



HAL
open science

Cinéma de femmes et condition féminine en Chine : une analyse de films de Ning Ying, Li Yu, Li Shaohong et Xu Jinglei (2001-2007)

Bérénice M. Reynaud

► To cite this version:

Bérénice M. Reynaud. Cinéma de femmes et condition féminine en Chine : une analyse de films de Ning Ying, Li Yu, Li Shaohong et Xu Jinglei (2001-2007). Art et histoire de l'art. Université de Lyon (COMUE); Université Jean Moulin Lyon 3, 2020. Français. NNT: . tel-03250377

HAL Id: tel-03250377

<https://hal.science/tel-03250377v1>

Submitted on 4 Jun 2021

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.



N° d'ordre NNT : 2020LYSE3062

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON
opérée au sein de
L'Université Jean Moulin Lyon 3

École Doctorale N° 484
Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Discipline de doctorat : Étude de l'Asie et ses diasporas

Soutenue publiquement le 15/12/2020, par :
Bérénice M. REYNAUD

**CINÉMA DE FEMMES ET CONDITION
FÉMININE EN CHINE :
UNE ANALYSE DE FILMS DE NING YING,
LI YU, LI SHAOHONG ET XU JINGLEI
(2001-2007)**

Devant le jury composé de :

Monsieur Corrado Neri, directeur, Maître des conférences HDR, Université Jean Moulin Lyon 3

Madame Anne Kerlan, rapportrice, Directrice de recherche CNRS, CNRS-EHESS

Madame Vanessa Frangville, rapportrice, Senior Lecturer, Université Libre de Bruxelles
Monsieur Martin Barnier, examinateur, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2

Madame Sophie Coavoux, examinatrice, Maître des conférences HDR, Université Jean Moulin Lyon 3

Résumés

Résumé :

Les différentes définitions du « cinéma de femmes » en Chine sont mises à l'épreuve par le tournant historique que représente le début du vingt-et-unième siècle et par l'émergence à la même période d'une « nouvelle vague de cinéma de femmes ». Cette étude procède à une analyse scénaristique et formelle des films les plus emblématiques de cette nouvelle vague. Ils sont l'œuvre de quatre réalisatrices à différents stades de leur carrière qui partagent néanmoins un intérêt pour la condition féminine de leur époque, sans pour autant se revendiquer explicitement féministes. L'examen de ce corpus permet de dégager des tendances au sein de ce cinéma qui sont développées en trois temps. Le premier temps fait appel au concept de « regard féminin » d'Iris Brey pour étudier la subjectivité et la mise en scène des héroïnes de deux films du corpus qui ont recours à une voix over à la première personne. Un second temps est consacré à l'ambivalence de l'appréhension de l'espace urbain par les personnages féminins, entre opportunités et contraintes, et comment ces films revendiquent une émancipation des femmes par la ville. Enfin, un troisième et dernier temps analyse la récurrence des fins ouvertes ou ambiguës, un choix délibéré qui invite à une remise en question de la société patriarcale chinoise. En conclusion, les conditions dans lesquelles ces films ont été

produits, la posture de leurs réalisatrices et leur dimension féministe ainsi démontrée permettent de redéfinir le « cinéma de femmes ».

Abstract:

The different definitions of "women's cinema" in China are challenged by the historical turning point of the early twenty-first century and the emergence of a "new wave of women's cinema" in the same period. This study proceeds to a textual analysis of the most emblematic films of this new wave. They are the work of four women directors at different stages of their careers who nevertheless share an interest in the women's issues of their time, without explicitly claiming to be feminists. Examination of this corpus allows us to identify trends within this cinema that are developed in three chapters. The first chapter uses the concept of the "female gaze" by Iris Brey to study the subjectivity and *mise-en-scène* of the heroines of two films that use a first-person voice over. A second chapter is devoted to the ambivalence of the female characters' apprehension of urban space, between opportunities and constraints, and how these films claim an emancipation of women thanks to the city. Finally, a third and final chapter analyzes the recurrence of open or ambiguous endings, a deliberate choice that challenges China's patriarchal society. In conclusion, the circumstances in which these films were produced, the stance of their directors and their feminist dimension thus demonstrated allow us to redefine "women's cinema".

Sommaire

Résumés.....	3
Remerciements.....	9
Note liminaire	13
Introduction	17
I. Le cinéma de femmes en Occident.....	19
II. Le cinéma de femmes chinois	22
A. En langue chinoise	23
B. En langue anglaise	28
III. La Chine des années 2000.....	32
A. Une « renaissance » chinoise	32
B. Les conséquences des réformes sur la condition féminine	34
C. Le féminisme dans les années 2000.....	36
D. Le marché du cinéma	39
IV. Méthodologie et sélection du corpus	44
V. Structure de la thèse.....	46
Chapitre 1 : Point de vue et regard féminin dans <i>Stolen Life</i> et <i>Lettre d'une inconnue</i>.....	51
I. Introduction	51
A. Voix over féminine et films de réalisatrices en Chine	52
B. Le regard féminin d'Iris Brey	56
C. <i>Stolen Life</i> et <i>Lettre d'une inconnue</i>	63
D. Structure du chapitre.....	67

II. Le point de vue et l'expérience ressentie des personnages féminins ...	68
A. Le procédé de la voix over	68
B. <i>Lettre d'une inconnue</i> : la réalisatrice qui se confond avec le personnage ...	74
C. <i>Stolen Life</i> : la réalisatrice au service de la vision du personnage	88
D. Conclusion	100
III. La mise en scène des personnages féminins	100
A. La scopophilie « contrariée »	101
1. <i>Stolen Life</i> : un manque d'intimité et un plan subjectif	103
B. L'évolution de la posture des personnages : d'un déséquilibre à l'équilibre ?	
111	
C. <i>Lettre d'une inconnue</i> : l'évolution de la posture visuelle	119
D. Le traitement des sujets controversés par les réalisatrices	125
IV. Conclusion du chapitre	133
Chapitre 2 : Expériences féminines de l'espace urbain	137
I. Introduction	137
A. Le cinéma de la « génération urbaine »	139
B. Et les femmes ?.....	141
C. Une nouvelle approche de la ville	145
D. Structure du chapitre.....	146
II. Des murs visibles et invisibles	147
A. Des moustiquaires dans <i>Dam Street</i> et <i>Stolen Life</i>	151
B. La <i>siheyuan</i> dans <i>Perpetual Motion</i>	154
C. L'enclos du zoo dans <i>Fish and Elephant</i>	160
D. Conclusion	164
III. Quels espaces pour les femmes ?	165
A. L'intégration du couple lesbien dans l'espace urbain	168
B. Un espace à soi : la voiture de Wang Mei dans <i>Lost in Beijing</i>	179
C. Xiao Mei dans <i>Lost in Beijing</i> : « N'y a-t-il pas de place pour moi ? ».....	188
D. Conclusion	193

IV. Des flâneuses à Pékin	194
A. Pingguo dans <i>Lost in Beijing</i> : « Le pouvoir émancipateur d'une bonne balade »	197
B. Les flâneuses à la fin de <i>Perpetual Motion</i>	205
C. Conclusion	213
V. Conclusion du chapitre	215
Chapitre 3 : Fins ouvertes : des ouvertures critiques ?.....	219
I. Introduction	219
II. Des fins ambiguës.....	221
A. <i>Lettre d'une inconnue</i>	221
B. <i>Fish and Elephant</i>	227
C. <i>Stolen Life</i>	235
D. Conclusion	245
III. Qu'advient-il de Nora après avoir quitté la maison ?	246
A. Nora et Lu Xun	247
B. Une interprétation critiquée	249
C. <i>Dam Street</i>	251
D. <i>Lost in Beijing</i> : le départ de Pingguo	255
E. <i>Perpetual Motion</i>	260
IV. Conclusion du chapitre	265
Conclusion.....	270
Annexe 1 : Biographie des réalisatrices	283
Annexe 2 : Résumés des films et liste des personnages.....	285
Filmographie des œuvres citées.....	295
Bibliographie.....	301
Table des matières	325

Table des illustrationsErreur ! Signet non défini.

Remerciements

Un seul nom apparaît sur la couverture de cette thèse, mais elle n'aurait certainement pas vu le jour sans le concours d'un certain nombre de personnes que je remercie ici chaleureusement.

En premier lieu, je remercie mon directeur de recherche, Corrado Neri, qui m'a initiée au cinéma chinois dans ses cours de licence et qui me suit depuis mon mémoire de master, lorsque je commençais tout juste à m'intéresser au féminisme au cinéma. Son soutien sans réserve tout au long de ce travail de recherche m'a été très précieux, surtout dans les phases de doute que j'ai pu traverser. Son ouverture d'esprit, sa disponibilité mais aussi la grande liberté qu'il m'a laissée ont été tout aussi indispensables à la réalisation de cette thèse.

Je remercie également les membres de mon jury d'avoir répondu à ma sollicitation pour lire une thèse parfois très éloignée de leurs sujets de recherche pour certains, et plus particulièrement Vanessa Frangville et Anne Kerlan pour avoir accepté d'être mes rapportrices.

L'attribution d'un contrat doctoral de l'école doctorale 3LA à la suite de mon master a immensément facilité les conditions matérielles de ma thèse, je reste donc profondément reconnaissante au jury d'avoir cru en mon projet de recherche.

J'ai eu la chance d'intégrer un laboratoire de recherche, l'IETT, qui m'a fourni un cadre transculturel et transdisciplinaire bienveillant et inspirant. Je remercie donc toute son équipe, son ancien directeur, Gregory Lee, pour les séminaires de recherche qu'il a

animés, qui m'ont enrichie en tant que chercheuse et en tant qu'individu, mais aussi sa coordinatrice, Julie Sylvestre, pour tous les services qu'elle m'a rendus. Enfin, je remercie les enseignants avec qui j'ai pu échanger et qui m'ont fait des retours sur mon travail : Sophie Coavoux, Julien Bouvard, Pierre-Antoine Pellerin, Paloma Otaola Gonzales, Nolwenn Salmon, Florent Villard et – avec une pensée émue – Claire Dodane.

Mon expérience d'enseignante vacataire puis de contractuelle à l'université Lyon 3 grâce à Florent Villard et Jacqueline Estran a été aussi formatrice qu'enrichissante, et m'a permis de confirmer de mon goût pour l'enseignement.

Je suis aussi reconnaissante envers l'équipe des bibliothèques de Lyon 3 pour leurs services, et j'adresse un remerciement tout particulier pour le responsable du Fonds asiatique, Guillaume Krawiec.

Je remercie personnellement Florence Besoin-Brunel, la responsable de l'organisation des thèses au service de la recherche à Lyon 3 pour sa disponibilité, sa gentillesse et son humour face à une doctorante un peu paniquée par les démarches de la dernière ligne droite.

Je remercie Luisa Prudentino pour m'avoir fait découvrir *Perpetual Motion* lors de sa conférence sur la femme dans le cinéma chinois à la bibliothèque municipale de Lyon au cours de ma première année de master, et pour les échanges qui ont suivi.

La réalisation de cette thèse n'aurait pas été possible sans Marie Vermeiren et Brigitte de la Royère, qui m'ont donné accès à leur incroyable collection de films chinois. Je remercie du fond du cœur Marie et Vera pour leur accueil chaque année à Bruxelles depuis le début de mon doctorat. Je leur dois mes rencontres exceptionnelles avec Ning Ying et Shi Tou, mais aussi bien d'autres réalisatrices et activistes féministes chinoises. Leur intérêt passionné pour mon travail m'a été précieux. Je remercie également l'équipe du festival Elles tournent à Bruxelles pour leur accueil chaleureux depuis cinq ans et leur formidable travail de programmation.

J'ai une pensée particulière pour les collègues rencontrés au cours des différentes conférences auxquelles j'ai participé, nos échanges ont enrichi et affiné ma réflexion. Je citerai notamment Wafa Ghermani et Lillian Liu pour notre panel sur les femmes dans les cinémas asiatiques au GIS Asie en juin 2016, et Geraldine Fiss et Hui

Faye Xiao pour notre panel consacré au féminisme dans les arts chinois à Chicago en janvier 2019.

Je remercie Bérénice Reynaud, pour son incroyable gentillesse lors de notre rencontre et son intérêt pour mes recherches. Sa rétrospective du cinéma chinois à la Cinémathèque française en 2016 m'a permis de voir *Lettre d'une inconnue* et *Fish and Elephant* dans des conditions exceptionnelles.

L'association de doctorants les Têtes chercheuses a été une figure très importante dans mon parcours de chercheuse, je remercie plus particulièrement les membres du Conseil d'Administration de l'année 2019 avec qui j'ai eu le grand plaisir de travailler en tant que présidente : Valentine, Virginie, Heather, Bastien et Emmanuel.

Je me tourne à présent vers mes amis doctorants dont la compagnie, l'affection et les encouragements ont été indispensables. Je remercie du fond du cœur celles qui sont maintenant doctores, Alice Soldà et Coraline Jortay, ceux qui y sont presque, Valentine Nebon-Carle et Sylvain Liotard, et ceux qui nous rejoindront très bientôt, Narimene Ibrahim, Lucie Tisserand, Bérangère Amblard, Florence Emptas, Lillian Liu, Kumiko Takahashi, Mahfoud Kecili et Wendy Hamache. Nos échanges en dehors et au sein des séminaires de recherche informels que nous avons mis en place ont été déterminants pour mon avancée.

A mes amis non-chercheurs dont le soutien est resté indéfectible : Jessica, Vincent, Bastien et Elsa. Aux membres de la chorale de l'AECOR et des Beauty Sunday pour leur amitié, leur enthousiasme et leur dynamisme. À mes colocataires Elise et Clémence pour leurs encouragements, surtout pendant la dernière phase de la rédaction.

Enfin, je remercie ma famille qui m'a soutenue sans relâche depuis le début. Un remerciement tout particulier pour mon père, ma mère et mes sœurs pour leur amour, leur énergie et leur patience, ainsi que leur accompagnement et leurs relectures tout au long de cette formidable aventure qu'a été cette thèse. Je n'en serais pas là sans eux.

Note liminaire

Sauf mention contraire, toutes les traductions de citations et de répliques de films sont de l'autrice.

Lors de leur première mention, les termes chinois sont d'abord transcrits en pinyin suivis des caractères simplifiés, puis seul le pinyin est conservé.

Les patronymes des auteurs chinois et japonais sont cités selon l'usage, le nom de famille précédant le prénom.

En raison de leurs différences géographiques, historiques, politiques et économiques, lorsque le terme « cinéma chinois » est employé, il désigne la production cinématographique de Chine continentale et se distingue donc des autres cinémas du monde chinois comme les cinémas hongkongais et taiwanais.

Des abréviations ont été utilisées pour les termes suivants :

- République Populaire de Chine (RPC)
- Parti Communiste Chinois (PCC)
- Fédération des Femmes de Chine (FFC)
- Organisation Mondiale du Commerce (OMC)

Cinéma de femmes et condition
féminine en Chine :
une analyse de films de Ning Ying,
Li Yu, Li Shaohong et Xu Jinglei
(2001-2007)

Introduction

Dans son ouvrage sur Jane Campion en 2014, Michel Ciment, critique de cinéma dans la revue *Positif*, présente la réalisatrice en ces termes : « Jane Campion s'affirme à travers son œuvre et se revendique inlassablement comme femme, tout en refusant le ghetto du "film de femme". »¹

Le mot « ghetto » qu'emploie le critique est révélateur de la place accordée aux réalisatrices dans l'industrie du cinéma, quel que soit son emplacement géographique. Dans sa défense de l'étude des réalisatrices du monde chinois, Felicia Chan cite la chercheuse et réalisatrice hongkongaise S. Louisa Wei : « Une réalisatrice est toujours "la première", puis "la seule". »² Ce commentaire « fait allusion non seulement à la marginalisation structurelle des femmes au sein de l'industrie [du cinéma] mais aussi à leur marginalisation dans le discours – deux éléments qui font que l'histoire des films de femmes tend à être présentée comme anormale, rare, et donc exceptionnelle. »³ Elle prend ainsi l'exemple du réalisateur hongkongais Wong Kar-wai qui, avec ses dix films,

¹ Michel Ciment, *Jane Campion par Jane Campion*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2014.

² "A woman director is always a "first", then "only"." S. Louisa Wei à la conférence "Doing Women's Film and Television History" en 2014, citée dans Felicia Chan, "First, Not Only: Writing Chinese's Women Film Authorship", in Felicia Chan, Andy Willis (dir.), *Chinese cinemas: International Perspectives*, Londres, Routledge, 2016, p. 109.

³ "alludes not only to the structural marginalisation of women within the industry but also to their marginalisation within the discourse – both ensure that women's film histories tend to be rendered as anomalous, rare and thus exceptional." Felicia Chan, "First, Not Only: Writing Chinese's Women Film Authorship", *Chinese cinemas: International Perspectives*, 2016, p. 109.

bénéficie d'une attention critique et académique beaucoup plus importante que sa compatriote Ann Hui, dont la filmographie s'élève à plus de trente films. Ce n'est donc pas tant une question de quantité, ni même finalement de qualité, mais bien du regard avec lequel on envisage le cinéma.

Une réalisatrice est déjà marginalisée en raison de son sexe, mais si elle accorde une place centrale aux femmes dans son travail, elle tombe dans le « ghetto du film de femme ». Le terme de ghetto implique une séparation du reste de la société ou le fait d'être renfermé sur soi-même pour une communauté généralement désignée comme marginale. En d'autres termes, si une réalisatrice filme des femmes et/ou s'affirme en tant que femme, elle perd sa portée « universelle », elle ne s'adresse plus à tous. Le même discours n'est jamais employé pour parler d'un réalisateur. L'universalité dont il est question correspond en réalité à une norme et un point de vue masculins. C'est en son nom que les critiques, souvent masculins, estiment que les « films de femmes » ne peuvent s'adresser à tous ou minimisent leur importance et leur impact. Le public des salles de cinéma, lui, est pourtant définitivement mixte. Il est donc important de sortir de cette idée d'un universel masculin. L'historienne d'art Griselda Pollock défend une approche féministe dans l'analyse des œuvres d'art qui vise à déconstruire l'idée d'un canon universel :

Tandis que nous confirmons que la différence sexuelle structure les positions sociales, les pratiques culturelles et les représentations artistiques des femmes, nous sexualisons également, et donc dés-universalisons, le masculin, en exigeant que le canon soit reconnu comme un discours genré (*gendered*) et qui produit les genres (*en-gendering*).¹

C'est cette approche, qui affirme que ce qui est considéré comme la norme, le dominant (*mainstream*) est en réalité masculin, qui va guider la réflexion de ce travail de recherche. L'objet de cette étude porte sur le cinéma de femmes en Chine. Ce terme est à distinguer des « films de femmes » qui désignent des films réalisés par des femmes. Le cinéma de femmes (*women's cinema*), lui, renvoie à un cinéma féministe produit par

¹ "As we confirm that sexual difference structures women's social positions, cultural practices, and aesthetic representations, we also sexualize, hence de-universalise, the masculine, demanding that the canon be recognized as a gendered and an en-gendering discourse." Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres-New York, Routledge, 1999, p. 26.

des réalisatrices. Ce sujet est marginal dans les études sur le cinéma chinois qui portent beaucoup plus souvent sur les représentations des femmes à l'écran, dans des films de réalisateurs dans la grande majorité des cas. À l'inverse, les études sur les représentations féminines par des réalisatrices, elles, sont plus rares. Dans la recherche francophone, elles sont même inexistantes.

Les films qui vont composer le corpus étudié sont issus de la « nouvelle vague de cinéma de femmes » qui émerge au début du vingt-et-unième siècle selon S. Louisa Wei et Lin Weimin. Leur dimension féministe ne fait pas forcément l'unanimité parmi les chercheurs qui les ont analysés. Pourtant, rapprocher ces œuvres les unes des autres permet de dégager une tendance à interroger et remettre en question les rôles assignés aux femmes par la société patriarcale chinoise aussi bien du point de vue scénaristique que formel.

Mais avant de se plonger dans leur analyse, une mise au point sur la notion de cinéma de femmes s'impose tant ses définitions semblent varier d'un chercheur à un autre et d'une zone géographique à une autre. La seule constante sur laquelle tous semblent s'accorder est la suivante : il s'agit de films réalisés par des femmes. Après cette mise au point, un bref compte-rendu du contexte du début des années 2000 en Chine permettra de situer les conditions dans lesquelles apparaît cette « nouvelle vague » de cinéma de femmes.

I. Le cinéma de femmes en Occident

La notion de « cinéma de femmes » ou *women's cinema* en anglais est apparue dans les études anglo-saxonnes dans le prolongement des mouvements féministes des années 1960 et 1970 qui a mené à l'émergence à la même période de la théorie féministe sur le cinéma. Cette théorie critique les représentations des femmes dans le cinéma dominant et plus particulièrement hollywoodien. Le cinéma de femmes est ainsi historiquement associé à une démarche féministe. Il est à distinguer du « film de femmes » ou *women's film* qui désigne des films de réalisatrices sans autre caractéristique spécifique, et du genre cinématographique du « film de femme » ou *woman's film* qui renvoie à des films réalisés par des hommes – souvent des mélodrames – où les femmes ont une place centrale et qui sont destinés à un public

féminin.¹ Les premiers grands textes sur le cinéma de femmes sont l'œuvre de critiques britanniques dans les années 1970 avant que le sujet ne s'étende aux études anglo-saxonnes dans leur ensemble.

Claire Johnston dans *Notes on Women's Cinema* en 1973 a été l'une des premières à théoriser ce concept en 1973. Elle défend l'idée d'un cinéma de femmes comme un contre-cinéma au sein du cinéma dominant. Pour contrer l'objectivation des femmes, dit-elle, il faut s'approprier le médium cinématographique en tant qu'« arme politique » et en tant que « divertissement ».²

Quelques années plus tard, Laura Mulvey – autrice du célèbre « Visual Pleasure and Narrative Cinema », un des textes fondateurs de la critique de cinéma féministe – parle également du cinéma de femmes comme d'un contre-cinéma. Mais contrairement à Johnston, elle prend le cinéma d'avant-garde et son esthétique de la négation pour modèle. Un cinéma de femmes expérimental permettrait selon elle une remise en question à la fois formelle et idéologique des codes du cinéma dominant.³

Les études sur le sujet sont poursuivies dans les années 1980 par la chercheuse Teresa de Lauretis, basée cette fois aux Etats-Unis, dont les travaux sur les études de genre ont également fait date. Elle insiste sur l'importance des récits aussi bien que celle de la forme dans le cinéma de femmes. Elle décrit ainsi une « dé-esthétique féministe » : « [n]ous parlons d'une dé-esthétisation du corps de la femme, de la déssexualisation de la violence, de la suppression du complexe d'Œdipe (*deoedipalization*) des récits, et ainsi de suite. »⁴ En 1990, elle se prononce en faveur d'une définition du cinéma de femmes « qui dépasse les frontières entre cinéma d'avant-garde et cinéma narratif, entre

¹ Pour en savoir plus sur le *woman's film*, voir Molly Haskell, « Le film de femmes » in *Adulée ou avilie, la femme à l'écran, de Garbo à Fonda*, Paris, Seghers, 1977, p. 117-141.

² Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema" in Sue Thornham (dir.) *Feminist Film Theory: A Reader*, New York, New York University Press, 1999, p. 30-40.

³ Laura Mulvey, "Film, Feminism and the Avant-Garde" in *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke-New York, Palgrave, 1989, p. 111-126. L'article a été publié à l'origine dans la revue *Framework* en 1979.

⁴ "We speak of the deaestheticization of the female body, the desexualization of violence, the deoedipalization of narrative, and so forth." Teresa de Lauretis, "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory" in *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 146.

indépendant et grand public, mais qui est rigoureusement exclusive du point de vue politique. »¹ Les films qui relèvent du cinéma de femmes selon elle traitent « des problèmes actuels [...] en jeu dans des communautés féministes à l'échelle locale », et qui s'adressent à un public bien précis.²

A la fin des années 1990, Anneke Smelik qualifie de cinéma de femmes les films qui s'appliquent à « représenter et communiquer l'expérience des femmes différemment », notamment en mettant au centre du récit la subjectivité des personnages féminins.³ Ainsi, « [e]n mettant en scène la subjectivité féminine et en s'adressant au spectateur en tant que femme, les cinéastes féministes ont créé des films qui transforment et innovent les codes et les conventions cinématographiques. » affirme-t-elle.⁴ Cette adresse à un public féminin qu'elle évoque est une caractéristique souvent attribuée au concept mais qui reste controversée.

Enfin, plus récemment, en 2002, Alison Butler propose quant à elle une nouvelle définition du cinéma de femmes comme d'un cinéma « mineur ». Le terme « mineur » vient de la littérature mineure théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leurs travaux sur Kafka. Elle est « ce qu'une minorité construit dans une langue majeure, et représente donc un modèle d'action pour une position colonisée dans une société donnée. »⁵ Elle espère ainsi sortir la notion de sa posture de contre-cinéma et réussir

¹ “which crosses the boundaries between avant-garde and narrative cinema, independent and mainstream, but which is rigorously exclusive on political grounds.” Alison Butler, *Women's Cinema: The Contested Screen*, Londres, Wallflower Press, 2002, p. 17.

² “the current problems [...] at stake in feminist communities on a local scale” Teresa de Lauretis, “Guerrilla in the Midst: Women's Cinema in the 1980s”, *Screen*, vol. 31 n°1, 1990, p. 17.

³ “films that have sought to represent and communicate women's experiences differently.” Anneke Smelik, *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, Basingstoke-New York, Palgrave, 1998, p. 6.

⁴ “In imaging female subjectivity and addressing the spectator as female, feminist filmmakers have created films which transform and innovate cinematic codes and conventions.” Anneke Smelik, *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, 1998, p. 6.

⁵ “it is what a minority constructs in a major language, and so it is a model of action from a colonized position within a given society.” Meaghan Morris, *Too Soon Too Late: History in Popular Culture*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1998, p. xvii. Citée dans Alison Butler, *Women's Cinema: The Contested Screen*, 2002, p. 20.

ainsi à dépasser les binarités entre populaire et élitiste, avant-garde et grand public, positif et négatif.¹

II. Le cinéma de femmes chinois

Cependant, la plupart des études qui viennent d'être mentionnées se concentrent sur des films de réalisatrices euro-américaines, qui ont donc été produits dans des circonstances différentes de ceux des réalisatrices chinoises. C'est pourquoi ces définitions ont souvent été remises en question par la suite par les chercheurs travaillant sur la Chine et ailleurs en insistant sur la nécessité de prendre en compte le contexte historique et géographique du cinéma féministe à travers le monde. Mais même parmi les universitaires qui s'intéresse au cinéma de femmes en Chine, on retrouve différentes approches de la notion. Le tour d'horizon qui va suivre est divisé en deux parties, une première sur les recherches en langue chinoise et une seconde sur les études en langue anglaise.

Mais avant cela, une petite mise au point sur les termes en chinois s'impose. Il semble exister une petite confusion quant au terme à employer pour désigner le cinéma de femmes. Celui le plus souvent utilisé dans les publications en chinois est *nüxing dianying* 女性电影, composé de *nüxing* « femme(s) », et de *dianyǐng* « cinéma » ou « film ». Il peut donc également se traduire de façon littérale comme « film(s) de femme(s) », ce qui ne renvoie pas au même concept. Cela provoque une certaine confusion lors de la traduction d'auteurs chinois, comme dans le cas de la chercheuse Dai Jinhua. Celle-ci emploie dans ses textes le terme de *nüxing de dianyǐng* 女性的电影 pour parler de « films de femmes », et *nüxing dianyǐng* 女性电影 pour désigner le cinéma de femmes. Cependant, lors de la traduction en anglais, les deux termes sont confondus et traduits uniquement par « films de femmes ». Il arrive aussi qu'il soit utilisé comme le diminutif de *nüxing zhuyi dianyǐng* 女性主义电影, c'est-à-dire « cinéma

¹ Alison Butler, *Women's Cinema: The Contested Screen*, p. 21-22.

féministe ».¹ Par souci de cohérence, on gardera ici le terme *nüxing dianying* en insistant sur sa traduction comme « cinéma de femmes ».

A. En langue chinoise

La toute première mention du terme de cinéma de femmes en Chine date de l'organisation d'un symposium par la revue de cinéma *Cinéma contemporain (dangdai dianying 当代电影)* en 1986. Cet évènement a vu se réunir des universitaires, hommes comme femmes, et des réalisatrices pour discuter de la notion présentée comme venue de l'Occident et de son lien avec les films de réalisatrices en Chine.² Dans le rapport ensuite publié, les participants constatent le nombre de plus en plus important de réalisatrices et relèvent aussi la qualité de leurs films après que de nombreux prix nationaux leur aient été attribués. A l'issue du symposium, ils définissent arbitrairement le cinéma de femmes comme l'ensemble des films réalisés par des femmes et les divisent en deux catégories inspirées de la littérature : des films « sociaux » (*canjia shehui 参加社会*) et des films « psychologiques » (*xinli biao xian 心里表现*). Ce qui ressort du rapport de cette discussion, outre l'étrangeté de ces deux catégories qui se recoupent aisément, c'est l'insistance de caractéristiques et d'une « conscience féminine » (*nüxing yishi 女性意识*) pour les réalisatrices. Elles y sont décrites comme plus sensibles que les réalisateurs, mais moins matures. Elles sont également les mieux placées pour parler de maternité, bien plus que les hommes. Ces derniers commentaires reflètent ainsi le retour dans les discours officiels de l'époque à une différenciation des hommes et des femmes basée sur des arguments biologiques et qui inscrit les femmes dans leurs rôles d'épouse et de mère.

¹ Administrateur anonyme, « *Nüxing zhuyi dianying lilun xia de Zhongguo nüxing dianying yanjiu 女性主义电影理论下的中国女性电影研究* » (L'étude du cinéma de femmes chinois dans le cadre de la théorie du cinéma féministe), *Nüxing yishujia 女性艺术家*, mis en ligne le 14/04/2016. Consulté le 19/09/2020. <http://www.art-woman.com/HongViewDetail.aspx?id=914> et Deng Wuying, « *Cong nüxing zhuyi shijiao qiantan dianying yuansu de fuhao biaoda 从女性主义视角浅谈电影元素的符号表达* » (L'expression symbolique des éléments cinématographique d'un point de vue féministe), *Nüxing yishujia 女性艺术家*, mis en ligne le 24/03/2015. Consulté le 19/09/2020. <http://www.art-woman.com/HongViewDetail.aspx?id=233>

² Un rapport de ce symposium a ensuite été publié dans un des numéros de la revue. Voir Anonyme, « *Nüdaoyan yu nüxing dianying 女导演与女性电影* » (Réalisatrices et Cinéma de femmes), *Dangdai dianying 当代电影* (Cinéma Contemporain), 1986, n° 4, p. 113-116.

Cette différenciation est critiquée par Dai Jinhua, l'une des premières chercheuses à s'être intéressée au cinéma de femmes en Chine après avoir lu les théories euro-américaines sur le sujet et les avoir confrontées au contexte chinois. Elle est de loin la plus connue en Occident grâce à la traduction en anglais de ses travaux. Son article « Les femmes invisibles : les femmes dans le cinéma chinois contemporaine et les films de femmes » (*Bu ke jian de nüxing: dangdai Zhongguo dianying zhong de nüxing yu nüxing de dianying* 不可见的女性: 当代中国电影中的女性与女性的电影) dans la revue *Cinéma Contemporain* en 1994 a fait date.¹ Elle y examine la représentation des femmes dans le cinéma de l'époque ainsi que les œuvres des réalisatrices. Elle explique la situation de ces dernières en raison de la posture du féminisme de l'époque qui se retrouve toujours subjugué aux intérêts de la nation chinoise. Le patriarcat étant associé au « féodalisme », c'est-à-dire l'histoire du pays avant 1949 selon le discours du Parti Communiste Chinois (PCC), les féministes n'ont pas l'opportunité de le déconstruire dans la période contemporaine alors qu'il s'est justement maintenu à travers le temps. Elle remarque qu'une littérature dite « féminine » s'est développée à l'époque de la Chine républicaine, ce qui a permis de nourrir ensuite une deuxième vague dans les années 1980, mais qu'un véritable cinéma de femmes ne s'est pas développé pour les réalisatrices. Selon elle, cela est dû en partie à cause de l'absence de modèles depuis le début de l'histoire du cinéma. Avec cette affirmation, Dai laisse de côté les réalisatrices actives durant les années 1950 et 1960, qu'elle considère comme soumises à la ligne du Parti sans possibilité d'expression personnelle.

Elle estime ainsi que :

le vrai « cinéma de femmes » est rare, voire totalement absent. Dans la majorité des films réalisés par des femmes, le genre féminin ne se manifeste que très rarement en tant que position narrative ou point de vue visuel. Il en

¹ Dai Jinhua, « *Bu ke jian de nüxing: dangdai Zhongguo dianying zhong de nüxing yu nüxing de dianying* 不可见的女性: 当代中国电影中的女性与女性的电影 » (Les femmes invisibles : les femmes dans le cinéma chinois contemporaine et les films de femmes), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), n° 6, 1994, p. 37-45. L'article a été traduit en anglais par Mayfair Mei-hui Yang l'année suivante dans la revue *positions*, Dai Jinhua, "Invisible Women: Contemporary Chinese Cinema and Women's Film", *positions*, vol. 3 n°1, 1995, p. 255-280. Une version plus développée se trouve dans le recueil de ses textes traduits en anglais : Dai Jinhua, "Gender and Narration: Women in Contemporary Chinese Film", in Wang Jing et Tani E. Barlow (dir.), *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the work of Dai Jinhua*, Londres, Verso, 2002, p. 99-150.

va de même pour les éléments qui caractérisent la structure matérielle du film : l'intrigue, le développement, les personnages, le style de la narration et le langage cinématographique. Contrairement aux œuvres littéraires des écrivaines contemporaines, la plupart des réalisatrices n'ont pas fait de leur genre la force motrice de leur travail créatif.¹

Sa vision du cinéma de femmes implique donc une narration comme un langage cinématographique genré, qui fait défaut à la plupart des réalisatrices chinoises. Elle classe ainsi leurs films en trois catégories. La première est celle des réalisatrices qui se conforment aux normes masculines dominantes pour faire des films. Dai les compare à la célèbre héroïne Hua Mulan car elles se déguisent en hommes pour exercer et effacent ainsi toutes leurs caractéristiques de genre.² Les réalisatrices de cette première catégorie ont en général une brillante carrière et échappent au déclasserment de celles qui affichent ouvertement leur sexe ou mettent les femmes au cœur de leurs œuvres. La deuxième catégorie est celle des films qui portent sur les femmes. Dai déplore que malgré leur volonté de rendre compte de l'expérience et du point de vue des femmes, ces films restent prisonniers des conventions narratives masculines sur les femmes. « Ils commencent souvent par une image et une histoire de femme non conventionnelle et en rupture, mais leurs conclusions sont classiques et conventionnelles dans le respect de l'ordre culturel, la moralité et le mariage. Par conséquent, le positionnement initial

¹ “the true “women’s film” (*nüxing dianying*) is rare, if not completely absent. In the majority of female-directed films, the female gender not only rarely manifests itself as a narrative position or a visual vantage point, but it also seldom emerges as a distinct feature characterizing the film’s material structure, plot, development, characterization, narrative style, and cinematic language. In contrast to the literary works of contemporary women writers, most women directors have not turned their gender position into the motivating force for their creative work.” Dai Jinhua, “Gender and Narration: Women in Contemporary Chinese Film”, *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the work of Dai Jinhua*, 2002, p. 133.

² Elle partage cette réflexion avec ses collègues de l'Académie du Film de Pékin Yang Yuanying et Pan Ruojian dont les essais sur le cinéma de femmes ont également fait date mais sans jamais bénéficier de traduction comme celui de Dai Jinhua. Cette dernière pousse cependant leurs réflexions plus loin. Voir Yang Yuanying, « *Nüquan zhuyi yu zhongguo nüxing dianying* 女权主义与中国女性电影 » (Féminisme et le cinéma de femmes chinois), *Dangdai dianying* 当代电影 (Contemporary Cinema), n°3, 1990, p. 46-53, et Pan Ruojian, « *Zhongguo nüdaoyan yu nüxing dianying* 中国女导演与女性电影 » (Réalisatrices chinoises et Cinéma de femmes), *Dianying yishu* 电影艺术 (Film Art), n°3, 1992, p. 28-34.

de ces films est sous-tendu par une relégation et une subordination tenaces du genre.

»¹ Elle relève également un autre problème structurel :

le fait que la majorité des réalisatrices créent des films avec des scénaristes hommes et des directeurs de la photographie – une contrainte systémique dans l’industrie cinématographique actuelle – a garanti, ou a exacerbé, les difficultés des femmes à façonner leur propre style. [...] Les scénarios écrits par des hommes déterminent la structure du film, sa narration et l’expression ou l’évaluation de sa vision morale. [De même, l]’identité de genre du directeur de la photographie – le créateur des images à l’écran – détermine le point de vue du film et la façon dont celui-ci va être vu.²

La présence d’hommes à des postes-clés comme le scénario et le cadrage nuit donc selon elle à l’expression des réalisatrices. Enfin, la troisième catégorie est celle du cinéma de femmes. Lorsqu’elle écrit son article en 1994, Dai ne cite qu’un seul film : *Woman, Demon, Human (Ren, gui, qing 人鬼情, 1987)* de Huang Shuqin, qui présente une perspective de genre aussi bien dans son scénario que dans sa forme. Même dans la version augmentée de son texte en 2002, elle persiste à ne citer que lui. Elle conclut ce dernier texte en étant pessimiste quant à l’avenir du cinéma de femmes au sein de l’industrie du cinéma officielle dont il a été progressivement exclu selon elle. L’espoir réside alors pour elle dans la télévision où les femmes semblent occuper une place de plus en plus importante.

S. Louisa Wei, une historienne du cinéma surtout connue pour le livre d’entretiens avec des réalisatrices chinoises, hongkongaises, taiwanaises et japonaises qu’elle a publié avec Yang Yuanying en 2009,³ estime plutôt que les films de la période que décrit

¹ “They frequently begin with an unconventional and oppositional female image and female story, yet end with a classic and conventional cultural order, morality, and marriage. Therefore, the oppositional or unconventional position of these films is subtended by a tenacious relegation and subordination of gender” Dai Jinhua, “Gender and Narration: Women in Contemporary Chinese Film”, p. 139.

² “The fact that the majority of women directors created films with men as the screenwriters or cinematographers – as systemic constraint in the existing film industry – guaranteed, or exacerbated, women’s difficulty with forging their own style. [...] The scripts written by men determine the film’s structure, narrative, and the expression or evaluation of its moral vision. The gendered identity of the cinematographer – the creator of the cinematic images on screen – determines the mode and perspective through which the film is to be viewed.” Dai Jinhua, “Gender and Narration: Women in Contemporary Chinese Film”, p. 141-142.

³ Yang Yuanying et S. Louisa Wei (dir.), *Nüxing de dianying: duihua zhongri nüdaoyan 女性的电影：对话中日女导演：Women’s Cinema: Dialogues with Chinese and Japanese Female Directors*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2009.

Dai Jinhua relèvent du cinéma de femmes en raison de la centralité de la subjectivité féminine dans leurs récits. En procédant ainsi, explique-t-elle, ces films forment un contre-cinéma qui permet « de (ré)écrire l'histoire/les histoires des femmes, de (re)construire leurs discours/leurs voix et/ou de (re)cartographier leurs espaces/places. »¹ Dans un autre article où elle parle cette fois de « films de femmes » et non de « cinéma de femmes », elle reconnaît l'émergence de « deux vagues de films de femmes à la fin des années 1980 et au début des années 2000. »²

Lin Weimin parle lui aussi d'une nouvelle vague de cinéma de femmes en Chine à l'occasion de la sortie de *Perpetual Motion* de Ning Ying.³ Dans son tour d'horizon des films de réalisatrices de cette nouvelle vague, il cite également ceux de Xu Jinglei, Li Yu et Li Shaohong. Pour lui, ces films marquent une conscience et un style féministe beaucoup plus aboutis qu'auparavant avec la remise en question et une déconstruction de « l'esthétique masculine » (*nanxing shenmei* 男性审美) tant au niveau du fond que de la forme. Il affirme également : « il faut comprendre qu'il est très difficile de faire un véritable film féministe en Chine, où le patriarcat est très prononcé et persistant. La mission historique du cinéma de femmes est encore loin d'être accomplie. »⁴

Parmi ces travaux, ceux de Dai Jinhua sont précieux pour mieux comprendre le contexte dans lequel les réalisatrices chinoises évoluent. La valorisation de la subjectivité féminine et la déconstruction d'une esthétique masculine notées

¹ "their strength in encoding female subjectivity into film narratives, which (re)write women's histories/stories, (re)construct women's speeches/voices, and/or (re)map women's spaces/places." S. Louisa Wei, "The Encoding of Female Subjectivity: Four Films by China's Fifth-Generation Women Directors", in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 174.

² "two women's films waves taking place in the late 1980s and early 2000s." S. Louisa Wei, "Women's Trajectories in Chinese and Japanese Cinemas: A Chronological Overview", in Kate E. Taylor (dir.), *dekalog 4: On East Asian Filmmakers*, Londres-New York, Wallflower Press, 2011, p. 41.

³ « 宁瀛编导的电影《无穷动》的正式上映，再次传递出这样一个令人瞩目的信息：中国女性电影新浪潮正涌来。 » Lin Weimin, « *Zhongguo nüxing dianying xin langchao de jueqi* 中国女性电影新浪潮的崛起 (La montée d'une nouvelle vague de cinéma de femmes chinois), *Dianying yishu* 电影艺术 (Film Art), n°4, 2006, p. 126.

⁴ « 理解到在中国这块男权意识相当浓重、相当顽固的土壤上，要生长出真正的女权主义电影，应是十分艰难的。中国女性电影的历史使命，依然任重而道远。 » Lin Weimin, « *Zhongguo nüxing dianying xin langchao de jueqi* 中国女性电影新浪潮的崛起 (La montée d'une nouvelle vague de cinéma de femmes chinois), *Dianying yishu* 电影艺术, 2006, p. 127.

respectivement S. Louisa Wei et Lin Weimin ont aussi joué un rôle dans la sélection des films du corpus.

B. En langue anglaise

Les études en langue anglaise sur le sujet sont plus nombreuses et plus développées qu'en Chine, mais elles restent finalement minoritaires à l'échelle de celles sur le cinéma chinois. Chris Berry, Cui Shuqin et Wang Lingzhen sont trois auteurs phares qui ont chacun défendu leur définition du concept.

Le chercheur britannique Chris Berry a été l'un des tout premiers à s'intéresser à la question du cinéma de femmes en Chine dans son commentaire du rapport du symposium de 1986.¹ Dans un chapitre plus récent consacré à des films de réalisatrices des années 2010, il a réitéré sa définition du cinéma de femmes, inspirée du travail des réalisatrices des années 1980 : « Cette définition insiste sur l'autonomie des femmes non seulement au sein du patriarcat et de l'Etat-parti socialiste, [...] mais aussi par rapport aux intérêts du marché qui sont devenus si importants aujourd'hui en Chine. »² Dans ces conditions, le cinéma de femmes circulerait uniquement dans le milieu du cinéma indépendant, ce qui vient ainsi grandement limiter son impact et contribue à le maintenir comme une pratique marginale et marginalisée.

Dans *Women Through the Lens : Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Cui Shuqin s'intéresse aux représentations féminines dans des films de réalisateurs comme de réalisatrices des années 1980 et 1990. Le point de vue qu'elle adopte sur le cinéma de femmes dans ce livre penche nettement vers un contre-cinéma. Elle constate notamment l'absence « d'esthétique féminine » dans les films des

¹ Chris Berry, "Chinese New 'Women's Cinema'", *Screening the past*, mis en ligne en avril 2011. <http://www.screeningthepast.com/2011/04/china%E2%80%99s-new-%E2%80%9Cwomen%E2%80%99s-cinema%E2%80%9D/> Consulté le 15/03/13. Son article et ses interviews des réalisatrices Zhang Nuanxin, Hu Mei et Peng Xiaolian ont été publiés dans la revue *Camera Obscura* en 1988.

² "This definition insists on female autonomy within not only the patriarchy and the socialist one-party state, [...] but also the autonomy from the corporate interests that have become so important in today's China." Chris Berry, "Women Characters, Women's cinema and Neo-liberal Chinese Modernity: Doubled and Split" in Felicia Chan, Andy Willis (dir.), *Chinese cinemas: International Perspectives*, Londres, Routledge, 2016, p. 120.

réalisatrices chinoises à travers celle de deux éléments qu'elle considère comme essentiels : le changement des structures narratives et l'expérimentation du langage cinématographique. Elle déclare aussi : « La question de savoir à quel point un film peut être féminin lorsque l'écriture du scénario et la photographie demeurent entre les mains des hommes reste ouverte. »¹ Dans ce contexte,

quelle langue la femme peut-elle parler et quelle perspective la caméra peut-elle assumer ? Aucune alternative n'a encore été trouvée. En changeant l'image de la femme mais pas le langage, les réalisatrices et les personnages restent prisonniers des conventions dominantes. La mince avancée réside dans le fait que si la femme en tant que telle était auparavant invisible à l'écran, elle est maintenant visible mais on ne l'entend pas.²

Le cinéma de femmes exige donc selon elle idéalement une réalisatrice, une scénariste et une cadreuse, voire une monteuse. Dai Jinhua s'était également positionnée en faveur de telles conditions tout en admettant que l'industrie du cinéma chinois comportait encore trop peu de femmes dans les métiers autres que réalisatrices et scénaristes pour que cela soit possible. Cui partage également avec Dai l'idée que les réalisatrices se masculinisent de façon à devenir des « superfemmes » aptes à produire aux côtés des hommes. Elle note que pour ces dernières, le fait de dissimuler leurs caractéristiques de genre n'est pas perçu comme problématique. Il s'agit d'une stratégie de survie, car se positionner comme féministes les expose à une marginalisation au sein du marché du cinéma. Par conséquent, les cinéastes négocient leurs perspectives au sein du système plutôt que contre ce dernier. En conclusion, Cui admet une vitalité de création et de questionnements chez les réalisatrices chinoises mais maintient qu'il ne s'agit pas de cinéma de femmes en raison de leur inscription dans le cinéma dominant et ses structures et de l'absence d'une véritable esthétique féminine.

¹ "The question of how feminine a film can be when the scriptwriting and cinematography remain in the hands of men is open." Cui Shuqin, *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003, p. 192.

² "what language can woman speak and what perspective can the camera assume? No alternatives have yet been found. In changing the female image but not the language, both film directors and characters remain caught in the master's house. The limited progress lies only in the fact that while woman as self was previously invisible on screen, now she is visible but not heard." Cui Shuqin, *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, 2003, p. 183.

Quelques années plus tard, dans son chapitre qu'elle consacre aux films de la réalisatrice Li Yu, elle déplore à nouveau la position marginale des films de réalisatrices dans l'industrie du cinéma chinois.¹ Elle relève à cette occasion les limites du féminisme exprimé dans les films de la réalisatrice et s'interroge sur la possibilité d'un cinéma de femmes subjectif et féministe dans les conditions de production actuelles, entre censure politique et économie de marché. Ses analyses l'amènent à remettre en question l'idée d'une théorie du cinéma de femmes qui serait universelle, mais sans faire de proposition pour l'améliorer.

C'est à Wang Lingzhen que l'on doit le seul volume existant sur le cinéma de femmes dans les cinémas du monde chinois, *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, publié en 2011. Dans son introduction, Wang définit le « cinéma de femmes chinois » comme « des films de langue chinoise (y compris les dialectes) réalisés et parfois écrits par des femmes du monde chinois, ce qui inclut la Chine continentale, Hong Kong, Taiwan et la diaspora chinoise », le tout dans une perspective qui les replace dans leur contexte géographique et historique.² Cette définition a pour avantage de permettre de regrouper les différentes contributions de l'ouvrage, mais elle n'est pas assez satisfaisante pour être appliquée ailleurs. La chercheuse est d'ailleurs revenue dessus dans un article postérieur dédié à la réalisatrice Wang Ping (1916-1990). Elle s'y appuie sur la pratique de réalisatrices durant la période maoïste pour reconsidérer la définition du cinéma de femmes.

Cette idée persistante et influente du cinéma de femmes comme un contre-cinéma (ou un cinéma mineur), qu'il soit issu du cinéma dominant ou d'avant-garde, suggère une pratique politique féministe à l'origine indépendante ou autogénérée, ce qui vient occulter la relation entre les

¹ Cui Shuqin, "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism: Li Yu's Film Trilogy" in Wang Lingzhen (dir.) *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 213-232.

² "In this book, Chinese women's cinema generally refers to Chinese-language (dialects included) films directed and sometimes written by Chinese women in Greater China, including mainland China, Hong Kong, Taiwan, and the Chinese diaspora." Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 27.

pratiques culturelles féministes et les systèmes politiques et économiques au sein desquels elles émergent.¹

Cette réflexion s'inscrit ainsi dans la contestation de la théorie du cinéma féministe, considéré comme ethnocentrée. Wang poursuit :

Associer cinéma de femmes et subversion, c'est éluder les multiples façons dont le ciné-féminisme dépend du système politico-économique plus général, en est complice et collabore avec lui. [...] Les théories féministes de contre-cinéma et de cinéma mineur contournent les enjeux des forces et des pouvoirs institutionnels qui rendent possible et contraignent ces efforts féministes.²

Cette nouvelle approche du cinéma de femmes lui permet de repenser le cinéma de femmes socialiste en dehors de la vision monolithique que les chercheurs en avaient jusqu'à présent. Wang rappelle ainsi le rôle qu'a joué le féminisme d'Etat de l'époque dans le soutien et la promotion des réalisatrices et des productions culturelles féministes.

Ce qu'on remarque dans ces différentes définitions, c'est à quel point elles sont associées à des périodes particulières de l'histoire du cinéma chinois. Celle de Wang Lingzhen permet d'aborder le cinéma de femmes des années 1950 et 1960 tandis que celles de Chris Berry et de Dai Jinhua restent influencées par les films des réalisatrices des années 1980. Lin Weimin quant à lui, salue l'arrivée d'une « nouvelle vague de cinéma de femmes » au début du vingt-et-unième siècle. Un aperçu du contexte chinois à cette période permet de déterminer plus précisément les circonstances dans

¹ "The persistent and influential concept of women's cinema as countercinema (or minor cinema), whether emerging from mainstream or avant-garde film, suggests an independent or self-generating origin of feminist political practice, obscuring the relationship between feminist cultural practice and the political and economic systems within which those practices emerge." Wang Lingzhen, "Wang Ping and Women's Cinema in Socialist China: Institutional Practice, Feminist Cultures, and Embedded Authorship", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 40 n°3, 2015, p. 594.

² "Conflating women's cinema with subversion elides the manifold ways that cine-feminism depends on, is complicit in, and collaborates with the broader politico-economic system. [...] [F]eminist theories of countercinema and minor cinema bypass questions concerning the institutional forces and powers that enable and constrain such feminist endeavors" Wang Lingzhen, "Wang Ping and Women's Cinema in Socialist China: Institutional Practice, Feminist Cultures, and Embedded Authorship", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2015, p. 594-595.

lesquelles émerge cette « nouvelle vague » et donc ce qu'elle a de particulier par rapport aux décennies précédentes.

III. La Chine des années 2000

Les années 2000 sont une période encore très récente et feront certainement l'objet d'études plus approfondies dans le futur, mais on va néanmoins faire en sorte de donner un aperçu le plus complet possible de cette époque. A bien des égards, le début du vingt-et-unième siècle représente un tournant historique pour la Chine. Les transformations concernent aussi bien l'idéologie du Parti Communiste que l'aménagement des villes, aussi bien l'industrie du cinéma que le visage du féminisme chinois. Ces circonstances sont-elles propices à l'émergence d'une nouvelle vague de cinéma de femmes ?

A. Une « renaissance » chinoise

Les années 1990 ont été marquées par l'accélération du déploiement des réformes économiques amorcées par Deng Xiaoping lors de son accession au pouvoir en 1978. La croissance économique qui en résulte est sans précédent. Les négociations entreprises pour faire entrer le pays à l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC) aboutissent en décembre 2001. Plus tôt dans l'année, Pékin avait été nommée pour organiser les Jeux Olympiques d'été de 2008. L'année suivante, en 2002, c'est cette fois Shanghai qui obtient l'organisation de l'Exposition universelle de 2011. Le début du vingt-et-unième siècle représente donc un tournant symbolique très important pour le pays. Dans les discours officiels, la Chine va enfin retrouver son statut et son influence du temps de l'empire qu'elle avait perdus au dix-neuvième siècle.

C'est en 2001 que Jiang Zemin, alors à la tête du Parti Communiste Chinois (PCC) et de l'Etat chinois, fait intégrer sa théorie des « trois représentativités » dans la constitution. C'est ainsi que sont désignées les trois classes sociales sur lesquelles se fonde le PCC : les ouvriers, les paysans et les « nouvelles classes sociales issues des réformes ».¹ Cette dernière classe renvoie à ce qui ne s'appelle pas encore une classe

¹ Caroline Puel, *Les trente ans qui ont changé la Chine (1980-2010)*, Paris, Buchet-Chastel, 2011, p. 256.

moyenne et une bourgeoisie. Cette théorie est une manœuvre qui vise à intégrer les entrepreneurs privés au sein du Parti sans pour autant renier leur idéologie communiste. Les dirigeants chinois sont en effet hantés par la chute de l'URSS et cette stratégie leur a ainsi permis de se maintenir au pouvoir. Les entrepreneurs privés quant à eux y voient l'opportunité d'obtenir des conditions propices pour leurs affaires et adhèrent au PCC en masse. Le PCC affirme alors une fois de plus ses objectifs en matière de développement économique pour le pays.

D'un point de vue politique, 2002 voit un renouvellement de la classe politique avec l'ascension du tandem Hu Jintao et Wen Jiabao, respectivement comme président et secrétaire général du PCC, et comme premier ministre et numéro deux du Parti. Désignés lors du XVI^e congrès du PCC, ils prennent officiellement leurs fonctions l'année suivante.¹ C'est au cours de son premier mandat que Hu Jintao lance son slogan de « société harmonieuse » (*hexie shehui* 和谐社会). L'harmonisation de la société revient surtout à dissimuler les troubles sociaux de plus en plus nombreux qui éclatent dans tout le pays en raison de problèmes de pollution et de la gestion des terres. En effet, en ville comme à la campagne, les terrains sont expropriés par des promoteurs immobiliers sans grands scrupules qui ne sont pas poursuivis par les autorités locales, souvent corrompues. Dans les villes, l'absence de véritable plan d'aménagement urbain participe également à ce phénomène. Robin Visser explique par exemple qu'un des problèmes majeurs de l'urbanisme en Chine est qu'on pense la ville comme un espace à organiser et non comme un espace où l'on peut vivre.²

La perspective des Jeux Olympiques de 2008 et la nécessité de donner une image positive du pays pousse les dirigeants chinois à museler la dénonciation des injustices provoquées par les réformes économiques d'une part et à commencer à investir dans un soft-power à la chinoise d'autre part. Dans les discours officiels, le vingt-et-unième

¹ Pour en savoir plus sur le système politique en Chine, voir le livre très complet de Jean-Pierre Cabestan, *Le système politique chinois : un nouvel équilibre autoritaire*, Paris, Presses de Science Po, 2014.

² Robin Visser, "Designing the Postsocialist City: Urban Planning and Its Discontents" in *Cities Surround the Countryside: Urban Aesthetics in Postsocialist China*, Durham-Londres, Duke University Press, 2010, p. 27-84.

siècle représente ainsi un tournant historique pour la Chine et les Jeux Olympiques y sont considérés comme le pic de la « renaissance chinoise ».

B. Les conséquences des réformes sur la condition féminine

La Chine des réformes a connu une croissance économique sans précédent, mais a aussi creusé l'écart entre riches et pauvres. Tout d'abord, en privilégiant le développement des zones côtières par rapport au centre et à l'ouest du pays, le gouvernement a créé des disparités très importantes d'une province à l'autre. Ces inégalités de développement ont provoqué d'importants mouvements de population des campagnes vers les villes. Jusqu'à présent un pays majoritairement rural, la Chine doit maintenant faire en sorte d'accueillir toute cette population au sein des villes, avec tous les enjeux que cela implique en matière de logement, de transports, de ravitaillement en eau et en alimentation, de gestion des déchets, etc. Les divisions entre villes et campagnes donnent naissance à de nouvelles classes sociales : une classe moyenne, voire une bourgeoisie d'une part, et ce qu'on appelle des travailleurs-migrants (*mingong* 民工, littéralement « ouvriers-paysan ») d'autre part. Cette dernière classe sociale correspond à la main d'œuvre peu qualifiée qui a permis le miracle économique chinois, mais subit de nombreuses discriminations aussi bien étatiques que socio-culturelles.¹

Ensuite, l'Etat communiste garantissait à sa population un logement, un système de santé et de sécurité sociale, une éducation et une retraite, entre autres. Avec les réformes économiques, la priorité de l'Etat est désormais le développement économique du pays. Les services sociaux qu'il assurait jusqu'à présent se privatisent progressivement, ce qui contribue également au creusement des inégalités.

¹ Ces discriminations étatiques se traduisent par le système du *hukou*, hérité de la période maoïste, qui maintient une division sociale entre urbains et ruraux. Pour en savoir plus sur le *hukou* et son usage, voir Chloé Froissart, « Le système du *hukou* : pilier de la croissance chinoise et du maintien du PCC au pouvoir », *Les Etudes du CERI*, n° 149, septembre 2008. Accessible à <https://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr.ceri/files/etude149.pdf>

Dans ce contexte, on assiste également au creusement des inégalités entre hommes et femmes. La plupart des études sur la condition féminine à partir des réformes s'accordent pour dire que :

Dans l'ensemble, les réformes économiques ont eu des conséquences plus négatives pour les femmes que les hommes, et le succès du développement économique de la Chine a entraîné une détérioration flagrante de l'égalité des sexes dans divers domaines socio-économiques, politiques et culturels.¹

En effet, on assiste à d'importantes inégalités d'accès à l'éducation, jusque dans l'enseignement supérieur, d'accès à l'emploi, avec les inégalités salariales et les discriminations au travail que cela implique, mais aussi d'accès à la propriété, en ville et dans une proportion encore plus importante à la campagne. Il ne faut pas non plus oublier les femmes qui « manquent » en raison de la préférence du fils avec l'application de la politique de l'enfant unique mise en place à la fin des années 1970 et dont les conséquences se font cruellement sentir trente ans plus tard.²

Dans le même temps, on trouve dans les discours officiels la réaffirmation que « les caractéristiques de genre des femmes sont inséparables de leur rôle reproductif et l'utilisation de la science pour légitimer une hiérarchie fondamentale dans les relations entre sexes. »³ Après une période où « tout ce qu'un camarade pouvait faire, un camarade pouvait le faire aussi », après 1976, une vision différentialiste des sexes est

¹ "It is widely acknowledged that the surging inequality in China is highly gendered. Overall, the economic reforms have had more negative consequences for women than for men, and China's successful economic development has resulted in a stark deterioration of gender equality across various socio-economic, political, and cultural domains." Qi Wang, Min Dongchao et Bo Ærenlund Sørensen (dir.), *Revisiting Gender Inequality: Perspectives from the People's Republic of China*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 2.

² Pour un tour d'horizon et des chiffres concernant ces inégalités, voir, entre autres, Tania Angeloff et Marylène Lieber (dir.) *Chinoises au XXI^e siècle : ruptures et continuités*, Paris, La Découverte, 2012, et Liu Bohong, Li Ling et Yang Chunyu, "Gender (In)Equality in China's Economic Transition", in Qi Wang, Min Dongchao et Bo Ærenlund Sørensen (dir.), *Revisiting Gender Inequality: Perspectives from the People's Republic of China*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 21-57. Pour l'accès à la propriété plus spécifiquement en ville, voir Leta Hong Fincher, *Leftover Women: The Resurgence of Gender Inequality in China*, Londres-New York, Zed Books, 2014. Pour l'écart des naissances, voir les travaux d'Isabelle Attané.

³ "the assumption that women's gender characteristics are inseparable from their reproductive function and the use of science to legitimate fundamentally hierarchical gender relationships" Harriet Evans, *Women and Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 3.

désormais privilégiée. Les rôles d'épouse et de mère, dits « naturels », sont affirmés comme la norme pour les femmes. On leur fait également porter la responsabilité de maintenir l'harmonie au sein de la famille, ce qui revient à préserver la stabilité sociale au sens large.¹ En parallèle, l'image de la femme et celle de son corps sert les intérêts de la société de consommation en plein essor avec les réformes économiques. Pour Rey Chow, c'est un retour de la fétichisation des femmes à deux dimensions. La première, dans les médias, où les femmes continuent d'incarner les fantasmes et projections masculines, et d'autre part, l'image des actrices qui les interprètent permet de vendre toutes sortes de produits, au point de devenir elles-mêmes des marchandises.²

Pour résumer,

les réformes sont une déception pour les femmes [...], comme en témoigne leur taux de chômage élevé, les mauvaises conditions de travail, le manque de protection pour les migrantes venues des campagnes, la commercialisation (et la traditionalisation selon un « goût Oriental » factice) de la féminité, et finalement l'effacement du problème de l'égalité des sexes.³

Le dernier problème évoqué concernant l'égalité des sexes demande un petit aperçu de la condition du féminisme à l'époque.

C. Le féminisme dans les années 2000

Le féminisme en République Populaire de Chine (RPC) est historiquement associé à la Fédération des femmes de Chine (FFC), la *Zhonghua quanguo funü lianhehui* 中华全国妇女联合会. Cet organisme étatique dédié aux droits et aux intérêts des femmes possède une branche dans chaque province et se déploie également à un niveau plus

¹ Harriet Evans, "Past, Perfect or Imperfect : Changing Images of the Ideal Wife" in Susan Brownell et Jeffrey N. Wasserstrom (dir.), *Chinese Femininities, Chinese Masculinities*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2002, p. 335-360.

² Rey Chow, "Fetish Power Unbound: A Small History of "Woman" in Chinese Cinema" in Arvind Rajagopal et Anupama Rao (dir.), *Media and Utopia: History, Imagination and Technology*, Londres-New York, Routledge, 2016, p. 34-55.

³ "reforms are failing women [...], as evidenced by high unemployment, poor labor conditions, lack of protection for rural migrants, the commercialization (and traditionalization according to artificial "Oriental taste") of femininity, and ultimately the erasure of the problem of gender equality." Lin Chun, "Whither Feminism : A Note on China", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 26 n°4, 2001, p. 1284.

local. Il ne possède qu'un pouvoir consultatif et les directives émanent du pouvoir central. Toute femme qui adhère au PCC y est automatiquement admise. La FFC représente ce qu'on appelle un « féminisme d'Etat », c'est-à-dire « un système de support étatique pour les femmes qui comprend leur emploi dans le secteur public, faire de la reproduction des femmes une affaire publique plutôt que privée (à travers des congés maternité, la mise en place de crèches), et l'institution de lois progressistes qui garantissent l'égalité des femmes avec les hommes. »¹ Ses activités ont été interrompues pendant la Révolution culturelle et c'est avec la période des réformes économiques que son rôle devient très important. D'une part, la FFC constate rapidement les inégalités engendrées par les réformes pour les femmes et se charge d'alerter l'opinion publique à ce sujet à travers des campagnes de communication, notamment pour promouvoir le fait d'avoir des filles dans le cadre de la politique de l'enfant unique. D'autre part, elle finance dans les années 1980 des études sur l'histoire des femmes, ce qui marque également l'introduction de textes féministes venus principalement des Etats-Unis.

La difficulté que rencontre la FFC dans son travail réside dans le paradoxe suivant : elle est chargée de défendre les intérêts des femmes mais sans remettre en question le rôle de l'Etat ou du PCC. À cette contradiction s'ajoutent des lois sur la protection des femmes qui sont mal formulées, ce qui rend leur recours ardu, mais elles sont également mal appliquées en raison de l'absence de sanctions en cas de non-respect de ces lois. Enfin, comme le remarquent Tania Angeloff et Marylène Lieber, son idéologie différentialiste des hommes et des femmes et son association systématique des femmes aux enfants empêche la mise en place d'une véritable réflexion sur le genre au sein de son organisation.²

¹ "a system of state support of women that includes employing women in the state sector, making women's reproduction to a public rather than a private concern (maternity leave, day care), and instituting progressive state laws that guarantee women's equality with men" Mayfair Mei-hui Yang (dir.) *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999. p. 27.

² Tania Angeloff et Marylène Lieber, "Vous avez dit égalité ? Le féminisme chinois après trente ans de réformes », *Perspectives chinoises*, n°4, 2012, p. 17-25.

Jusqu'au milieu des années 1990, la FFC est le seul organisme autorisé par l'Etat pour défendre les droits des femmes, mais cette situation change après la Conférence de l'ONU sur les femmes organisée à Pékin en 1995. En préparation de cette conférence, l'Etat chinois accorde des moyens importants à la FFC pour qu'elle sensibilise les Chinoises aux questions féministes jusqu'à une échelle très locale. Mais une fois l'évènement terminé, la priorité est désormais au développement économique du pays dans la perspective de son entrée à l'OMC et les fonds consacrés à la cause des femmes se réduisent drastiquement. Les féministes chinoises fondent alors des ONG, qui sont maintenant autorisées, pour poursuivre leurs études sur les femmes. Elles bénéficient pour cela de financements étrangers, et particulièrement américains, à travers la fondation Ford.¹ Ces ONG travaillent d'ailleurs souvent en étroite collaboration avec la FFC au niveau local. Leur impact reste cependant réduit. Les chercheuses Lin Chun et Min Dongchao parlent même d'une dépolitisation et d'une déshistoricisation du féminisme chinois au début du vingt-et-unième siècle.² D'après elles, les ONG ne travaillent que sur des projets à l'échelle locale sans questionner le système dans son ensemble et les études sur les femmes s'emploient davantage à explorer l'histoire des femmes au cours du vingtième siècle que le temps présent.

Dai Jinhua explique les difficultés des féministes chinoises par la subordination de la cause des femmes aux intérêts nationaux. « Le féminin, puisqu'il ne pouvait pas être considéré comme porteur d'une « pertinence universelle », a dû faire face à la négligence et à la profonde animosité des milieux intellectuels chinois. »³ Dans ces conditions, la déconstruction et la remise en question du patriarcat se révèle ardue, dit-elle.

¹ Pour un questionnement sur l'influence des Etats-Unis dans le féminisme en Chine, voir Min Dongchao, *Translation and Travelling Theory: Feminist Theory and Praxis in China*, Londres-New York, Routledge, 2017.

² Lin Chun, "Whither Feminism : A Note on China", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 26 n°4, 2001, p. 1281-1286, Min Dongchao, *Translation and Travelling Theory: Feminist Theory and Praxis in China*, Londres-New York, Routledge, 2017.

³ "The feminine, since it could not be interpreted as bearing "universal relevance", had to face the neglect and profound animosity of China's intellectual communities." Dai Jinhua, "Gender and Narration: Women in Contemporary Chinese Film", p. 126.

Le féminisme chinois du début du vingt-et-unième siècle peut donc être réparti en deux grandes tendances. La première relève du féminisme d'Etat à travers par la Fédération des Femmes de Chine, dont le réseau est extrêmement important à l'échelle du pays, mais dont les actions et décisions sont limitées par la ligne du Parti. La seconde est incarnée d'une part par les nombreuses ONG qui se sont développées depuis le milieu des années 1990, et d'autre part par les études sur les femmes. Cette tendance est marquée par un féminisme « indépendant et abstrait » comme le décrit Wang Lingzhen, qui se partage entre des actions très précises au niveau local et une théorisation de concepts féministes venus de l'étranger sans les appliquer aux conditions présentes.¹

D. Le marché du cinéma

La fin des années 1990 et le début des années 2000 représente une période très importante pour la production cinématographique chinoise. Après une crise au début des années 1990, l'introduction d'un quota d'importation de dix films américains par an à partir de 1994 parvient à relancer la fréquentation des salles de cinéma. Les films hollywoodiens à gros budget qui y sont projetés remportent un énorme succès et deviennent très vite une référence aussi bien pour le public que pour les cinéastes.

Au bout de quelques années, pour faire face à cette concurrence, le gouvernement central change son orientation politique concernant le cinéma. Ce dernier n'est plus considéré comme un outil pédagogique au service de la rhétorique du PCC mais doit être réformé avant de générer du profit. Ces réformes de l'industrie du cinéma commencent par encourager les studios d'Etat qui produisaient les différents médias culturels à devenir des entreprises à part entière qui ne dépendent plus des aides de l'Etat. Cela donne lieu à de nombreuses fusions entre des entreprises qui géraient de façon séparée la production, la distribution et la promotion des films, ainsi que la production des supports VCD et DVD, pour former de grands groupes comme le China

¹ Wang Lingzhen, "Zhang Nuanxin and Social Commitment in 1980s Chinese Women's Experimental Cinema", *Camera Obscura*, vol. 34 n°102, 2019, p. 26.

Film Group qui attirent des investissements de la part de compagnies étrangères. Des compagnies privées font également leur apparition à cette occasion.¹

La classification des films dans les années 1990 se faisait alors en trois catégories, entre ce qu'on peut appeler des films de propagande (ou selon leur nom officiel des films « leitmotiv » *zhuxuanlü* 主旋律), films d'art ou expérimentaux, et films de divertissement.² À la fin des années 1990 et surtout au début des années 2000, les limites entre ces différentes catégories commencent à devenir floues, au fur et à mesure que les films à leitmotiv commencent à inclure des éléments de divertissement et que les films de divertissement adoptent une rhétorique favorable au PCC pour augmenter leurs chances de passer la censure. Les films d'art produits par les réalisateurs de la Cinquième génération comme Zhang Yimou deviennent également plus favorables à la politique officielle et beaucoup plus commerciaux pour répondre aux exigences de leurs producteurs étrangers, venus à eux après leur succès dans les festivals de cinéma à l'étranger.

Rui Zhang, qui a consacré un ouvrage à l'évolution de l'industrie du cinéma chinois à travers la filmographie du réalisateur Feng Xiaogang, affirme que ce sont les films de ce dernier qui ont lancé la tradition des films du nouvel an lunaire, c'est-à-dire des films produits spécialement pour sortir à cette période. Le type de cinéma populaire qu'il produit devient selon Rui la force majeure de la production de la première moitié des années 2000 avec des films comme *Big Shot's Funeral* (*Da wan* 大碗, 2001), *Cell Phone* (*Shouji* 手机, 2003) et *A World Without Thieves* (*Tianxia wuzei* 天下无贼, 2004).³ Le réalisateur Zhang Yimou participe également à cette tendance avec *Hero* (*Yingxiong* 英雄, 2002) et *le Secret des poignards volants* (*Shi mian mai fu* 十面埋伏, 2004) qui

¹ Rui Zhang, "The "Corporate Era" of Chinese Cinema in the New Millennium and Feng's Post-New Year Productions" in *The Cinema of Feng Xiaogang: Commercialization and Censorship in Chinese Cinema after 1989*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008, p. 103-152.

² Zhu Ying et Nakajima Seio, "The Evolution of Chinese Film as an Industry" in Zhu Ying et Stanley Rosen (dir.) *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, p. 17-33.

³ Rui Zhang, "The "Corporate Era" of Chinese Cinema in the New Millennium and Feng's Post-New Year Productions" in *The Cinema of Feng Xiaogang: Commercialization and Censorship in Chinese Cinema after 1989*, 2008, p. 106-107.

répondent au succès de *Tigre et Dragon* du réalisateur taiwanais Ang Lee en 2000. Le problème de ces films de Zhang est qu'ils sont époustouflants visuellement mais que leur intrigue leur fait cruellement défaut. Ils bénéficient cependant d'un soutien étatique : la date de sortie de films américains est repoussée pour ne pas faire d'ombre à la sortie du *Secret des poignards volants* en 2004.

La deuxième réforme très importante concerne la censure des films. En 2003, un document officiel de l'Administration générale de la presse, de l'édition, de la radiodiffusion, du cinéma et de la télévision (l'organisme étatique qui régule les médias et les productions culturels) simplifie et décentralise les démarches pour soumettre un film à la censure. Jusque-là, le scénario du film devait d'abord être approuvé par le Bureau du cinéma à Pékin pour avoir le droit d'être tourné. Après cela, le produit fini devait également être approuvé par ce même Bureau pour obtenir un visa de censure qui lui permettait d'être exploité en salles, mais cela ne signifiait pas que le film était forcément distribué. À partir de la fin de l'année 2003, il suffisait de :

soumettre un projet de scénario de 1000 mots afin d'obtenir une autorisation de tournage. Selon cette nouvelle réglementation, une fois le film terminé, tant que son contenu ne traitait pas de certains sujets sensibles, comme par exemple la Révolution culturelle et les événements de Tiananmen en 1989, le film pourrait être soumis à des comités de censure locaux plutôt qu'à celui de l'administration centrale. [...] Ces mesures ont non seulement réduit les possibilités de censurer un film déjà terminé, ce qui causerait un gaspillage de ressources et d'argent, mais elles ont également permis de laisser place à des approches et des opinions différentes sur la censure des films.¹

L'année suivante, des comités de censure sont approuvés par l'Etat dans différentes provinces et le nombre de films produits puis censurés baisse significativement. Cette réforme de la censure, que Rui Zhang considère comme une ouverture démocratique, encourage les cinéastes de la Sixième génération comme Jia

¹ "to first submit a draft script of 1,000 words in order to get approval for shooting. According to this new regulation, after the film was completed, as long as the content is not related to certain sensitive subjects, for example, Cultural Revolution and June Fourth Movement, the film could be submitted to local film censorship boards, rather than the film censorship committee of the SARFT. [...] these measures not only reduced the possibility of censoring a completed film and thus causing a total waste of resources and money, but also provided space for different approaches and opinions in film censorship." Rui Zhang, "The "Corporate Era" of Chinese Cinema in the New Millennium and Feng's Post-New Year Productions" in *The Cinema of Feng Xiaogang*, p. 114.

Zhangke ou Wang Xiaoshuai, qui opéraient jusqu'à présent en dehors des circuits officiels, à tenter leur chance au sein de la production officielle.

Le cinéma chinois devient donc véritablement une industrie au début des années 2000. Le tournant commercial est encouragé par le gouvernement lui-même, qui considère désormais le cinéma comme une source de profits et un moyen de promouvoir une image positive du pays dans la perspective des Jeux Olympiques de 2008. Le développement du cinéma commercial bénéficie des réformes tout en étant en forte concurrence avec les films hollywoodiens importés dont le nombre a doublé pour permettre l'entrée de la Chine à l'OMC.¹ En conclusion pour Rui Zhang, les exigences commerciales ont remplacé les exigences politiques dans la carrière des cinéastes.

En ce qui concerne les réalisatrices, on constate une baisse très importante du nombre de leurs films à la fin des années 1990. S. Louisa Wei dit même que « la production de films de réalisatrices s'est presque suspendue entre 1995 et 2000. »² Pour Wang Lingzhen dans son introduction de *Chinese Women's Cinema*, cette baisse est due à la suppression progressive du soutien de l'Etat aux réalisatrices et des femmes en général au début des années 1990 avec la privatisation des studios d'Etat, qui culmine à la fin de la décennie avec la disparition de certaines réalisatrices du marché du cinéma.³

Dans ces circonstances, on comprend mieux pourquoi les chercheurs parlent d'une « nouvelle vague » de films de réalisatrices au début des années 2000. Ces films émergent à une période de « renaissance » pour le pays selon le discours officiel des autorités chinoises. L'entrée à l'OMC et la perspective des Jeux Olympiques de 2008 sont des événements perçus comme propulsant à la Chine à la place qu'elle mérite dans l'ordre mondial. L'accroissement économique est sans précédent, mais tous les Chinois

¹ Rui Zhang, "The "Corporate Era" of Chinese Cinema", p. 108.

² "The production of films by female directors nearly came to a standstill between 1995 and 2000." S. Louisa Wei, « Women's Trajectories in Chinese and Japanese Cinemas: A Chronological Overview », in Kate E. Taylor (dir.), *dekalog 4: On East Asian Filmmakers*, Londres-New York, Wallflower Press, 2011, p. 31.

³ Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 33-34.

ne bénéficient pas de ce miracle économique. L'écart se creuse entre riches et pauvres, et les inégalités hommes-femmes se trouvent elles aussi renforcées. En parallèle, le cinéma chinois s'industrialise et se réforme pour être en mesure de rivaliser avec les grandes productions hollywoodiennes maintenant diffusés dans les salles nationales. La priorité est donc au développement économique, et l'action des organisations féministes s'en trouve limitée à des actions locales ou des études qui ne remettent pas directement en question le rôle de l'Etat-Parti.

L'apparition d'une vague de films féministes dans ce contexte paraît finalement assez extraordinaire. La privatisation de la production cinématographique prive les réalisatrices de soutien institutionnel pour faire des films et le lien entre féminisme et cinéma semble ténu. En effet, les réalisatrices de l'époque tendent à dénigrer tout positionnement féministe dans leur travail lorsqu'elles sont interrogées à ce sujet. Elles admettent pour la plupart un souci pour la condition féminine, mais refusent de le relier explicitement au féminisme.

Par exemple, lors d'une rencontre autour de *Lost in Beijing*, la réalisatrice Li Yu déclare :

Ce n'est pas parce que je suis une réalisatrice que j'ai forcément un point de vue féministe. Mais je pense que cette question met en évidence un réel problème : il y a encore trop peu de films en Chine qui explorent le sort des femmes, et les femmes sont trop souvent soumises au regard masculin, qui les considère comme des objets à exploiter et à manipuler.¹

Cette déclaration est particulièrement représentative de cette ambivalence entre une conscience des enjeux et un déni d'appellation. Cette posture que les cinéastes adoptent peut s'expliquer de deux façons. D'une part, il est possible que leur conception du féminisme renvoie soit à un féminisme d'Etat, associé à une autre époque

¹ “每个人都有着不同的视角，并不是说我是一名女导演就一定带有女性主义观点。但我觉得这个问题指出了现实问题，即：国内对于女性命运的探究的影片还是太少，女性被过多的男性目光审视，成为被宰割、被操纵的对象。” Jiang Ying, « « *Pingguo* » daoyan Li Yu xianshen shida : chanshi houxiandai yujing xia de liangxing mingyun 《苹果》导演李玉现身师大：阐释后现代语境下的两性命运 (Intervention de Li Yu, la réalisatrice de *Pingguo*, à l'Ecole Normale de Pékin : interpréter l'évolution des sexes dans un contexte postmoderne), *Renminwang* 人民网 (Le Quotidien du Peuple en ligne), mis en ligne le 26/12/2007. <http://edu.people.com.cn/GB/8216/6701497.html> Consulté le 11/10/2018.

et dépendant d'un Etat autoritaire, soit à des concepts venus de l'étranger et peu adaptés au contexte chinois, deux voies en somme peu séduisantes à leurs yeux. D'autre part, admettre être féministe représente pour elles le risque de se trouver marginalisées au sein du marché du cinéma, où la compétition est déjà rude quand on est une femme. L'interprétation de leurs films relève donc du domaine des critiques et des chercheurs.

IV. Méthodologie et sélection du corpus

La particularité de ce travail de thèse tient au fait d'aborder les œuvres de plusieurs réalisatrices dans une démarche d'association et de comparaison. En effet, la plupart des travaux sur ces films sont généralement des études de cas d'un film ou d'une réalisatrice en particulier, comme c'est le cas par exemple pour les chapitres du livre de Wang Lingzhen, *Chinese Women's Cinema*. Ensuite, c'est le premier à se consacrer aux années 2000 en tant que contexte spécifique. Cette décennie voit l'émergence d'une « nouvelle vague de cinéma de femmes » selon Lin Weimin et Louisa Wei. Ce travail de recherche se propose donc de vérifier si un cinéma de femmes, un cinéma féministe donc, est bien présent au cours de ces années-là et quelles en sont les principales caractéristiques. L'approche adoptée est donc celle d'une analyse avant tout filmique des œuvres, tout en les replaçant dans leur contexte. C'est également l'occasion de confronter les définitions préexistantes du concept à un corpus plus récent et aux conditions de production particulières des années 2000.

L'obtention de copies de films de réalisatrices chinoises de cette période n'est pas aisée depuis la France. Ces œuvres n'ont pas bénéficié d'une sortie dans les salles françaises et les quelques festivals de cinéma qui ont pu en projeter n'ont généralement pas la possibilité d'en conserver une copie. Les éditions en DVD ne sont pas non plus facilement accessibles, lorsqu'elles existent.¹ La rétrospective organisée par Bérénice Reynaud à la Cinémathèque française début 2016 a constitué une opportunité rare pour découvrir certains films, mais c'est surtout grâce à deux femmes Belges passionnées de

¹ Les films de réalisatrices taiwanaises, comme Sylvia Chang et Zero Chou, et hongkongaises, comme Ann Hui, sont beaucoup plus disponibles, avec des éditions DVD en français. Pour la Chine, la Trilogie de Pékin de Ning Ying a été éditée en coffret (distributeur Tamasa) et *Lost in Beijing* de Li Yu (distributeur Spectrum Films) doit son édition en français à sa productrice française, Isabelle Glachant.

cinéma chinois, Marie Vermerein, du festival de films de femmes de Bruxelles « Elles tournent », et Brigitte de la Royère, propriétaire du fonds chinois de la Cinémathèque royale de Belgique, qu'on a pu avoir accès à la grande majorité des copies.

Parmi les œuvres disponibles, j'ai ensuite procédé à une sélection selon les critères suivants : réalisés par des femmes et écrits par des femmes, avec des personnages féminins centraux. Une attention particulière était également portée au regard des réalisatrices sur leurs personnages et sur la société dans laquelle elles évoluent.

Les difficultés à obtenir des copies des films des réalisatrices Peng Xiaolian (1953-2019) et Emily Tang (1970-) pour cette période ont empêché de les intégrer dans le corpus de thèse.¹ Les films *My Father and I* (*Wo he baba* 我和爸爸, 2003) et *Dreams May Come* (*Mengxiang zhaojin xianshi* 梦想照进现实, 2006) n'ont pas été retenus en raison de leurs scénarios écrits par des hommes. Il en va de même pour *Baober in Love* (*Lian'ai zhong de Baober* 恋爱中的宝贝, 2004) de Li Shaohong, qui a été écrit par deux scénaristes hommes et dont la vision s'est régulièrement opposée à celle de la réalisatrice.²

Le corpus de films finalement sélectionnés est composé de six œuvres sorties entre 2001 et 2007. Il s'agit, dans un ordre chronologique, de *Fish and Elephant* (*Jinnian xiatian* 今年夏天, 2001) de Li Yu, *Lettre d'une inconnue* (*Yi ge mosheng nüren de lai xin* 一个陌生女人的来信, 2004) de Xu Jinglei, *Stolen Life* (*Sheng si jie* 生死劫, 2005) de Li Shaohong, *Dam Street* (*Hong yan* 红颜, 2005) de Li Yu, *Perpetual Motion* (*Wu qiong dong* 无穷动, 2005) de Ning Ying et *Lost in Beijing* (*Mishi Beijing* 迷失北京, 2007) de Li Yu.³ Elles ont été produites par quatre réalisatrices à différents stades de leur carrière qui

¹ Les films de Peng Xiaolian sont finalement devenus accessibles grâce à Brigitte de la Royère, mais le processus de rédaction étant déjà bien engagé, le choix a été fait de conserver son travail pour des recherches futures.

² Elle l'évoque dans une interview en 2009. Voir Yang Yuanying 杨远婴 et S. Louisa Wei 魏时煜 (dir.), *Nüxing de dianying: duihua zhongri nüdaoyan* 女性的电影：对话中日女导演: *Women's Cinema: Dialogues with Chinese and Japanese Female Directors*, 2009, p. 176-177.

³ Ces films n'étant pas sortis en France, on conservera leurs titres internationaux pour les désigner, à l'exception de *Lettre d'une inconnue* qui porte le même titre que l'œuvre originale dont il est adapté.

présentent une grande diversité de profils.¹ Elles font partie des réalisatrices les plus connues de cette période, autant d'un point de vue public qu'académique.

Leurs œuvres ont pour la plupart été commentées d'un point de vue féministe, mais sans jamais être associées entre elles. Pourtant, au fil des visionnages, des éléments récurrents sont apparus. Cette thèse se propose d'en traiter quelques-uns, en associant les films qui les contiennent afin d'étudier la façon dont chaque réalisatrice procède d'une œuvre à l'autre. La présence de thématiques et de procédés communs entre des films d'autrices différentes produits à la même période pourra ainsi permettre d'interroger les définitions du cinéma de femmes en Chine, voire de vérifier si une actualisation est nécessaire pour le contexte particulier du début du vingt-et-unième siècle.

V. Structure de la thèse

Parmi ces thématiques et procédés communs, on a dégagé trois grands axes qui correspondent aux trois chapitres de cette thèse : d'abord le recours à du « regard féminin » pour porter le point de vue subjectif des héroïnes, puis la façon dont ces mêmes personnages appréhendent l'espace urbain, et enfin la récurrence des fins ouvertes ou ambiguës quant au destin des protagonistes.

Le premier chapitre s'appuie sur le concept de « regard féminin » développé par Iris Brey pour analyser la façon dont Li Shaohong dans *Stolen Life* et Xu Jinglei dans *Lettre d'une inconnue* articulent le point de vue de leurs héroïnes et mettent en scène ces dernières.

Une première partie s'intéresse ainsi à la transmission du point de vue de chaque héroïne. Le récit en voix over rétrospective oriente déjà la perception des spectateurs. La posture qu'adopte ensuite chaque réalisatrice par rapport à cette narration est également déterminante. La mise en scène de Xu Jinglei vient ainsi presque se confondre avec le propos de la narratrice, comme si c'était cette dernière qui réalisait le film et que l'on voyait la réalité à travers ses yeux. Celle de Li Shaohong vient se placer en renfort

¹ Une biographie récapitulative de chaque réalisatrice est disponible en annexe 1.

du récit en voix over en fournissant aux spectateurs des indices visuels supplémentaires qui permettent dans le même temps de les investir encore davantage dans l'histoire. Dans chaque film, les deux réalisatrices s'appliquent à faire ressentir l'expérience vécue, dans le sens phénoménologique du terme, de leurs personnages jusque dans leurs sensations physiques.

Ensuite, une seconde partie étudie la façon dont les héroïnes sont mises en scène à l'écran. On constate d'une part l'absence d'un point de vue voyeur dans les scènes de sexe de chaque film : il se trouve toujours habilement détourné ou contrarié. D'autre part, on peut observer que l'évolution des relations entre personnages masculins et personnages féminins se retrouve dans celle de leur posture au sein du cadre. En effet, les héroïnes passent progressivement d'une relation déséquilibrée à une égalité certaine. Enfin, le traitement de sujets controversés comme la prostitution sans les condamner explicitement contribue à remettre en question les rôles de genre assignés aux femmes par la société patriarcale chinoise. Chaque film porte ainsi le point de vue de son héroïne et vient rompre les schémas narratifs habituels dans les récits au cinéma qui font du masculin le moteur de l'action et le détenteur du regard sur les personnages féminins. Ici, ce sont les héroïnes qui assument ces positions.

Le deuxième chapitre porte sur l'appréhension de l'espace urbain par les personnages féminins. La plupart des films du corpus se déroulent à Pékin et rendent compte des transformations qu'a connu la ville au cours de la décennie dans la perspective des Jeux Olympiques d'été de 2008. Ces transformations ont forcément affecté d'une manière ou d'une autre la vie quotidienne de ces réalisatrices qui vivent et travaillent à Pékin. Il est donc naturel de retrouver dans leurs œuvres un lien avec l'évolution de l'espace urbain et l'espace qu'il est possible d'y occuper et de s'approprier. L'ambivalence caractérise le rapport des femmes à la ville : elle est source de plaisirs comme de dangers pour elles, et il est important de maintenir un équilibre entre ces deux aspects dit Elizabeth Wilson.¹ On retrouve en effet cette ambivalence entre

¹ Elizabeth Wilson, "Into the Labyrinth" in *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, Londres, Virago Press, 1991, p. 1-11.

contraintes et opportunités dans *Fish and Elephant*, *Dam Street*, *Perpetual Motion*, *Stolen Life* et *Lost in Beijing*.

Un premier temps est consacré aux « murs » visibles comme invisibles. Ils sont qualifiés ainsi car s'ils sont visibles pour les spectateurs, ils ne le sont pas nécessairement pour les personnages. Ces limites visuelles entre refuge et prison relèvent de constructions sociales. La société les impose aux femmes mais elles se les imposent aussi elles-mêmes de façon plus ou moins consciente. Leur récurrence au sein du corpus pointe vers une conscience aigüe de ces limites au sein de la société par les réalisatrices. Un deuxième temps traite de l'occupation de l'espace. Suivant le niveau de vie ou l'orientation sexuelle des personnages, celle-ci sera différente. Ainsi, la mise en scène de *Fish and Elephant* permet d'intégrer au sein de l'espace urbain une sexualité hors normes habituellement invisible, pointant même vers une intégration à l'échelle de la société chinoise. Ensuite, la comparaison des personnages de Wang Mei et Xiao Mei dans *Lost in Beijing* à travers leur occupation de l'espace est représentative des disparités de développement de la Chine contemporaine. Enfin, dans le troisième temps, il est question de flânerie au féminin. Le récent travail de Lauren Elkin sur la figure de la flâneuse, considérée non pas comme une version féminine du flâneur mais comme une figure originale et émancipée, permet de réévaluer ce qu'on peut entendre par flânerie dans *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion*.¹ Dans le premier film, les marches dans la ville de Pingguo sont mises en parallèle avec l'itinéraire de l'héroïne d'Agnès Varda dans *Cléo de 5 à 7*, dont le reflet d'elle-même à travers la ville lui offre pour la première fois une position de sujet. On assiste ainsi à l'émancipation progressive du personnage jusqu'à son départ à la fin du film. Enfin, la promenade qu'entreprennent les trois amies de *Perpetual Motion* pointent aussi bien vers une émancipation personnelle que vers la réappropriation d'un espace urbain où elles n'ont au premier abord « pas leur place ».

Le troisième et dernier chapitre s'attache à l'analyse de la récurrence constatée de fins ouvertes ou ambiguës pour chacune des œuvres du corpus. On suivra l'interprétation de Chris Berry, qui considère les fins ouvertes comme des ouvertures critiques de la part des réalisatrices. On a d'une part des conclusions ambiguës dans

¹ Lauren Elkin, *Flâneuse : Reconquérir la ville pas à pas*, Paris, Hoëbeke, 2019.

Lettre d'une inconnue, Fish and Elephant et Stolen Life, et d'autre part la mise en scène du départ des héroïnes de leur maison dans *Dam Street, Lost in Beijing* et *Perpetual Motion*. L'avenir incertain qui attend la plupart des personnages féminins dans ces films permet d'amener les spectateurs à se questionner sur ce qui peut attendre ces femmes dans la société patriarcale chinoise actuelle.

Chapitre 1 : Point de vue et regard féminin dans *Stolen Life* et *Lettre d'une inconnue*

I. Introduction

Les films analysés dans ce travail de recherche rendent tous compte du point de vue et de l'expérience de personnages féminins centraux. Ce chapitre va s'attacher à l'étude de deux d'entre eux, *Stolen Life* (2005) de Li Shaohong et *Lettre d'une inconnue* (2004) de Xu Jinglei, qui ont pour particularité de recourir à une voix over rétrospective à la première personne pour porter le point de vue de leur héroïne. Avec ce procédé, les deux films s'inscrivent dans une sorte de tradition dans les films de réalisatrices en Chine, inspirée par la littérature féminine depuis le début du vingtième siècle.

Le point de vue des personnages est également appuyé par la mise en scène de chaque réalisatrice. Pour analyser ces deux aspects, on va s'appuyer sur la grille d'analyse d'Iris Brey pour son concept du regard féminin. Ce concept renvoie à un traitement féministe des personnages féminins en faisant ressentir leur expérience aux spectateurs et en se plaçant de leur point de vue. Il permet d'interroger la façon dont les réalisatrices représentent leurs héroïnes et en quoi cela remet en question l'ordre patriarcal.

A. Voix over féminine et films de réalisatrices en Chine

Avec leur voix over féminine rétrospective, *Stolen Life* et *Lettre d'une inconnue* s'inscrivent dans une sorte de continuité avec des films de réalisatrices des décennies précédentes. Ces films sont la plupart du temps l'adaptation d'une œuvre littéraire, généralement une autobiographie féminine, et le passé des héroïnes y est raconté avec une narration en voix over qui commentent les événements. Ce procédé a surtout été relevé dans les années 1980 et le début des années 1990, mais la recherche fait remonter la pratique jusque dans les années 1950 et 1960 avec les premières réalisatrices chinoises. Replacer les films de Li Shaohong et Xu Jinglei dans cette tradition cinématographique permet de rendre compte de l'évolution de ce procédé en fonction de son contexte politique et économique.

1. Dans les années 1950-1960

Les années 1950 jusqu'au début des années 1960 correspondent à une période d'expérimentation cinématographique pour les réalisateurs et réalisatrices. La plupart découvrent le médium et cherchent comment représenter la nouvelle Chine. La direction politique variant régulièrement, diverses expérimentations stylistiques sont tentées, avec plus ou moins de succès. C'est aussi une période où les réalisatrices bénéficient du soutien d'un féminisme socialiste institutionnalisé qui encourage le développement d'une culture féministe dans les médias. Le féminisme est alors considéré comme un outil indispensable pour la mise en place du régime communiste car il permet de faire participer les femmes à l'effort du développement national. C'est donc ainsi que des réalisatrices comme Wang Ping (1916-1990) et Dong Kena (1930-2016) pour les plus connues se retrouvent dès le début de leur carrière à la tête de grandes productions.¹

L'étude des films de ces réalisatrices est très récente, et c'est à Wang Lingzhen que l'on doit cette reconsidération du féminisme dans les productions de l'époque. Dans

¹ Wang Ping est la réalisatrice du très célèbre *L'Orient est rouge* (*Dongfang hong* 东方红, 1965) pour ne citer que cette oeuvre, Dong Kena est surtout connue pour *Small Grass on the Kunlun Mountain* (*Kunlun shan shang yi ke cao* 昆仑山上一棵草, 1962).

ses travaux, elle avance ainsi que le recours à une voix over féminine dans ces films vient subtilement mais significativement étoffer les personnages féminins.

Elle prend l'exemple de *Small Grass on the Kunlun Mountain* (*Kunkun shan shang yike cao* 昆仑山上一棵草, 1962) de Dong Kena, qui est l'adaptation d'une nouvelle publiée dans le *Quotidien du Peuple*, le journal officiel du PCC. On y suit une jeune fille récemment diplômée de son université à Shanghai qui décide de contribuer à l'effort national en travaillant sur le plateau du Qinghai au Tibet. Désillusionnée par la rudesse de la vie qu'elle découvre sur place, elle rencontre alors la femme d'un membre du Parti qui parvient à la convaincre de rester et de se dévouer à son travail. Alors que le récit original est raconté par un flashback, la réalisatrice choisit d'utiliser une voix over à la première personne qui communique les pensées et les émotions de l'héroïne aux spectateurs en temps réel. Ce procédé, combiné à des scènes rajoutées par la réalisatrice au scénario original, permet d'explorer la psychologie de l'héroïne et son expérience individuelle. Ces éléments subtils mais significatifs permettent d'étoffer l'héroïne et l'empêchent d'être réduite à un symbole politique uni-dimensionnel. En effet, ils confèrent une conscience propre au personnage dans son choix de rejoindre la collectivité, un détail généralement absent dans ce genre de film. En procédant ainsi, affirme Wang, Dong Kena inscrit ses personnages dans un projet politique et social sans pour autant effacer leurs différences sexuelles et motivations individuelles.¹

2. Dans les années 1980-1990

Les années 1980 sont caractérisées par un véritable foisonnement intellectuel et artistique. Les Chinois cherchent à rompre avec la période précédente de la Révolution culturelle et se réjouissent de l'ouverture du pays sur le reste du monde qui représente l'occasion de rattraper leur « retard » aussi bien économique que culturel. Les études

¹ Pour en savoir plus sur le cinéma des femmes durant le période socialiste, voir Wang Lingzhen, "Socialist Cinema and Female Authorship: Overdetermination and Subjective Revisions in Dong Kena's *Small Grass Grows on the Kunkun Mountain* (1962)" in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 47-65, et son excellent article sur Wang Ping, Wang Lingzhen, "Wang Ping and Women's Cinema in Socialist China: Institutional Practice, Feminist Cultures, and Embedded Authorship", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 40 n°3, 2015, p. 589-622.

sur l'histoire des femmes sont lancées par la Fédération des femmes de Chine et se basent sur une différenciation des sexes pour tenter de reconstruire une identité féminine en opposition avec le féminisme institutionnel de la période précédente.¹

A la même période, une importante littérature autobiographique féminine se développe. Dans l'esprit de leur époque, les autrices y affirment leur individualité après une période caractérisée par une extrême collectivité. Dans leurs récits, elles explorent leur vécu et rendent compte de leur expérience personnelle. Cette démarche a profondément influencé les réalisatrices de l'époque, en quête de « moyens pour exprimer des réflexions individuelles, des expériences genrées et personnelles, et des émotions subjectives ».² La plupart des films avec une voix over féminine de cette période sont donc des adaptations de ces récits, qui valorisent des expériences féminines à une période (souvent la Révolution culturelle) où les préoccupations individuelles n'avaient pas leur place dans le contexte politique d'alors.

La réalisatrice Zhang Nuanxin est la première à utiliser une voix over féminine rétrospective avec *The Drive to Win (Sha'ou 沙鸥)* en 1981, et poursuit avec *Sacrifice of Youth (Qingchun ji 青春祭)* en 1986. Dans un récent article, Wang Lingzhen démontre comment la réalisatrice, par sa mise en scène et l'usage d'une voix over à la première personne, permet à son héroïne de négocier une trajectoire subtile entre deux cultures (Han et la minorité ethnique Dai dans le Yunnan) et les rôles de genre que chacune implique sans choisir de camp.³

Un autre exemple célèbre est *Army Nurse (Nü'er lou 女儿楼)*, 1984 de Hu Mei, qui met en scène une infirmière dans un hôpital militaire qui est déchirée entre devoir

¹ Voir Mayfair Mei-hui Yang (dir.), *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

² "Women's autobiographical literature served as an important source for women's subjective experimental cinema in 1980s China, as female filmmakers also sought ways to express individual reflections, personal and gendered experiences, and subjective emotions." Wang Lingzhen, "Zhang Nuanxin and Social Commitment in 1980s Chinese Women's Experimental Cinema", *Camera Obscura*, vol. 34 n°102, 2019, p. 9.

³ Wang Lingzhen, "Zhang Nuanxin and Social Commitment in 1980s Chinese Women's Experimental Cinema", *Camera Obscura*, 2019.

et amour. La voix over lui donne non seulement l'occasion de s'exprimer, mais permet surtout de marquer sa subjectivité, analyse E. Ann Kaplan.

Le film procède à l'étude de la situation de l'héroïne en nous demandant de s'identifier à elle, d'aller d'une situation à l'autre avec elle, de faire l'expérience de sa vie, sans faire appel à un désir érotique inconscient ou à une persuasion politique. Le recours à la narration en voix-over de l'héroïne renforce l'identification du spectateur envers elle. Ainsi, le film offre sans doute plus de résistance aux codes sexuels et politiques chinois dominants que les autres films abordés. En affirmant la subjectivité de l'héroïne, et en nous faisant nous identifier à son désir sexuel ainsi que son impossibilité¹

Dans un autre chapitre, Kaplan compare ce film avec *Lettre d'une inconnue*, et remarque que contrairement à l'héroïne de Xu Jinglei, celle d'*Army Nurse* est dans l'impossibilité de déterminer son propre destin. Cette impossibilité est soulignée par la division du personnage entre son image à l'écran d'une part et ses pensées révélées en voix over d'autre part. Cui Shuqin voit cette division comme la représentation du conflit intérieur de l'héroïnes entre les attentes sociales et ses désirs personnels.²

Les films de cette époque s'efforcent ainsi d'« affirmer une voix féminine face au discours dominant ». ³ La voix over permet dans ce cadre d'aider à construire une individualité et une conscience d'elles-mêmes pour les héroïnes, malgré une marge de manœuvre généralement limitée. S. Louisa Wei estime pour sa part qu'en inscrivant la subjectivité féminine au cœur de ces récits, ces films permettent « de (ré)écrire

¹ "The film pursues its study of the heroine's situation by asking us to identify with her, to move through her situations with her, to experience what her life is like, without either appeals to unconscious erotic desire or to political persuasion. The device of the heroine's voice-over narration increases the spectator's close identification with her. In this way, the film arguably offers more resistance to dominant Chinese sexual and political codes than either of the other films discussed. In asserting the heroine's subjectivity, and in making us identify with her sexual desire and its impossibility," E. Ann Kaplan, "Melodrama/Subjectivity/Ideology: Western Melodrama Theories and Their Relevance to Recent Chinese Cinema", *East-West Film Journal*, vol. 5 n°1, 1991, p. 22-23

² Cui Shuqin, "Desire in Difference: Female Voice and Point of View in Hu Mei's *Army Nurse*" in *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003, p. 200-218.

³ "to assert a woman's voice against the dominant discourse of communist ideology." Cui Shuqin, *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, 2003, p. xvi.

l'histoire/les histoires des femmes, de (re)construire leurs discours/leurs voix et/ou de (re)cartographier leurs espaces/places. »¹

La voix over employée dans *Stolen Life* et *Lettre d'une inconnue* s'inscrit dans un contexte encore différent. Les enjeux politiques qui contraignaient le destin des héroïnes dans les récits des années 1980 ont désormais été remplacés par les enjeux économiques, mais le procédé marque encore une fois la volonté des réalisatrices de valoriser la subjectivité de leurs personnages. Le point de vue des deux héroïnes passe donc à la fois à travers la narration en voix over et par la mise en scène des réalisatrices. Pour analyser ces deux dimensions, on va s'appuyer sur le concept de regard féminin développé par la critique et journaliste française Iris Brey.

B. Le regard féminin d'Iris Brey

Pour mieux comprendre ce qu'est le regard féminin, il faut d'abord introduire le concept contre lequel il s'est construit : le regard masculin ou *male gaze*.

1. Le *male gaze*

C'est Laura Mulvey qu'on doit la première mention du terme dans son incontournable essai « Visual Pleasure and Narrative Cinema » paru dans la revue de cinéma britannique *Screen* en 1975. Dans cet article qui a révolutionné la théorie féministe du cinéma, elle s'appuie sur la psychanalyse, et plus particulièrement sur le concept de pulsion scopique théorisé par Freud dans ses essais sur la sexualité, pour critiquer la façon dont sont représentés les personnages féminins dans les films hollywoodiens classiques.

La pulsion scopique, ou scopophilie, désigne le plaisir de regarder, de posséder par le regard. Cette pulsion peut évoluer selon Freud soit vers de la fétichisation, qui idéalise l'objet du regard, soit vers du voyeurisme, qui a un côté sadique et génère de la

¹ "their strength in encoding female subjectivity into film narratives, which (re)write women's histories/stories, (re)construct women's speeches/voices, and/or (re)map women's spaces/places." S. Louisa Wei, "The Encoding of Female Subjectivity: Four Films by China's Fifth-Generation Women Directors", in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 174.

culpabilité. Au cinéma, cette pulsion correspond à celle des personnages masculins qui regardent les personnages féminins. Le problème de ce modèle selon Mulvey est qu'il est devenu la norme : « Jamais contestés, les films grand public ont codé l'érotisme selon le langage de l'ordre patriarcal dominant. »¹ Et cet ordre patriarcal est le suivant :

La femme fonctionne ainsi dans la culture patriarcale comme un signifiant pour l'Autre masculin, elle est liée à un ordre symbolique dans lequel l'homme peut, à travers la maîtrise du langage, laisser libre cours à ses fantasmes et à ses obsessions, en les projetant sur l'image silencieuse de la femme toujours assignée à sa place, celle de support, et non de productrice de la signification.²

Dans la perspective du regard masculin, le personnage masculin est considéré comme le moteur du récit et le relais du regard des spectateurs. De son côté, le personnage féminin est réduit à être vénéré et s'offre en spectacle pour le plaisir visuel des personnages du film et, à travers eux, des spectateurs. En s'identifiant au héros masculin et à son point de vue, les spectateurs peuvent ainsi prétendre posséder eux aussi l'héroïne par le regard. En résumé, on a donc d'une part une objectivation de la femme et une masculinisation du plaisir visuel d'autre part.

Le regard masculin, déterminant, projette ses fantasmes sur la figure féminine, laquelle est façonnée en conséquence. Dans le rôle exhibitionniste qui leur est traditionnellement imparti, les femmes sont simultanément regardées et exhibées, leur apparence étant codée pour susciter un fort impact visuel et érotique, si bien qu'on peut les qualifier d'être-pour-le-regard [*to-be-looked-at-ness*].³

Pour créer ce spectacle des personnages féminins, la mise en scène va passer par plusieurs aspects. Il y a tout d'abord la façon dont elles vont être apprêtées (vêtements, maquillage, coiffure) et éclairées, tout cela dans le but de mettre en valeur leur corps et à les rendre ainsi désirables. Ensuite, il y a la manière avec laquelle elles vont être filmées. Les corps féminins sont très souvent morcelés par le montage, ou le cadre va se focaliser sur certaines parties de leurs corps considérées comme attirantes sexuellement comme

¹ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) », in Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2017, p. 36.

² Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) », *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*, 2017, p. 34.

³ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) », p. 41.

leur poitrine et leurs fesses. Dans son introduction au livre de Mulvey, Teresa de Castro ajoute les éléments suivants : « le système de champs/contre-champs qui institue la femme objet du regard ; la caméra subjective qui invite à l'identification avec le héros masculin ; etc. »¹ L'objectivation de la femme passe donc aussi bien par des procédés formels que narratifs. L'homme est le moteur du récit (actif) et le détenteur du regard tandis que la femme est caractérisée par son être-pour-le-regard (*to-be-looked-at-ness*) et sa passivité.

Cette façon de mettre en scène les personnages masculins comme féminins est donc problématique parce qu'elle s'est inscrite dans les inconscients au point d'être considérée comme la norme, sans être remise en question avant l'intervention des critiques féministes sur le cinéma. Par conséquent, le public s'est habitué à voir les femmes à l'écran comme des objets sexuels regardées à leur insu sans imaginer qu'on puisse procéder autrement. Et c'est ce qui a motivé les théoriciennes féministes à réclamer la possibilité de faire des films en dehors de ces schémas issus du regard masculin.

2. Et dans le cinéma chinois ?

Les films que critiquent Laura Mulvey dans son essai sont des films hollywoodiens, mais le regard masculin est-il aussi présent dans l'histoire du cinéma chinois ? Les avis diffèrent sur la question. Chris Berry et Mary Farquhar affirment que le regard masculin n'est pas aussi fondateur dans le cinéma chinois qu'à Hollywood. Dai Jinhua et Rey Chow par contre, estiment que le regard masculin était présent dès les débuts du cinéma chinois et est revenu en force à partir de la fin des années 1970.

Chris Berry, qui a consacré plusieurs travaux à la question du point de vue et de la subjectivité dans les films des années 1980, note que « dans le cas du cinéma chinois, la position du spectateur n'est pas nécessairement liée au masculin comme c'est le cas en Occident ».² Il parle plutôt du point de vue d'une troisième personne, neutre et

¹ Teresa de Castro, « Introduction », in Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2017, p. 22.

² "in the case of the Chinese cinema, the position of the viewing subject is not necessarily hooked up to questions of maleness in the same way as in the West." Chris Berry, "Sexual Difference and the Viewing

objective, qui offre aux spectateurs une position privilégiée pour assister à l'histoire. « Le troisième point de vue n'a pas de sexe, et on ne lui en connaît un que lorsqu'il est associé avec un des personnages dans la scène », et ce quel que soit le sexe du personnage.¹

Dans son chapitre avec Mary Farquhar, ils s'appuient sur l'analyse des films de trois actrices représentatives de trois périodes du cinéma chinois pour démontrer que le regard masculin, s'il n'est pas complètement absent, y est généralement détourné.² Par exemple, dans les films de Ruan Lingyu dans les années 1930 et dans les films de Gong Li des années 1990, le but des gros plans sur les actrices n'est pas de les objectiver, mais d'être en empathie avec elles. Les héroïnes ne sont pas que des victimes, ce sont aussi des agents avec leur propre point de vue. Cependant, en reliant chaque actrice à ce qu'elle symbolise pour la nation, les deux chercheurs confirment qu'elles sont la projection des fantasmes et des frustrations de leurs auteurs masculins concernant leur pays. On retrouve là encore cette position de l'Autre décrite par Mulvey.

De son côté, Dai Jinhua atteste qu'il n'y avait pas (ou plus) de *male gaze* dans le cinéma de la période maoïste (1949-1976) puisque la sexualité en était absente. Cela ne signifiait pas pour autant que le patriarcat était remis en question. Au contraire, les femmes devaient perdre toutes leurs caractéristiques de genre pour devenir les égales des hommes. Le discours change cependant avec le lancement des réformes à la fin des années 1970. Autrefois enjointes à quitter leur famille pour rejoindre l'effort révolutionnaire, les femmes sont désormais rétablies dans leur rôle « originel » de mères dans la société. Elles redeviennent des « signifiants vides » sur lesquelles les

Subject in *Li Shuangshuang and The In-laws*", in Chris Berry (dir.), *Perspectives on Chinese Cinema*, Londres, British Film Institute, 1991, p. 37.

¹ "the viewing subject in the third place is not gender-identified, and that the place of the viewing subject only becomes gender-identified when associated with one the figures in the scene." Chris Berry, "Sexual Difference and the Viewing Subject in *Li Shuangshuang and The In-laws*", *Perspectives on Chinese Cinema*, 1991, p. 38-39.

² Chris Berry, Mary Farquhar, "How Should a Chinese Woman Look? Woman and Nation" in *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 108-134.

auteurs masculins projettent leurs souffrances liées à la période maoïste et leurs représentations n'ont pas grand-chose à voir avec leurs conditions de vie réelles.¹

À sa suite, Rey Chow estime que les films du réalisateur Zhang Yimou dans lesquels joue Gong Li ressuscitent une fétichisation des personnages féminins qui existait déjà dans le cinéma des années 1930. L'ouverture économique et le développement de la société de consommation n'ont fait que renforcer cette fétichisation des femmes et de leur image. Chow commente le double jeu des actrices contemporaines qui continuent d'incarner les projections des réalisateurs à l'écran et qui vendent également leur image à des marques. Elles s'affichent désormais partout à travers la publicité et deviennent ainsi elles-mêmes des marchandises.²

Dans ce contexte, il est donc bien nécessaire d'interroger les représentations féminines et la façon dont sont mis en scène les personnages féminins au cinéma. Le regard féminin est pour cela un nouvel outil très utile, qui insiste sur la perspective adoptée par le réalisateur ou la réalisatrice aussi bien d'un point de vue formel que narratif.

3. *Le regard féminin : une révolution à l'écran*

Quarante-cinq ans après le texte de Mulvey, Iris Brey publie *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, dans lequel elle promeut une nouvelle façon de regarder, à contre-courant du regard masculin. Elle s'appuie sur une approche à la fois phénoménologique et féministe du cinéma. « Si nous devons définir le *female gaze*, ce serait donc un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle. »³

¹ Dai Jinhua, « *Bu ke jian de nüxing: dangdai Zhongguo dianying zhong de nüxing yu nüxing de dianying* 不可见的女性: 当代中国电影中的女性与女性的电影 » (Les femmes invisibles : les femmes dans le cinéma chinois contemporaine et les films de femmes), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), n° 6, 1994, p. 41.

² Rey Chow, "Fetish Power Unbound: A Small History of "Woman" in Chinese Cinema" in Arvind Rajagopal et Anupama Rao (dir.), *Media and Utopia: History, Imagination and Technology*, Londres-New York, Routledge, 2016, p. 34-55.

³ Iris Brey, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, L'Olivier, 2020, p. 39.

Cette question du ressenti se rapporte à la phénoménologie appliquée au cinéma et notamment à la question du corps. Brey reprend les propos de Vivian Sobchack qui décrit l'expérience cinématographique comme une rencontre entre des corps : entre les corps des personnages à l'écran et ceux des spectateurs en train de regarder le film. Dans son livre *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, elle avance que les spectateurs interagissent avec le film qu'ils regardent au lieu d'être simplement passifs. En regardant les personnages vivre à l'écran – et ils paraissent vivants, parce qu'ils bougent, parlent et évoluent dans l'espace grâce à la mise en scène – les spectateurs réagissent en s'appropriant ce qu'ils voient. Ils sont capables de ressentir eux-mêmes ce qui arrive aux personnages, ce qui implique leur corps. Ainsi, « la caméra capte le corps du personnage pour que la personne le regardant ait également la sensation de sentir. » dit Brey.¹

L'approche phénoménologique du cinéma fait donc des spectateurs des corps en situation en train de regarder d'autres corps, dont ils perçoivent, ressentent les actions et les sensations. L'idée du regard féminin est donc de faire ressentir une expérience spécifiquement féminine qui est elle aussi inscrite dans un contexte socioculturel particulier.

On entre alors dans le domaine du féminisme phénoménologique. Iris Marion Young a été l'une des premières à parler d'un « corps en situation » dans son recueil *On Female Body Experience: "Throwing like a Girl" and Other Essays*. Elle y reprend le concept de corps vécu de Maurice Merleau-Ponty en y ajoutant une dimension de genre. « Le corps vécu est l'idée d'un corps physique agissant et vivant dans un contexte socioculturel spécifique ; c'est un corps-en-situation », dit-elle.² Young explique que

Les structures sociales positionnent les individus dans des relations de travail et de production, de pouvoir et de subordination, de désir et de sexualité, de prestige et de statut. La façon dont une personne est positionnée au sein de ces structures dépend autant de la façon dont les autres la traitent dans ces

¹ Iris Brey, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, 2020, p. 48.

² "The lived body is a unified idea of a physical body acting and experiencing in a specific sociocultural context; it is body-in-situation." Iris Marion Young, *On Female Body Experience: "Throwing like a Girl" and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 16.

différents cadres institutionnels que de l'attitude qu'elle adopte envers elle-même.¹

Le féminisme phénoménologique prend en compte à la fois les structures sociales qui déterminent les individus et la façon dont les individus se déterminent par rapport à elles. Camille Froidevaux-Metterie ajoute dans son résumé de la démarche de Young : « aussi limités que soient les choix disponibles, chacune fait toujours avec les contraintes à sa manière propre, dans l'appropriation ou la résistance, la reconfiguration ou le rejet. »² Même si les choix d'un individu, et en l'occurrence ici des femmes, sont limités par les divers positionnements qu'il occupe dans la société, cela ne le prend pas d'un libre-arbitre par rapport à ces mêmes positionnements, suivant s'il s'y conforme, s'il négocie avec eux ou s'il les refuse. Young parle ainsi de « la subjectivité et de l'expérience des femmes comme vécue et ressentie dans leur corps ».³

Le but du regard féminin, lorsqu'il est pratiqué par un réalisateur ou une réalisatrice, est de décrire l'expérience vécue de personnages féminins et de faire ressentir cette expérience aux spectateurs. Il y a donc une interaction entre les corps à l'écran et les corps de ceux qui regardent l'écran, qui sont également des « corps-en-situation ». Pour Brey, c'est

Une approche cruciale et urgente puisque les personnages féminins dont on ressentira l'existence et qui sortiront du statut d'objet ont été jusqu'ici absents, effacés, minimisés et avant tout discriminés de nos écrans et de notre culture. Le *female gaze* peut nous aider à voir et à regarder en dehors du modèle dominant.⁴

En représentant les personnages féminins autrement dans la structure de pensée du regard masculin qui tend à les réduire à des objets, les films qui ont recours au regard féminin permettent alors d'interroger la dominance même de ce modèle en proposant

¹ "Social structures position individuals in relations of labor and production, power and subordination, desire and sexuality, prestige and status. The way a person is positioned in structures is as much a function of how other people treat him or her within various institutional settings as of the attitude a person takes to himself or herself." Iris Marion Young, *On Female Body Experience: "Throwing like a Girl" and Other Essays*, 2005, p. 20-21.

² Camille Froidevaux-Metterie, *La Révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2020, p. 19-20.

³ "subjectivity and women's experience as lived and felt in the flesh." Iris Marion Young, *On Female Body Experience*, p. 6-7.

⁴ Iris Brey, *Le regard féminin*, p. 49-50.

une alternative. Le but n'est pas de remplacer mais de déconstruire le modèle dominant, pour amener les réalisateurs et réalisatrices, critiques et spectateurs à questionner leur façon de regarder.

Dans cette démarche, Brey propose une grille de critères qui permet d'évaluer si, dans son récit et sa forme, un film a recours au regard féminin. Les critères sont les suivants :

Il faut narrativement que :

- 1) le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
- 2) l'histoire soit racontée de son point de vue ;
- 3) son histoire remette en question l'ordre patriarcal.

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1) grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;
- 2) si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le *male gaze* découle de l'inconscient patriarcal) ;
- 3) le plaisir des spectateurs et spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur).¹

Le fait d'adopter ces critères fait de l'œuvre un film féministe, puisqu'à partir du moment où elle se place du point de vue de l'expérience d'une minorité, elle questionne l'ordre patriarcal. Brey précise cependant que tous les films féministes n'y ont pas recours, il s'agit d'une approche parmi d'autres. La grille de critères qu'elle a développée va servir ici de base pour l'analyse de *Stolen Life* et de *Lettre d'une inconnue*.

C. *Stolen Life* et *Lettre d'une inconnue*

Stolen Life raconte le parcours d'une jeune femme, Yanni, depuis son enfance jusqu'à une vingtaine d'année environ. Elevée par sa tante et sa grand-mère, elle n'a que très peu de contacts avec ses parents. Le jour de son entrée à l'université, elle fait la connaissance d'un livreur, Muyu, dont elle tombe bientôt amoureuse. Lorsqu'elle

¹ Iris Brey, *Le regard féminin*, p. 77.

tombe enceinte, il la persuade de garder l'enfant, ce qui provoque son renvoi de l'université. En raison de leur situation financière précaire, ils doivent faire adopter le bébé à sa naissance. Quelques temps plus tard, Yanni rencontre une jeune femme Fang, qui clame être la nouvelle petite amie de Muyu. En l'interrogeant, Yanni découvre que ce dernier séduit des jeunes femmes pour ensuite tirer profit de l'adoption du bébé. D'abord sous le choc, elle décide ensuite de tuer Muyu avant de se suicider mais renonce à exécuter son plan au dernier moment. Elle parvient ainsi à rompre définitivement avec le jeune homme et poursuit sa vie de son côté. Lorsque plus tard elle aperçoit son ancienne rivale enceinte, elle décide de raconter son histoire dans l'espoir d'empêcher Muyu de nuire.

Le film fait partie d'une série de téléfilms produite par Li Shaohong qui adapte des histoires extraites du livre *Juedui yinsi* 绝对隐私 (1998), traduit en anglais sous le titre de *Absolute Privacy*, de la journaliste An Dun (c'est le seul de la série à avoir été réalisé par la cinéaste). An Dun s'est spécialisée dans le recueil de témoignages de citoyens ordinaires. Avec ses livres, elle se propose de leur donner un cadre où s'exprimer, et espère ainsi aider ses lecteurs à mieux comprendre la société dans laquelle ils vivent et qui change si vite.¹

Dans un dossier de presse sur le film, la réalisatrice raconte comment elle a décidé d'aborder le récit original :

J'ai été bouleversée lorsque j'ai lu le scénario la première fois. J'avais à la fois le cœur serré et des frissons, surtout lorsque j'ai réalisé que c'était basé sur une histoire vraie. Comment faire face à cette femme ? Je ne suis pas en mesure de porter un jugement sur son éducation et les décisions qu'elle a prises.²

¹ Ren Zhongxi, "An Dun: Chasing the Chinese Dream", China.org.cn, mis en ligne le 18/09/2009. http://www.china.org.cn/books&magazines/2009-09/21/content_18567905.htm Consulté le 11/08/20.

² "I was very disturbed when I first read the screenplay. It was truly a heart-drenching, bone-chilling sensation, especially as I realized that it is based on a true story. How do I face this woman? I am in no position to make a judgment on her upbringing and the decisions she made." Li Shaohong, "Stolen Life: Discussion Guide", *The Global Lens*, 2006. <https://www.atria.nl/eazines/web/ElectricJournalHumanSexuality/1998-2005/ejhs/sto.pdf> Consulté le 02/06/20.

Pour éviter de poser un jugement sur le personnage, Li Shaohong a décidé d'adopter une posture d'accompagnement par rapport à l'héroïne :

Mon meilleur choix était de marcher avec elle, dans le monde souterrain de la ville, dans la marge ; de la suivre dans les profondeurs de son âme, son âme petite mais obstinée ; de sentir l'environnement dans lequel elle lutte pour survivre : sa texture, son odeur, son humidité. À travers elle et avec elle, je découvre la cour dans laquelle elle a grandi, j'apprends à connaître sa tante et sa grand-mère comme elle l'a fait. Et de la même façon qu'elle est confrontée à la trahison de son amour et la perte de son enfant, je suis moi aussi confrontée à ce choix et à ses conséquences qui menacent sa propre vie. Heureusement, elle décide de vivre lorsqu'elle décide de lâcher son couteau. Je sèche mes larmes avec elle, je me console et je mûris face au monde, ce qui ne nous tue pas ne peut que nous rendre plus fortes. C'est de cette façon que je raconte l'histoire, l'expérience humaine d'une fille comme Yanni, et c'est beaucoup plus convaincant et plus proche de l'âme que n'importe quelle forme de compassion.¹

Dans ce long extrait, la réalisatrice décrit une démarche très similaire de celle du regard féminin, avec cette idée de vivre les événements avec le personnage et ressentir en même temps qu'elle ses émotions, ses sensations physiques.

De son côté, Xu Jinglei a transposé elle-même la nouvelle de Stefan Zweig de l'Autriche des années 1920 à la Chine des années 1930 et 1940. L'histoire reste cependant sensiblement la même. Un écrivain, M. Xu, rentre chez lui, à Beiping (le nom que la ville de Pékin portait à l'époque), et y trouve la lettre d'une femme inconnue qui lui raconte l'amour qu'elle lui a porté toute sa vie sans jamais qu'il ne la reconnaisse. Son récit divise le film en trois parties. La première correspond à l'enfance de l'inconnue et voit leur première rencontre alors qu'ils sont voisins. Suite au remariage de sa mère, la jeune fille doit quitter Beiping et y revient des années plus tard pour y faire ses études. Dans cette deuxième partie, elle provoque une nouvelle rencontre avec l'écrivain et ils

¹ "My best choice is to walk with her, into the city's underworld, into the fringe; to follow her into the depths of her soul, her small yet tenacious soul; to feel the environment where she struggles to survive, its texture, its smell, its dampness. Through her and with her, I experience the courtyard she grew up in, I got to know her auntie and granny as she would, and I come to love and hate her estranged parents as she did. And just as she is faced with the betrayal of her love and the loss of its fruit, I, too, am confronted with this choice, the consequence of which holds her very life in balance. Fortunately, her life is saved as she lets go of the dagger. I dry my eyes with her, sobering and maturing up for the world – it hasn't killed us, so we can only be stronger. It is through such perspective that I told the story, the human experience of a girl like Yanni, and its more convincing, more immediate to the soul than any idealistic compassion can hope to be." Li Shaohong, *"Stolen Life: Discussion Guide"*, *The Global Lens*, 2006.

ont une brève liaison. Elle découvre qu'elle est enceinte et doit bientôt fuir la capitale menacée par l'invasion japonaise. La troisième partie a lieu huit ans plus tard. L'inconnue, désormais connue sous le nom de Mlle Jiang, est une courtisane de luxe, ce qui lui permet d'élever son fils. Elle fréquente le même milieu que l'écrivain sans que celui-ci la remarque. Le destin les réunit un soir et ils passent la nuit ensemble. Le lendemain, elle le quitte, réalisant qu'il ne la reconnaît toujours pas. Plus tard, son fils tombe malade et meurt. Lorsque M. Xu reçoit sa lettre, Mlle Jiang est décédée elle aussi. Profondément touché, il tente alors de se souvenir d'elle.

La réalisatrice rapproche cette adaptation de son processus de maturité personnel.

C'est une œuvre qui m'a vue grandir. Je l'ai lue deux fois à dix ans d'intervalle avec à chaque fois une interprétation différente. Lorsque je l'ai lue pour la première fois il y a dix ans, en 1993, je venais d'entrer à l'université et je l'ai prise comme un roman de Qiong Yao,¹ avec cet homme si mauvais, et cette femme si passionnée et si pitoyable. Mon ressenti était complètement différent dix ans plus tard : cette fois je trouvais que l'homme était pitoyable, et que la femme était au contraire très forte. Elle ne lui donne pas un enfant, elle fait un enfant pour elle-même. En dix ans, mes sentiments pour cette nouvelle et ces deux personnages avaient bien changé. C'est la force qui s'est dégageée de cette constatation qui m'a poussée à faire ce film.²

Son adaptation à l'écran reflète sa préférence assumée pour l'inconnue par rapport à l'écrivain. L'héroïne est la narratrice de son propre récit, c'est elle qui est maîtresse du regard sur l'homme qu'elle aime et enfin ce sont ses décisions qui font

¹ Qiong Yao ou Chiung Yao (1938-) est une romancière et productrice taiwanaise très populaire dans le monde sinophone (mais aussi à l'échelle de l'Asie) pour ses romans dépeignant des histoires d'amour mélodramatiques entre des jeunes hommes et femmes. Très prolifique, elle a écrit depuis le début de sa carrière dans les années 1960 plus de quarante romans et recueils de nouvelles. Ses œuvres ont été adaptées en si grand nombre au cinéma ou à la télévision qu'il existe un genre de film qui porte son nom.

² « 它见证了我的成长。我十年前看小说和十年后看它，是特别不也一样的。我十年前，1993年刚上大学时看这个小说，是把它当成琼瑶小说看的，男人这么坏，女人很痴情、很可怜。2003年我再看这个小说的感受，就是觉得那个男人很可怜，不再觉得那个女人可怜了，反而觉得那女人非常强势。她也不是给他生孩子，其实她是给自己生了孩子。这是年间，我对同一本小说，同样两个人物，有了这么不同的感受。这就是最强的一个驱动力，让我拍这个电影。 » Xu Jinglei, « 成长，思考，行动 » *Chengzhang, sikao, xingdong* (Mûrir, réfléchir, agir) in Yang Yuanyin et Louisa S. Wei (dir.), *Nûxing de dianying: duihua zhongri nüdaoyan 女性的电影：对话中日女导演 Women's Cinema: Dialogues with Chinese and Japanese Female Directors*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2009, p. 264.

avancer l'intrigue. Tous ces éléments conjugués viennent ainsi s'opposer aux structures narratives du regard masculin.

On a ainsi deux types de postures de la part des réalisatrices. Li Shaohong se place comme une accompagnatrice et Xu Jinglei revendique ouvertement sa préférence pour son héroïne par rapport au personnage masculin.

D. Structure du chapitre

En s'inspirant de la grille de critères du regard féminin, ce chapitre va s'attacher à étudier les différents procédés déployés par chaque réalisatrice pour mettre en scène l'expérience vécue de leurs personnages.

Une première partie va se concentrer sur l'idée de se placer du point de vue des héroïnes féminines et plus particulièrement de leur expérience ressentie. Cette démarche s'articule à travers le recours à la voix over à la première personne, la prégnance du regard de l'inconnue sur l'écrivain dans *Lettre d'une inconnue* ou à l'inverse, ce que l'héroïne ne veut pas voir dans *Stolen Life*, et enfin par la mobilisation des sens des personnages qui donne l'impression aux spectateurs d'être plongés dans leur tête. Dans chaque film, la posture adoptée par la réalisatrice se révèle déterminante. Chez Xu Jinglei, l'héroïne et la cinéaste se confondent presque, ce qui est renforcé par le fait que la réalisatrice incarne le rôle à l'écran. Li Shaohong de son côté, se fait complice du récit de son héroïne en fournissant des indices supplémentaires aux spectateurs, ce qui contribue à renforcer leur implication dans le récit.

Ensuite, une seconde partie va analyser la mise en scène de ces mêmes personnages par les deux réalisatrices. On constate que leur mise en scène vient à l'encontre des codes dictés par le regard masculin, en détournant le regard voyeur dans les scènes de sexe d'une part, et à travers l'évolution visuelle de la relation entre homme et femme d'autre part. Cette évolution se traduit à l'écran par la posture des personnages au sein du cadre et signifie un rééquilibrage progressif entre eux, voire un renversement par rapport à leurs positions initiales. Enfin, le traitement des cinéastes de sujets controversés comme les relations sexuelles hors mariage, les enfants illégitimes ou encore la prostitution sans les condamner contribue à questionner les normes imposées aux femmes dans la société chinoise.

Le concept de regard féminin permet alors d'analyser la perspective adoptée par chaque cinéaste et de souligner en quoi leur mise en scène est féministe.

II. Le point de vue et l'expérience ressentie des personnages féminins

Dans *Lettre d'une inconnue* comme dans *Stolen Life*, la voix over de l'héroïne qui retrace son histoire, la façon dont est articulée son regard et la mobilisation de ses sens sont des éléments qui contribuent d'une part à placer les spectateurs de son point de vue et d'autre part à leur faire ressentir son expérience vécue.

A. Le procédé de la voix over

Selon Iris Brey, un récit avec du regard féminin se place du point de vue du personnage féminin. La voix over à la première personne représente alors un procédé incontournable pour faire partager le point de vue du personnage sur son histoire. Avant de l'analyser dans les deux films, il peut être bon de rappeler ce qu'on désigne par voix over.

1. Définition de la voix over

Sarah Kozloff a consacré tout un ouvrage en 1988 aux différentes formes de voix over dans les films de fiction. Elle insiste dans son introduction sur la différence entre voix over et voix off. La distinction n'est pas toujours faite dans les textes sur le cinéma en France, et le terme de voix off semble être le plus répandu pour englober les deux notions (Brey elle-même ne fait pas la différence dans son livre). Kozloff l'explique de la façon suivante :

Il faut distinguer la voix over de la voix *off* en fonction de l'endroit d'où la voix est censée provenir. Pour la seconde le locuteur est tout simplement temporairement hors champ, la caméra pourrait effectuer un panoramique au sein de la scène et l'inclure dans le cadre. A l'inverse, la voix *over* est reconnaissable au fait qu'on ne peut pas montrer le locuteur en ajustant la position de la caméra dans l'espace du récit à l'écran ; elle vient d'un autre espace-temps, celui de la narration.¹

¹ "one must distinguish voice-over from voice-off in terms of the space from which the voice is presumed to originate. In the latter, the speaker is merely temporarily off-camera, the camera could pan around

En d'autres termes, la narration en voix over peut être définie comme « des énoncés oraux, qui transmettent un récit ou une partie de celui-ci, prononcés par un locuteur invisible situé dans un espace-temps différent de celui des images présentées simultanément à l'écran. »¹ La voix over peut être assurée par une ou plusieurs personnes, s'exprimer à la première ou à la troisième personne, et raconter les événements en temps réel ou parler depuis une autre époque que celle du récit (qu'elle soit passée ou future). Les spectateurs passent une sorte de contrat inconscient avec elle en partant du principe qu'elle leur dit la vérité. Dans le cas contraire, c'est-à-dire s'il y a un décalage entre ce qu'affirme la voix over et ce qu'on voit à l'image, ce contrat de confiance est rompu, mais ce ne sera pas le cas ici.

2. La narration en voix over dans *Lettre d'une inconnue* et *Stolen Life*

Dans les deux films étudiés ici, la voix over et l'héroïne à l'écran sont un seul et même personnage, mais chacune se situe dans un espace-temps différent. On ne verra jamais l'inconnue en train de narrer son récit, et seule sa voix est entendue pour lire le contenu de sa lettre. Dans *Stolen Life*, la Yanni du présent s'exprime en voix over tandis que la Yanni du passé apparaît sur l'écran. Les deux dimensions du personnage sont cependant réunies à la fin du film où l'héroïne s'adresse même directement aux spectateurs. Chaque récit est un flashback dans les souvenirs de l'héroïne, les narratrices sont donc des versions plus âgées et surtout plus matures que celles que l'on voit à l'écran. Elles sont ainsi capables de prendre du recul sur leurs expériences passées et commentent les événements depuis leur position.

Chaque récit est celui d'une confession. Dans *Lettre d'une inconnue*, elle est adressée à l'écrivain, M. Xu, qui devient l'intermédiaire par lequel les spectateurs ont

the same scene and capture the speaker. Contrarily, voice-over is distinguishable by the fact that one could not display the speaker by adjusting the camera's position in the pictured story space; instead the voice comes from another time and space, the time and space of the discourse." Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1988, p. 3.

¹ "oral statements, conveying any portion of a narrative, spoken by an unseen speaker situated in a space and time other than that simultaneously being presented by the images on the screen." Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, 1988, p. 5.

accès au récit. Dans *Stolen Life*, on ignore à qui s'adresse réellement l'héroïne à la fin du film, mais son regard caméra implique directement les spectateurs. Étant donné qu'aucun autre personnage n'intervient en voix over, les spectateurs n'ont accès à l'histoire qu'à travers le point de vue de chaque héroïne. On peut donc assumer que celles-ci ont choisi les événements qu'elles désirent raconter et comment, ceux sur lesquels elles s'attardent, ceux qu'elles résument et ceux qu'elles occultent. La perception des événements et des autres personnages de la part des spectateurs va donc forcément être influencée par celle des héroïnes.

La voix over va remplir différentes fonctions au sein du récit. La première va être de relier les scènes entre elles, plus particulièrement en cas d'ellipse.

Lettre d'une inconnue connaît ainsi deux ellipses qui durent chacune plusieurs années. La voix over permet alors d'une part de faire le lien entre les différentes parties du film et de raconter ce qui arrive à l'héroïne au cours de cette période d'autre part. Les images à l'écran de leur côté illustrent le propos de la narration ou sont abstraites de façon à concentrer l'attention du public sur ce que dit la voix. Les deux ellipses du film sont marquées à l'image par le voyage du personnage d'une province à une autre. Au cours de la deuxième ellipse, l'image montre des extraits du voyage que le personnage entreprend pour fuir la guerre sino-japonaise alors qu'elle est enceinte. En parallèle, la voix over raconte le ressenti de l'inconnue au fur et à mesure que son enfant se développe. Elle décrit comment cette fusion entre son être et celui de l'écrivain l'enchanté : elle a enfin l'impression de posséder une partie de lui.

La voix over permet également de commenter les événements en temps réel, en révélant la valeur d'un événement pour le personnage par exemple. Ainsi, dans *Lettre d'une inconnue*, lorsque l'héroïne, alors une adolescente, percute accidentellement l'écrivain dans sa hâte de sortir de chez elle. La voix over commente la scène et affirme son importance pour le personnage. Si cet accident peut paraître insignifiant pour lui, il marque pour elle le point de départ de son amour pour lui.

La voix over peut aussi avertir les spectateurs de l'imminence d'un événement ou de la présence d'un danger pour le personnage. Ainsi, dans *Stolen Life*, la voix de

Yanni anticipe régulièrement sur ce qui va suivre, comme par exemple sa première rencontre avec Muyu.

Lorsque Yanni quitte la maison de sa grand-mère et de sa tante pour se rendre à son université, elle monte dans un taxi et se prend à rêver en voix over de sa nouvelle vie. Une musique relaxante accompagne ses propos, tandis que le montage alterne entre des plans des rues de Pékin illuminés par le soleil et de l'héroïne souriante sur le siège passager. La narratrice ajoute alors : « Cette belle vie n'aura duré qu'une seule journée et s'est ensuite transformée en cauchemar. Ma tragédie (*jienan* 劫难) a doucement commencé ce jour-là. ». L'instant d'après, le van que conduit Muyu surgit et manque de rentrer en collision avec le taxi dans lequel elle se trouve, ce qui provoque leur rencontre.

Dès la première apparition du personnage de Muyu, la voix over avertit les spectateurs du danger qu'il représente pour l'héroïne à l'écran. De la même façon, Yanni va s'exprimer en voix over à son propos alors qu'il se trouve en face d'elle à l'image. Les deux personnages dînent ensemble tandis que la narratrice raconte qu'elle sait si peu de choses sur lui mais n'ose pas lui poser de questions de peur de le faire fuir. Le mystère qui entoure le personnage est souligné pour alerter l'attention des spectateurs. Plus tard, lorsqu'elle le surprend en compagnie d'une autre femme et d'un enfant, la voix over se superpose aux explications du jeune homme pour dénoncer ses paroles comme un tissu de mensonges, tout en admettant qu'elle a préféré faire semblant de le croire à l'époque de crainte de se retrouver seule.

Le but recherché est donc d'encourager la méfiance des spectateurs envers Muyu afin de les empêcher d'être bernés à leur tour comme ça a été le cas pour elle. Depuis sa position dans le présent, Yanni fait en sorte que sa situation ne se reproduise pas.

Enfin, la voix over permet de communiquer les pensées de l'héroïne lorsque celle-ci peine ou n'ose pas s'exprimer, ce qui se produit notamment pendant l'enfance des deux protagonistes. Ainsi, au tout début de *Stolen Life*, Yanni, qui a alors six ans, est entraînée à la gare par sa tante pour saluer sa mère, de passage à Pékin. Tandis que les voyageurs s'agitent autour d'elles, Yanni est poussée vers sa mère qu'elle n'a jamais vue

ou presque jusqu'ici et reste interdite, refusant de l'embrasser. La voix over rapporte ses pensées en temps réel à ce moment-là et permet ainsi d'expliquer sa réaction : la fillette est trop impressionnée par l'agitation alentours, les odeurs et l'apparence rude de cette femme qu'elle ne connaît pas. Elle ne sait tout simplement pas comment réagir. Mais comme elle ne peut pas l'exprimer, c'est à la voix over de le partager.

Toutes ces fonctions font donc de la voix over un excellent procédé pour partager le point de vue de chaque protagoniste. Le public se remet à sa narration pour suivre le récit, peut même avoir l'impression que c'est le personnage qui met en scène les images qu'on voit sur l'écran.

3. La voix over et « l'imagier »

Dans son livre sur la narration en voix over, Sarah Kozloff distingue la figure de « l'imagier » (*image maker*), qui correspond au narrateur formel du film. Il est celui qui agence les sons et les images, qui orchestre l'ensemble pour les yeux du spectateur.¹

Par rapport à la voix over, qui peut être subjective ou plus ou moins ouvertement biaisée, l'imagier est considéré lui comme une figure objective, neutre et omnisciente. Si jamais le contrat de confiance entre les spectateurs et la voix over est rompu, c'est-à-dire si on a affaire à un narrateur ou une narratrice qui n'est pas fiable, les spectateurs s'en remettent alors à l'imagier pour poursuivre le film. Il arrive cependant qu'aux yeux des spectateurs les deux rôles se confondent :

Dans de nombreux cas, le narrateur en voix-over est si engagé dans le film qu'il semble qu'il ou elle est à l'origine non seulement de ce qu'il dit mais aussi de ce que nous voyons. En d'autres termes, les films rendent souvent la narration du personnage si intense qu'on admet le narrateur en voix over comme le porte-parole de l'imagier, soit pour tout le film, soit pour la durée

¹ Kozloff reprend ici les termes de Christian Metz (qu'il avait lui-même repris d'Albert Laffay) de « maître de cérémonie », « grand imagier » ou encore « montreur d'images » pour ne garder que le terme d'« imagier », comme elle s'en explique : "I here choose the second because shorn of the too-colorful adjective, "image-maker" clearly captures the activity of the off-screen presence—making images—where "making" is broad enough to encompass all the selecting, organizing, shading, and even passive recording processes that go into the creation of a narrative sequence of images and sounds. The bias of "image-maker" towards the visual track is slightly advantageous in this context because it provides a clearer contrast to the aural voice-over narrators; however, one should keep in mind that the image-maker is also the maker/conveyor of all dialogue, sound effects, and music." Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers*, p. 44-45.

de son histoire enchâssée [dans le récit principal]. *Nous le voyons non pas comme une création mais comme un créateur.*¹

Ainsi, les spectateurs peuvent être amenés à penser le narrateur ou la narratrice comme l'auteur des images qu'ils ont sous les yeux. Cette confusion peut être encore renforcée lorsque le personnage qui s'exprime en voix over est également présent à l'écran. Dans son commentaire de l'utilisation de la voix over dans *Printemps d'une petite ville* (1948) de Fei Mu, Cui Shuqin était arrivée à une conclusion similaire : « Positionnée à la fois comme narratrice et comme personnage, la voix et la figure féminine sont construites de façon à contrôler à la fois le diégétique et l'extradiégétique. »² La présence d'une voix over à la première personne qui encadre le récit tout au long du film, qui plus est en étoffant ce qu'on voit à l'image, peut tout à fait participer à cette illusion. L'histoire racontée est donc perçue comme une projection directement issue de l'esprit des narratrices.

Dans ce cadre, la posture adoptée par chaque réalisatrice par rapport à son héroïne va être déterminante. Chez Xu Jinglei, l'illusion est presque parfaite tandis que Li Shaohong se positionne en complice du récit de Yanni en ajoutant des indices visuels à destination des spectateurs. On va voir comment les deux réalisatrices articulent la voix over avec d'une part le regard des héroïnes au sein de l'espace filmique, ainsi que leurs sens comme l'ouïe, l'odorat ou le toucher d'autre part pour porter le point de vue de leurs personnages.

¹ (emphase par l'autrice) "in many cases the voice-over narrator is so inscribed in the film as to seem as if he or she has generated not only what he is saying but also what we are seeing. In other words, films often create the sense of character-narration so strongly that one accepts the voice-over narrator as if he or she were the mouthpiece of the image-maker either for the whole film or for the duration of his or her embedded story. We put our faith in the voice not as created but as creator." Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers*, p. 45.

² "Positioned as narrator and character, the female voice and figure are designed to control both the diegesis and nondiegesis." Cui Shuqin, *Women Through the Lens*, p. 28.

B. *Lettre d'une inconnue* : la réalisatrice qui se confond avec le personnage

Dans son analyse du film, E. Ann Kaplan le constate, c'est Mlle Jiang, l'inconnue, qui est « détentrice du regard ».¹ L'héroïne occupe déjà une place centrale dans la majorité des plans du film, mais elle est aussi montrée en train de regarder, et on a toujours accès à ce qu'elle est en train de regarder. L'écrivain est généralement l'objet de son attention. Par conséquent, sa perception de cet homme va influencer celle des spectateurs. C'est même elle par son regard qu'on a accès au visage de M. Xu pour la première fois.

Le regard de l'héroïne va donc structurer la perception des spectateurs à travers son observation de l'écrivain, mais il peut aller jusqu'à prendre le contrôle du récit dans une scène située à l'opéra.

1. L'inconnue épient l'écrivain

a) Le dispositif de la *siheyuan*

Dans la première partie du film, qui correspond à l'enfance de l'héroïne, Mlle Jiang et M. Xu habitent dans la même *siheyuan*. Cette maison joue un rôle central dans le récit car elle provoque la rencontre des deux personnages. Dans la deuxième partie du film, lorsque l'héroïne, maintenant une jeune femme, revient faire ses études à Beiping, elle loue une chambre dont la fenêtre donne sur l'entrée de la *siheyuan*. Elle peut ainsi guetter les allées et venues de M. Xu pour essayer de provoquer leurs retrouvailles. C'est également chez lui que les deux personnages passeront leurs deux nuits ensemble.

La *siheyuan* centralise donc la plupart des rencontres entre l'inconnue et l'écrivain. D'un autre côté, elle est également un dispositif scénique précieux qui facilite l'observation de l'écrivain par l'héroïne.

¹ "She is seen owning the gaze" E. Ann Kaplan, "Affect, Memory, and Trauma Past Tense: Hu Mei's Army Nurse (1985) and Xu Jinglei's Letter from an Unknown Woman (2004)" in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 164.

Une *siheyuan*, ou maison à cour carrée, est un type de résidence composé de quatre pavillons disposés de façon à former une cour et entourés de murs d'enceinte. Cette forme architecturale peut comporter plusieurs cours qui s'enchaînent les unes à la suite des autres dans un axe nord-sud. Sa division en pavillons plus ou moins indépendants permet ainsi la cohabitation de plusieurs familles au sein d'une même « maison ». Dans ce contexte, il est donc tout à fait crédible que l'inconnue et l'écrivain soient voisins, sans pour autant habiter dans un immeuble comme dans l'œuvre originale. La proximité des pavillons les uns avec les autres et les portes des cours réduisent considérablement la vie privée. Les bruits et les odeurs circulent très facilement d'un pavillon à l'autre. Le flashback de l'héroïne commence par exemple par le réveil de l'adolescente à cause du vacarme de ses voisins en train de se disputer. Il est aussi très facile de glisser un œil en passant dans la cour de ses voisins. La *siheyuan* offre donc des conditions idéales pour permettre à l'inconnue d'observer à loisir l'écrivain.

b) La première fois qu'elle le voit

La prégnance du regard de l'héroïne dans le film détermine la perception du personnage de M. Xu pour les spectateurs, au point que la première fois que l'on distingue le visage de ce dernier, c'est à travers les yeux de l'inconnue. La scène d'ouverture, qui montre l'écrivain rentrer chez lui après un voyage et découvrir la lettre que l'inconnue lui a envoyé, est mise en scène de façon qu'on ne puisse pas voir son visage. En effet, en filmant le personnage à contre-jour, de dos ou de trois-quarts dos, le cadrage le dérobe toujours au regard des spectateurs.

Dans le récit de l'héroïne qui commence ensuite, la jeune fille ne rencontre pas immédiatement M. Xu. Elle voit d'abord ses affaires lors de son déménagement, puis entend pendant plusieurs jours les chants et les rires qui proviennent de son pavillon. Il faut ainsi attendre douze minutes de film pour enfin voir son visage. L'instant est formellement introduit par la voix over. L'adolescente est montrée en train de jouer dans la rue avec des amies, quand on coupe sur un plan en hauteur de M. Xu qui conduit sa moto, mais la caméra est trop éloignée pour qu'on puisse distinguer son visage. Les jeunes filles s'écartent pour le laisser passer et c'est lorsqu'il arrive à leur niveau que l'adolescente croise son regard, filmé en point de vue subjectif.

Tandis que le domestique accueille son maître, le groupe de jeunes filles les observe avec curiosité. Le visage de l'inconnue est isolé dans un gros plan tandis que la voix over signale que c'est la première fois qu'elle voit M. Xu (*Wo kandao ni le* 我看到你了: « Je t'ai vu [pour la première fois] »). La scène se termine sur un plan en point de vue subjectif qui montre l'écrivain se retourner pour faire un signe de main aux jeunes filles attroupées avant de rentrer dans la *siheyuan*.

On a donc enfin vu le visage de M. Xu, et c'est par l'intermédiaire de plans en point de vue subjectif de l'héroïne que cela a été possible. Procéder ainsi permet donc de souligner le point de vue de cette dernière sur le personnage masculin.

c) Une observation avide

Il s'agit là de leur première rencontre, lorsque la jeune fille n'est pas encore tombée amoureuse. À partir du moment où elle va réaliser ses sentiments, elle va entreprendre, dès que cela lui est possible, d'épier les allées et venues de M. Xu et de tenter d'apercevoir par l'ouverture de la porte de sa cour quelques détails de sa vie.

La première partie du film est ainsi rythmée par des moments d'observation de la jeune fille à travers la porte de la cour, ou depuis sa fenêtre, d'où elle est montrée regardant M. Xu écrire à la nuit tombée. Elle trouve donc des menus prétextes pour avoir une chance de l'épier : aller jeter l'eau sale de chez elle, jouer juste devant la porte de sa cour. Elle trouve même le moyen d'entrer chez lui en son absence lorsqu'elle vient en aide à son domestique pour porter des affaires. Cela lui donne l'occasion d'explorer l'univers dans lequel évolue l'homme qu'elle aime, ce qui en fait son « plus beau souvenir d'enfance » d'après la voix over.

Elle reste cependant au stade de l'observation. Lorsqu'elle a plus tard l'opportunité de lui apporter des raviolis au moment du nouvel an chinois, elle refuse et regarde avec envie sa mère se charger de la tâche et passer ainsi un moment avec l'écrivain. Cette observation est d'ailleurs ancrée dans l'espace de la *siheyuan*. Tous les plans qui montrent la jeune fille en train d'épier l'écrivain la placent dans l'encadrement de la porte d'une cour ou derrière une fenêtre. Il en est de même pour les plans

subjectifs sur l'écrivain. Ces divers cadrages maintiennent en quelque sorte l'homme à distance puisque l'héroïne n'ose pas encore l'approcher.

Dans la deuxième partie du récit, lorsque l'héroïne est de retour à Beijing pour y faire ses études, elle y poursuit son observation de l'écrivain, mais cette fois depuis l'extérieur de la *siheyuan*. À son arrivée, elle loue une chambre dont la fenêtre lui donne une vue imprenable sur l'entrée de la *siheyuan*. On la voit donc postée à sa fenêtre, guettant la porte d'entrée dans l'espoir d'apercevoir M. Xu. Mais cette fois-ci, elle ne se contente pas de l'épier. Elle a choisi ce logement afin de provoquer une rencontre avec lui, et elle parvient à ses fins peu de temps après.

d) Le regard de l'inconnue sur l'écrivain : du *male gaze* ?

Ainsi, toutes ces scènes positionnent l'héroïne comme celle qui regarde et l'écrivain celui qui est regardé. La caméra adopte très rarement le point de vue de ce dernier. L'une des rares occasions a lieu au cours d'une manifestation où le regard des deux personnages se croise au milieu de la foule. Mais là encore, l'inconnue est la première à le repérer et il retourne finalement un regard déjà fixé sur lui. Le plus souvent d'ailleurs, il ignore que l'inconnue est en train de l'observer.

Cela contribue à faire de lui « un [moment] de spectacle » remarque Guo Shaohua en faisant référence à l'essai de Mulvey sur le regard masculin.¹ Cette dernière prend pour exemple l'apparition à l'écran de certaines actrices ou l'exécution de numéros de danse ou de chant par des personnages féminins. La femme y devient un pur moment de spectacle, de plaisir visuel qui ne sert d'ailleurs pas à faire progresser l'intrigue. Lorsqu'une « femme s'offre en spectacle au sein du récit ; le regard du spectateur et celui des personnages masculins dans le film se trouvent parfaitement combinés sans que rien ne vienne briser la vraisemblance du récit. » dit-elle.² Ainsi, dans *Lettre d'une inconnue*, le regard des spectateurs se confond avec celui de l'inconnue posé sur l'écrivain. Guo salue donc le fait que le film subvertisse les schémas habituels

¹ "the man is always presented as 'the [moment] of spectacle' in Letter." Guo Shaohua, "Wenyi, Wenqing and Pure Love: The European Imaginary in Xu Jinglei's Films", *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 12 n°1, 2018, p. 9.

² Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif (1975) », p. 42.

du regard masculin en inversant les positions des personnages. On peut cependant se poser la question : est-ce que le regard de l'héroïne ne se rapporte pas lui aussi à du regard masculin ?

Pour Iris Brey, l'inversion des sexes ne change en rien le fait qu'il s'agit toujours de regard masculin. Il peut en effet être aussi bien pratiqué par des hommes que par des femmes, et sur des hommes comme sur des femmes. L'enjeu réside encore et toujours dans la façon de regarder l'autre, et non nécessairement dans le sexe des individus.¹ Dans ce cas, le regard de l'inconnue pourrait être du regard masculin.

Tout d'abord, l'héroïne passe une grande partie du film à épier l'écrivain à son *insu*. Il ignore donc tout du trouble qu'il provoque chez elle. Ensuite, il est aussi maintenu dans cette ignorance par l'inconnue. Lorsqu'elle réalise qu'elle est enceinte, elle ne prend pas contact avec lui. Elle explique plus tard dans sa lettre qu'elle a voulu garder leur amour « pur », craignant qu'en le sollicitant il la prenne pour une femme après son argent ou demandant un mariage pour régulariser la situation. « Mon honneur ne l'aurait pas supporté » dit-elle. Elle continue de garder l'espoir qu'il la reconnaîtra de lui-même, tout en étant chaque fois déçue. Elle ne lui apprend donc l'influence qu'il a eu sur sa vie que dans une lettre posthume. Tout en admirant sa force de caractère, la réalisatrice estime que :

Cette héroïne est finalement très cruelle : « je t'aime profondément toute ma vie, mais j'attends ma mort pour te le dire à travers une lettre, sans que tu puisses te rappeler de moi, ou me retrouver ». Le récit peut être aussi bien vrai que faux, ce qui amène cet homme à complètement douter de ses sentiments, jusqu'à douter de toute son existence.²

Les conséquences sur l'existence de l'écrivain sont ici celles imaginées par la réalisatrice lorsqu'elle se met à la place du personnage. Les spectateurs, eux, n'ont pas une fois accès aux pensées de M. Xu, ni à son point de vue sur la situation. Lorsqu'il

¹ Iris Brey, *Le regard féminin*, p. 171.

² « 而其中的女主人公才真够狠毒：我深深地爱你整整一辈子，可最后等我死了才用来信把全部感情都告诉你，却又让你想不起我、找不到我。似真又似假，完全颠覆了那个男人对感情的自信，对自己产生彻底的人生怀疑。 » He Dong 河东, « *Cong xiao nüsheng dao chengshu nüren, Xu Jinglei : yuelaiyue mosheng* 从小女生到成熟女人 徐静蕾：越来越陌生 » (De petite fille à femme mature, Xu jinglei, de plus en plus inconnue), date inconnue, <http://www.xujinglei.org/letter/s01.htm> Consulté le 02/07/20.

termine de lire la lettre dans la dernière scène du film, on devine à sa posture et son expression abattue qu'il est touché par ce qu'il vient d'apprendre. La voix over s'est tue, mais aucun dialogue ne révèle ce qu'il ressent en dehors du jeu de l'acteur. Il se lève et vient se poster devant sa fenêtre, où un long travelling avant, qui représente son propre regard, traverse la cour jusqu'à atteindre l'ancienne maison de l'inconnue, où l'adolescente est visible, accoudée à la fenêtre et le regardant en souriant. Ce travelling offre une reconnaissance finale de l'héroïne par l'écrivain, bien qu'on ne retourne pas à ce dernier pour connaître sa réaction à cette vision. La lettre peut donc être vue comme une punition d'outre-tombe, sans possibilité de s'amender.

En l'observant à son insu et en le privant de subjectivité, l'héroïne fait de M. Xu davantage un objet qu'un sujet, ce qui se rapproche effectivement du regard masculin. Cependant, l'héroïne épie M. Xu mais elle ne le sexualise pas. Son corps n'est pas découpé par le montage et sa façon d'être habillé et éclairé n'attire pas l'attention sur lui. Au contraire, la caméra reste attentive à son visage et aux expressions qui le traversent. Il lui arrive d'être mis en valeur par des ralentis et la présence de la musique du film, ce qui traduit l'attraction que l'héroïne ressent pour lui. Mais lors des deux scènes de sexe, il n'est pas montré dénudé et tend à être éclipsé par l'attention portée au ressenti du personnage féminin. Ce sont plutôt ses possessions qui sont fétichisées par l'inconnue lorsqu'elle les contemple longuement et les caresse, au point d'adopter le même style de vie pour posséder les mêmes objets.¹

En résumé, le personnage n'est pas filmé de façon à provoquer du plaisir visuel chez les spectateurs. C'est avant tout l'expérience de l'inconnue qui est valorisée : la façon dont elle vit sa passion et les émotions que cela provoque chez elle. En d'autres termes, dans ce processus on désire *avec elle*, mais on ne le désire pas *lui*. Le regard de l'inconnue présente donc un cas complexe, entre regard masculin tel que défini par Mulvey et regard féminin tel qu'il est pensé par Brey.

¹ Guo Shaohua défend l'idée que c'est le style de vie européenisé de l'écrivain qui la séduit davantage que l'homme lui-même. Voir Guo Shaohua "Wenyi, Wenqing and Pure Love: The European Imaginary in Xu Jinglei's Films", *Journal of Chinese Cinemas*, 2018.

2. À l'opéra : la narration verticale de l'inconnue

Les spectateurs perçoivent donc l'écrivain presque exclusivement du point de vue de l'héroïne, ce qui peut donner l'impression que le personnage est celui qui met en scène le film. L'illusion devient parfaite lors d'une scène à l'opéra où l'héroïne prend littéralement le contrôle de la narration en s'appropriant les cadrages, le rythme du montage et en sélectionnant ce que l'on entend dans la bande sonore. Les spectateurs sont alors plongés dans son esprit et ne perçoivent la réalité que par ce qu'elle voit et entend.

La scène prend place dans un opéra où l'héroïne assiste à un spectacle depuis une loge située en hauteur. Elle est en compagnie d'une amie, assise à côté d'elle, et un peu loin sur sa gauche, du capitaine qu'elle fréquente et d'un autre homme. L'attitude renfrognée du capitaine et le fait que le couple soit assis séparément soulève des questions de la part de l'amie à l'héroïne qui la rassure à ce propos. Quelques instants plus tard, Mlle Jiang remarque l'écrivain assis dans une loge un étage plus bas, en compagnie d'une femme qu'il s'emploie à charmer. Elle tente de se concentrer à nouveau sur le spectacle mais peine à détacher ses yeux de lui, et notamment de sa main qui bat la mesure des percussions du spectacle en cours. Au fur et à mesure que les percussions s'accélèrent, elle apparaît de plus en plus étourdie et finit par demander à ses compagnons d'écourter leur soirée, invoquant un mal de tête. La musique se termine au moment même où elle se lève pour partir.

a) Narration horizontale et verticale

La scène en elle-même ne présente pas d'action notable pour l'intrigue, mais n'est pas pour autant dépourvue de force dramatique. C'est pourquoi on va la considérer comme une scène de « narration verticale » comme l'a théorisé la réalisatrice de cinéma expérimental Maya Deren. Cette scène de l'opéra représente dans ce sens une scène « poétique ».

Dans cette scène, Mlle Jiang n'a pas d'interaction avec l'écrivain, et la mauvaise humeur du capitaine, provoquée par une dispute lors de la scène précédente, n'a pas d'incidence sur la suite du récit. Elle contient peu de dialogues et repose ainsi presque

entièrement sur l'image pour transmettre des informations. La voix over est silencieuse, mais on continue de voir à travers les yeux du personnage. La scène constitue une sorte de « pause émotionnelle » dans le récit, un moment d'expérimentation et d'exploration, que Maya Deren qualifie de narration verticale. Deren prend l'exemple des opéras européens où l'intrigue est surtout un prétexte pour y insérer des morceaux chantés. Ce sont eux qui permettent de transmettre les émotions des personnages et qui sont la véritable attraction du spectacle, et ce alors qu'ils ne font pas particulièrement avancer l'histoire. Deren décide d'appliquer cela au cinéma en distinguant

des narrations horizontales où une action mène à une autre et des narrations verticales qui sont des moments de poésie. Ces moments de poésie, de verticalité, ne concernent pas ce qui se passe, l'action, mais l'émotion du moment, *what it feels like*. [...] Ce sont souvent des monologues qui agissent comme des bulles poétiques. Ces interstices n'existent pas pour faire avancer l'intrigue mais pour créer une émotion, un sentiment, le contenu métaphysique d'un moment¹

Deren invoque l'image d'une pyramide, obtenue par une accumulation d'éléments et qui permet d'« intensifier ce moment dans le développement « horizontal » ». ² Et c'est exactement ce se produit dans cette scène.

b) Une intensification du ressenti

La scène commence avec un long travelling d'exposition qui situe l'action dans un opéra. La caméra se situe d'abord derrière un rideau rouge avant de dévoiler l'espace filmé en plongé dans un mouvement de rotation. La lenteur de ce dernier laisse le temps d'apprécier un extrait du spectacle (une scène de combat entre un guerrier et une guerrière) et l'atmosphère de l'endroit. Le travelling se poursuit jusqu'à cadrer l'inconnue assise dans la loge avec ses compagnons.

¹ Iris Brey, *Le regard féminin*, p. 160-161.

² "The poetic monologue there is, as it were, outside it or built upon it as a pyramid at that point as a means of intensifying that moment in the "horizontal" development." Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, et Willard Maas au "Poetry and the Film: A Symposium" en 1953, débat retranscrit dans Adam Sitney (dir.), *Film Culture Reader*, New York, Cooper Square Press-Rowman & Littlefield, 2000 [1970], p. 179.

Le montage alterne ensuite entre la loge et la scène de l'opéra, tandis que le cadre se resserre progressivement. Il inclut dans un premier temps les quatre personnages assis dans la loge, lorsque l'attitude du capitaine est évoquée, avant de se resserrer uniquement sur les deux amies. L'axe de la caméra, légèrement décentré sur la gauche, se recentre ensuite jusqu'à ce qu'elle soit placée bien en face des deux femmes. C'est ce deuxième cadrage qui montre l'inconnue remarquant l'écrivain un étage plus bas. Le personnage regarde d'abord sur le côté et le plan suivant donne accès à ce qu'elle a remarqué : M. Xu dans sa loge. Alors que l'axe de la caméra s'est enfin centré sur elle, la posture de l'héroïne change inconsciemment : elle est maintenant légèrement de biais, tournée dans la direction de l'écrivain.

Le montage alterne ensuite entre des plans en point de vue subjectif sur l'écrivain, et plus particulièrement les mains de ce dernier, et des plans sur Mlle Jiang. Cette dernière est maintenant seule dans le cadre, et le fait qu'elle soit désormais isolée des autres personnages par le cadre focalise les spectateurs sur ses réactions et son ressenti à ce moment précis. Le cadre se resserre également sur les mains de l'écrivain qui battent la mesure en même temps que les percussions de la pièce. À partir du moment où l'attention de l'inconnue se focalise sur la main de l'écrivain, le gros plan devient la norme pour tous les plans suivants, qu'ils montrent l'inconnue, la main de M. Xu, les mains des musiciens ou les acteurs sur scène.

Le montage s'accélère à partir de ce moment-là, comme encouragé par le rythme effréné des percussions. On alterne donc de plus en plus vite entre les acteurs sur scène, qui chacun isolé dans le cadre engagent le combat et tourbillonnent sur eux-mêmes, les doigts de l'écrivain et le visage de l'inconnue, qui paraît de plus en plus étourdie. On n'entend désormais plus que les percussions, les conversations et les cris d'encouragement des spectateurs alentours ont disparu. Cette accélération aussi bien visuelle qu'auditive permet de ressentir directement le trouble de l'héroïne avec cette saturation des sens. On ressent avec elle son vertige.

Mlle Jiang interrompt cette accélération en demandant à ses compagnons de partir, invoquant un mal de tête qu'on comprend sans peine. A l'instant précis où elle se lève, la musique s'arrête. La scène suivante sera silencieuse, ce qui laisse le temps au personnage comme aux spectateurs de se remettre de ses émotions. Tandis que Mlle

Jiang fume une cigarette dans sa salle de bain, l'air pensif, la tension de la scène précédente retombe, on peut maintenant reprendre la narration horizontale.

c) Une perte de contrôle

Cette scène donne à voir une perte de contrôle de la part de l'héroïne. Au tout début de la scène, Mlle Jiang dégage une assurance tranquille qui contraste avec l'attitude renfrognée du capitaine. Lors de la scène précédente, ce dernier avait maladroitement fait remarquer qu'elle n'était plus toute jeune et devait penser à l'avenir, sans doute dans l'idée de lui proposer de l'épouser. L'héroïne avait alors coupé court à la conversation et soutenu son regard jusqu'à ce qu'il se ravise. La scène illustre l'ascendant qu'elle a sur lui, car même en étant assise plus bas que lui et obligée de lever les yeux pour le regarder, elle n'est pas un instant déstabilisée et le force à se taire très rapidement.

Interrogée par son amie sur l'attitude du capitaine, Mlle Jiang répond que ce dernier est simplement vexé car, comme tous les autres hommes, il s'imaginait qu'elle finirait par tomber amoureuse de lui. Par ces paroles, elle rappelle les règles du jeu : elle est une courtisane et il n'est que son client. On peut penser qu'elle s'exprime suffisamment fort pour être entendue par le capitaine et y voir un rappel à l'ordre.

Cette interaction renforce le contraste avec la seconde partie de la scène. Dès que l'inconnue aperçoit l'écrivain, sa résolution se trouble. Elle commence à par orienter son corps vers lui, et malgré sa tentative de se reconcentrer sur le spectacle, elle reste consciente de sa présence et finit par être comme hypnotisée par le mouvement de sa main. Avec cette scène, Xu Jinglei démontre que malgré la maîtrise que l'héroïne a de son existence et dans son rapport avec les autres, elle reste incapable de résister à M. Xu. Le fait de le voir en compagnie d'une nouvelle conquête doit certainement aussi lui faire de la peine, et malgré cela, elle ne peut l'ignorer leur présence.

Avec cette accélération visuelle et sonore, Xu Jinglei explore ainsi ce que chaque apparition de l'écrivain doit provoquer chez l'inconnue, encore et toujours désespérément amoureuse de lui : un tourbillon d'émotions, semblable aux mouvements des drapeaux des costumes sur scène.

d) De la scène à la vraie vie

Il peut être tentant de voir un parallèle entre la scène d'opéra représentée sur scène et la relation entre l'inconnue et M. Xu. Le combat qui a lieu sur scène est justement entre un homme et une femme. Chaque personnage porte une tenue similaire de combattant avec les drapeaux qui la caractérisent et ce sont leur maquillage et leurs coiffes qui permettent d'identifier là un guerrier, là une guerrière. Au tout début de la scène, lorsqu'on découvre le cadre de l'action, les comédiens sur scène sont en train de dialoguer et c'est l'accélération des percussions qui indique que le combat est engagé. L'inclusion des personnages en train de tourbillonner chacun de leur côté au sein du montage accéléré peut donner l'impression qu'on est témoin du combat symbolique de Mlle Jiang et M. Xu. L'inconnue cherche à lutter contre son attraction, mais elle se retrouve vite débordée et décide de renoncer et de fuir le combat. Comme la musique s'arrête précisément au moment où elle se lève pour partir, cela sonne à la fois la fin du combat de scène et peut-être même aussi celui de la vraie vie. On ne connaît pas l'issue de l'affrontement dans la pièce. Qui est victorieux, le guerrier ou la guerrière ? Cette scène a rappelé à l'héroïne le tempérament volage de M. Xu, et qu'il reste ignorant de son existence malgré les sentiments qu'elle lui porte. Pour ce soir donc, elle décide de battre en retraite.

Cette scène à l'opéra constitue ainsi un moment de narration verticale, où les spectateurs sont invités à ressentir pleinement les émotions de l'inconnue, sans dialogue ou voix over pour les orienter. Le resserrement du cadre a permis de réduire leur vision à l'écrivain uniquement, l'accélération du montage et des percussions a fait monter la tension et enfin le combat sur scène est venu symboliser celui du tourment amoureux de l'héroïne qui renonce pour ce soir, mais pas pour toujours.

La voix over et le regard que porte l'héroïne sur l'écrivain structurent donc le récit pour placer les spectateurs du point de vue du personnage. Un dernier élément contribue à cette démarche : la mobilisation des sens de l'inconnue.

3. Les sens de l'inconnue tournés vers l'écrivain

Dans *Lettre d'une inconnue*, la voix over va transmettre ses pensées et les sentiments de l'inconnue, mais aussi ses sensations. On remarque d'ailleurs que tous ses sens (à l'exception du goût) sont orientés et tendus vers l'écrivain.

a) L'ouïe

Le sens qui va, le premier, relier l'inconnue encore adolescente à l'écrivain est l'ouïe. La voix over nous rapporte que c'est en entendant sa mère discuter avec une voisine qu'elle entend parler de l'écrivain pour la première fois.

La scène en question illustre parfaitement la facilité avec laquelle voisins et voisines peuvent écouter les conversations des uns et des autres dans une *siheyuan*. Dans un plan fixe à l'intérieur du logement de l'inconnue, la jeune fille se lave les mains dans une bassine surélevée dans la partie gauche du cadre tandis que par l'encadrement de la fenêtre juste derrière elle on peut distinguer la silhouette des deux femmes en train de discuter. Les murs de la cour permettent à leurs paroles de résonner jusqu'à l'oreille oisive de l'adolescente. Mais en tant que spectateurs, nous les distinguons avec difficulté, c'est pourquoi la voix over prend le relais et nous explique plus en détail ce que l'héroïne retient de la conversation. On apprend ainsi que le nouveau voisin est écrivain dans un journal et qu'il va s'installer dans le pavillon nord, qui est le plus prestigieux de tous, ce qui implique qu'il est certainement riche ou qu'il a de bonnes relations.

Après son emménagement, la jeune fille, qui ne l'a toujours pas vu, continue d'associer l'écrivain aux sons qu'elle entend de chez lui. La voix over parle ainsi de la musique et des rires, que l'on entend également diégétiquement.

Dans la troisième partie du récit, l'inconnue mentionnera, toujours en voix over, la voix de l'écrivain et le pouvoir que celle-ci exerce sur elle. Alors qu'ils sont blottis l'un contre l'autre dans un pousse-pousse qui les emmène chez lui, l'inconnue est cadrée dans ses bras, le regardant silencieusement tandis que la voix over partage avec les spectateurs ses pensées : « Qu'est-ce que l'amitié ? Qu'est-ce que la dignité ? J'agirai de la même façon la prochaine fois. Ta voix a un pouvoir mystérieux qui me rend incapable

de te résister. J'ai beau avoir changé en dix ans, ça, cela ne change pas. Tu n'as qu'à m'appeler, je viendrais, je me relèverais même de la tombe pour venir avec toi. » Cette dernière phrase peut sembler ironique car la narratrice s'exprime par-delà la mort.

Pour chaque son, pour chaque voix, on se repose davantage sur ce que nous en dit la voix over que les sons eux-mêmes à l'écran, il en résulte une perception tout à fait singulière : tout est subjugué par l'écrivain.

b) L'odorat

L'odorat est mentionné à deux reprises, à nouveau en voix over, lors des deux premières visites de l'inconnue dans le pavillon de l'écrivain.

La première fois a lieu alors que l'écrivain est absent. Après avoir aidé son domestique à ranger du linge, la jeune fille a l'opportunité de parcourir son pavillon et d'y examiner les objets qu'il renferme. La deuxième fois correspond à la première nuit qu'elle va passer avec M. Xu. Malgré son absence de six ans entre les deux visites, elle est tout de suite saisie comme la première fois par l'odeur des cigarettes qui flotte dans l'air. Cette odeur est donc celle d'un parfum nostalgique qui lui fait renouer avec ses souvenirs d'enfance.

L'odorat est un des sens les plus difficiles à convoquer au cinéma, mais le récit parvient presque à faire sentir cette odeur, et à nouveau, c'est un élément associé à l'écrivain.

c) *Le toucher*

Le dernier sens est celui du toucher. Une des scènes les plus marquantes de ce point de vue est la première nuit que l'héroïne passe avec l'écrivain. Une fois arrivés chez lui, M. Xu s'emploie à allumer un feu pour les réchauffer tandis que la jeune femme arpente sa maison. Ce qu'il prend pour une première exploration est en réalité pour elle une plongée nostalgique dans ses souvenirs d'enfance. La voix over l'avait d'ailleurs désigné comme « son plus beau souvenir d'enfance ». C'est le toucher qui vient marquer la différence avec sa première visite, où elle avait été trop intimidée pour toucher quoi que ce soit malgré la tentation. Cette fois-ci, elle se permet enfin de caresser les objets

qu'elle retrouve : l'accoudoir d'un fauteuil, la tranche de livres sur les étagères et la statuette qui l'avait tant fascinée la dernière fois.

Ses gestes, qui caressent lentement et délicatement ces objets, sont filmés en très gros plans et sont empreints de sensualité. Ils sont de toute évidence une source de plaisir pour elle. Ils constituent presque des préliminaires à l'acte charnel qui va suivre. Il est cependant intéressant d'observer qu'elle ose davantage toucher ses possessions que l'homme lui-même. Face à lui, elle est presque paralysée par la peur, mais elle n'hésite pas à caresser amoureusement ses affaires.

Ainsi, on remarque que pour chaque sens, la voix over constitue la clé pour avoir accès aux sensations de l'héroïne. Par son intermédiaire, ces petits détails qui auraient pu rester anodins se retrouvent alors chargés d'émotions. Les sensations rapportées ici viennent donner une dimension charnelle, en dehors des deux nuits qu'ils passent ensemble, à l'amour de l'héroïne pour M. Xu. Ces scènes contribuent également à faire partager ses sensations aux spectateurs.

La conjonction de la voix over et de plans qui illustrent son propos vient renforcer à nouveau renforcer l'impression d'une fusion entre la narratrice et l'imagier. Avec ces scènes, on croit vraiment que la narratrice est à l'origine de ce qu'on voit, de ce que l'on entend.

Dans *Lettre d'une inconnue*, la narration en voix over, le regard de l'inconnue et la mobilisation de ses sens permettent non seulement de placer les spectateurs du point de vue de l'héroïne mais ils leur font aussi ressentir son expérience de femme désespérément amoureuse. On peut avoir l'impression que la narratrice et la réalisatrice (l'imagière) sont une seule et même personne, et l'illusion se trouve accentuée par l'implication de Xu Jinglei non seulement à la réalisation, à l'écriture du scénario mais aussi à l'interprétation du personnage et à sa participation au montage.

C. *Stolen Life* : la réalisatrice au service de la vision du personnage

Dans *Stolen Life*, on retrouve l'importance de la voix over, qui permet de prévenir les spectateurs du danger que représente le personnage de Muyu et d'exprimer les pensées du personnage lorsqu'il n'y parvenait pas par le passé. A l'inverse de *Lettre d'une inconnue* où le regard de l'héroïne était central, ici tout repose précisément sur ce que la Yanni à l'écran refuse de voir dans son aveuglement amoureux. Enfin, la mobilisation des sens se traduit par celui de l'ouïe, à travers la présence de battements dans la bande sonore que le personnage est le seul à entendre. La posture de la réalisatrice sera cette fois celle d'une complice plutôt que de se confondre avec l'héroïne comme c'était le cas chez Xu Jinglei.

1. Ce que l'héroïne ne veut pas voir

La narratrice en voix over, qui est une version plus âgée du personnage, est tout à fait consciente du danger que représente Muyu et met ainsi en garde les spectateurs à plusieurs reprises. Elle dénonce également les mensonges de ce dernier tout en admettant qu'elle a choisi de ne pas les considérer comme tels à l'époque. La mise en scène de la réalisatrice se pose donc en soutien de ses propos en donnant aux spectateurs des indices visuels pour étayer l'histoire qu'on leur raconte. Deux procédés sont employés dans cette démarche. Tout d'abord, la réalisatrice montre la dualité de Muyu en cadrant l'expression de son visage lorsque Yanni ne peut pas le voir ou en le confrontant à son reflet dans un miroir, ce qui le renvoie à son rôle de manipulateur. Ensuite, lors de trois scènes clés pour la relation du couple qui ont lieu dans le van de Muyu, Li Shaohong procède à des variations de composition pour refléter l'état d'esprit de Yanni dans chacune.

a) La dualité du personnage de Muyu

Par le cadrage...

À plusieurs reprises, la réalisatrice cadre le couple ensemble alors que Yanni est dans l'impossibilité de voir l'expression du visage de Muyu. À chaque fois, les spectateurs sont dans une position privilégiée pour constater la différence entre les

deux protagonistes : Yanni est en confiance, tandis que Muyu semble révéler son véritable visage.

Une première occurrence a lieu lorsque le couple, tout juste réconcilié après une dispute, entre pour la première fois dans le nouvel appartement de Muyu au sous-sol. Tandis que le jeune homme déballe des affaires, Yanni se presse contre son dos en lui promettant que tout va bien aller maintenant qu'ils sont réconciliés. La caméra cadre alors le visage des deux personnages en gros plan, Muyu au premier plan et Yanni juste derrière lui. En raison de leur position, Yanni ne peut voir le visage de Muyu, mais les spectateurs si, et la lumière provenant de la gauche du cadre vient justement l'éclairer pour que l'on distingue bien son expression. Alors que Yanni sourit, confiante en l'avenir, Muyu adopte une expression beaucoup plus détachée. La mise en scène vise donc à alerter les spectateurs sur la différence d'attitude entre les deux personnages, et par là le déséquilibre d'attachement entre eux.

Une deuxième occurrence se produit un peu plus tard dans le film, lorsque tombée enceinte, Yanni est renvoyée de son université et s'isole dans leur appartement. Elle passe ainsi ses journées sans sortir, à l'abri d'une moustiquaire installée au-dessus de leur lit. Elle décrit en voix over cette nouvelle vie et compare l'endroit où elle habite à un donjon, où elle reste seule à longueur de journée en attendant que Muyu rentre du travail. Alors que la voix over énonce cette comparaison, Yanni est montrée endormie sur le lit au premier plan, de profil, tandis que Muyu, qui vient de rentrer, est filmé en légère contre-plongée en train de soulever la moustiquaire pour la regarder.

À nouveau, l'éclairage de la scène attire l'attention sur le décalage entre les deux personnages. Yanni est endormie et vulnérable tandis que Muyu la contemple de façon sinistre. La position allongée de la jeune femme, dominée par le personnage masculin debout et filmé en légère contre-plongée, indique le déséquilibre entre eux.

Le terme de donjon qu'emploie la voix over et la façon dont Yanni est allongée avec ses cheveux joliment arrangés autour d'elle, évoque une princesse endormie attendant d'être libérée par son prince. Cette image correspond sans doute à celle que la jeune femme a de sa relation avec Muyu, mais ce plan fait davantage du jeune homme un geôlier. Comme Yanni est endormie, elle ne perçoit pas la façon dont le jeune homme

la regarde. C'est à nouveau la mise en scène du plan et le discours de la voix over évoquant une prison qui avertissent les spectateurs tandis que la Yanni du passé reste inconsciente du danger.

... ou des regards miroir

Le deuxième procédé employé par la réalisatrice consiste en des plans où Muyu croise son propre regard dans un miroir. À chaque occasion, le regard du personnage s'attarde un instant pour qu'on ne le perçoive pas comme accidentel.

La première occasion se situe à la fin de leur rapport sexuel. Juste après avoir joui, Muyu se retourne et croise son propre regard dans le miroir de leur armoire. Après avoir identifié son reflet, il s'y attarde encore une seconde avant de se rallonger aux côtés de Yanni. Ce regard-miroir peut être une marque d'ego de la part du personnage, satisfait de sa performance, mais il peut aussi signifier la dualité des intentions du personnage qui poursuit un but : mettre Yanni enceinte dès que possible.

La seconde occasion intervient après que Yanni a découvert l'étendue de la manipulation de Muyu. Sous le choc, elle avait perdu l'équilibre et ainsi brisé le miroir de leur armoire. Lorsque Muyu rentre chez eux, il croise tout de suite son propre regard dans le miroir brisé. Il apparaît alors en double, ce qui symbolise les deux dimensions de son personnage. Le miroir brisé annonce ainsi que l'illusion est rompue : l'amoureux n'était qu'un manipulateur et un escroc.

Cette interprétation des regards-miroir du personnage se trouve renforcée par le fait qu'il est le seul à se regarder dans un miroir dans tout le film. Yanni, elle, fuit son propre reflet. La jeune femme n'est ainsi jamais montrée en train de se contempler. Sa façon de se tenir et de se vêtir dans la première partie du film sont représentatifs de son mal être. Elle porte toujours des vêtements amples et sombres qui dissimulent son corps et un bonnet noir sur la tête qui cache ses cheveux. Elle se tient en retrait, la tête baissée et le corps replié sur lui-même. En somme, elle cherche à ne pas attirer l'attention sur elle. La seule fois où elle a l'occasion de se regarder dans un miroir a lieu lors de sa première visite de leur appartement au sous-sol. Elle parcourt la pièce du regard avec un plan en point de vue subjectif, mais à partir du moment où elle reconnaît sa forme dans le miroir de l'armoire, le montage coupe et on retourne immédiatement sur un

plan de Yanni qui détourne la tête. Comme la scène intervient juste après qu'elle a accepté de reprendre Muyu malgré ses mensonges maladroits, le fait de détourner le regard peut être une façon de refuser la réflexivité sur sa situation que le miroir aurait pu lui fournir : elle refuse de voir la vérité en face.

On a ainsi deux façons de démontrer la dualité du personnage de Muyu, à travers le cadrage et des regards-miroirs. À chaque fois, les spectateurs sont dans une position privilégiée pour recevoir l'information. En faisant preuve de complicité avec eux, la réalisatrice les implique encore davantage dans l'histoire de Yanni.

b) Trois scènes clés dans le van de Muyu

L'aveuglement de l'héroïne porte sur les véritables intentions de Muyu envers elle, mais aussi sur sa dépendance affective progressive envers lui. Ce processus peut s'observer visuellement dans trois scènes clés qui partagent la même configuration : le couple assis à l'avant du van de Muyu dans un cinéma en drive-in. Des variations de composition d'une scène à l'autre, associées à la narration en voix over, permettent ainsi de démontrer l'évolution psychologique de l'héroïne.

Chacune de ces scènes représente un tournant dans le récit. La première marque le début de la relation amoureuse des deux personnages, dans la deuxième Yanni accepte de reprendre Muyu après un conflit et dans la troisième, alors qu'elle est enceinte et que cela l'expose à un renvoi de son université, il la convainc de garder le bébé.

Dans chaque scène Muyu poursuit un but bien précis et oriente son discours dans ce sens. Dans la première scène, il attise la volonté de Yanni de se mettre avec lui, dans la deuxième, il cherche à ce qu'elle lui pardonne et qu'ils se remettent ensemble, et enfin, dans la troisième, il cherche à ce qu'elle garde l'enfant. En bon manipulateur, il ne montre jamais ouvertement ce qu'il désire et parvient à ses fins à chaque fois. Ainsi, la décision que prend Yanni à la fin de chaque scène correspond toujours à l'objectif qu'il s'était fixé.

Première scène

Dans la première scène, Muyu amène Yanni au drive-in pour son anniversaire et lui offre une bicyclette. L'atmosphère se veut romantique, et cela fonctionne. Lorsque Yanni tente d'embrasser Muyu, celui-ci se dérobe. Il essaie de la raisonner en lui rappelant qu'il n'est pas de sa classe sociale et ne peut donc pas lui offrir de grandes perspectives d'avenir, ce qui ne fait que renforcer la détermination de Yanni. Elle affirme naïvement que tant qu'ils s'aiment tout est possible. Rassuré, Muyu lui promet de la rendre heureuse et de prendre soin d'elle. Ils se blottissent l'un contre l'autre et continuent à regarder le film projeté sur le grand écran.

Du point de vue de la mise en scène, les personnages sont cadrés à l'avant de la voiture depuis l'extérieur et la caméra est positionnée au milieu du capot du van et presque parallèle à la ligne du pare-brise. Chaque personnage occupe à peu près une moitié du cadre, bien que Yanni soit légèrement plus proche de nous, et on peut voir au centre derrière eux le vélo offert par Muyu.

Lors de leur conversation relayée en champ-contre-champ, les deux personnages sont visibles dans le cadre, l'un étant filmé par-dessus l'épaule de l'autre. Une lumière chaude éclaire leurs deux visages. La voix over n'intervient qu'à la fin de la scène, lorsque la caméra cadre les personnages blottis l'un contre l'autre de dos en train de regarder l'écran, pour raconter ce qui s'est passé plus tard (Muyu ramène Yanni à son université et repart avec le vélo) et faire le lien avec la scène suivante tandis qu'un fondu au noir vient clore cette scène-ci.

Deuxième scène

Dans la deuxième scène, l'idylle est terminée. Yanni a surpris Muyu en compagnie d'une autre femme et d'un bébé, et en veut donc au jeune homme. Muyu entreprend alors de se justifier en se posant comme un homme sans reproche victime d'une femme manipulatrice. Il affirme ensuite qu'il sait néanmoins prendre ses responsabilités et a fait adopter le bébé. Il ajoute même des larmes pour être plus convaincant. La voix over de Yanni, qui n'est pas dupe, coupe le discours de Muyu et le remplace dans la bande sonore. Elle relève les incohérences de son histoire, mais explique qu'elle a choisi de le croire malgré tout car il représentait tout ce qu'elle avait

au monde à cette époque. Après cette interruption de la voix over, le discours de Muyu se poursuit. Il déclare à nouveau ses sentiments pour la jeune femme et lui promet d'être toujours sincère s'ils se remettent ensemble. La réaction de Yanni n'est pas montrée, mais le fait qu'on coupe directement au couple se rendant au nouvel appartement de Muyu indique qu'ils sont maintenant réconciliés.

Du point de vue de la mise en scène, la composition est cette fois déséquilibrée par rapport à la scène précédente. La caméra est en légère diagonale par rapport au pare-brise de la voiture, et plus rapprochée : seule la console est visible, pas le capot. La composition accorde beaucoup plus de place à Yanni, qui est également située plus près de la caméra que Muyu.

Cette fois-ci, les personnages sont séparés dans le champ-contre-champ qui rythme le discours de Muyu. On alterne entre Muyu en train de parler et Yanni en train de l'écouter. Lors de la narration en voix over, la caméra reste exclusivement sur Muyu. Enfin, la lumière est froide, ce qui donne une ambiance beaucoup plus sinistre.

Troisième scène

Enfin, la troisième scène intervient juste après l'annonce de la grossesse de Yanni. Le couple se rend une nouvelle fois au drive-in, cette fois sous une pluie battante. Yanni a pris la décision d'avorter car elle risque d'être renvoyée de son université si elle garde l'enfant. Muyu affiche une attitude triste et résignée, les cheveux rabattus sur le visage. Il affirme « Je sais que toi aussi tu veux le garder », trinque pour « commémorer le jour où ils ont décidé de ne pas avoir cet enfant » et achève en lui présentant une bague achetée pour l'occasion. En la lui passant au doigt, il lui affirme qu'il ne veut pas gâcher son avenir et qu'ils pourront avoir des enfants plus tard. Jusque-là restée silencieuse, Yanni intervient en voix over pour faire part de ses pensées à ce moment-là, de la culpabilité qu'elle ressent alors. Elle explique se sentir égoïste par rapport à Muyu et par rapport à l'enfant. À peine la voix over s'est tue que la Yanni à l'écran déclare qu'elle n'avortera pas. Muyu n'essaie pas de la dissuader et lui frotte la tête d'un air contrit avant de la prendre dans ses bras. La musique du film, grinçante, se fait entendre tandis que la scène se conclut sur un plan d'ensemble du drive-in sous la pluie incluant l'écran et les autres voitures.

Cette troisième est celle où les personnages sont les plus éloignés de la caméra : presque tout le pare-brise du van est visible, ce qui vient ajouter un cadre supplémentaire au sein de l'image. La vision des personnages est également contrariée par la pluie battante, l'eau qui dégouline sur le pare-brise et le mouvement des essuie-glaces, ce qui rend les personnages distants. La composition est cette fois en faveur de Muyu en matière d'occupation de l'espace.

Le couple est cadré ensemble, de face comme de dos. Seule Yanni est isolée un temps seule dans le cadre en train de regarder Muyu et de l'écouter parler, et c'est la voix over qui va relier ce plan avec celui du couple.

Dans ces trois scènes, on assiste à une gradation dans la manipulation de Muyu, avec des conséquences de plus en plus lourdes pour Yanni ainsi qu'une autonomie de plus en plus réduite. Hing Tsang, qui a également procédé à une comparaison de la mise en scène de ces trois scènes, constate que ces variations permettent « de mettre l'accent sur le déclin personnel de Yanni ». ¹ Il néglige cependant dans son analyse l'importance du rôle de la voix over dans chaque scène.

La première scène présente une situation résolument positive. Yanni est encore capable de dialoguer avec Muyu et de prendre des décisions par elle-même. La voix over n'a donc pas besoin de faire part de ses pensées. Mieux, elle laisse les spectateurs juger par eux-mêmes de la sincérité des promesses de Muyu. Une différence de classe ne paraît pas en soi insurmontable et la jeune femme est confiante en l'avenir. La scène se termine même par une étreinte, les deux personnages regardant dans la même direction, baignés d'une lumière chaude.

Dans la deuxième scène, la lumière est devenue froide, et les personnages sont séparés formellement l'un de l'autre. Il n'y a plus de dialogue entre eux, et la voix de chacun, qu'elle soit en voix over ou en son direct, vient couper celle de l'autre. Dans ces conditions, la narration en voix over permet de se distancer du discours de Muyu en soulignant les incohérences qu'il contient. À nouveau, on cherche à empêcher les

¹ "to accent Yanni's personal decline" Hing Tsang, "The poetics of (social) *mise-en-scène* and transcendence in Li Shaohong's *Stolen Life*", *Asian Cinema*, vol. 29 n°2, 2018, p. 251.

spectateurs de tomber dans le piège comme Yanni l'a fait. Malgré cet effort de distanciation, aussi bien formel que narratif, on comprend que Yanni s'est laissée convaincre. La voix over fournit alors une explication à sa décision : la peur de se retrouver toute seule après avoir enfin réussi à nouer un lien avec quelqu'un. Le fait que l'on ne voit pas Yanni répondre à son discours autrement qu'en voix over est déjà en soi un indice que son autonomie a déjà commencé à se réduire.

Enfin, dans la troisième scène, les enjeux se font bien plus importants. Yanni risque d'être renvoyée de son université si on apprend qu'elle est enceinte, ce qui compromettrait sérieusement son avenir. À cela, Muyu oppose l'argument idéal : en lui passant une bague au doigt, soi-disant pour commémorer cette journée, il s'engage symboliquement à l'épouser et à prendre soin d'elle et de l'enfant, sans pourtant faire de promesse explicite. En effet, un enfant hors mariage expose ses parents à une amende et court le risque de ne pas être reconnu par l'Etat. Avec cette fausse promesse, Muyu lui assure une sécurité pour l'avenir.

La lumière est toujours aussi froide, et la pluie vient encore renforcer l'ambiance sinistre qui règne dans la scène. Il n'y a pas non plus de véritable dialogue entre les personnages. Yanni reste silencieuse pendant que Muyu parle et, après que la voix over se soit exprimée, elle lui répond qu'elle va garder l'enfant, ce à quoi Muyu ne répond rien à son tour. Tout au long de son discours, Muyu a prêté à l'héroïne des pensées et des opinions sans la consulter, mais sans qu'elle le contredise en retour. Le fait qu'elle finisse par se conformer à son idée représente alors une nouvelle étape dans sa perte d'autonomie.

Comme pour correspondre à cet état d'esprit, la voix over n'introduit plus aucune distanciation avec les paroles de Muyu mais retransmet au contraire le processus psychologique que traverse l'héroïne à ce moment-là. Le discours du jeune homme est d'ailleurs si ouvertement grotesque dans cette scène que les spectateurs n'ont pas besoin de la voix over pour voir clair dans son jeu. On est alors plongé dans la perception de Yanni, qu'on a vu basculer chaque fois un peu plus sous l'emprise de son petit ami. Comme l'illustre le découpage des plans, elle peine désormais à mettre une distance avec lui, et le cadrage l'éloigne encore des spectateurs, impuissants à lui venir en aide.

On assiste donc avec ses trois scènes à une dépendance grandissante de Yanni envers Muyu. L'état d'esprit de l'héroïne se retrouve à chaque fois exprimé dans la composition : d'abord confiante en l'avenir, puis dans un effort de distanciation qui n'aboutit pas, et enfin prête à se sacrifier pour les intérêts de son petit ami. La voix over joue également un rôle incontournable pour décrire la progressive perte d'autonomie de l'héroïne : elle n'a d'abord pas besoin d'intervenir, puis doit mettre les choses à distance avant d'exprimer les pensées d'une Yanni subjuguée. Combinés, la mise en scène et la narration en voix over ont permis à nouveau de montrer aux spectateurs ce que Yanni n'est pas capable de voir, ou refuse de voir : sa manipulation et sa dépendance envers son petit ami.

2. Les battements qui résonnent dans la tête de l'héroïne

L'ouïe est le sens principalement mobilisé dans *Stolen Life* en raison de la présence récurrente dans la bande sonore de coups métalliques, qu'on va qualifier ici de « battements » en raison de leur régularité. Ces battements apparaissent à des moments bien particuliers dans le récit, toujours pour des événements très chargés émotionnellement pour Yanni. À travers eux, les spectateurs perçoivent alors la réalité comme le personnage.

La nature exacte de ces battements reste indéterminée. Bien qu'ils soient métalliques, leur rythme peut rappeler le battement d'un cœur, ou celui du sang qui bat aux tempes. Il en existe deux sortes, une forme principale, que l'on entend le plus souvent, avec des coups puissants qui sont presque assourdissants, et une forme secondaire, que l'on entend dans les dernières vingt minutes du film, dont le rythme est plus espacé et le son plus lointain, comme entendus sous l'eau. Hing Tsang, un des rares chercheurs à avoir analysé *Stolen Life*, les décrit comme « les coups et les bruits sourds de constructions urbaines ».¹ On peut aussi penser au bruit d'un train sur des rails, Mais aucun chantier de construction n'apparaît à l'image de tout le film, et les autres

¹ “the bangs and thuds of urban construction” Hing Tsang, “The poetics of (social) *mise-en-scène* and transcendence in Li Shaohong’s *Stolen Life*”, *Asian Cinema*, 2018, p. 253

personnages ne paraissent pas les entendre ou en être affectés, ce qui porte à croire que ce sont des battements que Yanni entend dans sa tête.

Ils surgissent dans le récit à des moments précis : lors de scènes de grand stress émotionnel pour l'héroïne. On peut notamment distinguer trois moments comme ceci au cours du récit.

Chacun de ces moments représentent un important tournant dans la narration et donc dans l'existence du personnage. Dans le premier, Yanni est confrontée pour la première fois à la double vie que mène Muyu en le découvrant en compagnie d'une autre femme et d'un bébé. Le deuxième a lieu lorsque son enfant est adopté par un autre couple et qu'elle tente de le récupérer. Enfin, le troisième voit la révélation de la manipulation de Muyu et de son trafic d'adoption d'enfants. Dans ce troisième et dernier moment, le monde de Yanni s'effondre littéralement. On constate cependant des différences quant à la façon dont les battements sont introduits d'une scène à l'autre : l'élément déclencheur n'est pas toujours le même.

Le premier moment-clé est aussi celui de la première occurrence des battements dans le film. Il intervient lorsqu'après être restée une semaine sans nouvelles de lui, Yanni part à la recherche de Muyu. Elle parvient à trouver l'endroit où il habite et les battements émergent dans la bande son à partir du moment où elle reconnaît à proximité le vélo qu'il lui a offert pour son anniversaire et qu'elle lui avait prêté. D'abord faibles, ils vont progressivement crescendo lorsqu'elle entre dans la petite maison et découvre Muyu en compagnie d'une autre femme et d'un bébé. Apparemment sans réfléchir, Yanni prend le bébé dans ses bras, ce qui déclenche la colère de la femme qui s'empare d'un hachoir et la poursuit en criant de laisser son enfant tranquille. Le volume sonore des battements s'envole à nouveau et une musique aiguë et dissonante s'y ajoute tandis que Yanni prend la fuite. Lorsqu'elle arrive au niveau du vélo, Yanni se retourne pour voir la femme s'acharner dessus avec le hachoir. Incapable de réagir, elle la laisse faire. Dans ces derniers instants, le son des battements est particulièrement fort, la musique suraiguë et les cris de la femme sont entendus lointainement.

Tous ces éléments font beaucoup penser à la perception sonore que l'on peut avoir lorsqu'on a une crise de panique. Considérant les circonstances, avec la découverte

d'une apparente trahison, suivie d'une tentative d'assassinat et de la destruction du cadeau de Muyu, symbole de leur relation, il est fort probable que le personnage en fasse une. Cette crise est communiquée au public à travers les variations de son et la déformation de la vision de la jeune femme, figurée par une image légèrement ralentie et très instable lors de la brève course poursuite. On ressent ainsi la panique de Yanni, comme si on se trouvait dans son esprit, et on perçoit les évènements à travers elle.

Dans la deuxième scène, c'est un mouvement de caméra qui déclenche l'apparition des battements. Le visage de Yanni est filmé en gros plan tandis qu'en arrière-plan, le couple qui vient d'adopter son bébé sort de chez eux avec l'enfant dans les bras. La caméra procède alors à un zoom sur son visage au premier abord impassible, puis à une variation de focale, qui vient brusquement rapprocher le fond du plan et écraser la perspective. On a alors l'impression de plonger littéralement dans sa tête, et c'est précisément ce mouvement de caméra qui déclenche les battements. Restée jusque-là en apparence indifférente à ce qui l'entourait, avec ce plan Yanni semble soudainement réaliser ce qui est en train de se passer. L'instant d'après, elle se lance à la poursuite du couple pour tenter de leur reprendre l'enfant. Elle s'accroche alors à eux en les suppliant de le lui rendre. Muyu la rattrape et tente de la faire lâcher tandis que les voisins du sous-sol se pressent autour d'eux. Yanni se débat et parvient à se dégager avant d'être rattrapée une nouvelle fois. Elle finit par s'évanouir et Muyu la porte dans ses bras pour la ramener chez eux. Tandis qu'il l'emmène et la dépose ensuite sur leur lit chez eux, la voix over intervient et fait ainsi disparaître tous les autres éléments sonores. Son apparition est synonyme d'un retour au calme, mais c'est pour annoncer les conséquences physiques de cet évènement traumatique pour Yanni : de terribles crampes et de la myopie.

Lorsque Yanni poursuit le couple dans le sous-sol, l'image est agitée pour exprimer sa course. En filmant au plus près de son corps et de celui de Muyu, entourés par ceux des voisins qui se pressent autour d'eux, la scène dégage une atmosphère vraiment oppressante. Les exclamations des voisins qui se mêlent aux battements y participent également et le retour au calme sera provoqué par le retour du couple dans leur appartement et l'intervention de la voix over, douce et calme.

Enfin, le troisième moment est marqué par une alternance des types de battements, du second type plus espacé et atténué au premier, plus rapide et puissant.

La seconde sorte de battements accompagne la scène où Yanni, après être allée visiter à son travail par une certaine Fang Fang qui clame être la nouvelle « épouse » de Muyu, profite de l'absence de ce dernier pour fouiller leur appartement. Les battements sont momentanément suspendus lorsque Yanni découvre au fond d'une boîte les différents contrats d'adoption d'enfant, avec une compensation financière à la clé pour chacun, dont Muyu a bénéficié par le passé. Un coup de tonnerre retentit alors pour accentuer la dimension dramatique de l'instant. Tandis que la voix over explique la nature des documents découverts et les conclusions que Yanni en tire – elle n'est qu'une victime parmi d'autres pour Muyu et va bientôt être remplacée par une nouvelle – les battements reprennent.

Sous le choc de cette révélation, Yanni perd l'équilibre et brise alors le miroir de leur armoire, ce qui déclenche le retour de la première sorte de battements, qui résonnent tellement fort qu'ils en deviennent presque assourdissants. Ils sont peu à peu remplacés par la musique du film, toujours aussi grinçante. En voix over, Yanni raconte que son monde s'effondre et déplore de s'être laissée prendre à cette manipulation qui lui a fait perdre son enfant. Les battements resteront suspendus jusqu'à ce que Yanni confronte Muyu à son retour. Au milieu de la conversation, elle est soudain saisie d'une crise de crampes. Tandis qu'elle se plie en deux de douleur, la seconde sorte de battements, plus sourde, réapparaît. Muyu ne se laisse pas déstabiliser après avoir été démasqué, et profite de l'état de faiblesse de Yanni pour l'humilier. La jeune femme est trop bouleversée pour protester. Les battements qui vont et viennent tout au long de la scène sont bientôt rejoints par le thème principal de la musique du film, des instruments à cordes grinçants. La pluie qui tombe au dehors commence à les recouvrir et ils se font de plus en plus lointains alors que Muyu quitte l'appartement et laisse Yanni, éprouvée, s'effondrer sur le sol. Ils ne réapparaîtront plus par la suite.

Les battements sont donc déclenchés à chaque fois par des éléments différents, que ce soit le cri d'une femme, un mouvement de caméra ou le bris d'un miroir. Ils émergent aussi toujours des réactions de l'héroïne à des événements éprouvants pour elle. On peut donc considérer qu'ils expriment la panique du personnage, comme si elle

entendait les battements de son cœur ou le sang qui bat à ses tempes, mais qu'ils lui parvenaient déformés. À nouveau, le fait que les autres personnages ne semblent pas les entendre permet de plonger les spectateurs dans la tête du personnage et leur font percevoir les événements à travers son expérience.

La nature métallique des battements rappelle d'ailleurs une autre figure dans la filmographie de Li Shaohong : celle de Baober dans *Baober in love* (2004). L'héroïne, d'ailleurs interprétée par la même actrice, Zhou Xun, a été traumatisée par la destruction de sa maison quand elle était enfant. Elle fait notamment un cauchemar où des gratte-ciels émergent du sol autour d'elle dans un vacarme assourdissant. Une fois adulte, ce sont des bruits de chantier qui vont réveiller son traumatisme lorsque son petit ami entreprend des travaux dans le loft qu'ils viennent d'acheter. Incapable de se remettre, elle finit par se suicider.

D. Conclusion

Lettre d'une inconnue comme *Stolen Life* s'emploient donc tous les deux à valoriser la perspective de leurs héroïnes à travers la narration en voix over rétrospective d'une part, qui implique que les événements sont sélectionnés et expliqués par le personnage. D'autre part, en mobilisant les sens des deux femmes, les spectateurs ont l'opportunité de ressentir eux aussi directement l'expérience de chacune. Enfin, chez Xu Jinglei, les plans semblent parfois être directement le produit de la réalisation du personnage qui s'approprie les éléments de construction du récit comme la prise de vue, le montage et la prise de son comme c'est le cas lors de la scène à l'opéra. À l'inverse, chez Li Shaohong, l'héroïne refuse de voir l'influence négative de son petit ami sur elle, ce qui amène la réalisatrice à compléter ce que la narration en voix over s'efforce déjà de démontrer. En donnant des indices visuels aux spectateurs, la cinéaste les rend ainsi complices et les implique encore davantage dans la trajectoire du personnage.

III. La mise en scène des personnages féminins

En se plaçant du point de vue de leurs héroïnes et, par l'intermédiaire des différents procédés développés ici, en cherchant à faire ressentir l'expérience vécue de ces mêmes héroïnes, les réalisatrices de *Stolen Life* et *Lettre d'une inconnue* adoptent

une perspective de regard féminin. L'autre grand enjeu du regard féminin concerne la mise en scène de ces personnages féminins à l'écran. Un premier temps va être consacré aux scènes de sexe dans chaque film : comment sont-elles filmées ? Échappent-elles à un regard voyeur et comment ? Dans un second et troisième temps, on verra comment les représentations des héroïnes remettent en question l'ordre patriarcal : d'une part à travers l'évolution des relations homme-femme, d'abord déséquilibrée jusqu'au rétablissement d'une balance, qui est signifiée par celle de leur posture à l'écran et le traitement de sujets controversés sans les condamner d'autre part.

A. La scopophilie « contrariée »

Dans son livre sur le regard féminin, Iris Brey ne renonce pas au plaisir visuel, inhérent au média cinématographique, mais refuse « de tomber dans un plaisir voyeuriste [dans le] partage de l'intime ». ¹ En d'autres termes, ce qui différencie selon elle le *female gaze* du *male gaze*, c'est notamment l'absence d'une position de voyeur pour les spectateurs sur les personnages (habituellement féminins), qui tend à les objectifier. La clé du regard féminin réside pour elle dans la participation des spectateurs : « le spectateur, la spectatrice a conscience d'être un corps actif participant à l'expérience de regarder un film ou une pièce. » ² Les spectateurs ressentent ce que vivent les personnages, ils vivent avec eux les événements. Désormais, il est question d'égalité et de partage d'expérience plutôt que de domination, ce qui exclut donc la scopophilie, qui revient à posséder par le regard.

Pour illustrer sa pensée, Brey prend pour exemple la *Leçon de piano* (1993) de Jane Campion et *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) de Céline Sciamma, où les réalisatrices filment le désir féminin au plus près des corps, tout en refusant cette position de voyeur et de fétichiste du corps féminin. Elle décrit plus particulièrement comment dans le film de Campion « la scopophilie, le plaisir du voyeur, est contrariée ». ³ L'héroïne du film est observée à son insu à deux reprises en compagnie de son amant, une fois par sa fille de sept ans et une fois par son mari. Lorsque la fillette les guette, on

¹ Iris Brey, *Le regard féminin*, p. 161.

² Iris Brey, *Le regard féminin*, p. 155.

³ Iris Brey, *Le regard féminin*, p. 59.

ne donne pas systématiquement accès à ce qu'elle regarde. Quant au mari, sa présence est révélée après coup, ou il est ramené à ses sensations physiques (son chien qui lui lèche la main, un bouton qui lui tombe dans le coup) qui viennent ainsi le distraire de son observation. À chaque fois, les personnages sont positionnés comme des voyeurs, mais en ne transmettant pas ce qu'ils voient ou en refocalisant l'attention sur eux, cela empêche les spectateurs de se retrouver à leur tour dans cette même position. En ne donnant pas satisfaction à ce désir voyeur, la scopophilie est donc contrariée.

Si l'analyse de Brey est tout à fait pertinente dans la façon de subvertir la pulsion scopique, la dimension intrusive de l'intimité du couple reste néanmoins très prégnante dans le film. Dans ces scènes-là en tout cas, on reste conscient que les personnages sont potentiellement observés par d'autres, ce qui empêche de regarder la scène entièrement comme une exploration du plaisir pour l'héroïne et ne dissipe pas le malaise qu'on a à regarder ces images. A l'inverse, lorsque plus tard dans le film l'héroïne entreprend d'explorer lentement le corps de son mari, le déshabillant et le caressant lentement, se familiarisant avec les formes qu'elle touche du bout des doigts, l'atmosphère est beaucoup plus intime. On sait qu'ils sont seuls dans la pièce et le cadre serré place la caméra au plus près des corps, au point de presque effacer la différence entre leurs deux peaux. En suivant le mouvement de ses mains, on ressent sa découverte du plaisir, on vit avec elle ce trouble que cela lui procure. Et ce bien plus finalement que lors des scènes avec son amant.

Le but d'aborder les scènes de sexe avec du regard féminin est donc d'empêcher un plaisir voyeur des spectateurs et, comme dit Iris Brey, de « conscientiser l'érotisation des corps ».

Qu'en est-il des scènes dans *Stolen Life* et *Lettre d'une inconnue* ? Les spectateurs se retrouvent-ils en position de voyeur ou cet écueil est-il évité ? En l'occurrence, on trouvera dans chaque film cette idée de scopophilie contrariée. En effet, l'attention se trouve toujours redirigée sur la perception de la scène par les héroïnes.

1. *Stolen Life* : un manque d'intimité et un plan subjectif

Dans *Stolen Life*, l'unique scène de sexe a lieu dans le petit appartement du couple situé dans un sous-sol, juste après la réconciliation du couple. La scène précédente se terminait par un plan du couple enlacé l'un derrière l'autre et coupe directement à celle-ci. On ignore cependant s'il s'agit du premier rapport sexuel du couple ou d'un parmi d'autres.

La scène est divisée en cinq plans qui présentent chacun un angle de vue différent sur l'action. Un premier filme le couple dans le lit par la fenêtre ouverte qui vient dissimuler la tête des personnages en coupant le cadre en diagonale. Dans le deuxième plan cette fois la caméra est placée juste à côté du lit et filme en contre-plongée leurs visages de profil à l'extrémité gauche de l'image. On coupe ensuite sur un plan en point de vue subjectif qui est dirigé vers la fenêtre, en réalité un soupirail, d'où était filmé le premier plan. L'avant-dernier plan cadre l'armoire dont le miroir reflète les derniers mouvements de Muyu avant qu'il ne se redresse et, après un bref coup d'œil lancé à son reflet, s'allonge à côté de Yanni. Enfin, le cinquième et dernier plan filme le haut des corps du couple enlacé avec la caméra placée au-dessus du lit. On y voit Muyu se pencher par-dessus Yanni pour attraper une cigarette sur la table et commencer à fumer tandis que la jeune femme se blottit contre lui, les bras autour de son cou. Une fois le couple installé ainsi, la voix over rapporte les pensées de l'héroïne à l'époque lorsqu'elle se trouvait dans cette position. Elle raconte que c'est Muyu qui « a fait d'elle une femme » et à quel point elle appréciait de se blottir ainsi contre lui, au point de vouloir y rester des heures. Dans le même temps, elle exprime sa peur prémonitoire de le voir disparaître si elle ne s'accroche pas à lui.

a) Une composition déséquilibrée

Avec cette scène, Yanni franchit une étape dans son attachement à Muyu. En suivant le jeune homme dans le sous-sol, sa perspective du monde s'en trouve bouleversée et cela s'illustre dans la composition des plans de cette scène. Le cadrage contraste d'ailleurs avec tout le reste du film. En effet, contrairement aux angles droits habituels, l'axe de la caméra est penché, ce qui crée des lignes diagonales qui traversent le cadre dans chaque plan. On a d'abord dans le premier plan la diagonale formée par la

fenêtre ouverte, qui croise celle du rebord de cette même fenêtre qui découpe le cadre dans l'autre sens. Ensuite, on a la ligne formée par le haut de la table de nuit et de la tête de lit dans le deuxième plan, puis à nouveau le rebord de la fenêtre dans le troisième, avant de retrouver la diagonale de la tête de lit dans le dernier plan.

Cet axe déséquilibré distingue la scène du reste du film et marque ainsi un tournant symbolique pour l'héroïne : en faisant l'amour avec Muyu au sous-sol, l'axe de son monde s'en trouve aussi bouleversé. Le déséquilibre de la composition des plans n'est cependant pas le seul élément perturbateur de la scène. Il fait partie d'un ensemble qui vise à perturber le regard voyeur sur les personnages.

b) La scopophilie contrariée

La composition du premier plan peut en effet être considérée comme relevant du regard masculin. Le point de vue adopté par la caméra, placée à l'extérieur de la pièce avec l'encadrement de la fenêtre bien visible dans le cadre, positionne les spectateurs comme des voyeurs regardant le couple à son insu. La tête des personnages étant dissimulée par la fenêtre ouverte, l'attention est donc surtout attirée par les mouvements de bassin de Muyu au centre du cadre. La couleur blanche du drap participe elle aussi à attirer l'attention sur ces mouvements en contrastant avec l'environnement peu éclairé.

La pulsion scopique se retrouve néanmoins progressivement désamorcée dans les plans suivants. Le deuxième plan place les spectateurs très proches du couple, mais le plaisir visuel est contrarié par le cadrage décentré des personnages. La vision est d'ailleurs un peu gênée par la lampe au-dessus du lit, bien au centre du cadre, elle, qui aveugle presque de son éclat. Mais c'est avec le troisième plan qu'on a un véritable renversement de situation qui vient saboter la pulsion scopique.

C'est un plan en point de vue subjectif, du point de vue de Yanni. On le sait car elle est la seule positionnée pour regarder dans cette direction et surtout à cause des mouvements saccadés de la caméra, qui correspondent aux à-coups du corps du personnage sous les coups de reins de Muyu. C'est aussi le seul plan où sa respiration est distinguable dans la bande sonore. Sa composition est celle qui donne le plus une

impression de déséquilibre de toute la scène, avec son cadre très en diagonale qui correspond à la position du corps du personnage à ce moment-là. Sa longueur aussi, dix secondes, laisse le temps de se rendre compte qu'on se trouve du point de vue de Yanni.

Avec ce point de vue subjectif, on retourne la perspective par rapport au premier plan qui filmait les personnages depuis la fenêtre. On découvre ainsi que la fenêtre est en réalité un soupirail dont la forme annule toute possibilité d'observation par quelqu'un de l'extérieur, ce qui conteste quelque part le point de vue adopté par le premier plan. De plus, comme il s'agit du regard du personnage, on peut dire que le regard de ce plan d'ouverture est retourné par Yanni. Le regardant est regardé à son tour. Le regard voyeur du premier plan se retrouve ainsi doublement neutralisé, en perdant sa crédibilité spatiale et en étant regardé en retour par le personnage.

Cette action de retourner le regard fait penser à l'analyse de Rey Chow de cette fameuse scène de *Ju Dou* (1990) de Zhang Yimou, où l'héroïne, interprétée par Gong Li, se sachant observée par son neveu, se dénude et expose volontairement son corps meurtri à sa vue. En procédant ainsi, elle retourne le regard. Chow affirme que non seulement elle se réapproprie le fait d'être-pour-le-regard (*to-be-looked-at-ness*) en s'exposant volontairement au regard de son voyeur, mais elle expose par la même occasion l'oppression dont elle est victime : son corps, couvert de bleus et de marques, provoque davantage l'empathie que le plaisir visuel. De plus, son action vient profondément modifier son rapport avec celui qui l'espionne : de voyeur et femme fétichisée, ils deviennent tous deux des victimes d'un ordre patriarcal qui les oppresse. Il n'y a donc aucun plaisir visuel dans cette scène, et le corps de l'héroïne devient un moyen de confrontation avec une autorité abusive.¹

Dans cette scène, ce plan de regard retourné de la part de Yanni met mal à l'aise pour plusieurs raisons. Tout d'abord, on est directement confronté à la posture de voyeur qu'on a occupé juste avant et surtout, on se retrouve littéralement à sa place, dans son corps, sous les coups de reins de Muyu. On se retrouve directement impliqué

¹ Rey Chow, "The Force of Surfaces: Defiance in Zhang Yimou's Films" in *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 166-168.

dans la scène avec ces à-coups de la caméra, ce qui est très troublant. Ce genre de perspective – et la longueur que dure le plan – est rare au cinéma. Avec ce plan, la pulsion scopique ébauchée dans le plan d'ouverture est rompue et on perd tout plaisir visuel avec ce point de vue subjectif loin de tout érotisme.

Un dernier élément contribue à neutraliser le plaisir visuel : la bande-son. En effet, dès le premier plan, elle est dominée par le bruit de la télévision et les conversations des voisins du sous-sol. À cela s'ajoute le bruit de la pluie qui tombe, que l'on entend grâce à la fenêtre ouverte. Tout cela vient finalement noyer les halètements du couple, ce qui non seulement distancie le plaisir visuel mais surtout fait ressentir le manque d'intimité qui règne dans ce genre de logement.

Les deux derniers plans qui suivent provoquent chacun une ambiance différente. Le regard-miroir de Muyu dans le plan suivant introduit, comme on l'a vu, un doute quant à ses véritables intentions et donne brièvement une tournure inquiétante à la scène. Enfin, le dernier plan rétablit une fois de plus la perspective de Yanni avec la narration en voix over qui décrit le ressenti de la jeune femme à l'époque. Dans son discours, l'acte sexuel est finalement de moindre importance en comparaison avec l'affection qu'elle reçoit ensuite. Elle qui en a terriblement manqué jusqu'ici dans sa vie est transportée par ces brèves étreintes durant lesquelles Muyu n'a, en principe, d'yeux que pour elle, est tout à elle. Même si les conditions ne sont pas idéales, son amour l'aveugle. L'insécurité qu'elle ressent cependant lorsqu'elle dit craindre de voir disparaître Muyu si elle le lâche sous-entend qu'elle a bien des doutes sur l'intégrité sans vouloir les admettre vraiment. Avec le regard-miroir du plan précédent, la narratrice et la réalisatrice sème à nouveau des petits indices à l'intention des spectateurs. Ce sentiment d'insécurité est également une preuve de la dépendance affective de Yanni envers Muyu, qui va croissante depuis leur première rencontre. Avec cet axe diagonal de la caméra et le regard-miroir de Muyu, Li Shaohong traduit visuellement le déséquilibre qu'on sent déjà dans la relation du couple.

La composition déséquilibrée des plans, le regard retourné de Yanni et le manque d'intimité provoqué par l'omniprésence des bruits extérieurs viennent ainsi contrarier voire neutraliser la scopophilie initialement ébauchée. Les spectateurs, d'abord en position de voyeurs, sont brutalement mis à la place du personnage féminin

et voient littéralement à travers ses yeux, ce qui induit une participation de leurs propres corps. Ensuite, la narration en voix over dans le dernier plan vient également transmettre les pensées de Yanni alors qu'elle tient Muyu dans ses bras. On a ainsi accès à sa perception de la scène à laquelle on vient d'assister. En neutralisant le regard voyeur et en plaçant au contraire les spectateurs du point de vue de Yanni et de son expérience, on peut donc avancer que la scène évolue davantage vers du regard féminin.

2. *Lettre d'une inconnue* : un retour à l'émotion

Questionnée dans une interview à propos de ces scènes de sexe dans *Lettre d'une inconnue*, Xu Jinglei affirme que ce sont les scènes qui se rapprochent le plus de celles que l'on trouve dans les films à l'étranger (donc sans censure) qu'elle ait tourné : avec une mise en scène « ni trop évasive, ni trop directe. »¹ Lorsque le journaliste lui demande si elle pense que le film va passer la censure, elle s'appuie sur le précédent film de Li Shaohong, *Baober in Love*, sorti plus tôt dans l'année et qui a reçu un visa de censure malgré la présence d'une scène sensuelle où les deux personnages sont complètement nus. Elle estime qu'après cela son film ne rencontrera aucune difficulté. Pour ce type de scène, elle explique que « ce n'est pas obligé d'être aussi révélateur [que dans *Baober in Love*], mais il faut qu'on puisse sentir un véritable désir sexuel entre les personnages. »²

Les deux scènes présentes dans le film ne sont effectivement pas explicites, mais la réalisatrice a réussi à exprimer le désir que ressentent les personnages. Celui de l'héroïne bénéficie d'une attention plus importante à travers la présence de son visage au centre de presque tous les plans, ce qui permet d'y lire le plaisir qu'elle ressent à cet instant. En focalisant l'attention sur le désir de l'inconnue, Xu Jinglei détourne alors la

¹ « 没有太多躲闪，但又不是那么直接的。 » Xie Xiao et Wu Jiemin, « *Xu Jinglei shouci jiemi laixin: zhebu yingpian huiling guanzhong gandong* 徐静蕾首次解密“来信”：这部影片会令观众感动 » (Xu Jinglei dévoile *Lettre d'une inconnue* pour la première fois : ce film sera émouvant), *Nanfang dushi bao* 南方都市报 (Southern Metropolis Daily), mis en ligne le 7 avril 2004. <http://ent.sina.com.cn/m/c/2004-04-07/1514358136.html> Consulté le 17/08/20.

² « 不一定要暴露，但要让人感觉到两个人之间真的有那种情欲。 » Xie Xiao et Wu Jiemin, « *Xu Jinglei shouci jiemi laixin: zhebu yingpian huiling guanzhong gandong* 徐静蕾首次解密“来信”：这部影片会令观众感动 » (Xu Jinglei dévoile *Lettre d'une inconnue* pour la première fois : ce film sera émouvant), *Nanfang dushi bao* 南方都市报, mis en ligne le 7 avril 2004.

possibilité d'un regard voyeur et insiste plutôt sur l'importance émotionnelle de chacune de ses nuits pour Mlle Jiang. À chaque fois, elle est le résultat d'efforts déployés par l'inconnue pour que sa rencontre avec l'écrivain se produise. La première nuit représente pour elle la réalisation de son rêve qui la suit depuis l'enfance en se rapprochant de l'homme qu'elle aime. Néanmoins, elle est encore inexpérimentée et reste hésitante dans ces gestes, alors que lors de la seconde nuit, elle sait maintenant clairement ce qu'elle désire et se montre beaucoup plus entreprenante. Chacune de ces deux nuits met donc en scène la rencontre sexuelle des deux personnages mais à chaque fois, le couple finit d'une façon ou d'une autre par se dérober au regard des spectateurs.

a) La première nuit

Lors de la première nuit, Mlle Jiang est donc transportée de joie de voir son rêve se réaliser mais elle est aussi très intimidée. Elle commence par se réapproprier les lieux en se remémorant sa première visite lorsqu'elle était plus jeune, et caresse les objets qui l'entourent, comme une sorte de préliminaire à l'acte qui va suivre.

L'approche avec le principal intéressé est, elle, plus laborieuse, mais après avoir pris son courage à deux mains, elle se jette dans ses bras. Dans les plans suivants, tandis que le couple s'embrasse et que l'écrivain déshabille délicatement la jeune femme, le cadrage est serré sur le haut de leur corps et la caméra reste presque exclusivement focalisée sur le visage de cette dernière. Cela permet d'y lire les émotions et les sensations qui la traversent. L'écrivain, lui, est presque toujours de dos, ou caché derrière elle. On est donc entièrement investi dans son ressenti à elle. On vit avec elle ses tous premiers frémissements, ce qui implique une participation des corps des spectateurs et amenuise ainsi la possibilité de regarder en voyeur comme le défend Brey.

Dans le dernier plan, l'écrivain achève de déshabiller l'inconnue, positionnée dos à la caméra tandis que lui demeure invisible dans le cadre. Ils s'allongent ensuite sur le lit et sortent ainsi du champ. Ainsi, même lorsque l'héroïne est placée de dos, la focalisation reste sur elle et ses sensations, au point que l'on sentirait presque les doigts de M. Xu qui glisse dans notre dos, comme ils le font à l'écran.

Ainsi, pour cette première nuit, on est focalisé sur le ressenti de l'héroïne et avec la caméra au plus près des corps, investi dans leurs sensations. Le placement de la caméra implique donc une participation des spectateurs et les empêche de prendre de la distance par rapport à l'action. Il est alors impossible d'adopter ainsi un point de vue voyeuriste sur le couple.

b) La seconde nuit

Une décennie ou presque s'est écoulée lorsque l'héroïne vient à nouveau passer la nuit chez M. Xu. Elle est maintenant plus expérimentée et sait ce qu'elle veut. Elle se montre donc plus entreprenante envers lui. À leur rencontre au music-hall, c'est elle qui lui fait des avances et suggère qu'ils rentrent ensemble. Une fois arrivés chez lui, elle répond avec la même intensité à ses étreintes. Elle n'hésite pas non plus à l'embrasser passionnément et à le déshabiller elle-même, ce qu'elle n'avait pas osé faire la dernière fois.

À nouveau, son visage se trouve au centre des plans, et même lorsque les personnages s'allongent sur le lit, ils pivotent de façon à placer le visage de Mlle Jiang au centre du plan. Une fois de plus, elle est positionnée comme le repère au sein de l'action.

Lors de la première nuit, les personnages étaient sortis du champ en s'allongeant. Ici, après les avoir montrés en train de s'embrasser allongés sur le lit en gros plan sur leurs visages, la caméra filme le lit sur lequel se trouve le couple à travers l'interstice entre deux panneaux d'un paravent qui sépare le lit du reste de la pièce. Les amants ne sont toutefois pas visibles dans ce plan. On ne discerne que de vagues mouvements à travers les vitres structurées qui ornent les panneaux du paravent. La nature du verre empêche de voir plus clairement à travers, ce qui vient contrarier la pulsion scopique. La caméra ne s'attarde d'ailleurs pas et opère un travelling arrière, et au fur et à mesure de son mouvement, l'interstice par lequel on regardait disparaît. On continue de deviner quelques mouvements par le jeu de lumières dans les vitres, mais on n'aura pas accès à ce qui se déroule derrière le paravent. Cet interstice aurait pu constituer un point de vue voyeur, en espionnant le couple à travers le paravent. Mais même lorsque le lit

apparaissait dans le cadre, le couple était invisible. La disparition de ce point d'accès vient donc achever de neutraliser la scopophilie.

Mais le travelling ne s'arrête pas là. Il poursuit sa reculée jusqu'à ce que sur la gauche du cadre apparaisse un bouquet de roses blanches, soigneusement arrangées dans un vase. Ces roses sont celles que l'inconnue envoie chaque année de façon anonyme à l'écrivain pour son anniversaire. La fin du travelling procède donc à une réorientation vers l'amour que Mlle Jiang porte à l'écrivain.

La musique du film, dominée par les violons, qui accompagnait la scène depuis l'arrivée du couple chez l'écrivain, monte en intensité au fur et à mesure du travelling. Lorsque le bouquet apparaît dans le champ, du piano joué forte s'ajoute aux violons et renforce ainsi la tension dramatique causée par la vision de cet objet. Les variations au sein de la musique appuient donc l'émotion de la scène et soulignent les détails importants à la destination des spectateurs. Cette même musique servira à faire la transition avec le plan suivant, en fondu enchaîné, qui montre le couple après leur rapport : lui endormi et elle le regardant dormir d'un air pensif, la tête reposant sur sa main. Comme lors de la première nuit, elle ne parvient pas à dormir, submergée par ses émotions.

En résumé, on a donc d'une part le cadrage à travers les panneaux des paravents qui ne révélait rien de l'action et d'autre part le recul de la caméra loin de ladite action qui contribuent à contrarier voire annuler toute scopophilie. Plus encore, le fait de rediriger l'attention vers le bouquet, dont l'importance est appuyée par l'envolée musicale que son apparition provoque, vient insister sur la valeur sentimentale de cette nuit pour l'héroïne. Après toutes ces années, elle retrouve enfin son amant. Et il est très possible qu'elle espère qu'il l'a reconnue cette fois, et que leur histoire peut recommencer.

Les deux scènes ont donc ramené les spectateurs au désir et aux émotions ressentis par l'héroïne et ont habilement évité le regard voyeur. En filmant au plus près des visages, la réalisatrice induit une participation des spectateurs qui vivent avec l'héroïne ces scènes de passion. Le désir se fait sentir, mais le point de vue échappe à la pulsion scopique. Et dans la deuxième scène, la musique du film se joint aux

mouvements de caméra pour réaffirmer l'importance émotionnelle de l'action pour le personnage.

Les deux films emploient donc différents stratagèmes pour contrarier voire neutraliser la pulsion scopique lors des scènes de sexe. Que ce soit avec un regard retourné et une atmosphère bruyante pour *Stolen Life* ou un travelling arrière bien orchestré dans *Lettre d'une inconnue*, les spectateurs échappent à une position de voyeur typique du regard masculin. En recentrant l'attention sur le ressenti et le désir des héroïnes, ces scènes se rapproche donc davantage du regard féminin.

B. L'évolution de la posture des personnages : d'un déséquilibre à l'équilibre ?

Dans un second temps, on va se pencher sur les relations déséquilibrées entre hommes et femmes dans les deux films et leur évolution au fil du récit. *Stolen Life* comme *Lettre d'une inconnue* mettent en scène un décalage d'attachement entre l'héroïne et l'homme qu'elle aime et chaque récit s'emploie à montrer comment cette dernière parvient peu à peu à rétablir une balance. Cela se traduit à l'écran par une évolution de la posture des personnages au sein du cadre, qui vient signifier l'évolution de la hiérarchie au sein de chaque couple.

Ce déséquilibre au sein de chaque couple est avant tout d'ordre émotionnel : l'attachement des personnages féminins est toujours disproportionné à celui des personnages masculins. Mais il se joue aussi au niveau de l'âge (l'homme toujours plus âgé que la femme), du niveau d'éducation et du pouvoir économique au sein de chaque couple.

Dans *Stolen Life*, le déséquilibre est surtout émotionnel. Yanni est étudiante à l'université, donc d'une classe sociale plus élevée que Muyu qui travaille comme chauffeur. Elle est pourtant une proie de choix pour Muyu puisqu'elle vient d'une famille peu aimante qui la laisse livrée à elle-même à son entrée à l'université. Parce qu'il lui témoigne de l'attention, elle tombe bientôt amoureuse de lui, et de peur de se retrouver seule à nouveau, elle accepte de passer outre ses mensonges et s'installe avec lui. Son renvoi de l'université lui fait perdre son statut privilégié et en coupant complètement avec sa vie d'avant, elle se retrouve encore davantage isolée. Après l'adoption de son

enfant, elle parvient à trouver du travail, ce qui rétablit la balance économique au sein de leur couple. Mais elle souffre désormais de séquelles physiques suite à cette perte, et son estime de soi reste dépendante de Muyu car elle n'envisage pas sa vie sans lui. Elle se trouve donc en position de faiblesse aussi bien physiquement que psychologiquement par rapport à lui.

Dans *Lettre d'une inconnue*, l'écrivain est non seulement plus âgé que Mlle Jiang, mais il est aussi plus éduqué (il exerce une profession littéraire) et plus riche. Ces deux derniers déséquilibres vont progressivement s'atténuer puisque l'héroïne va faire des études à l'université, bien qu'interrompues par sa grossesse et la guerre sino-japonaise, et elle parviendra à s'assurer un niveau de vie très confortable si l'on en croit l'appartement équipé d'une salle de bain moderne qu'elle habite avec son fils. Le déséquilibre émotionnel peut sembler être maintenu puisqu'elle sera amoureuse de M. Xu toute sa vie sans qu'il ne lui rende jamais une telle affection. Mais là aussi, on assiste à une évolution de la perception de l'écrivain par l'héroïne. On passe ainsi d'une quasi-adoration à un attachement beaucoup plus lucide sur le caractère du personnage.

Dans *Stolen Life*, Yanni passe donc la majeure partie du récit sous l'emprise de Muyu, et c'est la comparaison des deux scènes de confrontation du couple dans la dernière partie du film qui va faire émerger le processus d'affirmation de soi de la jeune femme. Dans *Lettre d'une inconnue*, l'évolution est plus progressive et s'étend à l'échelle de tout le film. Tout d'abord, l'analyse d'une scène-clé dans chaque partie du film, puis la comparaison de l'attitude de l'héroïne au cours des deux nuits qu'elle passe avec l'écrivain démontrent visuellement comment cette dernière parvient à se hisser au niveau de l'homme qu'elle aime, voire à le dépasser.

1. *Stolen Life* : d'une scène de confrontation à une autre

Les deux scènes de confrontations du couple sont toutes deux extrêmement importantes pour l'intrigue. Dans la première, Yanni vient de découvrir la vérité sur Muyu : il séduit des femmes, les met enceintes avant de faire adopter leur enfant contre de l'argent et de passer à la suivante. Elle lui demande donc des comptes mais se retrouve rapidement terrassée par le discours de Muyu qui ne se laisse pas déstabiliser et par une crise de crampes qui la saisit au milieu de leur échange. Dans la seconde, le

couple est désormais séparé et Yanni décide revoir Muyu avec le projet de l'assassiner. Mais après une révélation intérieure, elle renonce finalement à son projet.

Le contraste entre la première et la deuxième scène de confrontation est aussi bien présent au niveau narratif que du point de vue de la posture et du cadrage des personnages. On assiste ainsi d'une scène à l'autre à une inversion des postures de chacun, qui permet à Yanni de commencer à s'affirmer comme une personne autonome.

a) La première scène de confrontation

La première scène de confrontation, qui est également la plus longue des deux, illustre le décalage entre les deux personnages d'un point de vue formel, mais aussi du point de vue de l'attitude qu'ils adoptent au cours de la conversation. Ainsi, Muyu est sûr de lui et tient un discours qui vise à rabaisser Yanni tandis que cette dernière est furieuse et perd vite pied. Cette scène révèle d'ailleurs plus largement les inégalités hommes-femmes dans la société chinoise contemporaine.

Un basculement des postures

Du point de vue formel, la scène est découpée essentiellement en champ-contre-champ. Au début de la scène, lorsque Yanni demande des comptes à Muyu, elle est debout, filmée seule dans le cadre et en légère contre-plongée. Muyu, à l'inverse, est avachi sur le canapé, et filmé par-dessus l'épaule de Yanni en légère plongée. Ce rapport s'inverse lorsque Yanni est saisie de crampes et s'agenouille au sol. Elle est alors filmée en contre-plongée et de très près, son visage contracté par la douleur occupant presque tout le cadre. Muyu est toujours filmé par-dessus son épaule dans le contre-champ mais elle est cette fois positionnée plus bas que lui dans l'image. Obligée de lever les yeux pour le regarder, elle se trouve clairement en position d'infériorité par rapport à lui. Muyu a désormais complètement l'ascendant sur elle et en profite pour continuer tranquillement son discours. Lorsque Yanni tente de le frapper, il la maîtrise sans difficulté et la renvoie à sa position initiale, recroquevillée au sol. Quelques minutes plus tard, il se lève et déchire les certificats d'adoption, avant de s'asseoir sur le rebord du bureau, d'où il continue de regarder Yanni de haut. Il ne se laisse toujours pas déstabiliser lorsqu'elle lui jette les fleurs que contenait le vase, et poursuit son discours.

L'inversion qui s'opère dans cette scène symbolise visuellement la hiérarchie entre les personnages. Muyu domine la conversation et Yanni peine à lutter contre lui. Cette hiérarchie est encore soulignée par le dernier cadrage qui filme les personnages en plan large à travers la fenêtre-soupirail : Muyu s'y tient debout face à une Yanni agenouillée. Le découpage de la vitre ajoute un cadre à l'intérieur de l'image qui rappelle les barreaux d'une prison. Cette prison est celle dans laquelle Yanni s'est volontairement enfermée et dont elle prend seulement conscience. Lorsque Muyu s'en va, la caméra demeure derrière la fenêtre pour montrer Yanni qui s'effondre au sol, anéantie par ce qu'elle vient de vivre. Alors que le jeune homme est capable de marcher et de partir, l'héroïne est paralysée par la douleur et ne parvient même pas se redresser.

Un décalage d'attitude

Outre leur positionnement dans le champ, le contraste entre les deux personnages est aussi visible dans leur attitude au cours de la conversation. Face à la rage de Yanni, Muyu reste parfaitement calme et ne se laisse pas déstabiliser, même lorsqu'elle lui jette des objets ou tente de le frapper. Il poursuit son discours, imperturbable, ou la maîtrise sans difficulté avant de la renvoyer au sol. Confrontée à une telle assurance, Yanni au contraire se laisse complètement submergée par la colère et bientôt la douleur. Une fois au sol, elle peine à s'exprimer, et la seule menace qu'elle parvient à articuler, c'est-à-dire porter plainte contre lui, est balayée d'un revers de main par Muyu qui clame ne jamais l'avoir forcée à quoi que ce soit. Son message est clair : elle ne peut rien contre lui.

Le retour des battements métalliques dans la bande sonore indique la détresse dans laquelle se trouve l'héroïne. Ces battements, qu'elle est la seule à entendre, font leur apparition lorsqu'elle se trouve dans une situation de stress émotionnel. Ils sont espacés et sourds, contrairement à une autre sorte qui résonne davantage, et rappellent ici le rythme du sang qui bat aux tempes du personnage tandis qu'elle lutte contre la douleur provoquée par ses crampes. Le thème musical du film, avec des notes d'instruments à cordes grinçantes, se fait entendre ponctuellement pour accentuer certaines phrases du dialogue. La dimension sonore dans son ensemble traduit donc la détresse du personnage. Parce qu'ils ont accès à tous les éléments de la bande-son, les spectateurs sont ainsi dans une position privilégiée pour appréhender les enjeux de la

scène. L'absence de la voix over empêche toute possibilité de se distancer de l'action comme cela a pu être le cas plus tôt dans le film, on vit donc en direct l'humiliation de l'héroïne.

Un discours humiliant

Le discours que tient Muyu se veut d'ailleurs volontairement blessant dans cette scène. Maintenant qu'il est démasqué, il ne lui épargne plus rien et prend un malin plaisir à lui démontrer l'étendue de sa manipulation.

Le but de ses paroles est de la faire se sentir à la fois rabaissée et démunie. En qualifiant les femmes qu'il séduit puis abandonne une fois qu'il a vendu leur bébé d'investissements financiers, il les réduit à des marchandises. Il fait ainsi comprendre à Yanni qu'après lui avoir servi, elle ne lui est plus utile. Chris Berry y voit une métaphore de l'économie de marché actuelle en Chine, où le marché du travail épuise ses jeunes travailleuses les unes après les autres avant de les remplacer par d'autres.¹ Il compare l'héroïne à sa nouvelle amante qui est « plus jeune » et « n'a pas eu d'enfant », ce qui est une façon de stigmatiser son corps déjà « usé » à ses yeux par sa grossesse. Dans son discours, Yanni se voit donc réduite à son apparence physique et sa valeur à celle d'une marchandise qui peut lui rapporter de l'argent.

Ensuite, lorsque Yanni menace de porter plainte contre lui, Muyu balaie sa menace d'un revers de mains en disant qu'il ne l'a jamais forcée. Même sans déchirer comme il le fait les certificats d'adoption des autres enfants, Muyu sait que la loi n'est pas du côté de Yanni. Sa manipulation est très difficile à prouver, même avec ces certificats. De plus, on n'est pas certain que la police accepte d'écouter la jeune femme et de lancer des poursuites contre Muyu. Sans recours légal et ayant rompu avec sa famille, Yanni se retrouve alors complètement démunie.

Enfin, Muyu achève son discours en se vantant d'avoir réussi à duper une étudiante. Lui, un simple chauffeur, un paysan, est donc supérieur à une membre de

¹ Chris Berry, "Women Characters, Women's cinema and Neo-liberal Chinese Modernity: Doubled and Split" in Felicia Chan, Andy Willis (dir.), *Chinese cinemas: International Perspectives*, Londres, Routledge, 2016, p. 130.

l'élite. Cette revanche teintée de lutte des classes est révélatrice des écarts de plus en plus importants entre riches et pauvres depuis l'ouverture économique du pays. Le trafic d'adoption d'enfants de Muyu est finalement la stratégie de survie qu'il a trouvé dans l'environnement économique dans lequel il évolue, et son choix d'exploiter des femmes reflètent la vulnérabilité plus importante de ces dernières dans ce contexte.

b) La deuxième scène de confrontation

La deuxième scène de confrontation est beaucoup plus courte que la première et intervient peu de temps après. Chassé de chez eux et remplacée par Fang Fang, la nouvelle amante de Muyu, Yanni fomenté un plan pour assassiner ce dernier et se suicider ensuite. Elle trouve un prétexte pour retrouver Muyu à leur ancien appartement et l'y attend en préparant les couteaux qu'elle a acheté pour l'occasion. La scène se divise en deux temps, un premier où les personnages discutent, et un second où Yanni a une soudaine prise de conscience en voix over. L'action se termine sur la jeune femme qui lâche son couteau et renonce ainsi à son projet de meurtre.

Une inversion des postures

La posture des personnages ne varie pas au cours de la scène, mais instaure d'entrée de jeu un basculement par rapport à la scène précédente. Ainsi, une fois entré dans le logement, Muyu s'assied sur le bureau, ce qui le positionne visuellement plus bas que Yanni, restée debout face à lui. Dans un premier temps, le champ-contre-champ est également inversé : cette fois Muyu est isolé dans le contre-champ tandis que Yanni est filmée par-dessus son épaule. Dans le second temps de la scène, où intervient la voix over, les personnages sont cette fois isolés l'un de l'autre dans le champ-contre-champ. Le cadrage sur Muyu ne change pas mais s'est rapproché du visage de Yanni, ce qui focalise l'attention sur ce qui est train de dérouler dans la tête du personnage.

La musique originale du film, toujours aussi grinçante, reste présente au cours de la scène. Mais en dehors d'une variation pour accentuer la tension de l'action lorsque Muyu conseille à Yanni de lâcher son couteau, encore dissimulé dans sa manche, elle se rapproche plus d'une musique d'ambiance et ne se fait pas particulièrement remarquer.

Cela contribue à donner une atmosphère plus calme à cette deuxième scène de confrontation, malgré la tension de l'héroïne vers son objectif meurtrier.

Du point de vue de l'attitude, le contraste demeure entre les deux personnages dans la première partie de la scène. Muyu continue d'adopter une attitude détendue, en sortant une cigarette et en prenant son temps pour l'allumer, tandis que Yanni reste tendue et ne bouge quasiment pas. Elle peine à soutenir le regard de son ex-amant, détourne sans cesse les yeux ou les cligne beaucoup, ce qui trahit son agitation intérieure malgré son immobilité.

Contrairement à la scène précédente où c'était essentiellement Muyu qui s'exprimait, les personnages ont cette fois une véritable conversation. Le ton reste calme et Yanni parvient à répliquer aux petites provocations de Muyu qui se veut faussement bienveillant, soufflant le chaud et le froid d'une phrase à l'autre comme le montre leur dialogue :

Muyu : Tu ne récupères pas ton journal ?

Yanni (après un temps) : Si. Peux-tu le récupérer pour moi ? Je ne veux pas déranger vos affaires.

Muyu : Ça va, c'est aussi chez toi ici.

Yanni : Ça l'était. Je préfère que tu le fasses, je ne veux pas que Fang Fang revienne me voir à mon travail.

Muyu (petit rire) : Ne t'en fais pas. Tu n'avais pas quelque chose à me dire ?

Yanni : Donne-moi d'abord le journal.

Muyu (la considère du regard un instant et sourit) : Je sais que tu me détestes encore.

Yanni (après un temps) : Est-ce que tu en vaux la peine ?

Muyu (petit rire) : Non, non. [pause] C'est pourquoi ce n'est pas la peine de mourir avec moi, ce serait un désastre pour toi. Donc lâche ce couteau. On peut toujours être amis.

Muyu alterne donc entre mépris et fausse bienveillance. Ses répliques « C'est aussi chez toi ici » et « On peut toujours être amis » sonnent hypocrites lorsqu'on connaît les circonstances de leur séparation. En lui disant que le tuer serait un désastre pour elle, il continue de se considérer comme supérieur à elle et se donne le beau rôle

en sauvant Yanni d'elle-même. Son attitude de manipulateur n'a donc pas changé, mais c'est précisément ce qui déclenche la prise de conscience de l'héroïne.

Une affirmation de soi

En effet, au moment où Muyu lui dit de lâcher son couteau, la scène bascule. Après un gros plan sur la manche en question, la caméra filme ensuite le visage de Yanni en gros plan, transformant ainsi le champ-contre-champ en isolant les personnages chacun de leur côté. Une première distanciation est alors établie. La jeune femme reprend sa respiration en même temps que la voix over, mais c'est cette dernière qui va s'exprimer. Avec cette inspiration, la Yanni à l'écran et la Yanni en voix over fusionnent l'espace d'un instant. La narration en voix over raconte alors :

C'était un moment très particulier. Je me tenais comme ça devant lui et pour la première fois de ma vie, j'ai senti ma force. Bien qu'il m'ait pris beaucoup de bonnes choses dans ma vie, il ne m'avait pas tuée. J'avais encore mon avenir. Il ne valait pas la peine que je [le tue], il ne valait pas mieux qu'un chien.

Au cours de ce bref monologue, le montage alterne entre Muyu et elle avant de terminer sur elle. En isolant les personnages l'un de l'autre, le montage fait considérer le contre-champ sur Muyu comme le nouveau regard de Yanni sur lui. Elle le voit maintenant comme quelqu'un qui a cessé d'être toxique pour elle et qui n'a plus d'influence sur elle. Yanni réalise en effet à ce moment-là que sa propre vie lui appartient et qu'elle ne dépend pas de Muyu pour continuer à vivre. Il n'a, de toute évidence, pas eu de difficultés à passer à autre chose, donc pourquoi pas elle ? Elle est indépendante financièrement grâce à son travail de vendeuse dans un centre commercial, il ne lui manquait plus qu'à rompre définitivement avec Muyu et se débarrasser de sa dépendance émotionnelle envers lui.

La rupture avec Muyu se trouve alors signifiée d'une part par le discours de la voix over, par l'expression du visage de Yanni qui se détend au fur et à mesure de son monologue intérieur d'autre part, et enfin la séparation formelle marquée entre les deux personnages à travers leur isolation respective dans le champ-contre-champ. Les cinq plans au ralenti qui montrent la chute du couteau qu'elle lâche à la suite de sa révélation et qui concluent la scène symbolisent l'emprise du jeune homme sur elle dont elle se libère enfin. Il faut également noter que la révélation intérieure du personnage a

lieu en voix over, ce qui signifie que Muyu ne sait rien de sa prise de conscience et n'a donc pas de prise dessus. Par cette déclaration, Yanni se revendique comme un être autonome et n'estime pas son ex-amant digne de savoir ce qui lui arrive. On assiste donc à une véritable affirmation de soi de la part de l'héroïne et à sa rupture définitive avec son ancien manipulateur.

D'une scène de confrontation à l'autre, on a donc pu constater une inversion des postures des personnages. Dans la première scène, Yanni n'a jamais l'ascendant, mais lors de la deuxième scène, elle reprend enfin peu à peu le dessus en occupant une position visuellement plus élevée et en parvenant cette fois à se tenir debout toute seule sans être pliée par la douleur. Après son monologue en voix over, elle devient également plus calme, comme l'était Muyu dans le premier temps de la scène. Cette évolution montre ainsi comment Yanni parvient à annuler le déséquilibre qui régnait jusque-là entre eux. Plus encore, elle parvient à s'affranchir de l'emprise de Muyu.

C. *Lettre d'une inconnue* : l'évolution de la posture visuelle

Dans son analyse de *Lettre d'une inconnue*, Zhang Jingyuan admet que « malgré l'inégalité formelle au sein de [leur] relation, la femme est suffisamment forte ou obstinée pour maintenir une sorte de parité avec l'homme. »¹ Cette parité se traduit justement à l'écran par l'évolution de la posture des personnages l'un par rapport à l'autre. Guo Shaohua a relevé ainsi trois scènes-clés qui, outre le fait qu'elles sont cruciales pour l'intrigue, permettent de montrer le basculement progressif de la hiérarchie initiale entre Mlle Jiang et M. Xu.² Cette hiérarchie est due à leur différence d'âge, d'éducation et de niveau de vie, et surtout au décalage émotionnel entre les deux, mais l'écart se réduit au fur et à mesure du récit. A ces trois scènes distinguées par Guo, on peut ajouter l'évolution de la posture des personnages entre la première et la deuxième nuit qu'ils passent ensemble.

¹ "In each film, despite the formal inequality within each relationship, the woman is strong or stubborn enough to maintain a kind of parity with the man." Zhang Jingyuan, "To Become an Auteur: The Cinematic Maneuverings of Xu Jinglei" in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 299.

² Guo Shaohua, "*Wenyi, Wenqing and Pure Love*", p. 8-9.

1. Une évolution en trois scènes-clés

Les trois scènes se répartissent dans les trois parties du récit de l'inconnue, qui sont délimitées par les allées et venues de cette dernière à Beiping, et sont à chaque fois séparées par plusieurs d'années d'intervalle. La première partie met en scène la rencontre des deux personnages et se termine lorsque la jeune fille déménage dans le Shandong pour y suivre sa mère qui se remarie. Dans la deuxième partie, qui a lieu six ans après, l'héroïne revient à la capitale pour faire ses études. Lorsqu'elle tombe enceinte, elle quitte la ville pour retourner dans le Shandong, avant d'entreprendre une fuite loin du conflit sino-japonais jusque dans le Sichuan. La troisième partie commence huit ans après, lorsque la guerre est terminée et que l'héroïne est désormais une courtisane établie sous le nom de Mlle Jiang et élève le fils qu'elle a eu de l'écrivain.

a) Première scène : une hiérarchie marquée

La première scène intervient donc dans la première partie, celle de l'enfance de l'héroïne. L'écrivain a récemment emménagé dans un des pavillons de la *siheyuan* où la jeune fille et sa mère habitent, et il s'agit de sa deuxième rencontre avec ce nouveau voisin.

En se précipitant vers la sortie de la *siheyuan*, la jeune fille se heurte à l'écrivain qui allait dans l'autre sens. L'image se ralentit à partir du moment où le choc a lieu et tout son direct disparaît en dehors du « Sorry » (en anglais dans le dialogue original) que lâche l'écrivain après leur collision. Sa réplique est immédiatement suivie par les premières notes du thème musical du film, qui vient ainsi indiquer l'importance de la scène aux spectateurs.

Les deux personnages ont une différence de taille et cela est encore souligné par le cadrage en légère plongée sur la jeune fille et en contre-plongée sur l'homme. Tandis que la caméra se focalise sur le visage de l'héroïne, très troublée par leur collision, on note qu'elle doit lever les yeux pour le regarder. Elle s'échappe ensuite tête baissée vers la sortie, toujours au ralenti, incapable de soutenir plus longtemps son regard. Dans le plan suivant, également au ralenti, la voix over raconte que c'est à ce moment-là qu'elle est tombée amoureuse de l'écrivain. Le gros plan sur son visage a ainsi servi à mettre en

valeur son ressenti de l'évènement, et s'est trouvé encore appuyé par le ralenti de l'image et la musique du film.

En étant placée plus bas que lui dans l'image et avec son regard rempli de révérence et d'admiration souligné par l'utilisation du gros plan, l'héroïne se trouve alors dans une position subordonnée par rapport à l'écrivain. Le fait que M. Xu s'exprime en anglais pour s'excuser – une langue qu'elle ne comprend pas ni ne parle de toute évidence – lui donne encore un avantage sur elle. L'inconnue, trop impressionnée, ne parvient même pas à lui parler et prend la fuite. Le déséquilibre émotionnel entre les deux personnages commence avec cette scène : si la collision n'a pas d'incidence pour lui, il est de grande importance pour elle. Et c'est la voix over qui se charge de le signaler longuement au cours du plan suivant.

b) Deuxième scène : un croisement de regards

La deuxième scène intervient lorsque l'inconnue est revenue à Beiping pour ses études et participe à une manifestation avec ses camarades de classe. Au milieu de la foule, elle aperçoit l'écrivain qui prend des photos de l'évènement depuis le côté de la rue et croise son regard, attirant ainsi son attention. Lorsque quelques instants plus tard la manifestation dégénère avec des coups de feu tirés, l'écrivain entraîne la jeune femme hors de la cohue jusqu'à un immeuble voisin où ils se cachent pour éviter d'être arrêtés.

Plaqués contre le mur, les deux personnages reprennent ainsi leur souffle après leur course avant de se regarder en souriant. Ils sont alors dans un escalier, et la jeune femme se situe une ou deux marches plus bas que M. Xu, ce qui l'oblige à lever la tête pour le regarder. De même, M. Xu doit se pencher pour la voir. La hiérarchie entre eux est donc encore présente visuellement, mais cette fois l'héroïne cherche volontairement le regard de l'écrivain, et se rapproche même physiquement de lui. Au lieu de fuir tête baissée comme la dernière fois, elle permet à leur rencontre de durer plus longtemps : il l'emmènera dîner et elle passera ensuite la nuit avec lui.

c) Troisième scène : la balance est rétablie

Enfin, la troisième scène a lieu dans un music-hall que les deux personnages fréquentent régulièrement avec leur propre cercle d'amis. Ils sont présentés l'un à l'autre et un rapprochement se produit.

Tandis que leurs compagnons sont partis danser, les deux personnages restent seuls à leur table. C'est l'écrivain qui aborde l'héroïne en lui tendant du feu lorsqu'elle cherche à allumer sa cigarette. D'abord seule dans le cadre, Mlle Jiang remarque la main de l'écrivain qui se tend vers elle avec une allumette, avant que la caméra n'ajuste sa position pour cadrer ensemble les deux personnages. M. Xu en profite pour engager la conversation. Dans cette scène-ci, les personnages sont placés au même niveau dans le champ, assis l'un à côté de l'autre autour d'une table. Dans leur échange, Mlle Jiang se montre très entreprenante et c'est à son initiative que le couple quitte la soirée pour finir la nuit ensemble.

La hiérarchie présente dans les deux premières scènes semble ici avoir disparu. Mlle Jiang a fait des études et s'est assurée avec son métier de courtisane un niveau de vie plus que confortable. C'est certainement l'expérience qu'elle a acquise au cours de ces années qui la rend beaucoup plus sûre d'elle dans ses avances. Elle n'a désormais plus aucune appréhension à l'idée de regarder M. Xu en face et à tenir une conversation avec lui. Leur échange contraste d'ailleurs lui aussi avec les scènes précédentes. Dans la première, seul l'écrivain lâchait un mot d'excuse sans recevoir de réponse de la part de la jeune fille. Dans la deuxième, leur échange de regard dans les marches d'escalier était muet. Lorsqu'ils dînent ensuite ensemble, les personnages sont filmés depuis l'extérieur du restaurant, ce qui empêchait de connaître la teneur de leur conversation. Cette fois-ci, Mlle Jiang ose lui poser des questions, et va même jusqu'à le taquiner sur son métier. Leur échange donne une image assez vaine du personnage masculin lorsqu'il admet écrire parce qu'il s'ennuie et que ses œuvres sont sans grand intérêt. Il n'y a plus trace de l'admiration que l'héroïne lui portait jusque-là, collectionnant ses livres et le guettant dans sa rue. Pour Guo Shaohua, cette interaction démontre la capacité de l'inconnue à

considérer cet homme d'un point de vue critique.¹ Elle est désormais beaucoup plus lucide sur la façon qu'il a de se comporter et de collectionner les aventures. Dans cette scène, M. Xu devient ainsi un partenaire de séduction plutôt qu'un objet d'adoration. Ce dernier est d'ailleurs d'abord un peu surpris de voir Mlle Jiang aussi entreprenante à son égard, mais il se reprend très vite et accepte volontiers sa proposition de quitter les lieux.

Au fur et à mesure de ces trois scènes, on a donc pu constater une évolution progressive de la posture de l'inconnue par rapport à M. Xu. D'abord en dessous de lui et n'osant ni lui parler ni le regarder, elle parvient ensuite à le regarder et à créer un contact, avant d'entrer dans son jeu de séduction à armes égales.

d) D'une nuit à l'autre

Cette évolution de posture est également visible entre les deux nuits que les personnages passent ensemble.

C'est M. Xu qui est à l'initiative de la première nuit. Alors qu'ils sortent du restaurant, il propose à la jeune femme d'aller chez lui. Elle répond positivement mais sans arriver à le regarder dans les yeux. Lorsqu'une fois arrivés à la *siheyuan* il tente de l'embrasser, elle est presque paralysée par l'appréhension, ce qui le dissuade de finir son geste. Le voyant se rétracter, elle se fait alors violence et se jette dans ses bras. Elle reste cependant tremblante, et hésitante dans ses gestes. Son attitude offre un contraste intéressant avec la sensualité dont elle avait fait preuve en caressant les affaires de l'écrivain juste avant, caressant l'accoudoir du fauteuil ou la tranche de livres. C'est donc lui qui va doucement la déshabiller, l'embrasser et l'allonger sous lui sur le lit. Bien qu'on soit placé au plus près pour ressentir son plaisir, elle n'ose pas le toucher lui et se laisse faire. Elle garde aussi les yeux fermés dans tous les plans.

À l'inverse, lors de la seconde nuit, Mlle Jiang est cette fois à l'initiative de leur retour chez lui. Elle répond maintenant de façon tout aussi enthousiaste à sa première étreinte et se montre aussi beaucoup plus entreprenante dans ses gestes. Elle

¹ Guo Shaohua, "Wenyi, Wenqing and Pure Love", p. 9.

entreprend ainsi de le déshabiller elle-même, ce qu'elle n'avait pas osé faire la dernière fois, et se place même au-dessus de lui au début de leur rapport. On peut voir sa position au-dessus comme la preuve de sa confiance en elle, mais aussi un renversement de la hiérarchie entre eux. Ce type de positionnement du couple est d'ailleurs rare au cinéma, avec un schéma plus habituel d'homme au-dessus/actif et de femme en dessous/passive. Cette scène subvertit donc brièvement ce schéma, puisque quelques instants plus tard l'inconnue se retrouve à nouveau en dessous avec l'écrivain au-dessus d'elle. Mais le déplacement de la caméra de façon à cadrer son visage tandis qu'ils s'embrassent reconcentre à nouveau l'attention sur elle.

Au cours du film, l'héroïne a donc réussi à rétablir une balance avec l'écrivain à presque tous les niveaux. La supériorité intellectuelle qu'elle lui prêtait s'efface lors de leur dialogue au music-hall, il n'y a désormais plus de disparités de niveau de vie entre eux et Mlle Jiang est maintenant capable de rivaliser avec M. Xu dans son jeu de séduction.

Stolen Life et *Lettre d'une inconnue* mettent donc tous les deux en scène l'évolution des relations homme-femme à travers l'évolution de la posture des personnages à l'écran. Dans le film de Li Shaohong, la comparaison des deux scènes de confrontations du couple montre qu'après une domination physique et psychologique de Muyu sur Yanni, cette dernière parvient à s'affirmer en tant qu'individu indépendant avec encore un avenir devant elle. Sa prise de conscience en voix over dénigre tout accès du jeune homme à ses pensées et vient renforcer l'idée que l'héroïne s'est enfin libérée de l'emprise de Muyu. Dans le film de Xu Jinglei, l'amour que porte Mlle Jiang à l'écrivain passe d'une admiration éperdue à une vision beaucoup plus lucide de la réalité du personnage. À travers ce processus, elle rétablit progressivement l'équilibre entre eux. On peut même aller jusqu'à dire qu'elle parvient à une position supérieure à celle de M. Xu à la fin du film, en contrôlant non seulement les circonstances de leurs rencontres, la position de leurs ébats, mais aussi ce qu'elle lui raconte dans sa lettre. En le maintenant ignorant de sa situation jusqu'à son décès, elle contrôle également la façon dont il se souviendra désormais d'elle et le prive de la possibilité de lui répondre.

La relation déséquilibrée entre homme et femme présente dans chaque film peut être rapprochée du déséquilibre existant dans la société patriarcale. Le fait de

permettre aux personnages féminins de rétablir une balance avec les personnages masculins relève ainsi d'une démarche féministe. Cette démarche va également se retrouver dans le traitement des deux réalisatrices des sujets controversés qu'elles abordent dans leurs films.

D. Le traitement des sujets controversés par les réalisatrices

Les héroïnes de *Stolen Life* et *Lettre d'une inconnue* ont des parcours qui s'écartent des attentes envers elles et envers les femmes en général dans la société chinoise. Yanni a des relations sexuelles et un enfant hors mariage, et rejette toute forme de piété filiale envers sa famille. Mlle Jiang, quant à elle, a elle aussi des relations sexuelles hors mariage, et elle en fait même son métier dans la troisième partie du film. Enfin, son enfant est lui aussi illégitime. Tous ces aspects sont des sujets controversés au sein de la société chinoise, pour qui la famille et le cadre du mariage jouent un rôle majeur dans la vie des individus. Cependant, les deux réalisatrices n'adoptent pas une position moralisatrice en condamnant leurs actions et leurs choix, et dans le même temps, elles ne les victimisent pas non plus outre mesure.

1. Li Shaohong

Stolen Life, rappelons-le, est l'adaptation d'une histoire vraie rapportée dans le livre *Absolute Privacy* (*Juedui yinsi* 绝对隐私, 1998) de la journaliste An Dun. Celle-ci se propose à travers ses livres de permettre à ses lecteurs de mieux comprendre la société dans laquelle ils vivent, tout en offrant un espace de parole pour les personnes dont elle a recueilli le témoignage.¹ Face à ce récit, la réalisatrice a déclaré : « Comment faire face à cette femme ? Je ne suis pas en mesure de porter un jugement sur son éducation et les décisions qu'elle a faites. »² Elle poursuit ainsi :

Mon meilleur choix était de marcher avec elle, dans le monde souterrain de la ville, dans la marge ; de la suivre dans les profondeurs de son âme [...]. Et

¹ Ren Zhongxi, "An Dun: Chasing the Chinese Dream", China.org.cn, mis en ligne le 18/09/2009. http://www.china.org.cn/books&magazines/2009-09/21/content_18567905.htm Consulté le 11/08/20.

² "How do I face this woman? I am in no position to make a judgment on her upbringing and the decisions she made." Li Shaohong, "*Stolen Life*: Discussion Guide".

de la même façon qu'elle est confrontée à la trahison de son amour et la perte de son enfant, je suis moi aussi confrontée à ce choix et à ses conséquences qui menacent sa propre vie. [...] Je sèche mes larmes avec elle, je me console et je mûris face au monde ; ce qui ne nous tue pas ne peut que nous rendre plus fortes. C'est de cette façon que je raconte l'histoire, l'expérience humaine d'une fille comme Yanni, et c'est beaucoup plus convaincant et plus proche de l'âme que n'importe quelle forme de compassion.¹

Dans cet extrait, Li Shaohong affirme donc son désir de transmettre l'expérience de l'héroïne, ce qui s'est traduit par l'utilisation de la voix over rétrospective, mais aussi celle des battements qui indiquent aux spectateurs l'état émotionnel du spectateur. Il s'agit de ressentir avec elle et non de condamner ou de prendre en pitié son parcours.

La cinéaste se fait la complice du récit de la voix over en ajoutant des indices visuels à destination des spectateurs pour dénoncer les travers présents dès le début chez Muyu mais que l'héroïne refuse de voir. Mais elle ne présente pas non Yanni comme une simple victime. Elle n'occulte pas sa part de responsabilité dans ce processus de manipulation et laisse la voix over le rappeler à de nombreuses reprises. La narration se charge en effet d'expliquer les raisons des choix du personnage mais ne les excuse pas.

En somme, *Stolen Life* est le récit d'un apprentissage pour l'héroïne, celui de son affirmation de soi en tant que personne autonome. La cinéaste commente ainsi : « Les épreuves que vit le personnage de Zhou Xun [l'actrice de Yanni] ne lui ôtent pas le courage de vivre, mais elles la rendent plus forte. »²

¹ "My best choice is to walk with her, into the city's underworld, into the fringe; to follow her into the depths of her soul, her small yet tenacious soul; to feel the environment where she struggles to survive, its texture, its smell, its dampness. Through her and with her, I experience the courtyard she grew up in, I got to know her auntie and granny as she would, and I come to love and hate her estranged parents as she did. And just as she is faced with the betrayal of her love and the loss of its fruit, I, too, am confronted with this choice, the consequence of which holds her very life in balance. Fortunately, her life is saved as she lets go of the dagger. I dry my eyes with her, sobering and maturing up for the world – it hasn't killed us, so we can only be stronger. It is through such perspective that I told the story, the human experience of a girl like Yanni, and its more convincing, more immediate to the soul than any idealistic compassion can hope to be." Li Shaohong, "*Stolen Life*: Discussion Guide".

² « 李少红表示：“周迅饰演的焉妮并没有因为她受到的生死劫难而放弃生活的勇气，而是变得更坚强了。” » Zhang Wenbo, « Li Shaohong « Shengsijie » weijinying you meiti zai « touhuan gainian » 李少红《生死劫》未禁映 有媒体在“偷换概念” » (*Stolen Life* de Li Shaohong n'a pas été

Plutôt que de porter un jugement sur sa trajectoire, la réalisatrice choisit de confronter les spectateurs à l'héroïne dans la dernière scène du film. On y voit Yanni, assise face à la caméra qui s'adresse directement à la personne en train de la tenir, et à travers elle, directement au public. La disparition soudaine du quatrième mur est une façon supplémentaire d'amener les spectateurs à se sentir concernés par son récit, par son expérience. C'est également un point de vue troublant : comme lorsque Yanni avait retourné le regard lors de la scène de sexe, elle retourne à nouveau le regard que les spectateurs ont posé sur elle tout au long du film. En procédant ainsi, la réalisatrice invite le public à une sorte de dialogue avec le personnage. Ainsi confrontés à elle, les spectateurs doivent la considérer comme un véritable individu, qui plus est leur demande de l'aide pour avoir des nouvelles de son enfant adopté et possiblement d'aider Fang Fang à échapper elle aussi à Muyu. Porter un jugement sur elle est donc beaucoup plus difficile dans ces conditions.

Décrit comme « reflétant la vie des femmes dans la Chine urbaine moderne » par le journal *The Beijing News*, le film vise à faire réagir les spectateurs et à les impliquer dans des expériences individuelles. Ce qu'on lit dans *Stolen Life*, c'est une critique de la marchandisation des rapports humains avec l'introduction d'une économie capitaliste en Chine et la vulnérabilité des jeunes femmes qui en résulte, dans un contexte où leur famille comme l'Etat sont impuissants à les aider.¹

En cela, l'histoire de Yanni vient s'inscrire de façon cohérente dans la filmographie de Li Shaohong, qui est traversée par un souci de la condition féminine depuis ses débuts. Elle aborde ainsi les enjeux de virginité et d'honneur dans la Chine rurale avec *Bloody morning* (*Xuese qingchen* 血色清晨, 1990), la trajectoire de prostituées après la fondation de la République Populaire en 1949 dans *Blush* (*Hongfen* 红粉, 1995), et celle d'une jeune femme isolée et fantasque à l'époque contemporaine avec *Baober in Love* (*Lian'ai zhong de Baober* 恋爱中的宝贝, 2004). Yanni et l'héroïne de *Baober in Love* ont en commun un besoin désespéré de créer des liens avec des gens.

interdit, les médias ont compris de travers), *Xinjing bao* 新京报 (The Beijing News), mis en ligne le 05/05/2005. <http://ent.sina.com.cn/x/2005-05-05/0011716830.html> Consulté le 18/08/2020.

¹ Pour d'autres aspects de la critique sociale dans *Stolen Life*, voir Hing Tsang, "The poetics of (social) mise-en-scène and transcendence in Li Shaohong's *Stolen Life*", *Asian Cinema*, vol. 29 n°2, 2018, p. 243-260.

C'est l'occasion pour la réalisatrice d'insister sur l'importance de prendre soin de soi-même face à la société de consommation : « Tandis que nous avançons rapidement vers le progrès, nous devrions aussi prendre soin de l'âme de notre monde. » dit-elle.¹

Ce souci de la condition féminine se retrouve également au niveau de sa carrière pour la cinéaste. Elle en parle dans une interview en 2004 :

[Li Shaohong] est fière de sa force de réalisatrice, de sa sensibilité et de son humanisme, mais craint d'être laissée en arrière si elle prend le temps d'être une épouse et une mère [...]. « Dans cette société, une réalisatrice est facilement oubliée si elle ne travaille pas pendant deux ans », dit-elle. Elle poursuit en disant que c'est injuste, et qu'elle refuse d'être une victime, une victime des rôles que la société assigne aux femmes et une victime de la place que la société attribue aux réalisateurs et réalisatrices.²

Ce tiraillement entre vie personnelle et vie professionnelle que Li décrit ici est une problématique que l'on retrouve à l'échelle mondiale, et plus encore dans les métiers artistiques qui ne sont pas pensés pour inclure des aménagements permettant d'avoir une vie de famille. Néanmoins, Li Shaohong a su se maintenir dans le marché du cinéma depuis 1988 tout en expérimentant dans des genres différents. Avec sa maison de production, Rosat Film and TV, elle s'est lancée dans la production de séries télévisées tout en continuant à réaliser pour le cinéma. Bien qu'elle n'ait pas à l'étranger la même aura que les autres réalisateurs de la Cinquième génération, la diversité de sa filmographie démontre le refus de la réalisatrice de rentrer dans une case tout en s'adaptant aux exigences du marché. « Être une femme est ce qui me maintient en place », dit-elle. « Et c'est ma propre existence qui m'inspire. »³

¹ "As we move rapidly towards development, we should also take care of our world's spirit." Li Shaohong, "A Director's New Wings", *China Through a Lens*, mis en ligne le 01/03/2004. <http://www.china.org.cn/english/features/film/88844.htm> Consulté le 10/08/2020.

² "She values her strengths as a female director as her sensitivity and her humanism, but worries that if she takes the time to be a mother, to be a wife, to cultivate these emotions, that she'll fall behind. "In this society, a female director is easily forgotten if she doesn't work for two years," she says. But she goes on to say it is unfair - and that she refuses to be a victim either way - a victim of society's assumed roles for women, or a victim of society's roles for directors." Li Shaohong, "A Director's New Wings", *China Through a Lens*, mis en ligne le 01/03/2004.

³ ""Being a woman is what keeps me in this game," she says. "But it is my personal fate that inspires me."" Li Shaohong, "A Director's New Wings".

2. Xu Jinglei

Xu Jinglei a fait part à de nombreuses reprises de sa préférence pour le personnage de l'inconnue par rapport à celui de l'écrivain. Elle raconte ainsi qu'à sa relecture de l'histoire, dix ans plus tard : « cette fois je trouvais que l'homme était pitoyable, pas la femme, et qu'elle était au contraire très forte. »¹ Cette préférence se traduit dans le film par l'importance accordée au point de vue et au ressenti de l'héroïne. La réalisatrice fait ainsi du personnage la force motrice du récit, ce qui vient ainsi s'opposer aux structures narratives habituelles dominées par les hommes.²

Xu Jinglei compare volontiers le parcours des deux personnages. Mlle Jiang poursuit un but et se donne les moyens d'y parvenir tandis que M. Xu paraît finalement assez vain après la lecture de la lettre. « Cet homme qui pensait avoir vécu une belle vie, pensant bien se connaître, savoir le genre de femmes qu'il aime, savoir ce qu'il fait, en vient à douter de son existence après avoir reçu cette lettre d'une sincérité inégalable. C'est ce qui le rend pathétique. »³ Selon Xu, l'inconnue n'était de toute façon pas assurée de connaître une relation durable avec l'écrivain, et a donc vécu une vie très satisfaisante en vivant selon ses principes.⁴

Cai Shenshen décrit avec justesse Mlle Jiang comme « une figure féminine en avance sur son temps, une femme émancipée du point de vue de la pensée, du

¹ « 就是觉得那个男人很可怜，不再觉得那个女人可怜了，反而觉得那女人非常强势。 » Xu Jinglei, « 成长，思考，行动 » Chengzhang, sikao, xingdong (Mûrir, réfléchir, agir) in Yang Yuanying et S. Louisa Wei (dir.), *Nüxing de dianying: duihua zhongri nüdaoyan 女性的电影：对话中日女导演：Women's Cinema: Dialogues with Chinese and Japanese Female Directors*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2009, p. 264.

² Pour plus de détails voir Guo Shaohua, "Wenyi, Wenqing and Pure Love: The European Imaginary in Xu Jinglei's Films", *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 12 n°1, 2018, p. 41-58.

³ « 而这个男的原本觉得自己活了一辈子活得挺美的，以为很了解自己，知道自己喜欢什么样的女人，知道自己在做什么事情，当他后来收到这么一封写得无比真挚的信，对自己的人生特别怀疑——这正是他的可怜之处。 » Xie Xiao et Wu Jiemin, "Xu Jinglei shouci jiemi laixin: zhebu yingpian huiling guanzhong gandong 徐静蕾首次解密“来信”：这部影片会令观众感动” (Xu Jinglei dévoile *Lettre d'une inconnue* pour la première fois : ce film sera émouvant).

⁴ Xie Xiao et Wu Jiemin, "Xu Jinglei shouci jiemi laixin: zhebu yingpian huiling guanzhong gandong 徐静蕾首次解密“来信”：这部影片会令观众感动”.

comportement et des valeurs. »¹ L'héroïne a fait des études et s'est assurée un niveau de vie confortable pour élever son enfant sans solliciter l'aide de l'écrivain ou de sa famille. La réalisatrice ne parle pas des difficultés que le personnage a pu connaître en élevant son enfant seule. Au contraire, Mlle Jiang est montrée comme une mère dévouée, mais dont l'existence ne se réduit pas qu'à son enfant. Elle rejette également toute proposition de mariage, ce qui représente un facteur d'exclusion sociale à l'époque où est située l'action du film. En cela, l'adaptation de Xu Jinglei est résolument ancrée dans le vingt-et-unième siècle.

Le récit de *Lettre d'une inconnue* aborde donc des sujets controversés comme la monoparentalité hors mariage, les relations sexuelles hors mariage et la prostitution. Sous couvert de raconter une histoire d'amour, Xu Jinglei aborde néanmoins ces sujets alors qu'elle aurait pu choisir de ne pas les mentionner. Dans son adaptation de 1948, Max Ophüls avait marié son héroïne plutôt que d'en faire une prostituée. Ici, la prostitution constitue la principale motivation du choix de la cinéaste pour situer le récit avant 1949, afin d'éviter la censure. Elle décrit ainsi le processus :

Par exemple, l'héroïne devient plus tard une prostituée, ce qui serait impossible à tourner à l'époque actuelle ; je voulais raconter une simple histoire d'amour, sans ajouter trop de contexte historique, ce qui aurait pu amener un jugement moral. J'ai donc changé pour à peu près la même époque que l'œuvre originale et ça a très bien marché.²

L'histoire d'amour représente dans ce cadre une excellente couverture pour la réalisatrice. Car tout l'enjeu est justement dans cette absence de « jugement moral » de la part de la réalisatrice. En effet, le métier de l'inconnue dans la troisième partie du film n'est jamais représenté négativement.

Il est introduit par la phrase suivante par la voix over : « Je suis avec quelqu'un qui peut m'assurer de bonnes conditions de vie, qu'importe qu'il soit jeune ou vieux. »

¹ "a female figure ahead of her time, an emancipated woman in terms of thought, behavior, and values." Cai Shenshen, "Xu Jinglei: A Successful Actor-Writer-Director" in *Contemporary Chinese Films and Celebrity Directors*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017, p. 73.

² 比如说女主角后来变成了妓女，如果把故事背景放到现在就没法拍，而且我希望拍一个比较单纯的爱情故事，不想加进太多时代背景，那样会出现道德评判。后来就改成一个跟原著差不多的时代背景，结果一改就特别顺利。Xie Xiao et Wu Jiemin, "Xu Jinglei shouci jiemi laixin: zhebu yingpian huiling guanzhong gandong".

Et c'est justement un beau jeune homme que fréquente l'héroïne. La réalisatrice présente ainsi la situation sous son meilleur jour sous les traits d'un sympathique capitaine qui a de l'affection pour son fils. Mlle Jiang est dépeinte comme une vraie professionnelle qui n'hésite pas à tracer des limites si besoin. Elle s'assure ainsi un niveau de vie confortable et peut élever son enfant dans les meilleures conditions possibles, comme elle le souhaitait. Elle vit dans un appartement équipée d'une salle de bain moderne, a une employée de maison et mène un train de vie occidentalisé en allant au cinéma, au music-hall ou au bowling, arborant de luxueuses tenues. L'écrivain représente la seule exception aux règles qu'elle s'est fixées, d'où le chagrin qui l'envahit quand elle le surprend en train de la payer après leur seconde nuit passée ensemble.

Les autres sujets controversés comme la monoparentalité et les relations sexuelles hors mariage, surtout dans le cadre d'une aventure d'un soir, ne sont jamais dépeintes de façon négative, mais s'inscrivent plutôt comme un enchaînement logique des événements. Ainsi, la cinéaste non seulement évoque ces sujets controversés dans un film distribué officiellement, mais surtout, elle ne les condamne pas. En procédant ainsi, elle contribue finalement à les normaliser, les rendre plus acceptables.

Comme Xu Jinglei produit, adapte, réalise, monte le film et y interprète le personnage principal, on peut vraiment avoir l'impression que le rôle d'imagier se confond avec celui de narrateur comme l'avait expliqué Kozloff. De la même façon, en raison de sa persona publique en tant que célébrité, il est difficile de distancer le film de la vie de sa créatrice. Plusieurs chercheuses ont ainsi relevé des parallèles entre l'héroïne de *Lettre d'une inconnue* et la cinéaste.

Guo Shaohua par exemple compare l'attente passive de l'actrice pour un bon scénario comme le décrit Xu Jinglei en interview à celle tout aussi passive de l'héroïne de la nouvelle de Zweig.¹ Il s'agit peut-être d'une des raisons qui a poussé la réalisatrice

¹ Zhang Huijun, Ma Yufeng, « Suoyou de jinbu doushizai chengdan zeren de guochengzhong dedaode yingpian yige mosheng nüren de laixin daoyan chuanguzotan 所有的进步都是在承担责任的过程中得到的影片《一个陌生女人的来信》导演创作 » (On progresse en prenant des responsabilités : la réalisatrice *Lettre d'une inconnue* parle du film), *Beijing dianying xueyuan xuebao* 北京电影学院学报 (Journal de l'Académie du Film de Pékin), n°3, 2005, p. 58. Cité dans Guo Shaohua, "Wenyi, Wenqing and Pure Love", p. 5.

à modifier l'histoire pour donner davantage de capacité d'agir à l'héroïne. Au lieu d'attendre et d'espérer, Mlle Jiang se donne les moyens de parvenir à ses fins.

On peut même pousser le parallèle encore plus loin. Une actrice qui passe à la réalisation est souvent l'expression d'une frustration par rapport aux rôles qu'on lui propose et l'envie de voir ce qu'elle avait imaginé pour elle ou pour d'autres. Dans un entretien avec Yuwen He, la cinéaste raconte avoir rencontré un grand succès avec sa première production en tant qu'actrice, *Cherish our love forever (Jiang aiqing jinxing daodi 将爱情进行到底, 1998)*, mais que les rôles qu'on lui a proposés par la suite étaient tous basés sur le même modèle.¹ Que Xu Jinglei interprète le rôle principal de la plupart de ses films est d'une part un argument marketing pour aider à les vendre, mais il peut aussi signifier que l'actrice s'est emparée de la caméra pour écrire les rôles dont elle rêvait. Ainsi, toute comme sa réalisatrice, Mlle Jiang prend son destin en main en dirigeant sa propre histoire à l'écran.

Cai Shenshen quant à elle établit un parallèle concernant la question du mariage. En effet, l'inconnue ne se marie pas et n'en exprime jamais l'intention, que ce soit avec l'écrivain ou qui que ce soit d'autre. Lorsque le capitaine tente maladroitement d'amener le sujet dans la conversation, elle le fait taire aussitôt. Cai y voit l'expression d'une conviction personnelle de la réalisatrice. En effet, à ce jour, Xu Jinglei, qui a la quarantaine passée, n'est pas mariée, même si elle a des partenaires. Cela lui sert d'ailleurs dans la promotion de ses films qui joue sur la projection des fans d'une éventuelle relation avec ses co-stars masculines.² La chercheuse déclare à propos de la réalisatrice :

De mon point de vue, la tentative intrépide de construire un personnage féminin avant-gardiste dans les contextes sociaux et moraux chinois établis reflète sa propre inclination et ses propres croyances en tant que femme émancipée qui ignore les contraintes éthiques démodées et mène comme elle le veut sa propre vie. La personnalité non-conformiste de Xu Jinglei, sa

¹ « 毕业之后拍了电视剧《将爱情进行到底》，后来那个剧也挺火的，不过之后几年街道的剧本都大同小异 » Yuwen He, *Shaozhuangpai daoyan baogao 少壮派导演报告 Young and Vigorous Directors in China* (Entretiens avec la nouvelle vague de réalisateurs et réalisatrices), Jinan, Shandong huabao chubanshe, 2016, p. 247.

² Cai Shenshen, "Xu Jinglei: A Successful Actor-Writer-Director", *Contemporary Chinese Films and Celebrity Directors*, 2017, note p. 69-70.

promotion d'un style de vie sans mariage (et non pas sans partenaires) et ses expériences courageuses et ambitieuses dans sa « conquête » du métier de cinéaste, qui a toujours été dominé par les hommes en Chine, ont prouvé qu'elle est une figure féminine non-conventionnelle et avant-gardiste dans le cercle du divertissement de la Chine moderne.¹

Il serait donc tentant de voir l'héroïne de Zweig remodelée par la cinéaste pour en faire, consciemment ou non, une figure proche de son propre mode de vie, celle d'une femme indépendante. Le féminisme de Xu Jinglei repose donc ici sur sa représentation de façon non-problématique de sujets réprouvés mais pourtant courant dans la société chinoise contemporaine, et l'affirmation d'indépendance de l'héroïne, qu'elle applique dans sa propre vie. Sa force de caractère et son habileté à naviguer au sein des exigences du marché semblent être, comme le dit Cai, ce qui lui permet de se maintenir dans l'industrie du cinéma.

IV. Conclusion du chapitre

Le concept du regard féminin a donc servi pour analyser la perspective adoptée par chaque réalisatrice et leur façon de mettre en scène les personnages féminins. Ici, ces films ne sont pas féministes parce qu'il s'agit de réalisatrices qui représentent des personnages féminins dans une industrie et une société dominée par les hommes, mais bien parce qu'ils donnent un espace aux héroïnes pour s'exprimer et se placent du point de vue de leur expérience. Et cette expérience vient directement questionner les attentes envers les individus et plus particulièrement les femmes dans la société patriarcale chinoise.

La voix over à la première personne permet de transmettre le regard du personnage sur son histoire, sur ce que chaque héroïne choisit de raconter, qu'elle s'adresse directement aux spectateurs comme Yanni ou par l'intermédiaire du

¹ "Based on my viewpoint, Xu Jinglei's intrepid trial to construct an avant-garde female character in the established Chinese social and moral contexts mirrors her own proclivity and beliefs as she is a self-determining woman who disregards old-fashioned ethical constraints and governs her own life course. Xu Jinglei's maverick personality, her promotion of a marriageless (instead of partner-less) lifestyle, and her courageous and ambitious adventures and "invasion" of the directing profession, which has been to date a male-dominated field in China, have proven that she is an unconventional and avant-garde female figure in modern-day China's entertainment circle." Cai Shenshen, "Xu Jinglei: A Successful Actor-Writer-Director", p. 73.

personnage masculin pour Mlle Jiang. L'impression que cette même voix over dirige l'image décrite par Sarah Kozloff se trouve renforcée par la valorisation des sensations physiques des héroïnes dans chaque récit. Les spectateurs ressentent alors aussi bien la subjectivité de chacune que leur expérience vécue dans leur corps.

L'importance du regard formel de l'inconnue sur l'écrivain contribue lui à faire ressentir sa passion. Son regard s'empare même du récit pour plonger les spectateurs dans le tourbillon d'émotions que provoque en elle M. Xu lorsqu'elle l'aperçoit à l'opéra, dans un moment de narration verticale comme le décrit Maya Deren. La scène ne fait pas avancer l'intrigue, mais donne lieu à une expérience poétique du ressenti du personnage. La prégnance du regard de Mlle Jiang sur l'écrivain vient ainsi subvertir le schéma habituel du regard masculin, tout comme la construction du récit en étant le véritable moteur de l'action. Dans *Stolen Life*, Yanni refuse aussi bien de voir la dualité de Muyu que sa dépendance grandissante envers lui. La réalisatrice se fait alors le relais de la voix over en offrant aux spectateurs des indices visuels à travers d'une part des cadrages révélateurs et des regards-miroirs pour Muyu, et d'autre part l'expression formelle du basculement de Yanni lors de trois scènes montrant le couple assis dans un van. Ces procédés donnent une profondeur supplémentaire au récit et investit encore davantage les spectateurs qui se retrouvent complices de la Yanni plus âgée qui leur parle.

Lors des scènes de sexe, la scopophilie s'est toujours vue contrariée. Dans *Stolen Life*, malgré un premier angle voyeur, le plan subjectif du point de vue de Yanni retourne ce regard et renvoie les spectateurs à ce premier instinct scopique tout en leur faisant vivre l'expérience troublante d'être dans son corps, sous les coups de reins de Muyu. Le bruit du voisinage qui couvrir les bruits des ébats du couple contribue lui aussi à contrarier le plaisir visuel. Enfin, le récit en voix over à la fin de la scène vient réaffirmer la perception de l'évènement par Yanni et son importance émotionnelle. Dans *Lettre d'une inconnue*, chaque nuit dérobe les personnages au regard des spectateurs à sa manière. Lors de la première nuit, la caméra cadre au plus près du visage de la jeune femme et place toujours l'écrivain de dos, ce qui focalise l'attention sur ses sensations à elle. On vit alors avec elle sa découverte du plaisir, on est investi physiquement par son désir, ce qui empêche donc un point de vue voyeur. Lors de la seconde nuit, les

personnages se retrouvent dissimulés par un paravent, mais même lorsque la caméra se glisse dans un interstice, les corps n'apparaissent pas dans le champ. Le travelling arrière qui éloigne de la scène pour cadrer le bouquet de roses offert par l'inconnue et l'emballement de la musique du film viennent ainsi rediriger l'attention sur l'importance émotionnelle de cette nuit pour l'héroïne. En ramenant à chaque fois l'attention sur les perceptions des héroïnes et la valeur émotionnelle des scènes, la mise en scène de chaque film neutralise le regard voyeur et permet à chaque héroïne de se réapproprier le désir.

Ensuite, l'évolution de la posture visuelle des personnages masculins et féminins a permis de montrer la disparition progressivement du déséquilibre de leurs relations dans chaque film. D'une scène de confrontation à l'autre, Yanni s'affirme en tant qu'individu autonome et se libère de l'emprise de Muyu. De son côté, l'inconnue parvient à se placer au même niveau que l'homme qu'elle avait commencé par idolâtrer enfant.

Enfin, les deux réalisatrices ne condamnent pas le parcours hors cadre de leurs héroïnes. Ainsi, en ne représentant pas des sujets controversés comme les relations sexuelles hors mariage, des enfants illégitimes ou la prostitution de façon négative, les cinéastes tendent à les normaliser et ainsi à remettre en question les attentes de la société patriarcale envers les femmes. Plus globalement, en se plaçant du point de vue des personnages féminins, en transmettant leur expérience vécue, mais aussi en refusant un regard voyeur lors des scènes de sexe et en rétablissant une égalité entre hommes et femmes, la mise en scène de *Stolen Life* et de *Lettre d'une inconnue* se place à contre-courant de l'ordre patriarcal. Le regard féminin a donc permis ici de faire émerger la dimension féministe de chaque film, à travers les choix effectués et la perspective adoptée par chaque cinéaste. Et ces choix reflètent plus globalement leur posture au sein de la production du cinéma.

Chapitre 2 : Expériences féminines de l'espace urbain

I. Introduction

*L'espace est un doute, il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.*¹

Georges Perec

L'expérience féminine de l'espace, et plus particulièrement celle de l'espace urbain, est la deuxième dimension de ce cinéma de femmes des années 2000. Les réalisatrices Ning Ying, Li Shaohong et Li Yu explorent ainsi dans leurs films le rapport des personnages féminins avec un espace qui, comme le dit Perec, ne leur est jamais donné et dont il faut qu'ils fassent la conquête.

L'espace urbain n'est pas entendu ici comme divisé entre un espace public et un espace privé. Les frontières entre ces deux espaces sont devenues très poreuses avec le

¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1992, cité dans Lauren Elkin, *Flâneuse : Reconquérir la ville pas à pas*, Paris, Hoëbeke, 2019, p. 330-331.

développement du capitalisme et de la société de consommation, et ce type de division est d'ailleurs très débattu lorsqu'elle est appliquée à la Chine.¹

En effet, l'association de la sphère privée comme féminine et la sphère publique comme masculine n'est pas pertinente historiquement pour la Chine selon Mayfair Mei-hui Yang.² Ensuite, cette conception est maintenant directement remise en question par les féministes. Comme dit Elizabeth Wilson :

[N]ous ne pouvons pas accepter automatiquement la division idéologique du dix-neuvième siècle entre sphère publique et sphère privée. D'une part, la sphère privée était – et est toujours – un domaine masculin. Bien que les Victoriens l'aient qualifiée de féminine, elle était organisée pour le confort, le repos et les loisirs des hommes, et non des femmes. Défendre l'idée que la sphère privée est le *lieu de travail* de la femme a été une part importante du féminisme.³

Enfin, les personnages de ces films présentent une diversité de profils qui s'accommode mal de ce type de division. Toutes ces femmes travaillent et sont soit associées aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, soient évoluent au fur à mesure du récit, voire ne sont associées qu'à l'extérieur. Plus généralement dans le cinéma chinois, Chris Berry et Mary Farquhar affirment qu'historiquement les femmes « ont été moins associées au foyer et à la maison qu'à l'espace public, même lorsqu'elles étaient mariées et avaient des enfants. »⁴

¹ Voir entre autres Philip Huang, "Public Sphere"/"Civil Society" in China? The Third Realm between State and Society", *Modern China*, vol. 19 n°2, 1993, p. 216-240, Piper Gaubatz, « Les nouveaux espaces publics en Chine urbaine : moins de murs, plus de malls à Pékin, Shanghai et Xining », *Perspectives chinoises*, n°4, 2008, p. 78-90 et Sebastian Veg, « Ouvrir des espaces publics », *Perspectives chinoises*, n°1, 2010, p. 4-11.

² Mayfair Mei-hui Yang (dir.), *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 24-26.

³ "we cannot automatically accept the nineteenth-century ideological division between public and private spheres on its own terms. For one thing, in practice the private sphere was—and is—also a masculine domain; although the Victorians characterized it as feminine, it was organized for the convenience, rest and recreation of men, not women, and it has been an important part of feminism to argue that the private sphere is the *workplace* of the woman." Elizabeth Wilson, "The Invisible *Flâneur*", *New Left Review*, n°191, 1992, p. 98.

⁴ "have been less associated with the hearth and home than with public space, even when they are married and mothers." Chris Berry et Mary Farquhar, "How Should a Chinese Woman Look? Woman and Nation" in *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 110.

On va donc plutôt considérer l'espace urbain à la fois comme « un espace « perçu » (dans le sens où il existe de manière tangible), « vécu » (dans le sens où il est expérimenté au quotidien et engendre des pratiques sociales) et « mouvant » (il n'est pas fixé et peut être modifié par des individus qui agissent sur lui). »¹ Il constitue aussi bien un espace où des enjeux de pouvoir et de régulation sont à l'œuvre, tout en étant façonnés par les pratiques de ses usagers comme le décrit Henri Lefebvre.²

L'espace urbain tel qu'il apparaît dans les cinq films analysés dans ce chapitre est étroitement lié aux transformations des villes chinoises à la même période. La ville de Pékin notamment, qui est au cœur de la plupart de ces films, voit une véritable accélération de son urbanisation avec la perspective des Jeux Olympiques à l'été 2008. Étant donné que les trois réalisatrices vivent et travaillent à Pékin, elles ont donc été témoins de cette évolution jusque dans leur vie quotidienne, ce qui peut contribuer à leur motivation de rendre compte de ces changements et de leur impact sur les individus.

Cette démarche vient s'inscrire – ou est au moins influencée par elle – dans un certain type de représentation de l'espace urbain qui apparaît dans le cinéma chinois à partir des années 1990 et qui se poursuit dans les années 2000. Les chercheurs parlent ainsi de l'émergence d'une « génération urbaine » de cinéastes.

A. Le cinéma de la « génération urbaine »

Ce phénomène est très intimement lié au contexte de l'époque, où l'accélération de l'ouverture économique en Chine occasionne d'importantes transformations à l'échelle de la société. Dans ce contexte, « c'est dans les villes que cette transformation radicale et parfois violente du point de vue économique, social et culturel est la plus

¹ "We consider both spaces as "perceived" (in the sense that they tangibly exist), "lived" (in that they are experienced daily and give rise to social practices), and "moving" (in that they are not fixed, and can be modified by individuals acting on them) spaces." Vanessa Frangville, Gwennaël Gaffric (dir.), *China's Youth Cultures and Collective Spaces: Creativity, Sociality, Identity and Resistance*, Londres, Routledge, 2019, p. 9.

² Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1974].

visible et la plus concentrée » dit Zhang Zhen.¹ Cette chercheuse a dirigé un ouvrage intitulé *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century* qui traite de la tendance à explorer les transformations urbaines et ses conséquences sociales et psychologiques sur les individus dans le cinéma d'auteur et indépendant chinois à partir des années 1990 et pendant les années 2000. Elle y parle d'une « génération urbaine » pour désigner les réalisateurs et les réalisatrices qui s'inscrivent dans cette pratique, plutôt que de « Sixième génération » qu'on trouve dans d'autres publications. Pour elle, la « génération urbaine est un terme qui désigne aussi bien une période de l'histoire du cinéma contemporain qu'une catégorie critique qui situe la pratique cinématographique dans une expérience sociale, culturelle, politique vivante et souvent mouvementée. »²

Cette production se trouve en effet à la croisée d'un accroissement urbain et économique très important et d'une profonde transformation de l'industrie du cinéma dans le pays. On a donc d'une part l'émergence de nouvelles classes sociales (classes moyennes, travailleurs-migrants) avec l'introduction d'un capitalisme « à la chinoise », et celle d'un nouveau système de valeurs où l'argent détermine le statut social au fur et à mesure que les institutions étatiques se privatisent. D'autre part, le monopole des studios d'Etat de cinéma disparaît lorsque les financements privés sont maintenant autorisés et même vivement encouragés, ce qui favorise le développement d'une production indépendante. Enfin, l'allègement du matériel de tournage et l'arrivée du numérique facilite la pratique et la rend aussi plus accessible.

Le cinéma de la génération urbaine est un cinéma qui vient brouiller les frontières entre professionnel et amateur, fiction et documentaire. L'empreinte documentaire est particulièrement importante dans ces films, avec une esthétique

¹ "The cities are the most visible and concentrated sites of this drastic and at times violent economic, social, and cultural transformation" Zhang Zhen, "Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of 'Transformation'" in Zhang Zhen (dir.), *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham-Londres, Duke University Press, 2007, p. 5.

² "the Urban Generation is a much a term for periodizing contemporary film history as it is a critical category that places film practice right in the middle of a living, if often agitated, social, cultural, and political experience." Zhang Zhen, "Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of 'Transformation'", *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, 2007, p. 8.

hyperréaliste, des plans longs avec peu de montage, et des tournages en décors réels avec des acteurs non professionnels. L'idée est de transmettre la réalité de la façon de la plus crue possible, sans enjoliver l'image ou faire preuve d'effets de style. Ces éléments sont à la fois le résultat de contraintes budgétaires et du besoin des cinéastes de documenter les transformations urbaines dont ils sont témoins ainsi que les conséquences sociales qu'elles provoquent dans la vie des individus.

Les personnages sont d'ailleurs souvent des marginaux ou gens de peu, tous ceux en somme qui ne sont pas représentés dans les films officiels de propagande ou les films commerciaux. Les récits célèbrent la vie moderne et la nouvelle société de consommation tout comme ils critiquent la situation des laissés-pour-compte de ces réformes économiques qui devaient enrichir tous les Chinois. Les protagonistes sont en cela représentatifs de cette contradiction en étant présentés comme dépassés par les événements et errant sans trouver leur place dans cette nouvelle société. Zhang Yingjin parle d'une dérive, ou d'une errance, aussi bien du personnage que de la caméra dans l'espace urbain, qui permet de capturer des images documentaires de lieux susceptibles de disparaître ou de la vie quotidienne de populations mouvantes. Cette dérive permet aussi de traduire l'état psychologique et émotionnel des personnages dans une société dont les valeurs ont été bouleversées.¹

L'espace urbain joue alors un rôle central dans ces représentations en cristallisant les enjeux de cette évolution économique, sociale et culturelle.

B. Et les femmes ?

Les films de la génération urbaine ont bénéficié d'une importante attention critique et académique et suscité de nombreux débats concernant par exemple leur véritable indépendance dans le marché du cinéma, ou encore la rareté des perspectives féminines dans leurs récits. La grande majorité des cinéastes de cette génération urbaine sont en effet des hommes et le traitement des personnages féminins dans certains films a été critiqué par plusieurs chercheurs et chercheuses.

¹ Zhang Yingjin, "Space of Polylocality: Remapping the City", in *Cinema, Space and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu, Hawai'i University Press, 2010, p. 73-102.

Stephanie Hemelryk Donald est l'une d'entre eux. Elle analyse le « narcissisme masculin – parfois même misogyne – typique des [cinéastes] masculins de la Sixième Génération [l'autre appellation pour désigner la génération urbaine] »¹ présent notamment dans *Beijing Bastards* (*Beijing zazhong* 北京杂种, 1993) de Zhang Yuan et *The Days* (*Dongchun de rizi* 冬春的日子, 1993) de Wang Xiaoshuai. Elle les situe dans une tendance, également répandue dans la production mainstream, qui « réduit la féminité à une position marginale d'un corps ouvertement sexualisé. »² Dans ces récits, « l'anxiété masculine [...] n'est perceptible qu'à travers la souffrance des femmes »³, qui se traduit pour le personnage masculin « comme une perte de contrôle sur « son » corps féminin ».⁴ Elle cite plus particulièrement l'avortement qui a lieu dans chaque film et qui n'est jamais mis en scène du point de vue du personnage féminin. Au contraire, on se concentre uniquement sur les conséquences psychologiques pour le personnage masculin et non sur celles de la femme qui vit pourtant directement cette expérience. De plus, cet événement sert à faire progresser l'histoire du héros mais ne développe aucunement celle de l'héroïne.⁵

Zhang Yingjin a lui aussi remarqué « cette anxiété masculine autour de la femme enceinte », dont le corps est perçu comme se situant « en dehors du contrôle masculin » dans d'autres films de réalisateurs de la génération urbaine.⁶

¹ “the type of male narcissism – sometimes even misogyny – typical of the all-male Sixth Generation.” Le travail de Donald est résumé de la façon suivante par Zhang Yingjin dans Zhang Yingjin, “Rebel Without A Cause? China’s New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking” in Zhang Zhen (dir.), *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham-Londres, Duke University Press, 2007, p. 56.

² “a tendency to reduce femininity to a corporeal overtly sexualized marginal position” Stephanie Hemelryk Donald, “Transnational Publics and Radical Chic”, in *Public Secrets, Public Spaces: Cinema and Civility in China*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2000, p. 107.

³ “Male anxiety, [...] is visible only through the suffering of women.” Stephanie Hemelryk Donald, “Transnational Publics and Radical Chic”, *Public Secrets, Public Spaces: Cinema and Civility in China*, 2000, p. 113.

⁴ “In scenes like this, male anxiety is displaced. It is articulated in the text as a loss of control over ‘his’ female body.” Stephanie Hemelryk Donald, “Transnational Publics and Radical Chic”, *Public Secrets, Public Spaces*, p. 113.

⁵ Stephanie Hemelryk Donald, “Transnational Publics and Radical Chic”, p. 113-114.

⁶ “Surely, male anxiety over the notion of the pregnant woman – a body out of male control – runs consistently from *Beijing Bastards* and *The Days* through *No Visit after the Divorce* and *Urban Love*

De son côté, déçue par les personnages féminins minoritaires dans la Trilogie de Pékin de Ning Ying (qui précède *Perpetual Motion* dans la filmographie de la réalisatrice), Cui Shuqin fait le constat suivant :

Qu'ils soient jeunes ou vieux, seuls ou à plusieurs, on constate que les promeneurs urbains sont tous des hommes. Par conséquent, des problèmes surviennent lorsque des flâneuses tentent de partager l'espace urbain. La femme urbaine ne peut pas se déplacer librement dans les rues sans être entravée ou intimidée. Nous avons besoin d'une vision féminine consciente et d'un sujet féminin du discours urbain dans le cinéma chinois.¹

Dans ce cadre, les films de Ning Ying, Li Yu et Li Shaohong abordés dans ce chapitre constituent une réponse à cette demande de perspectives féminines tout en se rapprochant ou en s'inscrivant dans la tendance de la génération urbaine.

Avant *Perpetual Motion*, Ning Ying a consacré toute une trilogie pour décrire l'évolution de la ville de Pékin et la vie quotidienne de ses habitants. Elle suit ainsi trois générations différentes dont la vie s'organise au rythme de trois moyens de transports différents : des retraités allant à pied dans leur quartier, des policiers circulant à vélo dans leur district et un chauffeur de taxi qui sillonne toute la ville. Chacun de ces films donnent ainsi un aperçu différent de la capitale dans le temps et l'espace. Pour la réalisatrice,

ces trois films représentent une sorte de mémoire artistique de Pékin, où il est question de sa destruction et de sa reconstruction. J'ai également voulu rendre compte du changement de vision du monde de mes contemporains, explorer la transformation physique et mentale que traverse notre société.²

Affair and then all the way to *Mr. Zhao* (*Zhao xiansheng*, 1998; dir. Lü Yue) and *Platform*." Zhang Yingjin dans Zhang Yingjin, "Rebel Without A Cause? China's New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking", *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, note 18 p. 76.

¹ "Old or young, individual or collective, we notice that the urban strollers are men. As a result, problems occur when female flâneurs attempt to share the urban space. The urban woman cannot move freely in the streets, unimpeded and unintimidated. We need a conscious female vision and a female subject of urban discourse in Chinese cinema." Cui Shuqin, "Ning Ying's Beijing Trilogy: Cinematic Configurations of Age, Class, and Sexuality", in Zhang Zhen (dir.), *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham-Londres, Duke University Press, 2007, p. 262.

² Ning Ying, « Mouvement Perpétuel », *Urbanisme*, n°341, 2005, p. 77.

Perpetual Motion représente alors l'occasion pour elle de poursuivre cette démarche en adoptant cette fois le point de vue de personnages féminins.

Li Yu, pour sa part, réalisait des documentaires avant de passer à la fiction et cette première carrière continue de nourrir la seconde aussi bien dans sa mise en scène que dans son approche des sujets qu'elle aborde.¹ Ses trois premiers films démontrent un souci certain pour la condition féminine, et si elle se défend d'être féministe, elle admet volontiers qu'« il y a trop peu de films en Chine qui s'intéressent au sort des femmes, et elles sont trop souvent soumises au regard masculin qui les réduit à des objets qu'on peut contrôler et exploiter. »² Contrairement à cette tendance qu'elle cite, ses œuvres se focalisent généralement sur des femmes marginalisées ou stigmatisées par la société en se plaçant de leur point de vue.

Enfin, avec son film précédant *Stolen Life, Baober in Love (Lian'ai zhong de Baober 恋爱中的宝贝, 2004)*, Li Shaohong affirme quant à elle sa volonté de :

transmettre le sentiment que le monde dans lequel nous vivons change si vite, que des choses sont brisées et que nous peinons à nous adapter à cette époque. « Qui aurait pu imaginer que nous vivons maintenant selon le slogan « dépensons de l'argent et profitons de la vie ? », dit-elle, « Alors que nous avançons rapidement vers le progrès, nous devrions aussi prendre soin de l'âme de notre monde. »³

Sa filmographie témoigne elle aussi d'un souci de la condition féminine, et *Stolen Life* tout comme *Baober in Love* mettent en scène des jeunes femmes en quête de liens humains dans une société où elles peinent à trouver leur place.

¹ Cui Weiping, Interview de Li Yu : « *Dianying : ta shi ni de xin meiyou name bingleng* 电影--它使你的心没有那么冰冷 » (Le cinéma nous rend moins indifférents), *Jintian 今天 Today*, n°76, 2007. <https://www.jintian.net/fangtan/cuiweiping1.html> Consulté le 11/06/20.

² « 国内对于女性命运的探究的影片还是太少，女性被过多的男性目光审视，成为被宰割、被操纵的对象。 » Jiang Ying, « « *Pingguo* » daoyan Li Yu xianshen shida : chanshi houxiandai yujing xia de liangxing mingyun 《苹果》导演李玉现身师大：阐释后现代语境下的两性命运 (Intervention de Li Yu, la réalisatrice de *Pingguo*, à l'École Normale de Pékin : interpréter l'évolution des sexes dans un contexte postmoderne), *Renminwang 人民网* (Le Quotidien du Peuple en ligne), mis en ligne le 26/12/2007. <http://edu.people.com.cn/GB/8216/6701497.html> Consulté le 11/10/2018.

³ "to convey the feeling that the world we are living in is changing so fast, that things are broken, and how we are struggling to adjust ourselves to this time. "Who can imagine that now we live by the slogan, 'spend money and enjoy life'," she asks. "As we move rapidly towards development, we should also take care of our world's spirit." Li Shaohong, "A Director's New Wings".

On retrouve donc chez chaque réalisatrice un intérêt pour la représentation des transformations urbaines et sociales au tournant du vingt-et-unième siècle, mais aussi une valorisation de la subjectivité féminine. En mettant des personnages féminins au cœur de leurs récits, elles donnent ainsi une visibilité à leur expérience de l'espace urbain, comme le réclamait Cui Shuqin.

C. Une nouvelle approche de la ville

Dans sa conclusion sur la Trilogie de Ning Ying, Cui Shuqin décrivait la ville comme un espace occupé par les hommes et donc hostile pour les femmes qui tentent de s'y aventurer. « La femme urbaine ne peut pas se déplacer librement dans les rues sans être entravée ou intimidée. » dit-elle.¹ Cette réflexion est représentative d'une certaine tendance des études sur le rapport des femmes avec la ville que dénonce Elizabeth Wilson. Selon elle, se concentrer uniquement sur les problèmes d'insécurité nuit justement à la prise en compte de la liberté que permet justement la ville pour les femmes.

Dans son livre *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, elle déconstruit cette conception de l'espace urbain pensé par les hommes pour les hommes et où l'apparition des femmes relève de celle d'une créature mythique, le sphinx. « Nous avons besoin d'une approche radicalement nouvelle de la ville. [...] Nous devons cesser de concevoir la ville comme une zone dangereuse et désordonnée dont il faudrait essentiellement exclure les femmes – et d'autres [minorités] – pour leur propre protection », dit-elle.² Elle poursuit ainsi :

De nombreuses femmes et beaucoup de travaux féministes se sont montrés hostiles envers la ville, et les contributions féministes les plus récentes ont eu tendance à se limiter aux questions de sécurité, d'assistance sociale et de protection dans les discussions sur les problèmes de la ville. C'est un tort, car cela revient à reproduire le paternalisme traditionnel de la plupart des

¹ The urban woman cannot move freely in the streets, unimpeded and unintimidated." Cui Shuqin, "Ning Ying's Beijing Trilogy: Cinematic Configurations of Age, Class, and Sexuality", *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, 2007, p. 262.

² "We need a radically new approach to the city. [...] We must cease to perceive the city as a dangerous and disorderly zone from which women - and others - must be largely excluded for their own protection." Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, Londres, Virago Press, 1991, p. 9.

urbanistes. L'expérience des femmes de la vie urbaine est encore plus ambiguë que celle des hommes, et la sécurité y est un enjeu crucial. Pourtant, il est nécessaire de mettre l'accent sur l'autre facette de la vie urbaine et d'insister sur le droit des femmes au carnaval, à l'intensité et même aux risques de la ville. Il est certainement possible d'être à la fois pro-ville et pro-femmes, de maintenir une conscience aussi bien des plaisirs que des dangers que la ville offre aux femmes, et de constater qu'au final, la vie urbaine, aussi difficile soit-elle, a davantage émancipé les femmes que la vie à la campagne ou la domesticité en banlieue.¹

Il ne s'agit donc pas pour Wilson de nier les problèmes d'insécurité et les limites que les femmes peuvent rencontrer en ville, mais de prendre aussi en compte tout ce que la ville permet aux femmes de réaliser. Elle rappelle également que les femmes ont toujours été présentes en ville et contribuent aussi bien que les hommes à modifier l'espace urbain. Il est donc important de valoriser les perspectives féminines de l'espace urbain dans ce qu'il a de positif comme de négatif. C'est précisément cette appréhension de la ville par les femmes entre plaisirs et dangers, opportunités et contraintes que l'on va retrouver au sein des films analysés dans ce chapitre.

D. Structure du chapitre

Les cinq films abordés présentent une grande diversité de profils de femmes. Les trois films de Li Yu, *Fish and Elephant*, *Dam Street* et *Lost in Beijing* mettent en scène respectivement un couple lesbien, une chanteuse d'opéra dans une petite ville du Sichuan (c'est le seul film du corpus à ne pas se dérouler à Pékin) et les destins croisés d'une riche femme d'affaires et de travailleuses migrantes. *Stolen Life*, de Li Shaohong, suit une étudiante d'université et enfin, *Perpetual Motion* de Ning Ying réunit quatre femmes d'âge mûr issues de l'élite économique et culturelle. Ces différences de classes

¹ "Many women and much feminist writing have been hostile to the city, and recent feminist contributions to the discussion of urban problems have tended to restrict themselves narrowly to issues of safety, welfare and protection. This is a mistake, since it re-creates the traditional paternalism of most town planning. Women's experience of urban life is even more ambiguous than that of men, and safety is a crucial issue. Yet it is necessary also to emphasise the other side of city life and to insist on women's right to the carnival, intensity and even the risks of the city. Surely it is possible to be both pro-cities and pro-women, to hold in balance an awareness of both the pleasures and the dangers that the city offers women, and to judge that in the end, urban life, however fraught with difficulty, has emancipated women more than rural life or suburban domesticity." Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, 1991, p. 10.

sociales, de niveau d'éducation, d'âge et d'orientation sexuelle vont être déterminantes dans leur appréhension de l'espace urbain.

Ce chapitre a donc pour but d'analyser autant du point de vue formel que narratif le rapport ambivalent, entre opportunités et contraintes, de ces personnages avec la ville. Existe-t-il des limites et lesquelles ? Peuvent-elles être dépassées ? Comment les héroïnes occupent-t-elles l'espace urbain ? Ont-elles un « espace à elles » comme l'a un jour défendu Virginia Woolf ?¹ Et enfin, comment s'y déplacent-elles ? La flânerie y est-elle possible et dans quelles conditions ?

On se penchera dans un premier temps sur la récurrence de murs visibles pour les spectateurs mais invisibles pour les personnages dans *Dam Street*, *Stolen Life*, *Perpetual Motion* et *Fish and Elephant*. Dans un second temps, on interrogera la façon dont les personnages féminins occupent et investissent l'espace dans le récit filmique dans *Fish and Elephant* et *Lost in Beijing*. Enfin, dans un dernier temps, on analysera les différentes formes de flânerie féminine que proposent *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion*.

Dans ces conditions, l'espace urbain représente aussi bien une élévation sociale qu'une perte, les contraintes qui pèsent sur les héroïnes que les opportunités qui s'offrent à elles en termes d'émancipation.

II. Des murs visibles et invisibles

Le premier temps de ce chapitre va donc être consacré aux limites auxquelles les personnages de *Dam Street*, *Stolen Life*, *Perpetual Motion* et *Fish and Elephant* sont confrontés. Quelle est la nature de ces limites et quel rôle jouent-elles dans le récit ?

Le chercheur en cinéma André Gardies s'est consacré à l'étude du rôle de l'espace dans le récit filmique.² Il divise l'espace au cinéma en quatre catégories. Tout d'abord, l'espace cinématographique, c'est-à-dire l'espace dans lequel le spectateur regarde le film, qu'il s'agisse d'une salle de cinéma ou de son téléphone portable dans

¹ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 2015 [1929].

² André Gardies, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

les transports en commun ; autrement dit, l'espace où le spectateur *reçoit* le film.¹ Ensuite, l'espace diégétique, c'est-à-dire l'espace propre à la diégèse, « ce monde imaginaire que le spectateur construit mentalement et affectivement sur la base des propositions filmiques ».² En d'autres termes, c'est l'activité cognitive du spectateur qui va rendre cohérent un univers en se basant sur ce qu'il voit à l'image et ce que lui suggère le montage et les mouvements de caméra sur l'articulation de cet espace. La troisième catégorie est celle de l'espace narratif, ou la dimension au sein de laquelle l'espace est considéré comme une force agissante du récit, en relation avec les personnages. Enfin, la dernière catégorie est celle de l'espace spectatoriel, qui lui concerne la réception du film par le spectateur et les procédés employés par le film pour solliciter son attention et son imagination, suggérer des idées, des interprétations.

C'est cette troisième catégorie d'espace narratif qui va être mobilisée ici. Gardies considère l'espace comme un agent de l'action narrative, en dialogue avec le sujet : « au sein de la fiction, entre le personnage et l'espace, s'instaurent d'étroites relations qui, on va le voir, peuvent aller jusqu'à fonder la narrativité. »³ Dans ce cadre, l'espace peut occuper différents rôles au sein du récit comme « sujet », « objet », « adjuvant » et « opposant ».

La fonction narrative de l'espace urbain dans les films du corpus va reposer sur ces deux rôles d'« opposant » et d'« adjuvant ». Gardies les définit en ces termes :

[Lorsque] les sujets-personnages se heurtent à l'espace qui s'oppose sans cesse à leur avancée. En ce sens, le film met en scène la relation conflictuelle de deux forces contraires, celles des sujets, celle de l'espace. Ce dernier occupe sans réserve le pôle de l'« opposant » et ce combat contre l'espace constitue le cœur même du récit.

Inversement, chaque fois qu'un personnage usera, par exemple, d'un accident de terrain, d'une habitation, voire d'une ville entière, pour se dissimuler, pour échapper à un danger et poursuivre ainsi sa quête, l'espace, en volant à son secours, lui servira d'« adjuvant ».⁴

¹ Comme le résume Jacques Lévy dans son article « De l'espace au cinéma », *Annales de Géographie*, n°694, 2013, p. 690.

² André Gardies, *L'espace au cinéma*, 1993, p. 12.

³ André Gardies, *L'espace au cinéma*, p. 131.

⁴ André Gardies, *L'espace au cinéma*, p. 136-137.

L'espace est donc adjuvant ou opposant selon s'il facilite ou au contraire freine la progression du sujet dans l'intrigue. Dans quatre des films abordés ici, on remarque une récurrence de la présence de barrières physiques marquées par des éléments du décor ou les murs d'un lieu en particulier. Ces barrières ont pour particularité de pouvoir cumuler ces deux dimensions. Elles peuvent être adjuvantes en protégeant le personnage ou au contraire être opposantes en l'enfermant. De plus, les personnages ne remarquent pas toujours leur présence, alors qu'elle est frappante pour les spectateurs.

Pour souligner l'ambivalence de ces barrières, on va reprendre l'expression de « murs invisibles » du géographe Guy Di Méo pour les désigner. Il l'emploie plus précisément dans ses travaux consacrés à la fréquentation de la ville par les femmes.¹ Après une enquête réalisée auprès d'un panel représentatif de femmes habitant à Bordeaux, il a constaté l'existence de « limites non matérialisées, non formulées ni forcément représentées » que les femmes interrogées mettent en place dans leur pratique de la ville.²

Il remarque que ces limites varient d'une femme à l'autre, en fonction de « l'âge, la condition sociale et affective, le niveau d'éducation et le capital culturel, les itinéraires (y compris spatiaux) de vie », mais aussi la personnalité et le tempérament de chacune.³ Elles peuvent également varier au cours de la journée, ou à l'échelle de la vie.⁴

En somme, on pourrait parler de murs invisibles modelant et bridant les trajets des (de certaines) femmes (mais aussi de certains hommes) dans la ville. En effet, ces frontières imposées et qu'elles s'imposent, dans nombre de cas, leur cachent, avec une réelle opacité, des espaces de la ville qu'elles leur ferment. Non seulement les femmes ne franchissent pas ces murs, mais elles ne voient pas et disent souvent ne pas souhaiter voir ce qu'ils dissimulent.

¹ Guy Di Méo, *Les Murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*, Paris, Armand Colin, 2011. Il expose également ces mêmes résultats dans Guy Di Méo, « Les femmes et la ville. Pour une géographie sociale du genre », *Annales de Géographie*, n°684, 2012, p. 107-127.

² Guy Di Méo, *Les Murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 317.

³ Guy Di Méo, « Les femmes et la ville. Pour une géographie sociale du genre », *Annales de Géographie*, n°684, 2012, p. 116.

⁴ Fleur Guy, « G. Di Méo, *Les murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale* », *Géocarrefour*, vol. 88 n°2, 2013, p. 160.

Or ces murs, les femmes ne les désignent pas à la manière de réalités qu'elles repéreraient, qu'elles identifieraient comme des obstacles à leurs libres déplacements dans la ville. Ces murs, elles font comme si elles les ignoraient, comme s'ils leur étaient, de fait, invisibles.¹

Ces « murs invisibles » ne sont donc pas nécessairement perçus comme des limitations dans leurs déplacements. Les raisons de ces limitations amènent le géographe à se demander :

[P]lus que d'une domination masculine, les femmes ne seraient-elles pas victimes, au travers de leurs rapports spatiaux, et pour partie tout au moins, des interdits qu'elles s'infligent elles-mêmes ? Par conséquent, n'entreraient-elles pas, sous certaines réserves, dans le cercle infernal d'une auto-domination ?²

Ces limites seraient donc des limites qu'on impose aux femmes mais qu'elles s'imposent aussi elles-mêmes, de façon plus ou moins consciente. Ce dernier aspect relève de mécanismes de pensées intériorisés aussi bien par les femmes que par les hommes à travers leur éducation et leur environnement social et culturel, auxquels s'ajoutent encore des enjeux d'ordre politique et économique. Di Méo conclut en disant que « cette situation des femmes reflète bien leur contrôle, dans la ville, par un ordre politique, économique et géographique implicite qui, d'une certaine façon, les contraint, mais aussi qu'elles cautionnent et consolident souvent ».³

Les « murs invisibles » pourtant visibles jouent un rôle ambivalent dans les quatre films et on peut considérer qu'au-delà de leur fonction narrative, ils incarnent les limites sociales et économiques imposées aux personnages et auxquelles ils se conforment, sans en avoir forcément conscience. En cela, ces limites viennent freiner leur progression. Mais ils sont aussi souvent perçus comme une protection contre le monde extérieur, ce qui instaure donc une dualité entre refuge et prison pour les différents types de « murs » que l'on trouve dans ces films. Dans *Dam Street* et *Stolen Life*, une moustiquaire tendue autour d'un lit va ainsi servir de refuge à l'héroïne mais va signifier également son enfermement, subi dans le premier cas et choisi dans le

¹ Guy Di Méo, « Les femmes et la ville. Pour une géographie sociale du genre », *Annales de Géographie*, 2012, p. 109.

² Guy Di Méo, « Les femmes et la ville. Pour une géographie sociale du genre », p. 108.

³ Guy Di Méo, « Les femmes et la ville. Pour une géographie sociale du genre », p. 124-125.

second. Ensuite, les murs et les fenêtres de la *siheyuan* dans *Perpetual Motion* vont constituer un écran protecteur entre les personnages et les spectateurs, et dans le même temps, venir les enfermer visuellement. Enfin, l'enclos de l'éléphante dans *Fish and Elephant* va représenter, d'une part, un espace à l'abri des regards extérieurs qui encourage le rapprochement du couple principal, et d'autre part, un refuge temporaire pour l'ex-amante de l'héroïne poursuivie par la police.

A. Des moustiquaires dans *Dam Street* et *Stolen Life*

La moustiquaire va apparaître chez deux réalisatrices différentes, d'abord dans *Dam Street* de Li Yu, puis dans *Stolen Life* de Li Shaohong. Le but initial de l'objet est de protéger des moustiques et autres insectes lorsqu'il est placé autour d'un lit, et il est généralement déployé la nuit. Cependant, dans chaque scène, la présence de la moustiquaire va sortir de l'ordinaire.

1. *Dam Street*

L'action de *Dam Street* est située dans le Sichuan, une province du Sud-Ouest de la Chine où le climat subtropical justifie pleinement l'utilisation d'une moustiquaire pour les lits. L'héroïne du film, Xiao Yun, est montrée à plusieurs reprises dans son lit au cours du film, avec son amant ou réveillée en pleine nuit par son amie saoule. À chaque occurrence, la moustiquaire était bien présente autour du lit, mais n'était pas déployée. On ne la verra complètement en place qu'une seule fois dans tout le film.

La scène a lieu de jour. Xiao Yun fréquente un homme marié et dans la scène précédente, alors qu'elle était en train de se produire sur scène avec sa troupe, elle se fait agresser par la famille de son amant, qui expose alors publiquement leur relation. Lorsqu'on parvient finalement à les séparer, Xiao Yun, sous le choc, traverse lentement la foule rassemblée et quitte la place. Cette scène-ci représente donc un retour au calme après la violence de cette altercation. La jeune femme est filmée en plan fixe assise sur son lit, la moustiquaire baissée, en train de manger une pomme. Au fur et à mesure que dure le plan, elle semble rattrapée par l'émotion : sa respiration devient plus difficile et son expression plus désemparée.

Du point de vue de la composition, la moustiquaire occupe presque tout le cadre et vient former un véritable écran entre elle et les spectateurs. Un deuxième cadrage du personnage est figuré dans le plan par un vêtement accroché sur la gauche et un pli dans la toile de la moustiquaire sur la droite. Cela ajoute encore de l'étroitesse à l'image et isole le personnage bien au centre. L'héroïne n'avait jamais complètement fermé la moustiquaire jusqu'ici, même la nuit, et compte tenu des événements de la scène précédente, on peut donc considérer ici la moustiquaire comme un cocon protecteur pour la jeune femme. L'écran ainsi formé la protège du monde extérieur et lui fournit un endroit où elle peut s'isoler et subir en toute tranquillité le contrecoup de son humiliation publique. En cela, la moustiquaire est adjuvante.

D'un autre côté, cette moustiquaire peut aussi symboliser les limites qui semblent toujours freiner la progression de l'héroïne. Tombée enceinte de son petit ami lorsqu'elle était au lycée, et exerçant maintenant le métier de chanteuse dans une troupe, le stigmate de la « fille publique » s'est maintenu au fil des années dans sa ville natale. Avec la révélation de sa liaison avec un homme marié, la réputation de Xiao Yun ne peut donc aller qu'en s'aggravant.

On peut même voir la pomme qu'elle est en train de manger comme le symbole de sa réputation : elle a croqué le fruit défendu lorsqu'elle était jeune et continue d'être punie pour cela. En se plaçant entre les spectateurs et elle, la moustiquaire instaure une distance entre eux. Elle peut alors figurer, comme la pomme, ce stigmate qui continue de coller à la peau de l'héroïne après toutes ces années et qui l'isole des autres.

Dans ces conditions, la moustiquaire peut donc être aussi bien perçue comme un refuge pour l'héroïne après la violence qu'elle a subi que comme une sorte de prison symbolique : celle de la régulation de la sexualité féminine par la société patriarcale chinoise.

2. *Stolen Life*

L'action du film de Li Shaohong, *Stolen Life*, a lieu à Pékin, dont le climat sec rend la présence d'une moustiquaire plus incongrue en comparaison avec le Sichuan. L'héroïne, Yanni, une étudiante, rencontre un jeune chauffeur Muyu, à son entrée à

l'université. Peu de temps après le début de leur relation, la jeune femme tombe enceinte et est persuadée de garder l'enfant par son petit ami. Bientôt renvoyée de son université, elle s'installe chez Muyu et coupe alors tout contact avec sa vie d'avant. Dans cette scène, la voix over rétrospective du personnage raconte qu'elle ne sortait plus de chez eux et passait ses journées à manger et rester au lit, à l'abri sous une moustiquaire, en attendant que Muyu rentre du travail.

Dans les plans qui se succèdent, Yanni ne quitte jamais son lit et apparaît donc toujours filmée à travers la toile de la moustiquaire. On la voit glisser sa main par-dessous pour attraper de la nourriture posée à son intention sur une table ou pour tourner vers elle une télévision, mais elle ne cherche jamais à en sortir. La moustiquaire confère alors à la scène une étrange atmosphère et c'est d'ailleurs la seule scène où sa présence est autant soulignée dans le récit.

C'est la narration en voix over qui soutient la dimension opposante de cette moustiquaire. Cette dernière y devient une extension de la manipulation de Muyu à l'égard de l'héroïne. Yanni raconte en effet qu'en dehors de son amant, la télévision a été son seul contact avec l'extérieur pendant plusieurs mois. Mais même lorsqu'elle la regarde, c'est à travers la toile de la moustiquaire. L'image, déjà de mauvaise qualité à cause de leur mauvaise réception, devient encore moins lisible. Le plan subjectif qui montre l'écran de la télévision à travers la toile donne ainsi un aperçu de la perception perturbée de l'héroïne sur le monde.

Vers la fin de la scène, la voix over décrit l'endroit où le couple vit comme un « sombre donjon » tandis qu'à l'écran Muyu soulève la moustiquaire pour regarder Yanni endormie au premier plan. La moustiquaire ressemble alors à une toile d'araignée qui retient Yanni au piège et dont elle ne peut, ou plutôt ne veut pas s'échapper. On a donc un contraste entre la Yanni du passé à l'écran qui n'admet pas encore sa dépendance affective et la Yanni du présent en voix over qui rapporte ses pensées à l'époque avec du recul. La première voit donc la moustiquaire comme un refuge, et la seconde comme une prison. La mise en scène de la réalisatrice appuie le point de vue de la Yanni du passé en montrant l'aspect menaçant de l'objet et l'état apathique du personnage. Dans cette scène, la moustiquaire figure littéralement l'emprise de Muyu sur l'héroïne.

L'utilisation de la moustiquaire dans ces films est donc telle qu'elle attire l'attention des spectateurs. Bien qu'elle soit perçue comme adjuvante par les deux personnages, la mise en scène en fait une métaphore de leur enfermement, qu'il soit symbolique dans *Dam Street* ou bien réel dans *Stolen Life*.

B. La *siheyuan* dans *Perpetual Motion*

Après la moustiquaire, on va s'intéresser à la *siheyuan* dans *Perpetual Motion* de Ning Ying. Une *siheyuan* 四合院 ou maison à cour carrée est une forme d'architecture très répandue dans le nord de la Chine et un élément typique du paysage urbain pékinois encore aujourd'hui. Sa structure est composée par plusieurs cours communicantes formées par des pavillons, le tout entouré d'un mur d'enceinte. Le film se déroule ainsi essentiellement en huis clos dans la *siheyuan* qu'habitent l'héroïne, Niu, et son mari.

Perpetual Motion met en scène quatre amies qui se réunissent pour fêter le nouvel an lunaire chez l'une d'entre elle. Elles passent la soirée puis la nuit ensemble à bavarder, boire et manger, et jouer au mah-jong. L'hôtesse a cependant un objectif en invitant ses amies : découvrir laquelle de ses amies est l'amante de son mari. Elle crée alors une ambiance propice aux confidences pour voir si la coupable finit par se trahir.

La *siheyuan* dans laquelle se déroule l'action du film n'est pas un simple décor. En effet, la mise en scène de Ning Ying s'applique à rendre visible sa structure de différentes façons. D'abord en faisant parcourir aux personnages le dédale de pièces et de cours qui la constituent, mais aussi en filmant les personnages à travers les fenêtres de la maison, qu'ils se trouvent à l'intérieur ou à l'extérieur. Le cadrage des fenêtres ajoute alors un cadre supplémentaire dans l'image. Un autre type de composition filme les personnages situés à l'intérieur à travers les vitres sur lesquelles se reflète ce qui se trouve à l'extérieur, ce qui crée un effet de surimpression au sein de l'image. Ces deux types de composition viennent ainsi soit découper l'image, soit atténuer la vision des personnages avec les reflets. Le procédé instaure donc une distance entre les personnages et les spectateurs, les uns à l'extérieur et les autres à l'intérieur, et inversement. Comme pour les moustiquaires, les fenêtres et murs de la *siheyuan* peuvent être vus comme fournissant un cadre intime aux personnages, une retraite

temporaire loin de l'agitation à l'extérieur (la dimension adjuvante), ou au contraire comme une façon d'enfermer visuellement les protagonistes (la dimension opposante).

1. La dimension adjuvante de la *siheyuan*

Malgré l'enquête que mène l'héroïne sur ses amies, on perd un peu vite de vue cet objectif lorsqu'on regarde le film et qu'on se laisse absorber par ce que racontent les quatre femmes. On rit, beaucoup, on est ému aussi. Encouragées par le cadre intime dans lequel elles se trouvent, avec le mari de Niu Niu absent, elles se laissent aller à raconter des histoires salaces, dévorent avec délice des pattes de poulet, et se replongent dans leurs souvenirs.

C'est ainsi qu'en explorant le grenier de la maison, Niu Niu et Mme Ye, l'une des invitées, dénichent une collection de badges à l'effigie de Mao Zedong et des vinyles de chansons révolutionnaires de l'époque de leur enfance. Prises de nostalgie, elles font jouer l'un des disques et se prennent à jouer dans la cour. Tandis que la chanson résonne dans la cour, les quatre femmes jouent à la corde à sauter tout en scandant des slogans de la période maoïste. Ce tableau est observé par l'employée de maison, Zhang Mama, depuis la cuisine, une étincelle presque amusée dans le regard, telle une gouvernante surveillant des enfants. Cette retombée en enfance est possible grâce au cadre de la *siheyuan*, qui contient et évoque tant de souvenirs pour elles, et qui, avec ces murs, leur fournit la sécurité nécessaire pour qu'elles se laissent aller à leurs fantaisies. Avec ses murs d'enceinte et ses cours closes qui permettent d'être isolées du voisinage, la *siheyuan* représente donc une retraite tranquille par rapport à l'agitation de la ville, mais aussi un cadre propice aux confidences et aux jeux.

Dans ces conditions, l'encadrement des fenêtres et les reflets des vitres ajoutent encore de l'intimité aux personnages. Comme on ne peut pas les atteindre, elles peuvent faire ce qu'elles veulent : les murs d'enceinte et les fenêtres les protègent.

2. La dimension opposante de la *siheyuan*

Si la *siheyuan* fournit un cadre propice à l'intimité, cela ne signifie pas que la confiance règne entre les quatre personnages. L'hôtesse, Niu Niu, reste suspicieuse de ses invitées pendant tout le film, et les scrute, attendant de voir laquelle finira par faire

un faux pas qui révélera qu'elle couche avec son mari. Leur petite réunion rassemble d'ailleurs des femmes qui ne se connaissent pas ou peu et qui sont donc en représentation, se jugeant les unes les autres. Les confidences que l'on recueille varient aussi d'un personnage à l'autre. Niu Niu partage volontiers des histoires drôles tandis que Mme Ye ne dit presque rien de personnel sur elle. Qin Qin se confie beaucoup dans les dialogues, ce qui en fait celle des quatre qui révèle le plus sur elle-même dans le film. Enfin, la dernière, La La, se confie davantage en voix over, ce qui fait des spectateurs les seuls destinataires de ses confidences. Les barrières tombent parfois, mais les masques reprennent vite leur place.

L'espace clos de la *siheyuan* peut alors représenter une arène dans laquelle elles vont s'affronter. Et ces mêmes murs et fenêtres se transforment en une sorte de prison pour les personnages. Plusieurs éléments dans la mise en scène donnent ainsi une dimension oppressante à l'image, qu'il s'agisse du cadrage des fenêtres, des reflets dans les vitres qui enferment visuellement les personnages, la fermeture de la porte de la maison par Zhang Mama ou de la mention récurrente de la poussière.

a) Le cadrage des fenêtres

Lorsque la nuit tombe, trois des protagonistes s'installent devant la télé pour regarder le gala du nouvel an tandis que la quatrième, La La, reste de son côté dans le salon. Au son des chansons provenant de la télévision, elle met son foulard sur sa tête et entreprend de parcourir la pièce d'un bout à l'autre en faisant de grands gestes comme un chef d'orchestre. Cette soudaine attitude est assez déconcertante, voire inquiétante. Cette dimension est encore soulignée par la façon dont la réalisatrice la filme depuis l'extérieur à travers les fenêtres du salon. Comme il fait nuit et que la pièce est éclairée, le cadrage de la fenêtre apparaît encore plus clairement dans le champ. La particularité des plans de cette scène réside dans le fait que malgré la largeur de la fenêtre, Ning Ying choisit de placer sa caméra dans l'interstice entre le premier et le second cadrage de la fenêtre, ce qui vient isoler et découper le personnage en l'entourant de zones sombres dans l'image.

Le foulard noir qui recouvre le visage du personnage, mais aussi la couleur de ses vêtements et de ses cheveux dénoués répondent ainsi aux cadrages de la fenêtre. Son

apparence échevelée et son attitude étrange achèvent de donner une dimension inquiétante à la scène.

b) Des reflets qui « enferment » les personnages

A l'inverse, les reflets des vitres interviennent de jour. Ce qui se trouve à l'extérieur s'y retrouve projeté en surimpression sur les personnages distinguables à travers la vitre, ce qui contribue parfois les enfermer visuellement.

Un premier exemple met en scène le personnage de La La, à nouveau restée en arrière pendant que les autres sont parties explorer le grenier, qui regarde par la fenêtre tandis qu'elle raconte en voix over un souvenir d'enfance qui lui est soudainement revenu. Il s'agit d'une dispute qu'elle a eu avec son père par le passé lorsque ce dernier sortait tout juste de prison, vraisemblablement après la fin de la Révolution culturelle.

Au cours de cette scène, le personnage est filmé de l'extérieur à travers la vitre, et la caméra alterne entre un gros plan sur son visage ou un sur ses mains. Dans chaque cas de figure, l'extérieur se reflète dans la vitre, plus précisément le toit du pavillon d'en face. Les traits noirs et blancs presque verticaux qui hachurent l'image évoquent, en écho au récit en voix over, les barreaux d'une prison. Ils donnent ainsi l'impression d'enfermer le personnage et empêchent de distinguer clairement son visage suivant son positionnement dans le cadre. La caméra reste fixe, mais La La se balance doucement de gauche à droite, ce qui la dérobe régulièrement aux regards.

Un deuxième exemple encore plus flagrant a lieu à la fin du film avec un autre personnage, Qin Qin. On vient d'annoncer le décès du mari de Niu Niu dans un accident de voiture et c'est le moment où sa maîtresse parmi les invitées finit par se trahir. La révélation de son identité est progressive. Niu Niu annonce la nouvelle face à la caméra en direction de ses amies et plonge son visage dans ses mains. Des pleurs se font alors entendre, mais l'héroïne relève la tête et on comprend à ses yeux secs qu'ils viennent d'une autre personne.

Le montage entreprend alors lentement de faire le tour des autres personnages dans la pièce, un par un, jusqu'à filmer la dernière, Qin Qin. Contrairement aux autres personnages qui étaient filmés depuis l'intérieur de la pièce, Qin Qin est cadrée de

l'extérieur. La cour se reflète entièrement dans l'image, et l'une des colonnes qui soutient le toit du pavillon se trouve exactement au même endroit que le personnage dans l'image. Qin Qin paraît alors littéralement enfermée dans la colonne. Dans cette composition, le reflet renforce sa culpabilité qu'on vient tout juste de découvrir.

Le cadrage des fenêtres et les reflets dans les vitres ont donc aussi une dimension opposante en venant enfermer visuellement les personnages dans la composition de l'image. À cela s'ajoute deux autres éléments, la fermeture de la porte par Zhang Mama et la récurrence de la poussière à l'écran et dans les dialogues.

c) La fermeture de la porte de la maison

Le film se déroule en huis clos et cela est renforcé par une répétition de plans montrant Zhang Mama, l'employée de maison, refermer la porte de la *siheyuan* après l'arrivée de la dernière invitée. L'actrice accomplit le même mouvement dans trois angles de vue différents : le premier de l'intérieur, de profil par rapport à elle, le deuxième cadre son visage en gros plan dans l'encadrement de la porte, et enfin le troisième montre l'action en plan large. Les deux premiers plans coupent à chaque fois avant que l'actrice ne referme la porte, ce qui fait répéter l'action plusieurs fois avant qu'elle ne s'achève dans le troisième plan. Cette répétition donne une dimension dramatique à la fermeture de la porte, comme si elle n'allait plus jamais se rouvrir. L'air sinistre sur le visage de Zhang Mama et ses vêtements gris et sobres lui confèrent une allure de gardienne de prison. Sa présence furtive dans le reste du film peut effectivement faire penser à une position de geôlière surveillant ses prisonnières. À ce moment du récit, la fermeture de la porte marque surtout le début de l'enquête de l'héroïne : tous les suspects sont désormais réunis au même endroit, leur interrogation peut commencer.

d) La récurrence de la poussière

Enfin, l'évocation régulière de la poussière et de la saleté à l'image et dans les dialogues ajoute également une dimension opposante à la *siheyuan*. D'un côté, la présence de la poussière est liée à l'emplacement géographique de la ville de Pékin, où est tourné le film. La ville se situe en effet dans une région où les précipitations sont très

faibles et, en raison de la déforestation massive à l'œuvre depuis la moitié du vingtième siècle, est régulièrement sujette à des tempêtes de sable en provenance du désert de Gobi. Dans ces conditions, l'accumulation de poussière n'est pas incongrue, mais d'un autre côté, les différentes mentions au cours du film évoquent davantage un délabrement progressif du lieu que des conditions météorologiques.

La première mention a lieu lorsqu'une des invitées arrive accompagnée par son petit chien, porté par une employée. Elle refuse de le laisser poser les pattes sur le sol en disant qu'il est bien trop poussiéreux pour lui. Plus tard, dans un monologue en voix over, une autre invitée, La La, se confie sur la démence progressive de sa mère après le décès de son époux. Elle raconte notamment que sa mère refusait de sortir de son lit et que l'on nettoie sa chambre, accumulant ainsi la saleté dans la pièce. La La compare alors la chambre à une tombe dont la poussière et la saleté viennent progressivement ensevelir sa mère.

Le lendemain, au petit matin, Zhang Mama est montrée s'affairant à ranger et nettoyer la maison tandis que les quatre femmes dorment encore. Elle entre dans une petite cour pour y récupérer un balai-serpillère, ce qui laisse le temps de constater que le sol de cette cour, apparemment seulement fréquentée par l'employée de maison, est quasiment entièrement recouvert de feuilles mortes et de poussière.

Un peu plus tard, un montage de plans cadre la *siheyuan* sous différents angles, s'éloignant progressivement jusqu'à donner une vue aérienne de la maison et de son environnement proche. On découvre alors qu'elle est cernée d'immeubles modernes et de terrains vagues, très certainement destinés à devenir à leur tour de nouveaux immeubles. La *siheyuan* paraît alors fragile ainsi entourée. On se demande si elle ne va pas finir par être détruite un jour elle aussi, ou si la poussière qu'elle contient ne va pas finir par l'ensevelir.

Tous ces éléments peuvent annoncer un délabrement voire une destruction de la *siheyuan* dans le futur. Malgré sa résistance aux dernières décennies, la maison n'est pas éternelle, ce qui lui fait perdre de sa sûreté pour les personnages.

La *siheyuan* comporte donc une dimension adjuvante et une dimension opposante. Ses « murs » peuvent former un refuge au calme par rapport à l'agitation de

la ville pour les personnages et créer un cadre intime propice aux confidences, mais ils peuvent aussi se montrer menaçant envers eux en les enfermant visuellement par le cadrage des fenêtres et les reflets dans les vitres.

Les personnages ont aussi un rapport ambivalent avec la *siheyuan* : elle leur rappelle des souvenirs de leur enfance, mais aussi des épisodes douloureux. Cette ambivalence de la *siheyuan* signifiée par la mise en scène est également liée à l'évolution urbaine de la capitale ces dernières décennies. Ning Ying décrit ainsi cette évolution : « les *siheyuan* représentaient des retraites au sein de la ville. Leurs murs fournissaient une protection visuelle et acoustique qui a disparu lors le deuxième périphérique a été construit. En s'élevant ainsi au-dessus des *siheyuan*, il les a rendues sujettes au bruit et aux regards extérieurs. »¹ Les fameux murs d'enceinte autrefois protecteurs ne le sont plus, dépassés par la modernisation de la capitale.

Dans la *siheyuan*, on a donc affaire à des murs visibles, les murs d'enceinte, mais aussi des « murs invisibles », figurés par les fenêtres, qui enferment et isolent les personnages, mais qui ne sont pas perçus comme tels par ces derniers. Dans ce cadre, les spectateurs ont une position privilégiée pour constater cette dualité. La *siheyuan* peut apparaître finalement plus opposante qu'adjuvante, ce qui peut motiver la sortie des personnages à la fin du film.

C. L'enclos du zoo dans *Fish and Elephant*

La dernière sorte de « murs » correspond à ceux de l'enclos de l'éléphante dans *Fish and Elephant* de Li Yu. L'héroïne, Xiao Qun, est soigneuse au zoo de Pékin et s'occupe plus particulièrement d'une éléphante appelée Sakuan. L'enclos en question est divisé en une partie extérieure, où les visiteurs du zoo peuvent observer l'animal, et une partie intérieure délimitée par de larges barreaux, où Xiao Qun le nourrit et le rafraîchit. Outre l'espace devant l'enclos intérieur, Xiao Qun bénéficie d'un petit

¹ “the courtyards constituted retreats within the city. Their walls provided visual and acoustic protection that was violated once the second ring road was elevated, rising above the courtyards and subjecting them to noise and outside gazes.” D'après les conférences de Ning Ying aux University of Washington Exploration Seminar à Pékin le 30 août 2004 et le 24 août 2005, citées dans Yomi Braester, *Painting the City Red: Chinese cinema and the Urban Contract*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 264.

logement attenant équipé d'un lit et d'un réchaud. Cet enclos va avoir des significations différentes suivant le personnage. Pour l'éléphante, c'est de toute évidence une prison, et une très étroite d'ailleurs pour sa taille. Pour Xiao Qun, c'est son lieu de travail, mais c'est aussi un espace semi-privé où elle va tenter une première approche de Xiao Ling, sa future petite amie. Enfin, pour Jun Jun, une ex de Xiao Qun poursuivie par la police et qui trouve refuge dans l'enclos, c'est aussi bien un refuge qu'une prison.

1. Pour le couple lesbien

L'espace intérieur de l'enclos est décrit par Carol Mei Barker dans son commentaire du film comme « un espace dans lesquels les interactions féminines prennent place et le sujet « dissimulé » de l'homosexualité peut être exploré loin des regards malveillants de la ville ». ¹ Ce n'est pas le seul espace où ces interactions ont lieu, mais c'est en effet ici que Xiao Qun amorce sa première approche de Xiao Ling. L'enclos représente une sorte d'espace semi-privé qui est à la fois un lieu de travail, mais aussi peu fréquenté.

Après rencontré la jeune femme au marché, Xiao Qun invite Xiao Ling à venir voir son éléphante. Les deux femmes sont d'abord filmées face à l'enclos de l'éléphante en train de la nourrir, presque de dos par rapport à la caméra. Lorsque Xiao Qun demande son numéro de téléphone à Xiao Ling, on coupe sur un très gros plan sur l'œil de l'éléphante et le plan suivant cadre les deux femmes de son point de vue. Xiao Ling écrit son numéro sur la main de Xiao Qun, ce qui les rapproche déjà physiquement. La présence des barreaux de la cage de chaque côté du cadre le rend encore resserré sur le couple, ce qui vient souligner encore leur proximité. Sous l'œil attentif de l'éléphante, les deux jeunes femmes partagent donc un premier moment d'intimité. Au marché, Xiao Qun avait été découragée d'aborder Xiao Ling à cause du petit ami de cette dernière, mais dans l'enclos du zoo, elle est dans un terrain plus familier et le seul témoin de la scène ne peut pas les juger. Le regard de l'éléphante sur le couple à travers les barreaux

¹ "it is presented as a space in which female interaction takes place and the "hidden" issue of homosexuality can be openly explored away from the glare of the city." Carol Mei Barker, « *Fish and Elephant* », in John Berra et Liu Yang (dir.), *World Film Locations: Beijing*, Chicago, University of Chicago Press, 2012, p. 66.

suggère même plutôt de la bienveillance. Dans ces conditions, Xiao Qun se sent plus en confiance pour tenter sa chance.

Toutes les autres interactions du couple auront lieu ailleurs, mais l'enclos de l'éléphante, qui sert de prétexte pour un premier rendez-vous avec Xiao Ling et offre un cadre bienveillant, permet un premier rapprochement pour le futur couple.

2. Pour Jun Jun

Jun Jun est une ex-amante de Xiao Qun qui réapparaît du jour au lendemain après plusieurs années d'absence en annonçant être recherchée par la police. Elle demande à Xiao Qun de la cacher quelques temps et cette dernière l'installe donc dans le petit logement attenant à l'enclos de l'éléphante. Cet endroit représente donc pour elle à la fois un refuge et une prison. Il lui permet d'échapper à la police, du moins temporairement, mais elle ne peut pas non plus en sortir, de crainte d'être arrêtée.

Elle y prend cependant ses aises, et elle est même montrée en train de se masturber sur le lit.¹ Son séjour lui permet aussi de renouer avec Xiao Qun, qu'elle avait laissé sans nouvelles, et finit par lui avouer pourquoi elle est recherchée par la police : pour l'assassinat de son père. Elle raconte que ce dernier avait abusé d'elle lorsqu'elle était enfant, et qu'en le tuant elle avait enfin mis fin à son supplice. Alors qu'elle avait affiché un extérieur très sûr d'elle jusqu'ici, elle se met à pleurer dans les bras de Xiao Qun après cette confession. Malgré son efficacité limitée dans le temps, l'enclos est donc un espace où Jun Jun se sent suffisamment à l'aise pour se donner du plaisir et se montrer vulnérable.

La menace de son arrestation par la police demeure malgré tout, ce qui l'empêche de quitter l'enclos. Sa relation avec l'éléphante va être déterminante dans ce cadre. Si Xiao Qun la laisse rester dans l'enclos, la véritable occupante des lieux n'est pas Jun Jun. Sakuan est une présence constante, à la fois une camarade de cellule et une geôlière, qu'il faut traiter avec respect, sous peine d'en subir les conséquences. Or Jun Jun n'a pas une bonne relation avec elle : elle la méprise, la bouscule parfois, et lui vole

¹ Cette scène de masturbation est une scène assez unique dans le cinéma chinois. De même, la jeune femme est aussi montrée se mettant une serviette hygiénique, quelque chose de tout aussi rare.

sa nourriture, ce qui a de quoi nourrir le ressentiment de la bête. Lorsqu'un jour Jun Jun est reconnue alors qu'elle se trouvait dans la partie extérieure de l'enclos, ce dernier se retrouve assiégé par la police. L'éléphante ne cesse alors de barrir et Jun Jun finira par lui tirer dessus. Un policier finit par réussir à pénétrer dans l'enclos et à arrêter la jeune femme. Un dernier barrissement retentit alors : l'éléphante est vengée.

Cette idée de l'enclos du zoo entre refuge et prison est d'ailleurs partagée par la réalisatrice : « Jun Jun, qui a tué son père, est arrivée jusqu'à l'enclos, et y trouve un refuge temporaire. [...] Le zoo est comme une autre prison, mais elle préfère rester là, à cet endroit elle a encore de l'espoir. Sa fuite l'a menée jusqu'ici, et c'est également là qu'elle finira. »¹

Dans son parcours Jun Jun se rebelle contre l'autorité patriarcale, qu'elle soit incarnée aussi bien par son père que par l'Etat à travers la police. En tuant son père – l'un des pires crimes du point de vue de la piété filiale confucianiste – elle se venge des abus sexuels qu'il lui a fait subir et revendique un contrôle de son corps. Dans sa confession à Xiao Qun, elle parle notamment de sa mère qui savait ce qui passait mais qui gardait le silence sur la situation. C'est ce silence qui, d'après Cui Shuqin, va la pousser à déclarer la guerre à « l'hégémonie hétérosexuelle ». ² Cette hégémonie assigne des rôles aux femmes qu'elles transmettent ensuite à leurs filles sans remettre en question le statu quo, comme l'a fait sa mère en ne dénonçant pas le crime commis par son mari. Par son orientation sexuelle et son crime, Jun Jun s'oppose ouvertement à ses normes. Son absence de honte concernant les règles et la masturbation participent à cette reprise de contrôle sur son corps. Ensuite, en dérobant un pistolet à un policier et en tirant sur l'un d'eux lors du siège du zoo, Jun Jun s'empare d'un symbole du pouvoir phallique comme l'analyse Cui Shuqin, et fait sienne la violence qu'il incarne. Elle brave

¹ « 但杀了父亲的君君跑到那里，暂时感到了安全。[...] 动物园像另外一个监狱，但她宁愿呆在那里，在那个地方她还有希望。她的逃亡之路，最后也结束在那里。 » Yang Yuanqing et S. Louisa Wei (dir.), *Nüxing de dianying: duihua zhongri nüdaoyan 女性的电影：对话中日女导演：Women's Cinema: Dialogues with Chinese and Japanese Female Directors*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2009, p. 247-248.

² Cui Shuqin, "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism: Li Yu's Film Trilogy" in Wang Lingzhen (dir.) *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 217.

ainsi l'autorité patriarcale, mais posséder un pistolet ne lui suffira pas. Alors qu'elle tient en joue le policier qui a réussi à pénétrer dans l'enceinte de l'enclos, celui-ci lui lance : « Une fille comme toi, ça n'en vaut pas la peine (*buzhidang* 不值当) ». Jun Jun appuie alors sur la détente mais son chargeur est vide. Par ces paroles, le policier dénigre la rébellion de la jeune femme et sa prétention à posséder une arme. Jun Jun est donc humiliée à la fois par le défaut de son arme et les paroles du policier. Son arrestation qui va suivre est pour Fran Martin le symbole de « la collusion entre la famille patriarcale et l'Etat postsocialiste pour punir les femmes qui ne se conforment pas à leurs rôles sociaux/familiaux attendus en tant que filles obéissantes et épouses dévouées. »¹ Parce qu'elle a refusé de se plier à cet ordre et parce qu'elle a riposté contre lui en usant de la même violence, Jun Jun est condamnée. Le refuge temporaire qu'elle pensait avoir trouvé dans l'enclos de l'éléphante était finalement un avant-goût de la future prison qui l'attend à la fin du film.

D. Conclusion

Les moustiquaires, les murs et les fenêtres de la *siheyuan* et l'enclos du zoo constituent donc tous un espace ambivalent entre refuge et prison, entre adjuvant et opposant. Chez chaque réalisatrice, ces « murs invisibles », aussi bien figurés par la composition des plans que par le positionnement de la caméra, symbolisent les limites des personnages dans la société dans laquelle ils vivent. Dans *Dam Street*, la moustiquaire accorde un répit à l'héroïne tout en rappelant qu'elle ne peut échapper à son stigmat de « fille de mauvaise vie » dans sa ville natale. Dans *Stolen Life*, elle évoque une immense toile d'araignée dans laquelle l'héroïne s'isole volontairement du monde sous l'emprise de l'homme qu'elle aime. Dans *Perpetual Motion*, les murs d'enceinte et les fenêtres de la *siheyuan* protègent les quatre femmes de l'extérieur, mais dans le même temps, le cadrage des fenêtres et les reflets dans les vitres les enferment visuellement dans l'image, et la poussière menace de les recouvrir. Enfin, l'enclos du zoo a des significations différentes pour chaque personnage. Il donne un

¹ “the collusion between the patriarchal family and the post-socialist state in punishing women who fail to conform to their expected social/familial roles as obedient daughters and dutiful wives.” Fran Martin, “Critical Presentism: New Lesbian Cinema”, in *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary*, Durham-Londres, Duke University Press, 2010, p. 179.

cadre intimiste à l'héroïne qui lui donne le courage d'aborder la jeune femme qui lui plaît. Dans le cas de Jun Jun, l'enclos la préserve temporairement d'une arrestation par la police pour son crime, mais elle n'échappe cependant pas à l'autorité patriarcale qui pénètre jusque dans l'enclos pour la punir.

III. Quels espaces pour les femmes ?

Après s'être penché sur les différents types de murs visibles et invisibles imposés et que s'imposent les personnages féminins dans ces films, on va se tourner vers la façon dont ces femmes investissent et occupent l'espace urbain.

Cette occupation de l'espace dépend de nombreux critères. Comme le dit l'anthropologue Nadja Monnet : « Les espaces, comme les corps, ne sont pas neutres. Les espaces naissent des rapports de pouvoir, les rapports de pouvoir établissent des normes et les normes définissent des limites qui sont aussi bien sociales que spatiales. »¹ De la même façon, Vanessa Frangville et Gwennaël Gaffric reprennent Henri Lefebvre pour rappeler que « tout espace – et processus de production spatiale – est ancré dans des relations de pouvoir, dans lesquelles la classe sociale, le sexe et l'origine ethnique sont déterminants. »² L'occupation de l'espace sera ainsi différente si on a affaire à un homme ou une femme, mais variera encore en fonction de son niveau de vie, de son orientation sexuelle ou de son lieu de naissance, dans un milieu urbain ou rural.

On va s'intéresser ici aux protagonistes de deux films de Li Yu, *Fish and Elephant* et *Lost in Beijing*, pour analyser la façon dont elles occupent l'espace et si elles ont un « espace à soi » pour reprendre la formule de Virginia Woolf. On verra que leur positionnement dans l'espace urbain reflète leur positionnement dans la société en général.

¹ Nadja Monnet, « Qu'implique flâner au féminin en ce début de 21^e siècle ? Réflexions d'une ethnographe à l'œuvre sur la place de Catalogne à Barcelone », *Wagadu*, vol. 7, 2009, p. 18.

² "As Henri Lefebvre has shown, every space – and process of space production – is embedded in power relations, where class, gender, and ethnicity remain determining." Vanessa Frangville, Gwennaël Gaffric (dir.), *China's Youth Cultures and Collective Spaces: Creativity, Sociality, Identity and Resistance*, Londres, Routledge, 2019, p. 9.

En Chine, la place d'un individu dans la société est étroitement liée à l'espace, comme le souligne cette analyse de Judith Pernin de films documentaires indépendants, qui s'inscrivent eux aussi au sein de la génération urbaine :

Au-delà de l'accent porté sur la strate sociale des protagonistes, le thème sous-jacent des films se rapporte la plupart du temps à la relation des hommes à l'espace. Les sujets choisis révèlent que la plupart des problèmes auxquels les gens font face sont liés au lieu qu'ils occupent, ou qu'ils ne peuvent occuper, à des territoires qu'ils perdent ou traversent. Le statut marginal ou ordinaire des protagonistes dépend ou est révélé par l'espace dans lequel ils vivent. [...] L'espace apparaît comme source de nombreux problèmes ou conflits sociaux en Chine contemporaine, puisque posséder un *hukou* urbain ou rural et donc être affilié à une certaine zone peut déterminer la position sociale et l'activité de quelqu'un.¹

Le *hukou* est une sorte de visa-travail qui permet de travailler en ville ou à la campagne selon sa nature. Il permet au gouvernement chinois de contenir l'exode rurale en limitant le nombre de conversion de *hukou* ruraux en *hukou* urbains.² Ce système a donné naissance à une nouvelle classe sociale en Chine avec l'ouverture économique : celle des *mingong* 民工 (littéralement « ouvriers-paysans ») ou travailleurs migrants. Venus des campagnes, ils forment une main d'œuvre peu qualifiée qui vient travailler dans les usines, les chantiers de construction ou l'industrie du service dans les zones urbaines. En raison de leur *hukou* rural, leur présence est illégale et si leur employeur ne régularise pas leur situation, ce qui est très rare, ils sont donc passibles d'expulsion à tout moment. Cette population, pourtant indispensable à la nouvelle économie capitaliste dans le pays, souffre donc dans le même temps d'une position marginale dans la société et de préjugés négatifs de la part des urbains. La ville représente pour ces gens l'espoir d'une élévation sociale et un meilleur salaire qui permet de faire vivre la famille restée en arrière.

Le personnage de Xiao Mei dans *Lost in Beijing*, tout comme ses amis Pingguo et An Kun, appartient à cette classe sociale. Venue des campagnes, elle ne possède pas un

¹ Judith Pernin, « Filmer l'espace, cartographier le réel : le cinéma documentaire indépendant en Chine et son rapport à l'espace », *Perspectives chinoises*, n°110, 2010, p. 26.

² La définition du *hukou* a été ici volontairement simplifiée. Pour en savoir plus, voir l'excellent article de Chloé Froissart, « Le système du *hukou* : pilier de la croissance chinoise et du maintien du PCC au pouvoir, *Les Etudes du CERI*, n° 149, septembre 2008. Accessible à <https://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr.ceri/files/etude149.pdf>

hukou urbain, ce qui rend sa position à Pékin très précaire. Outre le risque d'expulsion, elle ne peut pas bénéficier d'une couverture sociale sur place, mais travailler en ville peut potentiellement lui fournir l'opportunité, dont elle rêve ardemment, d'acheter une maison à ses parents restés dans son village d'origine.

Pour les Chinoises, la ville est souvent synonyme d'émancipation. Les femmes venues des campagnes pour y travailler peuvent y gagner une indépendance financière et d'esprit dont elles n'auraient jamais pu bénéficier si elles étaient restées sur place. D'autres quittent leur province pour y faire leurs études, et c'est également là que peuvent se former des communautés pour les personnes LBGT autour de lieux qui leur sont dédiés, à nouveau quelque chose de très difficile à réaliser dans les campagnes.

En 2001, lorsque Li Yu tourne *Fish and Elephant*, l'homosexualité n'est décriminalisée que depuis 1997 et cesse tout juste d'être considérée officiellement comme une maladie mentale. Bao Hongwei avance que « la pression la plus importante qui pèse sur les personnes LBGT n'est pas l'homophobie, la persécution légale ou la condamnation religieuse, mais celle exercée par les familles et la société de contracter un mariage hétérosexuel et d'assumer un rôle filial traditionnel. »¹ On retrouve précisément ces mêmes enjeux pour l'héroïne du film, qui est partagée entre sa piété filiale envers sa mère qui tient absolument à la marier et son histoire d'amour naissante avec une autre jeune femme.

En matière de représentations dans les médias officiels, les travailleurs migrants comme les personnes LBGT sont généralement invisibilisés, ou stigmatisés pour les premiers. Ils demeurent donc dans les marges de la société chinoise. « Mais les espaces

¹ "The biggest pressure for LGBT people is not homophobia, legal persecution, or religious condemnation per se, but the pressure from families and society to undertake a heterosexual marriage and to perform the traditional filial role." Bao Hongwei, "LGBT Issues in China" in Chuck Steward (dir.) *The Greenwood Encyclopedia of LGBT Issues Worldwide*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2010, p. 357. Un récent article publié sur le site *Sixth Tone* s'interroge sur le rôle que semblent jouer les petits-enfants dans l'acceptation des couples homosexuels ces dernières, ce qui contribue à confirmer cette pression écrasante qu'exerce la famille sur les personnes LBGT. Voir <https://www.sixthtone.com/news/1005926/how-grandkids-are-changing-chinas-lgbt-family-dynamics>

dépendent également des usages qui en sont fait. » ajoute Monnet.¹ Michel de Certeau, lui, parle même de « façonnages d'espace » par les usagers.² Si l'occupation de l'espace, et la légitimité à l'occuper varie d'un profil à l'autre, il n'en demeure pas moins que les individus conservent une certaine marge de manœuvre dans la négociation de leur espace personnel.

Dans *Fish and Elephant*, c'est la mise en scène de la réalisatrice qui contribue à intégrer le couple lesbien, normalement invisible, dans l'espace urbain et sa vie quotidienne. C'est précisément ce cadre qui va permettre à l'héroïne d'une part d'affirmer publiquement son orientation sexuelle, et d'autre part à l'acceptation de sa mère.

Dans *Lost in Beijing*, les personnages de Wang Mei et de Xiao Mei se situent chacune à une extrémité de l'échelle sociale. La première est une femme d'affaires qui a réussi en partenariat étroit avec son mari tandis que Xiao Mei est une jeune femme célibataire et pauvre venue de la campagne. On verra comment la première négocie son espace intime avec sa voiture et la quête désespérée de la seconde d'un espace à soi sans pouvoir y parvenir.

A. L'intégration du couple lesbien dans l'espace urbain

En 2001, lorsque sort *Fish and Elephant*, la communauté LGBT est en formation et bénéficie de peu de visibilité dans les médias culturels, ce qui reflète aussi un manque de visibilité au sein de la société chinoise en général. Dans son analyse des films de Li Yu, Cui Shuqin dit de *Fish and Elephant* qu'il « fait le portrait [...] d'une sexualité ordinairement invisible et indicible dans le discours socio-culturel et les représentations au cinéma. [...] [Le film] montre comment les lesbiennes négocient leurs identités et leurs relations *au sein* du système hétérosexuel. »³ C'est principalement la mise en

¹ Nadja Monnet, « Qu'implique flâner au féminin en ce début de 21^e siècle ? Réflexions d'une ethnographe à l'œuvre sur la place de Catalogne à Barcelone », *Wagadu*, vol. 7, 2009, p. 18.

² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, Tome 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 147

³ "portray [...] a sexuality normally invisible and unspeakable in social-cultural discourse and cinematic representation. [...] [It] shows how lesbians negotiate their identities and relationships *within* the heterosexual system." Cui Shuqin, "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism: Li

scène de la réalisatrice qui va tendre à intégrer le couple lesbien¹ formé par l'héroïne et son amante dans l'espace urbain, et par extension la société chinoise. En les inscrivant dans le même espace-temps des Pékinois de l'époque, elle signale la présence du couple parmi eux, et donne à ces dernières la possibilité d'affirmer publiquement leur orientation sexuelle.

Initialement réalisatrice de documentaires, la mise en scène de Li Yu dans ce film est marquée par cette précédente carrière. « Tourner des documentaires m'a transmis une certaine attitude, envers les gens et envers la société. » dit-elle.² Cette attitude se retrouve jusque dans ses films de fiction.³ Pour *Fish and Elephant*, cela se traduit par un tournage en décors réels, des scènes prises à la volée et des acteurs non-professionnels qui jouent leur propre rôle, comme c'est le cas du couple principal. Les plans du film sont assez longs et impliquent peu de mouvements de caméra, les gros plans y sont rares. Avec ce style de mise en scène et son intérêt pour une population marginalisée, le film s'inscrit tout à fait dans le cinéma de la génération urbaine.

Dans une interview, Li Yu confie avoir adopté « un style documentaire pour atténuer le mélodrame [du scénario], le film a donc pris une tournure plus objective, plus distante. »⁴ La caméra se comporte effectivement comme un observateur légèrement à distance des personnages, qui sont très rarement filmés en gros plans.

Yu's Film Trilogy" in Wang Lingzhen (dir.) *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 215.

¹ Au sein du couple, seule l'héroïne se revendique comme lesbienne et affirme aimer exclusivement les femmes. L'autre jeune femme quant à elle, Xiao Ling, a également des partenaires masculins mais sans jamais nommer son orientation sexuelle. C'est pourquoi on utilisera l'appellation « couple lesbien » pour les désigner plutôt que de les qualifier arbitrairement de « lesbiennes » toutes les deux.

² « 拍纪录片给了一种态度，一个是对人的态度，一个是对社会的态度 » Yang Yuanying et S. Louisa Wei (dir.), *Nüxing de dianying: duihua zhongri nüdaoyan 女性的电影：对话中日女导演：Women's Cinema: Dialogues with Chinese and Japanese Female Directors*, 2009, p. 245.

³ « 这个纪录片我觉得从本质上来说，纪录片这种方式给了我很多启发，我可能以后的电影也会一直坚持这种东西。即便是比如说我这个电影用的是什么明星啊，但是这个故事本身本质的东西还是一个探讨人性的。 » Cui Weiping, Interview de Li Yu : « *Dianying : ta shi ni de xin meiyou name bingleng* 电影--它使你的心没有那么冰冷 » (Le cinéma nous rend moins indifférents), *Jintian* 今天 Today, 2007.

⁴ "a documentary style to cut back the melodrama, so the film took on a more objective, more distant feel." Interview de Fran Martin avec Li Yu à Pékin le 26 décembre 2003, cité dans Fran Martin, *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary*, Durham-Londres, Duke University Press, 2010, p. 174.

Cette posture permet selon la critique Shelly Kraicer d'empêcher toute fétichisation du couple et démontre le respect de la réalisatrice pour son sujet.¹ De plus, la fixité des plans aurait permis d'aider les acteurs, tous non professionnels, à se sentir plus à l'aise face à la caméra.²

Ce style « documentaire », comme le qualifie la réalisatrice, inscrit également le film dans l'espace et le temps. Le titre original de l'œuvre est 今年夏天 *Jinnian xiatian*, qui se traduit par « Cet été(-là) ». Il renvoie ainsi à l'été 2001 à Pékin. Cui Zi'en, un célèbre militant LGBT en Chine, et Fran Martin, qui a consacré un ouvrage à la représentation de l'homosexualité féminine dans les cinémas du monde chinois, distinguent tous les deux le film pour son « présentisme ». Cui dit que : « *Fish and Elephant* représente clairement le simple moment présent [...] L'histoire qui s'est déroulée cet été n'aurait pu avoir lieu que cet été-là. »³ Martin souligne quant à elle que le film fait partie d'un des seuls à situer le couple lesbien dans le présent et non dans le passé comme une expérience révolue à laquelle on repense avec nostalgie. Au contraire, il y a dans le film de Li Yu un

localisme et présentisme affichés de la mise en scène et de la bande sonore, qui met sans cesse en avant les textures, les sons et la densité sensorielle de la vie quotidienne à Pékin au début du 21^e siècle. Le film est rempli de scènes de rues interposées, avec des passants, des camions, des bus, des bicyclettes, des voitures et les chariots de livraisons qui traversent le cadre, accompagnés d'une bande-son granuleuse qui enregistre l'agitation sonore et le bourdonnement d'un été pékinois : des voix, des bruits de pas, une télévision dans le lointain, des cigales, des moteurs, des sonnettes de vélos, le vacarme d'un chantier, des chants d'oiseaux, des bribes de musique.⁴

¹ Shelly Kraicer, "Review of *Fish and Elephant*", *Chinese Cinema Page*, 23 mai 2002. <http://www.chinesecinemas.org/fishandelephant.html> Consulté le 15/01/2020.

² Yang Yuanying et S. Louisa Wei (dir.), *Nüxing de dianying: duihua zhongri nüdaoyan* 女性的电影: 对话中日女导演, p. 248.

³ « “今年夏天” 明显标识着朴素的现在时空。[...] 今年夏天发生的故事只有在今年夏天才能发生。 » Cui Zi'en, « *Li Yu he "Jin nian xia tian"* 李玉和 « 今年夏天 » » (Li Yu et *Fish and Elephant*), manuscript non publié. <http://www.menggang.com/movie/china/liyu/fishelephnt/fishelephnt-c.html> Consulté le 17/04/2018.

⁴ "the overt localism and presentism of the film's mise-en-scène and sound track, which consistently foreground the unmistakable textures, sounds, and sensory density of everyday life in early-twenty-first-century Beijing. The film is full of interposed street scenes, with pedestrians, trucks, buses, bicycles, cars, and delivery carts flowing across the frame, accompanied by a gritty sound track recording the auditory rush and hum of a Beijing summer: voices, footsteps, a distant television,

C'est l'insertion de ces scènes de rues, de ces éléments de la vie quotidienne de Pékin à l'été 2001, qui va contribuer à intégrer les personnages dans l'espace urbain. On va avoir d'une part le recours au montage, où les sons vont permettre de faire la liaison entre des tranches de vie capturées par la caméra et des scènes du couple dans son intimité. Cela les inscrit ainsi dans le même espace-temps. D'autre part, la réalisatrice fournit à l'héroïne plusieurs occasions d'affirmer publiquement son orientation sexuelle, à l'un de ses prétendants, et surtout à sa mère. Enfin, une dernière scène généralement laissée de côté par les critiques affiche la présence du couple lesbien dans les rues de la capitale.

1. Une intégration par le montage

Cette façon qu'a la réalisatrice d'intercaler des moments d'intimité du couple avec des scènes de rue « souligne la co-présence du couple avec l'espace local et le temps présent au sein de la ville. » dit Martin.¹ Pour chaque scène, le son diégétique et extradiégétique va y jouer un rôle de liaison essentiel.

a) Le premier baiser du couple

La première scène est découpée en trois plans fixes muets. Dans le premier, le couple échange son premier baiser, puis on coupe sur un plan filmé au bord d'une route, avant de revenir dans le dernier plan sur les deux femmes nues et enlacées dans leur lit.

Dans le premier plan, les deux femmes sont assises l'une à côté de l'autre sur le lit de l'héroïne et échangent timidement leur premier baiser avant de se tenir la main en souriant. Le deuxième plan montre, lui, le bord d'une route en plein soleil. La chaleur est si forte que l'image en est presque déformée. Le cadre est divisé par la route où circulent des véhicules sur la droite, et le bord de la route où des piétons avancent en direction de la caméra. L'un d'entre eux attire l'attention en perdant sa chaussure restée

cicadas, engines, bicycle bells, construction racket, birdsong, snatches of music." Fran Martin, *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary*, 2010, p. 169.

¹ "underscores the co-presence of the lovers within the local space and present time of the city." Fran Martin, *Backward Glances*, p. 169.

collée au sol à cause du goudron qui fond. Il réussit à la récupérer avant de poursuivre sa route. On le voit avancer encore quelques secondes avant que le troisième plan revienne au couple. Les deux femmes sont filmées en plan poitrine, endormies nues mais recouvertes d'un drap l'une contre l'autre dans le lit sur lequel elles étaient assises dans le premier plan. Le deuxième plan a donc servi de transition entre deux étapes pour le couple, entre leur premier baiser et leur premier rapport sexuel. Les bruits du dehors et ceux de l'aquarium dans l'appartement dominaient la bande sonore dans le premier plan, avant que celui des cigales ne viennent le lier avec le deuxième plan. Dans celui-ci, les cigales sont presque assourdissantes et font de la concurrence au bruit de la circulation. Ces deux types de son resteront présents dans le troisième plan du couple endormi. Ainsi, le montage et plus particulièrement le son permet la liaison entre les trois plans, ce qui fait partager au couple le même espace-temps que les piétons que l'on a pu voir dans le deuxième plan. Ces moments d'intimité deviennent ainsi une tranche de vie parmi d'autres.

b) La réconciliation du couple

La deuxième scène, elle, est plus longue et plus complexe, et met en scène la réconciliation du couple après sa séparation.

Dans le premier plan, l'amante de l'héroïne, Xiao Ling, revient à l'appartement qu'elle partageait avec Xiao Qun. Assises sur le lit, elles allument chacune une cigarette et fument en silence. Xiao Ling s'excuse d'avoir tué les poissons de son amante, dont les cadavres sont encore visibles dans l'aquarium tout à droite dans le champ. Xiao Qun se met à parler à son tour, confiant des épisodes douloureux de son passé : le divorce de ses parents, une tentative de suicide et la mort de son frère. Un insert montre la main de Xiao Qun tenant sa cigarette et au moment où la cendre en tombe une chanson extradiégétique commence et va occuper la bande-son jusqu'à la fin de la scène.

On enchaîne alors sur un montage composé de plans tournés sur un marché de poissons d'agrément. Par sa forme, le montage rappelle beaucoup celui d'un reportage télévisé. On a ainsi huit plans rapprochés sur les poissons à vendre, les acheteurs et vendeurs en train d'effectuer leurs transactions, avant de couper sur un plan de la mère de Xiao Qun, allongée sur son lit, en train d'écouter son walkman les yeux fermés. Ce

dernier plan suggère que la chanson qu'on entend est celle qu'elle est en train d'écouter. Le morceau se poursuit jusque dans le plan suivant qui cadre l'aquarium dans l'appartement de Xiao Qun. Les bruits qu'il émet viennent alors se mêler à la musique. Dans ce plan, l'aquarium occupe tout le cadre. Il a été nettoyé des cadavres de poissons et rempli par de nouveaux bien vivants. Le plan suivant montre les deux jeunes femmes en train de nourrir et d'observer les poissons, échangeant un geste taquin. De toute évidence, elles sont réconciliées.

La musique a donc servi ici à lier les plans entre eux et permis la continuité des évènements. Les plans du marché ont fait la transition encore une fois entre deux étapes pour le couple. Au début de la scène, les deux femmes commençaient à s'expliquer après leur dispute et à la fin, désormais réconciliées, elles envisagent un nouveau départ en remplissant l'aquarium. Bien qu'elles n'aient été présentes au marché, on comprend qu'elles s'y sont rendues pour y acheter les poissons qu'elles sont en train de nourrir.

Le choix du marché aux poissons est ici lié à l'intrigue. En effet, l'aquarium représente en quelque sorte la relation du couple. Il est une présence constante dans le champ lorsque l'appartement de l'héroïne est à l'écran, et les sons qu'il émet sont toujours présents en toile de fond. Lorsque Xiao Ling s'installe chez Xiao Qun, elle y ajoute de nouveaux poissons. L'aquarium représente alors la construction d'un foyer et les poissons symbolisent ce que chaque membre du couple y apporte. Lorsque plus tard Xiao Ling croit être trompée, elle les tue, et leurs cadavres flottant à la surface signifient les ruines de leur relation dont la confiance est brisée. La réconciliation autour du couple couvant du regard les nouveaux poissons dans l'aquarium à la fin de la scène indique donc le nouveau départ qu'elles ont choisi de prendre.

Dans chaque scène, on a donc eu grâce au montage une tranche de vie qui est venue s'intercaler entre deux moments intimes au sein du couple, ce qui contribue à les placer dans le même espace-temps, notamment grâce à la liaison opérée par le son diégétique ou de la musique extradiégétique. Le message semble être, comme le dit Martin : « Tandis que les gens ordinaires vaquent à leurs occupations, [...] à l'abri des

regards, les lesbiennes vivent leur propre vie, ici et maintenant, dans cette même ville. »¹

2. L'affirmation publique de l'orientation sexuelle de l'héroïne

Le film fait cependant bien plus que de montrer la cohabitation du couple avec les gens « ordinaires ». Ainsi, l'héroïne annonce en deux occasions différentes son orientation sexuelle, et à chaque fois dans un lieu public, ce qui est souligné par la mise en scène. Enfin, dans une troisième scène, le couple est montré marchant main dans la main dans la rue.

a) Un rendez-vous galant ?

La première scène de *coming out* intervient lors d'un rendez-vous galant arrangé par le cousin de l'héroïne avec l'un de ses collègues. Ils se retrouvent alors dans un salon de thé. Xiao Qun est déjà assise à une table lorsque l'homme entre dans le salon. Tandis qu'il s'avance vers l'héroïne, on remarque la présence de Xiao Ling à une autre table dans le coin droit du cadre. Le montage de la scène va ensuite alterner entre d'un côté, l'homme et la femme assis l'un en face de l'autre de profil par rapport à la caméra, et de l'autre, Xiao Ling à sa table en plan poitrine, en train de siroter du thé. Dans les plans fixes de l'homme et de la femme, le décor du salon de thé est visible en arrière-plan et malgré le cadre serré sur eux et l'absence d'autres personnages dans le cadre, le montage nous indique que leur conversation est entendue par Xiao Ling et rappelle ainsi qu'il s'agit d'un lieu public. On sait que Xiao Ling les écoute car lorsque Xiao Qun révèle qu'elle est lesbienne, on coupe sur elle qui interrompt son geste d'allumer une cigarette et lève les yeux vers eux. C'est la première fois que l'héroïne est aussi honnête à l'un de ses rendez-vous galants. Son but est donc très certainement de se débarrasser au plus vite de ce prétendant tout en exposant ses intentions envers Xiao Ling. Le rendez-vous galant n'était finalement pas celui que l'on croyait. Avec cette scène, l'héroïne fait cette révélation publiquement et volontairement dans le but de séduire sa future amante.

¹ "While ordinary people go about their everyday business, [...] hidden from view, lesbian lives are being lived, right here, right now, in this city." Fran Martin, *Backward Glances*, p. 169.

b) Avec la mère : le véritable *coming out*

Le second *coming out* est celui-ci beaucoup plus important pour l'intrigue puisqu'il s'agit d'une conversation entre l'héroïne et sa fille. La scène est un plan fixe de presque cinq minutes et intervient dans la seconde moitié du film. À nouveau, la mise en scène vient rappeler que les deux femmes se trouvent dans un espace public, ce qui donne une fois de plus une dimension publique au *coming out* de Xiao Qun.

Les deux femmes sont assises dans un restaurant, réunies à la demande de la mère. Elles avaient déjà été montrées en train de manger plusieurs fois chez Xiao Qun, ce qui signifie que le choix de décor est volontaire. Cela souligne aussi l'importance de la conversation.

Ignorante de l'orientation sexuelle de sa fille, la mère obligeait sa fille à rencontrer de nombreux candidats en vue d'un futur mariage. C'est en l'accompagnant à l'un d'entre eux qu'elle rencontre un certain M. Zhang. Divorcée depuis des années, elle tombe amoureuse de lui et projette de se remarier, mais dissimule cette relation à sa fille dont elle craint la réaction. Elle convoque donc sa fille pour tout lui avouer. Encouragée par cette marque de confiance, Xiao Qun entreprend alors de lui révéler son orientation sexuelle, puis, à sa demande, la véritable nature de sa relation avec son amante, que sa mère prend pour sa colocataire. La mère est véritablement désarçonnée par tout ce qu'elle apprend et ne cesse de répéter « Je ne comprends pas, qu'est-ce que tu essaies de me dire ? ». Malgré les explications de sa fille, à ce moment-là du film, elle ne sait pas encore comment réagir. La scène se termine donc sans rejet de sa part, mais sans acceptation non plus.

Les deux femmes ont donc une conversation très intime mais dans un restaurant, un lieu public, et cela est rappelé dans la mise en scène. La scène se déroule dans un plan séquence fixe, mais la composition de l'image rappelle que les deux personnages ne sont pas les seules clientes dans le restaurant. Ainsi, Xiao Qun et sa mère sont assises à une table en arrière-plan tandis qu'au premier plan deux hommes sont attablés juste devant la caméra. Ils forment une sorte de cadrage supplémentaire dans l'image autour des deux femmes. Là où les deux femmes sont bien éclairées et le haut de leurs corps apparaît entièrement, les deux hommes au premier plan sont à contre-jour et

n'apparaissent dans le cadre que par intermittence. L'obscurité du premier plan contraste donc avec la luminosité importante de l'arrière-plan. De plus, comme le contre-jour rend leurs visages anonymes et qu'ils restent muets, cela permet de focaliser l'attention sur ce qui se passe au fond du restaurant tout en rappelant que d'autres clients sont présents dans la pièce lorsque cette conversation a lieu. Les deux hommes rappellent ainsi leur présence de temps à autres lorsqu'ils trinquent ou se penchent pour manger.

Ce premier plan remplit une double fonction. D'un côté, il permet à la fois de rappeler que les deux femmes ont une conversation intime dans un lieu public. Comme ils se situent à la table juste à côté de la leur, ils pourraient aisément entendre eux aussi le coming-out de la jeune femme. Les spectateurs sont même placés comme s'ils étaient eux-mêmes des clients assis un peu plus loin. Mais d'un autre côté, le contraste de lumière entre les deux niveaux de plan et leur silence offre un cadre intimiste aux deux femmes et les maintient à une certaine distance des spectateurs. Elles sont alors dans un endroit dans lequel elles se sentent suffisamment à l'aise pour y révéler leurs secrets. C'est dans ce cadre que les deux conceptions de la famille des deux femmes vont se retrouver confrontées l'une à l'autre pour la première fois depuis le début du film.¹

Cette mise en scène intègre donc une nouvelle fois l'intrigue dans la vie quotidienne de la capitale tout en donnant une dimension publique au *coming out* de l'héroïne. La scène confère à la fois une intimité propice à cette confession tout en donnant de la visibilité à la jeune lesbienne. En raison de la posture distancée, il est aussi sous-entendu que cette conversation pourrait avoir lieu n'importe où, de la part de n'importe qui, ce qui tend à normaliser aussi ce type de dialogue.

c) Se tenir la main en public

Enfin, une dernière scène montre le couple en train de marcher dans la rue en se tenant par la main, juste avant l'arrivée à Pékin de la mère de l'héroïne. On voit les deux

¹ Le décalage du positionnement de la mère et de la fille par rapport à la question du mariage a été commenté dans un article précédent. Voir Bérénice M. Reynaud, « Portraits de femmes dans la Chine des réformes : une analyse des films de Li Yu et Ning Ying », *Monde chinois – Nouvelle Asie*, n°57, 2019, p. 70-84.

femmes arriver par le fond du champ, revenant des courses et discutant tout en se tenant la main. Cette scène n'a jamais été commentée par les chercheurs qui ont travaillé sur le film, alors qu'elle est l'une des seules où le couple s'affiche comme tel en dehors de l'appartement de Xiao Qun.

Les deux femmes profitent en fait d'une réalité socio-culturelle qui les protège. Les couples hétérosexuels chinois, surtout à l'époque, n'affichent pas de grandes marques d'affection en public. Elles sont en effet beaucoup plus courantes entre personnes de même sexe. Il est ainsi très commun de voir des amies se tenir par la main, ou des amis se tenir par l'épaule. Xiao Qun et Xiao Ling ne sont donc pas du tout perçues comme un couple lesbien par les passants autour d'elles. C'est lorsque Xiao Qun aperçoit sa mère en train de l'attendre devant chez elle que l'éventuelle confusion se dissipe. Malgré les paroles rassurantes de l'héroïne, son amante lui lâche la main avant de se présenter à la mère. C'est précisément ce geste qui les identifie officiellement comme un couple lesbien : ces mains qui se tiennent ne sont pas celles d'amies mais d'amantes. À cet instant du récit, la mère ignore tout de l'orientation sexuelle de sa fille et de la véritable nature de sa relation avec la jeune femme qu'elle lui présente comme étant sa colocataire. Elle n'aurait sans doute pas réagi à leur poignée de main, mais le fait de se lâcher montre la volonté du couple de ne laisser aucune place au doute : la mère ne doit pas savoir. Il est donc curieux que cette scène soit systématiquement laissée de côté lors de l'analyse du film, alors qu'elle identifie visiblement le couple dans l'espace urbain. Il faut aussi souligner ici l'importance du cadre urbain dans ce contexte, il est beaucoup plus facile de vivre une relation homosexuelle sans se dissimuler en ville qu'ailleurs.

Le fait de se lâcher la main devant la mère alors qu'elles ne se posaient pas la question dans la rue est aussi la preuve que la famille et sa structure hétéronormée est la plus importante source de pression pour les personnes LGBT.

3. L'acceptation de la mère et l'invitation au mariage : une intégration au sein de la famille

Cette intégration dans l'espace urbain est justement appuyée par une acceptation au sein de la famille de la part de la mère de l'héroïne. Dans le dernier quart d'heure du film, la mère de l'héroïne lui téléphone pour lui dire qu'elle a bien réfléchi

après leur dernière conversation (le coming-out au restaurant) et lui fait part de son acceptation et de son approbation. Xiao Qun ne répond pas, mais on n'a aucun mal à distinguer son sourire sur son visage.

Lorsque la mère téléphone à sa fille, son futur mari, M. Zhang, est présent à l'image. Au cours d'une précédente conversation, il lui avait rapporté la réaction de son fils en apprenant le remariage de son père : « Tu es mon père chéri, ce que tu fais est bien » (*Ni shi wo qinren, ni zuo de dui* 你是我亲人，你做的对。). La mère reprend alors la même formulation pour s'adresser à sa fille : « Tu es ma fille chérie, tout ce que tu fais est bien » (*Ni shi wo guniang, ni gan shenme dou shi dui de* 你是我姑娘，你干什么都是对的。). La présence de M. Zhang dans la même pièce lors de cet échange et l'utilisation de la même formule suggèrent qu'il est au courant de la situation et qu'il a peut-être même encouragé la mère à recontacter sa fille. Le fait d'inviter le couple à leur mariage à la fin du film est une façon supplémentaire de prouver leur acceptation et d'intégrer les deux femmes au sein de la famille. Et cette intégration revient à une acceptation dans la société en général lorsque l'on sait que la famille constitue le véritable pilier de la société chinoise. La réalisatrice dit elle-même que la famille est une représentation réduite de la société au sens large.¹

L'intégration du couple dans l'espace urbain par la mise en scène et l'affirmation publique de l'héroïne se trouvent donc encore appuyées par cette intégration au sein de la cellule familiale, ce qui vient signifier plus globalement une intégration des deux femmes à l'échelle de la société. L'importance de l'espace urbain, qui facilite justement la formation de communautés pour les minorités sexuelles, est ici un élément important dans cette démarche d'intégration. L'activiste gay Cui Zi'en salue cette volonté de la réalisatrice « de faire connaître et mieux comprendre des nouvelles communautés culturelles marginalisées par la société », précisément l'année où l'homosexualité cesse d'être officiellement considérée comme une maladie mentale.² Avec ce film, Li Yu sort le couple lesbien de l'invisibilité en le montrant investir l'espace urbain, que ce soit

¹ « 其实家庭它就是社会。 » (Au fond, la famille, c'est la société.) Cui Weiping, Interview avec Li Yu : « *Dianying : ta shi ni de xin meiyou name bingleng* 电影--它使你的心没有那么冰冷 ».

² « 探讨和进一步认识被社会边缘化的新文化群落 » Cui Zi'en, « *Li Yu he "Jin nian xia tian"* 李玉和 « 今年夏天 » » (Li Yu et *Fish and Elephant*).

simplement pour marcher main dans la main ou pour revendiquer leur orientation auprès d'un être cher.

Dans un second temps, on va se focaliser sur un espace beaucoup plus réduit, celui de la voiture dans un autre film de Li Yu, *Lost in Beijing*, et sur comment le personnage de Wang Mei y négocie « un espace à soi ».

B. Un espace à soi : la voiture de Wang Mei dans *Lost in Beijing*

Wang Mei est le personnage féminin le plus haut placé dans l'échelle sociale dans *Lost in Beijing*. Elle est la partenaire d'affaires de son mari et travaille de son côté avec des clientes. Elle donne une image très maîtrisée d'elle-même, qui sait ce qu'elle fait. Cette posture est due au fait qu'elle doit toujours rester sur ses gardes en raison du comportement volage de son mari d'une part et parce qu'elle est stérile d'autre part.

Dans une scène, une de ses clientes lui demande sur le ton de la confidence où en est son « problème [de stérilité] ». Cette femme emploie le terme *maobing* 毛病 dans sa phrase, qui peut se traduire par « défaut, faiblesse, maladie », et qui renvoie directement à la stigmatisation dont souffrent les femmes qui n'ont pas d'enfants, qu'il s'agisse ou non d'un choix. Wang Mei répond sèchement qu'elle n'a pas de problème et qu'elle ne veut pas d'enfant de toute façon pour ne pas perdre la face. Elle admet dans un dialogue faire surveiller son mari qui s'offre régulièrement des aventures tarifées (c'est d'ailleurs avec l'une de ces rencontres que s'ouvre le film). Elle affirme qu'il s'agit de la nature de son mari et qu'elle ne peut donc rien y changer. N'ayant pas donné d'héritier à son mari, elle se trouve en effet dans une position où il est considéré culturellement comme normal que le mari aille voir ailleurs si sa femme ne le satisfait pas.¹ Elle se contente donc de surveiller ses fréquentations à défaut de s'y opposer ouvertement. De la même façon, il lui est très difficile de refuser cet enfant qui tombe du ciel après le viol de Pingguo. Dans ce contexte, Pingguo représente justement une terrible rivale : elle est non seulement plus jeune mais elle est fertile. Comme le couple héberge cette dernière pour être la nourrice du bébé pour six mois selon les termes du

¹ Voir Harriet Evans, *Women and Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, Cambridge, Polity Press, 1997.

contrat négocié entre Lin Dong et An Kun, leurs maris respectifs, Wang Mei doit donc partager son espace privé avec une femme qu'elle considère comme une intruse cherchant à lui prendre sa place. Le seul espace où elle peut relâcher sa vigilance et se montrer vulnérable est alors sa voiture.

La voiture est le moyen de transport qui permet de distinguer le couple formé par Wang Mei et Lin Dong et celui formé par Pingguo et An Kun en symbolisant leur différence de niveau de vie. Les premiers sont des entrepreneurs, et possèdent chacun leur propre voiture tandis que les seconds, en tant que travailleurs migrants, n'ont pas les moyens de se déplacer autrement qu'à pied ou à bicyclette.

Du point de vue de l'analyse cinématographique, l'espace de la voiture est particulier dans le sens où il constitue un espace entre public et privé, où l'on est à la fois chez soi, dans un espace confiné, et à la fois à la vue de tous ceux qui se trouvent autour. Dans sa critique du film *Ten* (2002) d'Abbas Kiarostami, qui met en scène dix dialogues en huis clos entre la conductrice d'une voiture et ses passagères en les filmant avec une caméra située sur le tableau de bord, Adrian Martin commente cet espace en disant qu'il constitue dans la vie moderne « l'espace privé ultime », un véritable foyer plus que n'importe quel autre endroit avec quatre murs solides ». ¹ Il ajoute cependant qu'il « ne permet pas pour autant d'échapper aux multiples influences du monde extérieur et à son histoire changeante ». ² Il représente alors un cadre liminal, dont il faut bien finir par sortir. Contrairement à *Ten* où le monde extérieur reste présent par les sons et les images que l'on perçoit à travers les fenêtres de la voiture, dans *Lost in Beijing*, celui-ci tend à s'effacer pour focaliser l'attention sur l'action lorsque les personnages se trouvent dans une voiture.

L'usage que Lin Dong et Wang Mei font de leur voiture est très différent et est significative de leur position dans la hiérarchie sociale. Lin Dong est maître partout et sa voiture lui sert plus particulièrement à asseoir sa domination sur les femmes. De son

¹ "But it also speaks volumes about modern life, and the role of the car as the 'ultimate private space' - more of a functioning home than anything that has four, solid walls." Adrian Martin, "Abbas Kiarostami: The Earth Trembles", *16:9 filmtidsskrift*, n°5, 2004.

² "but it also cannot help but let in the multifarious influences of the outside world and its changing history" Adrian Martin, "Abbas Kiarostami The Earth Trembles", *16:9 filmtidsskrift*, 2004.

côté, Wang Mei est obligée de toujours se tenir sur ses gardes concernant les fréquentations de son mari et les remarques que l'on peut lui faire sur son couple car elle ne peut contrôler ni l'un ni l'autre. Sa voiture est alors le seul territoire qu'elle puisse complètement maîtriser et, après l'arrivée de Pingguo chez eux, son seul espace intime. La comparaison de ce que chaque membre du couple fait de sa voiture est significative de leur positionnement dans la hiérarchie sociale. C'est dans sa voiture que Lin Dong entreprend ses négociations avec les personnages féminins, et c'est seulement dans sa voiture que Wang Mei se laisse aller à être vulnérable. La voiture va donc avoir une symbolique différente en fonction de son propriétaire. Pour le mari, Lin Dong, sa voiture va lui servir à asseoir sa domination masculine et économique. Pour la femme, Wang Mei, elle va constituer à un espace à elle seule, où elle peut laisser tomber son masque.

1. Lin Dong ou la voiture comme symbole de la domination masculine

Lin Dong est le propriétaire d'une Mercedes-Benz. La mise en scène le souligne régulièrement en cadrant l'emblème en forme d'étoile sur le devant du capot. Cet emblème est même dérobé par An Kun pour se venger de lui. Il lui envie cette voiture parce qu'elle incarne la position dominante de Lin Dong par rapport à lui et sa réussite économique. Elle représente un pouvoir qu'il rêve de posséder lui aussi. « En tant que métonymie du pouvoir économique de Lin [Dong], la Mercedes lui donne un avantage significatif dans les différentes négociations qu'il mène dans sa voiture. » dit G. Andrew Stuckey dans le chapitre qu'il consacre au film.¹ C'est en effet dans ce cadre qu'il entreprend ses négociations avec les personnages féminins. Celles avec An Kun n'y auront jamais lieu. La voiture lui permet donc d'asseoir sa domination masculine, plus particulièrement en piégeant physiquement les deux femmes, avec lesquelles il discute successivement, dans l'espace de la voiture. Il entreprend ainsi de négocier d'abord avec Pingguo, puis avec Wang Mei.

¹ "As a metonym for Lin's economic power, the Mercedes provides him significant advantage in the various negotiations he conducts in the car." G. Andrew Stuckey, *Metacinema in Contemporary Chinese Film*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2018, p. 196

a) Négociation avec Pingguo

La première scène de négociation a donc lieu entre Lin Dong et Pingguo, après que le viol a eu lieu. Pingguo aborde Lin Dong sur un parking pour lui demander de la laisser continuer à travailler malgré ce qui s'est passé. Croyant qu'elle veut de l'argent, il la coupe et la fait asseoir à l'arrière de la voiture. Il s'assied ensuite entre la portière et elle, mais appuyé au siège avant de façon à pouvoir la regarder en face. Positionné ainsi, il lui bloque toute possibilité de sortie. Il domine ensuite complètement leur échange. À peine assis, il lui donne une liasse de billets pour son silence et lui demande de disparaître. Au cours de leur dialogue, il l'interrompt et la rabaisse sans cesse. Il dénigre toute responsabilité pour le viol et rejette la faute sur elle. Il finit par consentir de mauvaise grâce à la laisser continuer à travailler pour lui et indique en se levant que la conversation est terminée. En forçant Pingguo à s'asseoir et à accepter de l'argent, il s'octroie une position supérieure aussi bien physique qu'économique. Et elle dépend effectivement de lui pour travailler.

Dans le dernier plan de la scène, le contraste entre les personnages se lit jusque dans leurs mains. Ces derniers sont sortis de la voiture et la caméra cadre leurs mains dans l'encadrement de la portière tandis que Pingguo tente de rendre son argent à Lin Dong. Les mains de ce dernier sont ornées de bijoux en or et en jade et tiennent d'une main une cigarette à moitié consommée, dont il s'est servi pour pointer la jeune femme au cours de leur échange dans la voiture, et de l'autre un portefeuille en cuir, bien gonflé, qui indique que cette somme est dérisoire pour lui par rapport à ce qu'il gagne. Ces accessoires marquent leur différence de statut économique et sont également une façon de se moquer du côté clinquant et ostentatoire des nouveaux riches selon Stephanie Hemelryk Donald, qui s'est intéressée aux enjeux de classe dans le film.¹ Alors que la jeune femme fait preuve d'honnêteté en lui rendant cet argent dont elle ne veut pas, il la balaie d'un geste dédaigneux et lui fait signe de partir sans prononcer une seule parole.

¹ Stephanie Hemelryk Donald, "No place for young women: class, gender, and moral hierarchies in contemporary Chinese film," *Social Semiotics*, vol. 18 n°4, 2008, p. 467-479.

Lin Dong a donc complètement dominé leur échange. L'espace de sa voiture lui a permis d'affirmer sa supériorité sur Pingguo en la piégeant physiquement d'une part, et en lui fournissant un espace de négociations en sa faveur à l'abri des regards d'autre part. Ses paroles méprisantes et sa façon de lui donner de l'argent pour acheter son silence font également partie de ce processus. La dernière preuve de hiérarchie entre les personnages réside dans la façon dont ils repartent chacun de leur côté : Pingguo à pied et Lin Dong dans sa voiture.

b) Négociation avec Wang Mei

La seconde scène de négociation concerne son épouse, Wang Mei, et a lieu peu de temps après la nouvelle de la grossesse de Pingguo. Lin Dong profite alors d'un trajet commun en voiture pour lui faire part de son plan : acheter l'enfant à sa naissance s'il est bien de lui. Il annonce la grossesse de la jeune femme au moment où Wang Mei s'apprête à rentrer dans la voiture. Comme la sienne est en panne, elle n'a pas d'autre choix que de monter et de l'écouter. Elle se retrouve donc elle aussi piégée à son tour dans la voiture de son mari.

Lin Dong entreprend donc de lui expliquer son plan et parle de faire front ensemble face à la situation, mais, comme le souligne Wang Mei, il a déjà pris sa décision sans elle. Elle contre-attaque alors en exigeant qu'il lui cède tous leurs biens si son pari échoue ou s'il essaye de la tromper avec Pingguo. Lin Dong finit par lui concéder la moitié mais l'assure que cela ne se produira pas. À peine l'accord est-il conclu, que Wang Mei lui ordonne d'arrêter la voiture et sort en claquant la portière. Le fait de se trouver sur une voie rapide ne semble pas la dissuader et elle s'échappe en courant dans l'autre sens.

Dans cette conversation qui se transforme au fur et à mesure en négociation, Wang Mei est d'abord mise devant le fait accompli avant de trouver le moyen de se protéger des risques qu'implique le pari de Lin Dong. La balance n'est pas aussi déséquilibrée pour elle qu'elle l'était pour Pingguo, qui dépendait véritablement de Lin Dong pour pouvoir continuer à travailler et donc rester à Pékin. Elle court cependant le risque de se trouver répudiée et sans argent en cas de divorce. Elle assure donc ses arrières et achève de marquer sa désapprobation en s'échappant physiquement de la

voiture. Cette fuite est une des réactions les plus radicales du film. En agissant ainsi, Wang Mei échappe à toute autre tentative de domination et d'influence de la part de son mari. L'avantage que la voiture donnait à ce dernier est alors rompu.

Dans chacune de ces scènes, la voiture de Lin Dong lui a donné un avantage certain dans ses négociations en piégeant physiquement les deux femmes. Elle lui permet d'asseoir le pouvoir qu'il a sur elles, avec plus ou moins de succès suivant son interlocutrice. Il domine complètement Pingguo dans la première scène avec son positionnement physique, ses paroles et l'argent qu'il lui donne. Quant à Wang Mei, elle s'est créé une assurance, mais il a réussi à lui imposer malgré tous les termes du contrat qu'il va conclure avec An Kun : accueillir chez elle un enfant qui n'est pas le sien et héberger la mère de ce dernier comme nourrice pendant six mois.

2. Wang Mei ou la voiture comme un espace à soi

Les modalités sont très différentes pour la voiture de Wang Mei. Contrairement à celle de Lin Dong, elle n'a pas de marque visible à l'écran, bien qu'elle semble rentrer dans la même gamme. Wang Mei est le seul personnage féminin du film à posséder son propre moyen de transport, ce qui vient renforcer son importance. En comparaison avec celle de son mari, sa voiture se rapproche davantage de « l'espace privé ultime » dont parle Adrian Martin. Il constitue un espace intime, un « espace à soi », dans lequel elle peut laisser tomber son masque et se montrer vulnérable. C'est le seul endroit où Wang Mei peut tout maîtriser et elle entend bien le garder ainsi, notamment en choisissant ceux qui ont le droit d'y rentrer et d'y être conduit par elle. C'est un honneur qu'elle ne va accorder qu'à An Kun, lorsqu'ils seront devenus amants.

Deux scènes en particulier illustrent l'intimité que représente l'espace de la voiture pour elle. Dans la première, elle conduit sur le périphérique et laisse couler ses larmes. Dans la seconde, située vers la fin du film, An Kun et elle se disent silencieusement adieu assis dans la voiture immobile.

a) Des larmes sur le périphérique

Dans la première scène, Wang Mei vient récupérer du liquide dans le coffre-fort de leur salon de massage et se fait interpeller par son mari en repartant. Il la suit jusqu'à

la sortie en la sermonnant sur ses dépenses, l'accusant d'être uniquement intéressée par l'argent. Il lui rappelle qu'il a payé pour récupérer le bébé qui vient de naître et que maintenant Pingguo va s'installer chez eux pour s'en occuper. Il la suit jusqu'à sa voiture et s'installe sur le siège passager. Wang Mei, qui avait gardé jusque-là un visage impénétrable, se tourne alors vers lui et lui demande où est-ce qu'il compte aller comme ça. C'est une façon de le congédier et Lin Dong finit par s'exécuter avec un soupir exaspéré.

On enchaîne ensuite sur un montage de quatre plans de Wang Mei, au volant de sa voiture, en train de pleurer. Le montage est typique de celui du film : saccadé, avec des changements d'échelle d'un plan à l'autre. Le premier plan, flou, cadre la rampe d'un périphérique qui défile rapidement, et les trois suivants Wang Mei au volant de sa voiture. Son visage est d'abord filmé en gros plan, alors qu'elle est progressivement rattrapée par l'émotion et laisse échapper quelques larmes, puis en très gros plan où cette fois elle pleure plus franchement. Bien que ses fenêtres soient ouvertes, le bruit de la circulation est extrêmement ténu et la bande-son est dominée par le thème musical du film, un morceau au piano très mélancolique. Dans le dernier plan, un faible sanglot nous parvient par-dessus la musique.

Avec la musique et le cadre serré sur Wang Mei, le monde extérieur semble alors disparaître, l'espace d'un instant. Ces deux éléments placent aussi les spectateurs en empathie avec le personnage. C'est la première fois que Wang Mei montre ainsi ses émotions dans le film. La scène est alors d'autant plus marquante qu'elle permet, malgré sa brièveté, d'étoffer le personnage en révélant qu'elle est aussi affectée par cette histoire de contrat et d'enfant, plus qu'elle ne l'a montré jusqu'ici.

Il semble donc que ce n'est que dans l'intimité de sa voiture, dans l'anonymat de la circulation de la capitale, que le personnage se permet de se laisser aller. Elle revendique cet espace comme le sien en chassant Lin Dong hors du véhicule dans lequel il n'est pas le bienvenu. Cette scène correspond aussi au moment dans le film où le personnage réalise qu'il va vraiment devoir accueillir sa rivale chez elle et un enfant qui n'est pas le sien mais qu'elle devra considérer comme tel. Sa voiture représente alors le dernier cadre intime qu'elle possède, et cela, son mari ne le lui enlèvera pas. La voiture

demeure néanmoins ici aussi un espace liminal et un répit temporaire : il faudra bien rentrer, et pour cela sortir de la voiture et de la sécurité qu'elle apporte.

b) L'adieu à An Kun

An Kun est le seul personnage qu'elle semble accepter dans cet espace. Dans les quelques occasions où on les voit ensemble dans la voiture, c'est toujours elle qui conduit. Un élément qui indique qu'elle est maîtresse à bord.

On retrouve cette même disposition dans la scène où les deux personnages se disent adieu après une liaison qui aura duré plus de la moitié du film. Avec la rupture du contrat, Wang Mei et Lin Dong se séparent et avec sa part de leurs affaires, elle a pris un appartement de son côté. Mais la fin du contrat signifie également la fin de ses rapports avec An Kun. Les personnages se trouvent alors assis dans la voiture de Wang Mei, arrêtée dans un terrain vague. La caméra les filme à travers le pare-brise depuis l'extérieur du véhicule, d'abord An Kun, assis sur le siège passager, avant que l'objectif se tourne vers la droite pour cadrer Wang Mei, sur le siège du conducteur. Ils restent silencieux et regardent chacun par leur fenêtre. Wang Mei se saisit d'un morceau de papier et d'un stylo et rappelle An Kun qui ouvre la portière et sort de la voiture. La caméra qui avait suivi le mouvement de l'homme revient sur elle tandis qu'elle lui tend son bout de papier sans le regarder. Toujours sans croiser son regard, elle lui dit qu'il y a noté sa nouvelle adresse, qu'elle sait qu'il ne viendra pas la voir, mais qu'elle espère quand même qu'il viendra. La caméra revient sur An Kun qui se saisit du papier et referme la portière. Elle retourne ensuite sur Wang Mei qui remet les clés dans le contact et après s'être passé la main dans les cheveux, démarre et sort du champ avec sa voiture. An Kun reste alors seul dans le terrain vague mais son dos tourné empêche de savoir ce qu'il ressent à cet instant.

La séparation des personnages est marquée formellement par leur regard chacun dans une direction différente au début de la scène et les allers et retours qu'exécute la caméra entre eux sans jamais les filmer ensemble dans le cadre. Avant même de se séparer physiquement, la mise en scène s'en charge pour eux.

Wang Mei avait été montrée comme plus attachée à leur liaison qu'An Kun, et en lui demandant de la recontacter s'il le souhaite, elle se rend vulnérable. Même si elle se doute que c'est bien la fin de leur relation sans le cadre du contrat qui reliaient les deux couples, elle se met en danger en s'exposant à son rejet. Et à nouveau, cette expression de vulnérabilité a lieu dans sa voiture. Cette dernière offre leurs derniers instants au couple dans un endroit discret et marque la séparation avec la sortie d'An Kun. Elle permet aussi à Wang Mei de s'éloigner rapidement du jeune homme. Il y a d'ailleurs un parallèle avec la scène de négociations entre Lin Dong et Pingguo : Wang Mei repart dans sa voiture, tandis qu'An Kun reste en arrière, à pied, au milieu de nulle part. Cette séparation renvoie aussi ce dernier au monde auquel il appartient, celui des petites mains de la capitale, qui s'activent dans l'envers du décor et qu'on ne remarque pas. Le niveau social des personnages ne leur permettra pas de se recroiser.

La voiture a donc eu une signification différente pour Lin Dong et Wang Mei. Pour le premier, elle démontre sa réussite et lui sert à asseoir son pouvoir, notamment sur les femmes. Pour la seconde, la voiture est une sorte de refuge dans lequel le personnage peut se laisser aller à ses émotions et se montrer vulnérable. Il constitue un véritable espace intime qu'elle revendique comme sien. Ce n'est qu'à la fin du film que le personnage acquiert véritablement un espace à elle en utilisant sa part de leurs affaires pour s'acheter un appartement. Cette fois, il s'agit d'un espace durable, et non pas temporaire comme l'était la voiture. Cependant, la seule personne à qui elle donne son adresse et qu'elle autoriserait à y rentrer, An Kun, ne viendra sans doute pas. Wang Mei obtient donc une indépendance spatiale, mais le prix sentimental qu'il implique est lourd à payer pour elle.

Wang Mei est néanmoins le personnage féminin qui s'en sort le mieux de *Lost in Beijing*. Le personnage de Xiao Mei, une amie de Pingguo et An Kun, travailleuse migrante comme eux, est aussi investie par l'idée d'avoir un espace à elle, mais sans jamais y parvenir.

C. Xiao Mei dans *Lost in Beijing* : « N’y a-t-il pas de place pour moi ? »

En dehors de Wang Mei et Pingguo, qui sont au cœur de l'intrigue, *Lost in Beijing* met en scène un autre personnage féminin secondaire : Xiao Mei. D’abord une amie et collègue de Pingguo au salon de massage où elles travaillent, elle est le personnage qui désire le plus avoir un espace à elle, sans y parvenir. Venue elle aussi de la campagne, elle a pour but d’acheter une maison à ses parents, mais elle sombrera progressivement dans la prostitution et finira froidement assassinée à la fin du film.

Lors d’un repas arrosé avec Pingguo, Xiao Mei, très éméchée, s’exclame « Pékin est si grand, pourquoi n’y a-t-il pas une petite place pour moi ? ». Dans cette phrase réside tout l’enjeu de son arc narratif. Xiao Mei échoue dans sa quête parce qu’elle est plus vulnérable que les autres personnages parce qu’elle est seule, sans homme. Cela s’explique, d’après Stephanie Hemelryk Donald, par l’environnement économique et social dans lequel elle évolue qui ne laisse pas de place aux jeunes femmes. Ensuite, le fait que son arc narratif ait été supprimé lors du passage du film auprès du Bureau de la Censure est aussi significatif de l’absence de place que les dirigeants chinois accordent aux jeunes femmes de sa condition.

1. Une jeune femme vulnérable

Xiao Mei est le seul personnage féminin de *Lost in Beijing* qui n’a pas d’espace à elle. Pingguo partage d’abord un petit appartement avec An Kun avant d’avoir sa propre chambre (la nursery du bébé) lorsqu’elle s’installe chez Lin Dong et Wang Mei. Cette dernière vit avec Lin Dong dans leur grand appartement avant de déménager dans son propre appartement à la fin du film. A l’inverse, Xiao Mei n’est jamais montrée dans son propre espace. On la voit invitée chez Pingguo et An Kun, sur son lieu de travail ou dans la rue. Alors que c’est le personnage qui désire le plus ardemment pouvoir acheter un logement, elle n’est jamais associée à un espace intime. Lorsque Pingguo quitte la sécurité de l’appartement de Lin Dong à la fin du film, elle choisit de quitter cet espace. Xiao Mei semble ne jamais avoir ce choix.

La différence entre ce personnage et les deux autres est que Xiao Mei n’est pas mariée. Wang Mei est venue à Pékin avec son mari et ils y ont fait fortune ensemble.

Pingguo et An Kun, également mariés, espéraient sans doute reproduire le même parcours en quittant leur province. Le film semble dire qu'une femme seule, sans homme pour la protéger, ne peut pas survivre très longtemps dans la capitale. Cela s'explique en grande partie par l'environnement dans lequel la jeune femme évolue. Dans son article "No place for young women: class, gender, and moral hierarchies in contemporary Chinese film" (Pas de place pour les jeunes femmes : classes sociales, genre et hiérarchies morales dans les films contemporains chinois), Stephanie Hemelryk Donald explique que :

La masculinité, qu'elle soit puissante ou vulnérable, constitue la logique organisatrice de la modernisation chinoise. Le statut social est un puissant gage de réussite mais qui ne l'emporte pas sur la valeur fondatrice d'être né homme. La place du féminin dans cette logique est alors conditionnée par le désir masculin et n'est finalement pas du tout une place pour les jeunes femmes.¹

Sans homme pour lui donner un certain statut social, Xiao Mei devient la proie d'une économie qui capitalise sur la sexualisation des femmes. Elle travaille d'abord comme masseuse au début du film, ce qui la place dès le départ dans un milieu où les limites sont floues entre simple massage et service sexuel. L'ironie du sort veut que ce soit précisément parce qu'elle refuse d'accorder des faveurs sexuelles à un client et le blesse dans le processus qu'elle est renvoyée. Peu qualifiée, elle se retrouve donc aux abois et commence par devenir hôtesse de karaoké avant de proposer progressivement davantage de services sexuels.

« Les nombreux degrés du travail du sexe – de femmes qui sont simplement payées pour flirter, à celles qui flirtent et pratiquent une forme limitée de toucher, jusqu'au travail du sexe à part entière – permettent une transition progressive pour les femmes qui se sentent d'abord hésitantes [à travailler dans ce milieu] », explique Zheng Tiantian, qui a fait une étude de terrain sur le travail du sexe dans le Nord-Est de la

¹ "Masculinity, whether strong or vulnerable, provides the organising logic of Chinese modernisation. Class status is a powerful statement of success, but not one that overrides the founding value of being born male. The place of the feminine in this logic is therefore contingent on masculine desire, and is finally no place for young women at all." Stephanie Hemelryk Donald, "No place for young women: class, gender, and moral hierarchies in contemporary Chinese film," 2008, p. 477.

Chine.¹ Xiao Mei franchit ces étapes les unes après les autres, ce qui se traduit par l'évolution de son attitude et de son apparence physique au fur et à mesure de ses apparitions après son renvoi du salon de massage. Lorsqu'on la rencontre la première fois, c'est une jeune fille sage qui ne se maquille pas et se contente d'entretenir sa frange avec l'aide de Pingguo. Au début de sa carrière d'hôtesse, elle est maquillée, a changé de coupe de cheveux et porte désormais des accessoires clinquants comme des bijoux et des barrettes pailletées. Une nouvelle étape est franchie à son apparition suivante où son maquillage est encore plus prononcé avec des faux cils et du rouge à lèvres intense, ses cheveux sont frisés avec des mèches de couleur, ce qui lui donne une coiffure assez extravagante. Ses vêtements sont aussi plus colorés et révèlent davantage son corps. Sa voix est devenue rauque (elle s'est mise à fumer) et elle a l'air saoule en permanence. On a donc une évolution vers une apparence de plus en plus tape à l'œil, qui vient signifier pour Ho Wingshan l'avancement de sa carrière dans ce milieu. Il reprend l'interprétation de Walter Benjamin de la figure de la prostituée dans les poèmes de Charles Baudelaire qu'il associe à l'idée de ruine : plus la prostituée se farde, moins sa valeur est importante sur le marché, et plus elle se rapproche d'une marchandise.²

L'expérience de Xiao Mei et sa transformation progressive en marchandise sexuelle est liée à un phénomène qui résulte à la fois de l'afflux de travailleuses venues des campagnes et d'un encadrement législatif complexe des transactions financières.

De nombreuses lois concernant les transactions commerciales sont soit rédigées de manière très vague, soit formulées de manière si stricte que presque tous ceux qui font des affaires peuvent être accusés d'avoir enfreint la loi, et les hommes d'affaires de nombreux secteurs doivent donc entretenir de bonnes relations avec les fonctionnaires qui interprètent la loi. [...] Il est plus sûr de divertir les fonctionnaires ou de leur accorder des faveurs qui ne laissent pas de trace monétaire directe [...]. Les méthodes de divertissement les plus courantes consistent à inviter les fonctionnaires à des

¹ "The many levels of sex work – from women who are paid merely to flirt, to those who flirt and engage in limited forms of touching, to fully fledged sex work – enable a gradual transition for women who initially feel hesitant." Zheng Tiantian, *Red Lights: The Lives of Sex Workers in Postsocialist China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, cité dans Tamara Jacka, Andrew B. Kipnis et Sally Sargeson, *Contemporary China: Society and Social Change*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 57.

² Ho Wing Shan, "Insulting Portrayals of the Present Era? Selling One's Son, Murder, and Human Trafficking" in *Screening Post-1989 China : Critical Analysis of Chinese Film and Television*, New York-Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, p. 59-61.

banquets et à visiter ensuite un bar karaoké ou un établissement de massage et de sauna, où les femmes serviront les hommes d'affaires et les fonctionnaires de sexe masculin et pourront également offrir des services sexuels.¹

Dans ce contexte, Xiao Mei n'est qu'une jeune femme parmi tant d'autres qui vient grossir les rangs des travailleuses du milieu du divertissement destiné à un public masculin. Sa mort à la fin du film, volée et assassinée par l'un de ses clients, en fait une victime de ce système politique et économique qui dévore les jeunes femmes qui s'y aventurent.

Tout au long du film, le personnage a été uniquement associé à l'extérieur, sans espace intime. À son décès, son corps repose dans un tiroir d'une morgue, le temps d'être identifié par son amie, avant d'être remplacé par d'autres et de rejoindre certainement une fosse commune. Même dans la mort, elle n'a pas de place où reposer, et donc pas d'endroit non plus pour commémorer son existence.

2. Un arc narratif censuré

Xiao Mei n'a donc pas sa place dans ces conditions économiques et sociales, mais elle ne semble pas non plus avoir de place au sein du discours officiel. En effet, d'après Ho Wing Shan, son arc narratif a été complètement supprimé entre la version internationale du film qui a été présentée au festival de Berlin et la version sortie en salles en Chine plus tard dans l'année.² Dans la version coupée, Xiao Mei disparaît après son renvoi du salon de massage et il n'est plus mention d'elle du reste du film. Le film a dû longuement négocier avec la censure avant d'être approuvé. Il a ensuite provoqué des débats concernant la représentation du sexe au cinéma, avant d'être finalement

¹ "Many laws concerning business transactions are either very loosely phrased, or phrased so tightly that almost everyone who does business can be accused of breaking the law, and so, businesspeople in many sectors need to have good relationships with the government officials who interpret the law. [...] It is safer to entertain officials or provide them with favors that do not leave a direct monetary trace [...]. The most common methods of entertaining involve inviting officials to banquets and afterwards visiting a karaoke bar or a massage and sauna establishment, where women will serve the male businessmen and officials and may also offer sexual services." Tamara Jacka, Andrew B. Kipnis et Sally Sargeson, *Contemporary China: Society and Social Change*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 56.

² Ho Wing Shan, "Insulting Portrayals of the Present Era? Selling One's Son, Murder, and Human Trafficking" in *Screening Post-1989 China : Critical Analysis of Chinese Film and Television*, 2015, p. 49-72.

retiré de l'affiche un mois après sa sortie.¹ Le directeur adjoint du département du cinéma à la SARFT de l'époque, Zhang Hongsen, a critiqué le film pour sa représentation erronée de la Chine.

« En tant que Chinois, on ne peut pas tolérer le portrait insultant que ce film fait de notre époque, les représentations étaient si déformées que même le jury allemand n'en croyait pas ses yeux ! » Zhang Honsen dit avoir discuté avec l'un des membres du jury du festival de Berlin et que celui-ci lui a confié : « Je suis déjà allé à Pékin, et les Chinois n'ont rien à voir avec les personnages du film ! »²

L'organisation des Jeux Olympiques d'été à Pékin l'année suivante explique ce désir des dirigeants chinois de donner une image la plus positive possible du pays afin d'attirer les visiteurs étrangers. La condamnation de Zhang Honsen va dans ce sens : il est hors de question d'exposer les travers de la société chinoise causés par le développement économique récent du pays. La trajectoire de Xiao Mei rappelle ainsi que tout le monde ne profite pas de la formidable croissance économique qui est désormais associée à l'image de la Chine, et le fait d'occulter son existence revient à dissimuler les disparités engendrées par ce même développement. La suppression de toutes les références à Pékin, où se tient l'action, fait que la lamentation de Xiao Mei qui demandait une petite place à Pékin n'a pas été entendue dans la version officiellement approuvée du film.

La jeune femme n'a donc pas de place ni dans la nouvelle économie chinoise, ni dans les discours officiels du pays. Elle offre ainsi un contraste avec les deux autres personnages féminins du film, qui parviennent toutes les deux à s'en sortir. À travers sa

¹ Ding Xianming, « *Jiqing Pingguo tiaozhan Guangdian Zongju jinling* 激情《苹果》挑战广电总局禁令 » (Le passionnant *Lost in Beijing* défie l'interdiction de la SARFT), *Xin shiji zhouban* 新世纪周刊 (New century weekly), n°11, 2008, p. 55-57. La sortie presque conjointe du film de Ang Lee, *Lust, Caution* avec *Lost in Beijing* a contribué à lancer le débat. Voir Wang Hongchang, « *Cong Pingguo yu Se Jie kan dangqian Zhongguo dianying zhong de xing* » 从“苹果”与“色戒”看当前中国电影中的性“叙事” » (Un regard sur la « narration » sexuelle dans le cinéma chinois contemporain à travers *Lost in Beijing* et *Lust, Caution*), *Dianying pingjie* 电影评介 (Movie Review), n°7, 2008, p. 27-28.

² « “作为中国人, 我们不应该容许这部电影对时代有侮辱性描写, 《苹果》中失实的描述, 就连德国方面的评审专家也看不下去!” 张宏森表示, 他曾与柏林电影节的评审有过交谈, 评审不解地说: “我到过北京, 觉得中国人并不是像电影中描写的那样啊!” » Lü Xiaoxian, « *Pingguo bei jin : jie se yi, jie yin nan* “苹果”被禁: 戒色易, 戒瘾难 » (*Lost in Beijing* interdit : il est facile de se garder de la luxure, mais il est difficile de se garder des addictions), *Jiakechong* 甲壳虫 (Lifestyle culture), n°2, 2008, p. 67.

trajectoire aussi bien qu'avec celle de Pingguo, réduite à une monnaie d'échange entre son mari et son employeur, Li Yu dénonce la marchandisation des femmes et leur sexualisation dans cette économie capitaliste à la chinoise. Là où les hommes vendent leur force de travail, les femmes semblent n'avoir que leur corps à offrir, et Xiao Mei l'a payé très cher.

D. Conclusion

Avec *Fish and Elephant* et *Lost in Beijing*, Li Yu met en scène une grande variété de personnages féminins et souligne la présence des nombreuses variables qui vont orienter leur expérience de l'espace urbain, indépendamment de leur volonté individuelle.

Le couple lesbien habituellement invisible se trouve intégré dans l'espace urbain grâce au montage et à la composition des plans qui les insèrent dans la vie quotidienne de cet été pékinois. Cette démarche d'intégration se retrouve également au niveau familial avec l'acceptation exprimée par la mère de Xiao Qun. Les deux jeunes femmes se trouvent alors intégrées au sein de l'espace urbain, qui leur permet d'affirmer leur orientation sexuelle, mais aussi acceptées comme telles au sein de la famille, et donc par extension, au sein de la société chinoise. Dans *Lost in Beijing*, l'usage de la voiture révèle le positionnement social des personnages. Là où son mari utilise sa voiture comme un moyen d'asseoir sa domination sur les personnages féminins, Wang Mei fait de sa voiture un espace intime dont elle a la maîtrise, contrairement aux pressions sociales qui pèsent sur elle en raison de son infertilité. C'est le seul endroit où elle accepte d'être vulnérable, qu'il s'agisse de pleurer ou de faire part de ses sentiments à son amant. Enfin, la jeune et naïve Xiao Mei qui était venue pleine d'espoir à Pékin est confrontée à un système économique et étatique qui ne lui laisse pas de place et finira par la dévorer. Son destin permet alors de dénoncer la sexualisation et la marchandisation des jeunes femmes au sein du capitalisme à la chinoise. Le fait que son arc narratif soit censuré dans la version du film sortie en Chine est révélateur de l'image que l'Etat chinois tente de se donner. On préfère occulter les disparités de développement et la corruption des rapports humains au nom de l'argent et présenter un visage irréprochable de la capitale à la veille des Jeux Olympiques.

IV. Des flâneuses à Pékin

Un autre enjeu dans l'espace urbain, outre son occupation, est celui de le parcourir et comment cela se produit quand on est une femme. On va pencher sur la question de la flânerie au féminin autour de deux figures de flâneuses proposées dans *Lost in Beijing* de Li Yu et *Perpetual Motion* de Ning Ying.

Lorsqu'on parle de parcourir la ville, on pense tout de suite à la figure du flâneur, qui sillonne l'espace urbain, explorant et observant à loisir ce qui l'entoure. Une figure qui oppose sa lenteur aux déplacements efficaces et effrénés des autres usagers et qui s'accorde aussi bien un temps pour soi qu'un temps d'ouverture aux autres et au reste du monde. Sa définition varie d'une époque à une autre, au point qu'on le décrit comme une « figure mythologique ou allégorique »¹ qui permet d'appréhender les transformations des villes et de la société, ou encore : « À la fois observateur et objet d'étude, le flâneur est un être mouvant, une enveloppe fascinante mais vide, une toile vierge sur laquelle différentes époques ont projeté leurs désirs et leurs angoisses. Il apparaît quand on a besoin de lui et tel qu'on veut le voir. »² Cette définition se complique lorsqu'on parle de flâneuse. Le flâneur est généralement soit uniquement associé au masculin, soit envisagé dans une neutralité humaine qui renvoie finalement elle aussi au masculin. C'est la conséquence directe de la conception selon laquelle seuls les hommes étaient en mesure d'investir l'espace public à l'époque de l'apparition du flâneur.

Certains chercheurs estiment donc qu'une flâneuse ne pouvait pas exister à l'époque de l'invention du concept. Une conception à laquelle s'opposent les chercheuses Lauren Elkin et Elizabeth Wilson dans leurs travaux consacrés à cette figure. Elkin cite ainsi les chercheuses suivantes pour les contredire ensuite :

« Il n'est pas question d'inventer la flâneuse », écrit ainsi Janet Wolf dans un essai souvent cité sur ce sujet, « il est fondamental d'observer que l'existence d'un tel personnage était rendue impossible par les divisions sexuelles du dix-

¹ "a mythological or allegorical figure", Elizabeth Wilson, "The Invisible Flâneur", *New Left Review*, n°191, 1992, p. 93.

² Lauren Elkin, *Flâneuse : Reconquérir la ville pas à pas*, Paris, Hoëbeke, 2019, p. 21.

neuvième siècle ». ¹ La grande historienne de l'art Griselda Pollock abonde : « Il n'existe pas d'équivalent féminin à la figure masculine archétype du *flâneur*. Il n'y a pas et il en saurait y avoir de flâneuse. » ² « L'observateur urbain [...] a toujours été vu comme un personnage exclusivement masculin », renchérit Deborah Parsons. « La pratique et les activités relevant de la *flânerie* étaient essentiellement l'apanage de l'homme aisé, de sorte qu'il était implicitement acquis que « l'artiste de la vie moderne » ne pouvait être que l'homme bourgeois. » ³ Dans *L'Art de marcher*, Rebecca Solnit délaisse les « philosophes péripatéticiens, flâneurs et autres alpinistes » pour se demander « pourquoi les femmes ne marchaient-elles pas elles aussi » ^{4,5}

La seule figure que l'on associe alors à la flâneuse est celle de la prostituée qui parcourt les rues. Elizabeth Wilson avance qu'au contraire que « c'est le flâneur, et non la flâneuse, qui est invisible » dans l'espace urbain. ⁶ Nadja Monnet résume ainsi son propos :

D'après [Wilson], les femmes, tant au 19^{ème} comme au 20^{ème} siècle, jouirent et continuent de jouir d'une liberté beaucoup plus grande que ce qu'on veut nous faire croire, car au sein des grandes métropoles, les hiérarchies des petites villes ou celles qui régissent les campagnes se diluent ; ce qui permet également aux femmes d'expérimenter le déracinement et la liberté de mouvement qu'incarnent les grandes villes. La femme aurait été autant protégée par l'anonymat que l'homme au milieu de la foule. Ce qui lui aurait permis également d'explorer à sa manière le panorama urbain. ⁷

Dans son livre consacré à la figure de la flâneuse, Lauren Elkin s'inspire des propos de Wilson pour défendre une reconsidération de l'histoire de la flânerie. « Ce serait bien, [dit-elle] idéal même, que l'on s'épargne ces subdivisions par genre – marcheurs, marcheuses, flâneurs et flâneuses –, mais ces récits de marche omettront

¹ Janet Wolff, « The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity », *Theory, Culture, and Society*, n°3, 1985, p. 37-45.

² Griselda Pollock, *Vision and Difference*, Londres, Routledge, 1988, p. 71.

³ Deborah Parsons, *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 4.

⁴ Rebecca Solnit, *L'Art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2004.

⁵ Lauren Elkin, *Flâneuse : Reconquérir la ville pas à pas*, 2019, p. 18-19.

⁶ «It is, then, the *flâneur*, not the *flâneuse*, who is invisible.» Elizabeth Wilson, «The Invisible *Flâneur*», *New Left Review*, 1992, p. 110.

⁷ Nadja Monnet, « Qu'implique flâner au féminin en ce début de 21^e siècle ? Réflexions d'une ethnographe à l'œuvre sur la place de Catalogne à Barcelone », *Wagadu*, vol. 7, 2009, p. 8. Voir Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, Londres, Virago Press, 1991.

presque systématiquement l'expérience d'une femme. »¹ Et l'expérience féminine est souvent occultée précisément parce que ces récits sont faits par des hommes. Elle propose donc une figure originale de la flâneuse, qui ne serait pas un flâneur au féminin mais :

une figure à part entière dont il y a lieu de tenir compte et de s'inspirer. Elle voyage et va où elle est censée aller. Elle nous oblige à regarder en face la façon dont certains mots tels que « maison » et « appartenir » sont utilisés contre les femmes. C'est un individu déterminé et plein de ressources, profondément en phase avec le potentiel créatif de la ville et le pouvoir émancipateur d'une bonne balade.

La flâneuse existe chaque fois qu'on s'écarte du chemin tracé pour nous, chaque fois qu'on met le cap sur nos propres territoires.²

Si on adopte cette définition dit-elle, on s'apercevra qu'il y a toujours eu des flâneuses, mais leur expérience de l'espace urbain n'est pas nécessairement identique à celle des flâneurs. « On peut discuter des mœurs et des restrictions sociales, mais on ne peut nier le fait que les femmes ont toujours été là. Ce qu'il faut, c'est comprendre ce que marcher dans la ville signifiaient pour elles. »³ Cette idée d'interroger la signification de la flânerie pour les femmes qui la pratiquent va venir guider l'analyse de *Lost in Beijing* et de *Perpetual Motion* : que signifient ces moments de marche pour les personnages à l'échelle du film ?

Il faut cependant noter que les flâneuses que Elkin traite dans les différents chapitres de son livre sont toutes des femmes blanches, des artistes avec un certain niveau de vie qui se déplacent dans villes américaines ou européennes. La situation des héroïnes des deux films est donc à réinscrire dans le contexte du Pékin au début du vingt-et-unième siècle, qui va également varier en fonction de leur classe sociale.

À cette approche émancipatrice de la figure de la flâneuse, on va ajouter certains des éléments mis en avant par Giampaolo Nuvolati dans son article sur le flâneur dans l'espace urbain. Il parle ainsi d'un « vagabondage [qui] va donc de pair avec un processus d'autoréflexivité au cours duquel le sujet prend conscience de lui-même et de sa propre

¹ Lauren Elkin, *Flâneuse*, p. 32.

² Lauren Elkin, *Flâneuse*, p. 34.

³ Lauren Elkin, *Flâneuse*, p. 22.

histoire, qui correspond cependant en même temps à un acte se déroulant en public. »¹ L'idée d'autoréflexivité va se retrouver au sens littéral dans *Lost in Beijing* lorsque l'héroïne va se retrouver confrontée à plusieurs reprises à des surfaces qui lui renvoient une image d'elle-même et qui vont la mener à prendre du recul sur sa situation. Nuvolati poursuit : « Aujourd'hui, flâner signifie surtout chercher consciemment à récupérer le rapport avec soi-même et avec les autres dans des espaces urbains parfois difficiles à lire. »² Dans chaque film, les héroïnes profitent de leurs moments de flânerie aussi bien pour se retrouver elles-mêmes, mais aussi pour s'ouvrir au monde extérieur. Dans *Perpetual Motion*, en parcourant le voisinage de la *siheyuan* où elles sont restées enfermées tout le film, les trois femmes renouent avec un espace urbain qui change à toute vitesse, et entreprennent de se le réapproprier.

Il s'agit dans chaque cas d'une émancipation par la marche, qui varie en fonction du profil des personnages. Ainsi, Pingguo dans *Lost in Beijing* se déplace à pied, mais c'est parce qu'elle n'a pas les moyens de se déplacer autrement. Alors qu'au contraire, dans *Perpetual Motion*, Niu Niu et ses amies ont toutes les trois les moyens financiers d'aller où elles le désirent et *choisissent* donc d'aller à pied. Leurs différents parcours offrent donc un aperçu de ce que signifie marcher dans Pékin pour ces femmes et comment la ville elle-même transforme leur vision du monde et d'elles-mêmes.

A. Pingguo dans *Lost in Beijing* : « Le pouvoir émancipateur d'une bonne balade »

1. Des personnages à la dérive

Le titre original de *Lost in Beijing* est très similaire à l'international : *Mishi Beijing* 迷失北京, *mishi* voulant dire « perdre sa route », il est associé à une perte de repères, une confusion des sens. G. Andrew Stuckey a noté que la confusion des personnages, leur errance sans but et sans repères s'exprime formellement dans le film. Les images du film sont essentiellement filmées en caméra à l'épaule, souvent au plus près des personnages, ce qui implique une instabilité presque permanente de l'image. Le

¹ Giampaolo Nuvolati, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, n°70, 2009, p. 3.

² Giampaolo Nuvolati, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, 2009, p. 7.

montage est souvent saccadé et présente ainsi une variation d'échelle et de point de vue sur le même sujet. De même, les personnages sont rarement placés au centre du cadre, ils tendent au contraire à dériver, et il leur arrive de sortir et rentrer dans le champ de façon imprévisible. Il arrive aussi que le focus de la caméra varie et que les personnages deviennent brièvement flous puis nets dans un même plan. Combinée au jeu des acteurs, cette manière de filmer vient traduire pour Stuckey le sentiment de dislocation, de désorientation que ressentent les personnages.¹ Mais la dérive n'est pas que formelle, on voit ainsi les personnages parcourir la ville sans but à plusieurs reprises au cours du récit, que ce soit à pied ou à vélo pour le couple de travailleurs migrants Pingguo et An Kun, ou en voiture pour le couple d'entrepreneurs Lin Dong et Wang Mei. En manque de repères dans la ville de Pékin, en manque de connexion avec les autres, ou se sentant étranger dans son environnement, voire dans son propre corps pour Pingguo.

An Kun et Pingguo sont par exemple montrés marchant dans la rue d'un air entre grave et hébété, juste après les deux viols successifs de la jeune femme (d'abord par son employeur, puis par son mari le soir-même, qui par cet acte « se réapproprie son bien »). La distance et leur manque de contact au cours de cette marche traduit le bouleversement de leur relation. Ils sont aussi montrés plus tard en train de visiter la Colline de Charbon, qui surplombe la Cité Interdite, observant la vue en mangeant une crêpe aux œufs, vraisemblablement réconciliés. Mais après la signature du contrat, le rapport du couple se dégrade progressivement et on ne les verra plus marcher ensemble à l'extérieur. À partir de ce moment-là, le corps de Pingguo est littéralement sous contrat et les visites de Lin Dong avec des cadeaux pour s'assurer de la santé de Pingguo pendant sa grossesse – une façon de prendre soin de son investissement – dénature progressivement l'intimité du couple, dont An Kun semble souffrir le plus. Le couple se déplace aussi chacun de son côté, An Kun à vélo et à pied, et Pingguo seulement à pied.

On va s'intéresser plus particulièrement sur les moments de marche de Pingguo où elle est seule. On remarque qu'ils précèdent toujours un tournant dans le récit qui a

¹ G. Andrew Stuckey, "Beyond Allegory: Symbol and the Family Melodrama in *Lost in Beijing*", *Metacinema in Contemporary Chinese Film*, 2018, p. 109.

un impact important pour le personnage. On va ainsi les considérer comme des étapes qui font finir par mener au départ de Pingguo à la fin du film.

2. « D’objet de tous les regards » à un « sujet qui regarde »

Dans son livre *Flâneuse*, Lauren Elkin s’est penchée sur la figure de Cléo, l’héroïne du film d’Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7* (1962). Le film suit presque en temps réel quelques heures de la vie d’une chanteuse dans l’attente du résultat d’un examen médical et que la peur de la mort va transformer. Elkin rapporte les propos de la réalisatrice qui dit que le film montre « le passage du statut « d’objet de tous les regards » à celui de « sujet qui regarde » » pour l’héroïne.¹ Dans la première partie du film, Cléo est admirée et focalisée sur elle-même, alors que dans la seconde, elle tourne son regard vers l’extérieur en sortant flâner dans les rues de Paris. Elkin poursuit :

Le film remet expressément en question l’idée selon laquelle une femme ne peut pas marcher dans la rue comme un homme, c’est-à-dire de façon anonyme, pour observer le spectacle – l’argument étant ici que la femme serait le spectacle. Voir, et non plus seulement apparaître, voilà le point de départ de la liberté des femmes dans la ville.²

Ce processus fait alors de Cléo une flâneuse, et au fil de sa marche, sa vision du monde se transforme. « La ville agit comme un miroir sur Cléo, ou une carte de tarot, dans laquelle elle ne voit non pas son avenir, mais elle-même. »³ La flânerie s’inscrit alors dans « un processus d’auto-réflexivité au cours duquel le sujet prend conscience de lui-même et de sa propre histoire » comme disait Nuvolati.⁴ Et c’est bien ce processus qui va transformer la jeune femme.

Les moments de marche en solitaire de Pingguo dans la ville présentent des similarités avec le parcours de Cléo dans le sens où ils font partie des rares moments où l’héroïne de *Lost in Beijing* est présentée comme un sujet. La jeune femme est généralement réduite à un objet par les autres personnages, et plus particulièrement par les personnages masculins. Lorsqu’elle est violée par son employeur, son mari la

¹ Lauren Elkin, *Flâneuse*, p. 256.

² Lauren Elkin, *Flâneuse*, p. 256.

³ Lauren Elkin, *Flâneuse*, p. 257.

⁴ Giampaolo Nuvolati, « Le flâneur dans l’espace urbain », p. 3.

viole à son tour pour réaffirmer symboliquement qu'elle n'appartient qu'à lui, ce qui la réduit à un objet sexuel. Ensuite, le contrat que les deux hommes signent fait de son corps et de l'enfant qu'elle porte de simples marchandises que l'on s'échange contre de l'argent. Les négociations du dit contrat ont lieu sans elle, et il est signé par les deux hommes alors qu'elle est la principale intéressée. Ces moments de marche dans la ville, trois en tout, ont justement pour particularité de présenter Pingguo seule, et agissant de son propre chef, en autonomie par rapport aux autres personnages. Ils sont donc des moments où elle peut devenir enfin un sujet. Elle peut alors potentiellement voir à son tour et non plus être seulement perçue par le regard des autres.

De plus, on observe la présence récurrente d'une surface dans laquelle le personnage peut se refléter dans chacune de ces scènes. À chaque fois, la ville fournit donc au personnage un moyen de prendre conscience de lui-même à travers la vision de son reflet. La jeune femme est d'abord peu réceptive à ces reflets, mais ce sont bien eux qui vont progressivement l'amener à décider de partir avec son enfant à la fin du film. Dans son analyse du film, G. Andrew Stuckey commente l'une de ces scènes où le personnage est confronté à son propre reflet dans un miroir. Pour lui, le miroir incarne un processus de reconnaissance de soi et c'est cela, avec l'impact émotionnel qu'il procure, qui mènera au départ du personnage. Il ne cite cependant que cette scène et ajoute que Pingguo mettra le reste du film à prendre conscience de l'impact de cet instant.¹ Les trois scènes distinguées ici rendent ce processus beaucoup plus crédible en le rendant plus progressif et lui faisant suivre la trame de l'intrigue. Elles permettent également de souligner les différentes étapes de la prise de conscience de Pingguo. La présence d'un pont que traverse le personnage dans deux d'entre elles vient renforcer cette idée de passage, d'étape dans un processus de transformation personnelle. Ces différentes scènes forment alors une gradation qui va mener à l'émancipation du personnage à la fin du film.

Les trois scènes de marche dans la ville interviennent toutes après les deux viols et ont pour particularité de toujours précéder un tournant dans l'histoire : juste avant de constater sa grossesse pour la première, juste avant la signature du contrat entre Lin

¹ G. Andrew Stuckey, "Beyond Allegory: Symbol and the Family Melodrama in *Lost in Beijing*", p. 112-113.

Dong et An Kun qui scelle son destin et celui de son futur enfant dans la deuxième, et enfin la troisième précède son départ avec son fils et l'argent du contrat pour une destination inconnue.

Le premier moment de marche est le plus bref. Il intervient après le viol, après que Pingguo a obtenu de garder son travail au salon de massage et après qu'An Kun ait tenté de contacter Lin Dong puis son épouse Wang Mei pour demander une compensation financière. La scène commence avec deux plans poitrine de Pingguo, assise sur la margelle d'un pont. Le focus de la caméra est sur elle et on distingue un canal dans l'arrière-plan flou. Dans ces deux plans, qui présentent une variation d'échelle et un point de vue légèrement modifié sur la jeune femme, dans le style du film, Pingguo semble plongée dans ses pensées, un peu hors d'atteinte. Elle est ensuite montrée de dos, à nouveau dans deux plans qui montrent d'abord ses pieds puis son buste, en train de descendre les escaliers du pont, s'éloignant ainsi de la caméra qui reste sur le pont. Le dernier plan la filme toujours depuis le pont en train de traverser une route avant de s'engager dans une rue latérale. Elle avait l'air un peu hagard dans les deux premiers plans, mais sa démarche est plus résolue dans les suivants.

Le deuxième moment de marche intervient peu de temps après et précède la signature du contrat entre An Kun et Lin Dong. Les négociations entre les deux hommes, et entre Lin Dong et sa femme, ont néanmoins eu lieu avant. Le premier plan de la scène présente une image très instable dans un axe diagonal. Il s'agit en réalité d'un miroir porté par des ouvriers et dans lequel se reflète Pingguo, en train de marcher dans la rue à côté d'eux. Lorsqu'elle se reconnaît dans le reflet, la jeune femme ajuste une mèche de ses cheveux et sa veste avant de détourner le regard. C'est après ce geste que la caméra pivote pour révéler la véritable nature de l'image qu'on voyait jusque-là, séparant ainsi le personnage de son reflet.

On suit ensuite la jeune femme au bord d'un canal, à nouveau, scrutant les annonces clandestines en quête d'un endroit où avorter. Elle poursuit sa route, toujours en guettant autour d'elle et s'engage sur un pont. La transition avec le plan suivant est brutale puisque le personnage est réveillé en sursaut par le cri de douleur d'une jeune fille. Pingguo s'était endormie dans la salle d'attente d'une clinique clandestine et c'est le hurlement de la patiente avant elle qui la ramène brutalement à la réalité. Elle se

relève et part à la poursuite de cette jeune fille qui vient de s'échapper. Elle la retrouve un peu plus loin, en train d'arracher rageusement les annonces de la clinique sur un poteau électrique. Remarquant la présence de Pingguo, la jeune fille la pousse par terre avant de s'enfuir à nouveau. Pingguo se relève mais est obligée de s'appuyer au poteau pour reprendre ses esprits. La musique du film, un rythme répétitif et dramatique au piano qui était restée constant jusque-là, prend alors un ton mélancolique et plus lent, pour souligner le besoin du personnage de retrouver son calme et la détresse qui l'envahit à l'idée de ne finalement pas pouvoir avorter.

Le troisième et dernier moment de marche intervient vers la fin du film. An Kun a tenté d'enlever le bébé et un test ADN a révélé qu'il est son véritable père. Le contrat est donc rompu. Pingguo, restée seule à la maison, reçoit alors un appel de la police lui demandant de venir identifier le corps de son amie Xiao Mei à la morgue.

On suit le personnage marchant à pas lent de dos dans un des couloirs de la morgue. À nouveau, le focus de la caméra se fait sur elle, ce qui rend son environnement flou. Le tiroir de la morgue est ensuite ouvert et révèle le cadavre de son amie. La caméra remonte sur le visage de Pingguo lorsqu'on lui demande de l'identifier. À peine a-t-elle acquiescé que le policier entreprend de refermer la house qui contient le corps mais elle l'interrompt. La caméra redescend alors sur le corps et montre les mains de Pingguo qui caressent doucement la joue de son amie décédée, et range une de ses mèches de cheveux qui s'est prise dans sa bouche. La caméra remonte sur le visage de Pingguo tandis qu'elle demande comment Xiao Mei est morte. Le policier entreprend alors de ranger le corps pour de bon cette fois-ci et lui répond qu'elle a vraisemblablement été volée et assassinée par l'un de ses clients. Une fois le tiroir refermé, Pingguo appuie son front contre la surface métallisée du meuble et ferme les yeux, accusant le coup de la nouvelle.

3. Une réflexivité émancipatrice

On retrouve ainsi dans chaque scène une possibilité de réflexion du personnage dont elle devient consciente au fur et à mesure. Dans la première scène, Pingguo est assise sur un pont au-dessus d'un canal dont l'eau pourrait lui montrer son reflet, mais elle lui tourne le dos. Dans la deuxième scène, on croit presque que le personnage est

en train de regarder les spectateurs alors qu'il s'agit de son reflet dans le miroir transporté par des ouvriers. La caméra qui pivote révèle alors la vraie Pingguo. L'interaction avec son reflet reste brève. Une fois qu'elle s'est reconnue, la jeune femme ajuste ses cheveux et sa veste mais ne se contemple pas plus longuement. Enfin, dans la troisième scène, où elle est confrontée au cadavre de son amie Xiao Mei, son geste qui replace la mèche de cheveux de son amie défunte fait écho au sien lors de la deuxième scène. De plus, les allers et retours de la caméra entre le visage de Pingguo et celui de Xiao Mei viennent instaurer un parallèle entre les deux jeunes femmes, l'une morte, l'autre encore bien vivante, pour l'instant. Xiao Mei constitue alors un miroir symbolique qui rappelle à l'héroïne la réalité douloureuse de leur condition. En tant que travailleuses migrantes, elles sont particulièrement vulnérables. Enfin, une dernière réflexion a lieu lorsque le tiroir se referme et que la surface métallisée du meuble renvoie une image trouble du visage pâle de Pingguo en train de s'y appuyer.

Dans la première scène, Pingguo tournait le dos à l'image que la ville pouvait lui renvoyer d'elle-même. Dans la deuxième, l'instant de reconnaissance ne durait pas. Mais dans la troisième scène, elle décide de prolonger l'instant en s'opposant à la volonté du policier qui voulait ranger le corps au plus vite. Stephanie Hemelryk Donald y voit même « une reconnaissance et un refus de l'autorité policière, voire de l'autorité masculine en tant que telle. »¹ Ce geste est important car c'est le premier où le personnage marque ouvertement son opposition face à une figure masculine. Jusqu'à présent, elle s'était souvent trouvée démunie face aux réactions verbales et physiques de son mari et de son employeur qui visaient à la rabaisser. Mais ici, elle proteste contre le manque de décence de ce policier par rapport au corps de son amie. Le cadavre de Xiao Mei lui donne à voir son avenir possible dans ce système qui dévore les jeunes femmes qui osent s'y aventurer. Il est un autre miroir tendu par la ville, une potentielle image d'elle-même dans le futur qu'elle est en mesure d'identifier cette fois-ci. Et c'est précisément ce qui va déclencher cette réaction d'opposition.

¹ "indicates a recognition and refusal of police authority, indeed of male authority per se." Stephanie Hemelryk Donald, "No place for young women: class, gender, and moral hierarchies in contemporary Chinese film", p. 476.

La troisième scène est ainsi décisive pour le processus d'émancipation de Pingguo, qui va se poursuivre dans la suite du récit jusqu'à son départ final. En effet, dans la scène qui suit, lorsque son mari An Kun vient chez Lin Dong pour lui rendre son argent et réclamer qu'on lui donne son fils, l'héroïne, qui tient alors le bébé dans ses bras, lui claque la porte de sa chambre au nez. Ce geste est une nouvelle manifestation de son refus de l'autorité masculine. En claquant la porte, elle instaure une distance entre son mari et elle et lui signifie ouvertement son opposition : il n'a plus de pouvoir sur elle. Il est alors obligé de renoncer pour l'instant et part en annonçant qu'il reviendra plus tard.

Tout comme Cléo dans la seconde partie de *Cléo de 5 à 7*, Pingguo est positionnée comme sujet dans chacune de ces scènes. Elle y a la possibilité de réfléchir sur sa situation et de prendre des décisions pour elle-même en toute autonomie, notamment dans la deuxième scène, où elle cherche à se faire avorter. Toutes les négociations entre son mari et son employeur, et son employeur et sa femme ont eu lieu sans elle alors qu'elles sont déterminantes pour son destin, mais le fait d'avorter viendrait faire échouer tous ces arrangements. Lorsqu'elle avait découvert qu'elle était enceinte, Pingguo avait parlé presque immédiatement d'avorter mais An Kun le lui avait interdit en proférant des menaces à son encontre. Dans cette scène, elle affirme alors le droit de disposer de son corps et choisit d'ignorer ce que d'autres ont décidé pour elle. Cependant, elle échoue à accomplir son objectif et se plie bon gré mal gré au marchandage des deux hommes.

Comme la Cléo de Varda, la ville lui renvoie une image d'elle-même et elle devient alors capable de voir par ses propres yeux la réalité de sa situation. Le reflet de l'eau, dans le miroir, dans le visage de Xiao Mei ou le meuble de la morgue offrent tous une réflexivité au personnage, une possibilité de prendre du recul et de prendre ensuite des décisions en fonction, comme celle de partir avec son fils à la fin du film. En cela, ces scènes viennent souligner l'émancipation personnelle et progressive de Pingguo, permise par ces moments de marche dans la ville. De la même façon, lorsque Pingguo part à la fin du récit, c'est sans doute à pied, se fondant dans la foule pour ne pas être retrouvée par son mari et son employeur.

Dans *Perpetual Motion*, la flânerie ébauchée par les trois amies s'inscrit davantage dans l'évolution historique et urbaine de la Chine.

B. Les flâneuses à la fin de *Perpetual Motion*

L'action de *Perpetual Motion* se déroule essentiellement en huis clos dans une *siheyuan*, une maison à cour carrée typique du patrimoine architectural pékinois. Ce n'est qu'à la fin du film que les personnages se rendent à l'extérieur. Cette sortie de la *siheyuan* est provoquée par deux événements tragiques : le premier est l'annonce de la mort du mari de l'héroïne, dans un accident de voiture, et le second est la crise de nerfs qui saisit l'une des invitées, La La, ce qui provoque son évacuation en ambulance. Les trois femmes restantes entament alors une marche dans les rues désertes de Pékin au petit matin, une marche que l'on peut qualifier de flânerie.

Jieun Shin parle dans *Le flâneur postmoderne* d'un moment de la fêlure, où soudain les gestes du quotidien, habituels paraissent absurdes. La flânerie constituerait alors dans ce contexte un moment de rupture. On fait le choix de ralentir, de stopper le monde, même temporairement.¹ C'est un moment que l'on s'accorde pour guérir après cette fêlure. Ici, la fêlure a été provoquée par ces deux événements tragiques. Niu Niu a donc très certainement besoin d'un moment pour se retrouver après toutes ces émotions.

« Aujourd'hui, flâner signifie surtout chercher consciemment à récupérer le rapport avec soi-même et avec les autres dans des espaces urbains parfois difficiles à lire. »² écrit Giampaolo Nuvolati. Cette scène finale constitue à la fois un moment que les trois femmes prennent pour elles, mais elle signifie aussi leur ouverture au monde extérieur, en se réappropriant un espace urbain en perpétuel changement.

1. Le poids du passé

Dans un commentaire de sa filmographie, la réalisatrice de *Perpetual Motion* déclarait en parlant du rythme de la vie à Pékin : « Nous avons perdu le sens de la lenteur

¹ Jieun Shin, *Le flâneur postmoderne : entre solitude et être ensemble*, Paris, CNRS, 2014, p. 33.

² Giampaolo Nuvolati, « Le flâneur dans l'espace urbain », p. 7.

et acquis celui de la vitesse. »¹ Confrontée aux transformations extrêmement rapides qui s'effectuent dans la ville, elle entreprend de documenter cette évolution à travers sa Trilogie de Pékin, dont chaque film suit une génération différente et un mode de transport différent.² On suit ainsi d'abord un vieil homme à pied, des policiers à vélo puis un chauffeur de taxi sillonnant les rues de la capitale.

Pour moi, ces trois films représentent une sorte de mémoire artistique de Pékin, où il est question de sa destruction et de sa reconstruction. J'ai également voulu rendre compte du changement de vision du monde de mes contemporains, explorer la transformation physique et mentale que traverse notre société.³

Avec *Perpetual Motion*, Ning Ying revient à hauteur d'homme, ou plutôt de femme. Elle poursuit ainsi son exploration de l'évolution de la mentalité de ses compatriotes en s'intéressant cette fois au parcours de quatre femmes d'âge mûr issues de l'élite culturelle et économique. Elle poursuit :

Le passé peut sans doute disparaître à nos yeux, mais il nous influence encore, il constitue l'essence même des désirs intérieurs qui nous gouvernent. En Chine, les désirs personnels ont toujours été réprimés, d'abord par le régime féodal, puis par la culture révolutionnaire. Ils refont maintenant surface, totalement débridés. Ce sera le thème de mon prochain film, [*Perpetual Motion*], qui parlera de ces désirs, de nos motivations et mouvements intérieurs profonds, et des souvenirs inoubliables qui nous irriguent de leur flux perpétuel.⁴

Le passé dont parle la réalisatrice est à la fois incarné et contenu par la *siheyuan*. Sa forme architecturale l'inscrit dans le patrimoine historique de la capitale, et les objets que contient son grenier rappellent les différentes époques que cette maison a traversé. Les personnages découvrent ainsi des centaines de livres écrits en chinois classique qu'elles déchiffrent avec difficulté, ou encore la collection de vinyles de chansons révolutionnaires et de badges à l'effigie de Mao du temps de l'enfance de Niu Niu. La maison rappelle aussi de nombreux souvenirs aux invitées qui les confient dans les

¹ Ning Ying, « Mouvement Perpétuel », *Urbanisme*, 2005, p. 76.

² Cette trilogie est composée de *Zhao Le – Jouer pour le plaisir* (*Zhao le* 找了, 1992), *Rondes de flics à Pékin* (*Minjing gushi* 民警故事, 1995) et *I love Beijing* (*Xiari nuanyangyang* 夏日暖洋洋, 2001).

³ Ning Ying, « Mouvement Perpétuel », p. 77.

⁴ Ning Ying, « Mouvement Perpétuel », p. 77.

dialogues ou en voix over. Leur réunion dans le cadre de la *siheyuan* leur fait constater que le passé et ses blessures ne s'oublient pas si facilement.

On peut même interpréter ce passé comme pesant pour les protagonistes. La présence récurrente du cadre des fenêtres et du reflet des vitres qui donnent l'impression d'enfermer les personnages confère à la maison une ambivalence entre refuge et prison. À cela s'ajoute également la mention récurrente de la poussière et de la saleté dans les dialogues mais aussi à l'image. Cette idée de poussière accumulée se retrouve ainsi dans les souvenirs de l'une des invitées dont la mère, qui avait perdu la tête après la mort de son mari, refuse catégoriquement de nettoyer sa chambre et se laisse progressivement ensevelir sous la saleté, comme si elle préparait sa future tombe. On la retrouve aussi à l'image avec l'état d'une courette peu utilisée et le montage qui capture la *siheyuan* sous différents angles en prenant de plus en plus de hauteur jusqu'à la replacer dans l'environnement qui l'entoure : des terrains vagues et des immeubles modernes. Vu sous cet angle, la maison peut sembler vouer à finir soit ensevelie sous la poussière, ou détruite et transformée en terrain vague qui donnera plus tard naissance à un nouvel immeuble comme il en pousse un presque chaque jour dans le Pékin de l'époque.

Il en résulte un passé qui pèse plus ou moins consciemment sur les personnages et la promesse d'un avenir incertain à travers l'environnement de terrains vagues qui cerne la maison. On ignore si la *siheyuan* va survivre pour connaître une nouvelle ère. La volonté de se libérer de ce passé, combiné aux drames qui frappent le mari de Niu Niu et La La, semble être ce qui motive les trois personnages restants à sortir de la *siheyuan* pour explorer les alentours.

2. Flâner hors de la *siheyuan*

a) La flânerie pour se réappropriier l'espace urbain

« La flâneuse existe chaque fois qu'on s'écarte du chemin tracé pour nous, chaque fois qu'on met le cap sur nos propres territoires. » écrit Elkin.¹ Dans cette scène,

¹ Lauren Elkin, *Flâneuse*, p. 34.

l'environnement qui se présente aux trois femmes à l'extérieur n'est pas des plus accueillants : des terrains vagues entourés de murs, des bâtiments encore inoccupés, une avenue déserte. Les seules personnes qu'elles croisent sont des ouvriers sortant d'un chantier et qui les dévisagent avec curiosité, et pour cause, la présence de femmes de leur condition à cet endroit au petit matin est assez incongrue. Le décor pourrait sembler sans grand intérêt et pourtant, les trois femmes sont là, elles marchent, et elles regardent.

Après le montage qui a montré la *siheyuan* vue du ciel, la caméra revient au sol et se place à la hauteur d'un mur d'enceinte de la *siheyuan*, ce qui donne l'impression qu'elle flotte au-dessus du sol. Un travelling latéral fractionné en trois plans longe la *siheyuan* depuis l'extérieur. On peut voir les toits des différents pavillons mais aussi des arbres dans la cour qui dépassent du mur, et en arrière-plan, les immeubles de plusieurs étages en brique rouge qui dominent de leur taille les maisons.

Le plan suivant est cette fois placé à hauteur d'homme, mais le sens de circulation du travelling est inversé, jusque-là de la droite vers la gauche, il va maintenant de la gauche vers la droite. On passe également du *hutong* à un bâtiment neuf encore inoccupé, puis aux barrières qui délimitent un chantier. À ce moment-là, l'introduction instrumentale de la chanson du générique commence. Le rythme lent d'un tambour fait le lien avec le gros plan suivant sur le visage des actrices de profil en train de marcher. La caméra cadre d'abord celui de Mme Ye, avant d'ajuster sa hauteur pour être à celle de la tête de Qin Qin. Le gros plan suivant cadre cette fois Niu Niu, qui porte des lunettes de soleil. La caméra accompagne les personnages dans leur avancée tandis qu'un nouvel instrument ajoute une mélodie légère qui donne une teinte joueuse à la musique extradiégétique.

Le sens de circulation de la caméra s'inverse à nouveau dans le plan suivant, qui filme depuis l'autre côté de la rue un nouveau mur qui borde un chantier, identifié comme tel par la présence des drapeaux colorés répartis à son sommet, et la file d'ouvriers qui en sort par une porte métallique. On retourne ensuite au visage de Niu Niu, en gros plan, qui avance face caméra et regarde autour d'elle tandis de grands buildings se distinguent derrière elle dans le ciel bleu.

On termine enfin sur le tout dernier plan du film qui montre cette fois les trois femmes en train de marcher face en direction de la caméra au milieu d'une grande avenue. Dans la chanson, une voix de femme entame alors une sorte de mélodie. Niu Niu est positionnée en avant tandis que les deux autres femmes avancent côte à côte derrière elle. La caméra va progressivement s'éloigner d'elles pour permettre de toutes les montrer en pied. Niu Niu ponctue bientôt sa marche de zig-zags et sautilllements. Les trajectoires de Qin Qin et Mme Ye se croisent tandis qu'elles changent de place dans le cadre. À chaque déplacement, chacune reste cependant bien visible. Le générique du film apparaît ensuite en surimpression sur l'image, qui fond rapidement au noir, mais juste avant qu'il soit complet, on a le temps de voir Niu Niu esquisser quelques pas de danse.

Cette scène donne à voir une flânerie qui permet aux personnages de se réapproprier l'espace urbain par les personnages à plusieurs niveaux. Tout d'abord, parce que les trois femmes « s'écartent du chemin tracé pour elles » en se rendant dans une zone de la ville où elles n'auraient certainement jamais mis les pieds en temps normal. En effet, que viendraient-elles faire sur des chantiers de construction ? Le regard curieux des ouvriers sur elle est là pour en témoigner. Ensuite, elles vont à pied, alors qu'elles ont tout à fait les moyens de se déplacer autrement. Elles font donc ici le choix de la lenteur. Cette marche n'est pas non plus nécessaire, car elles ne semblent pas avoir de destination précise. En cela, elles se positionnent à l'encontre des déplacements rapides et efficaces qui caractérisent le quotidien de toute grande ville de la taille de Pékin.

Cette réappropriation passe aussi par l'occupation de l'espace et les mouvements opérés au sein même de cet espace. Les trois femmes n'avancent pas tout droit en direction de la caméra, au contraire, elles varient sans cesse leur trajectoire. Les zig-zags qu'elles opèrent se retrouvent dans ceux de la caméra, dont les travellings vont tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite. Ils soulignent cette idée d'un moment de vagabondage. Les personnages s'opposent ainsi à la convention d'une trajectoire rectiligne, plus efficace lorsqu'on se déplace.

Elles marchent aussi sur la route, et non sur le trottoir qui est le territoire soigneusement délimité du piéton. Enfin, la seule voiture qu'elles croisent signale qu'elles avancent également à l'envers du sens de la circulation.

En procédant ainsi, les personnages tracent leur propre route et inventent une façon propre de se déplacer. Les pas de danse et le sautellement de Niu Niu apportent une dimension ludique à la scène. De plus, en changeant ainsi leur position au sein du cadre, elles prennent de la place, elles investissent l'espace. « L'espace est un doute, écrit Georges Perec, il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. »¹ La mélopée qui accompagne leur marche évoque effectivement un chant guerrier dans sa dernière partie. Ce chant viendrait alors accompagner la conquête de l'espace par les personnages.

La réappropriation ne se limite cependant pas qu'aux mouvements, elle se réalise aussi par le regard. Niu Niu est montrée tout au long de la scène en train de regarder autour d'elle, de considérer son environnement. Elle esquisse même un sourire, et apparaît finalement sereine malgré les événements récents. Le rythme auquel elle se déplace et son attitude la rendent ainsi disponible, ouverte aux autres et à ce qui l'entoure. Tout comme Cléo et Pingguo, elle est un sujet qui regarde.

b) La flânerie pour s'émanciper

C'est précisément cette ouverture sur l'extérieur qui donne une dimension émancipatrice à ce moment de marche. En flânant, les trois personnages se réapproprient un espace urbain inconnu pour elles et surtout, elles l'entreprennent d'elles-mêmes.

Lorsqu'on le compare à l'environnement précédent des trois femmes dans le film, ce moment de flânerie peut être vu comme un moyen pour elles de se reconnecter à la ville. Les murs et fenêtres de la *siheyuan* venaient former une barrière protectrice entre elles et l'extérieur mais dans le même temps, ils les en isolaient aussi. Or, comme le

¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1992, cité dans Lauren Elkin, *Flâneuse*, p. 330.

rappelle Ning Ying, tout change très vite à Pékin à cette époque. À la suite des protagonistes de la Trilogie de Pékin, Niu Niu, Qin Qin et Mme Ye décident donc à leur tour d’embrasser du regard les transformations de la ville, qui semble inscrite dans un mouvement perpétuel de destruction-reconstruction.

« Aujourd’hui, flâner signifie surtout chercher consciemment à récupérer le rapport avec soi-même et avec les autres dans des espaces urbains parfois difficiles à lire. »¹ disait Nuvolati. Ici, les personnages récupèrent aussi bien un rapport avec eux-mêmes en prenant un moment après les évènements tragiques qui viennent de survenir, mais aussi un rapport avec cet espace urbain qu’elles peuvent peiner à reconnaître, et qui vient contraster avec le cocon offert par la *siheyuan*.

La flânerie peut aussi permettre au personnage de Niu Niu de se reconnecter à sa sinité. Plus tôt dans le film, elle avait raconté sa rencontre avec son futur mari alors qu’elle rentrait de l’étranger, (vraisemblablement après y avoir fait ses études) et avait rapporté qu’une grande partie de son attraction pour lui venait de son désir de retrouver sa sinité. Son mari, un Chinois n’ayant jamais quitté son pays d’origine, représentait alors un excellent intermédiaire pour renouer avec sa propre culture. Elle raconte notamment qu’il l’avait emmenée dans un parc au petit matin après leur première nuit ensemble pour y observer les activités des personnes âgées. Cela lui avait permis de se sentir Chinoise à nouveau, avait-elle dit. Le commentaire de Gina Marchetti ramène même cette démarche à sa dimension sensuelle : « George représente un moyen pour Niu Niu comme Qin Qin de renouer charnellement avec la Chine après avoir été avec des hommes étrangers. »² Pour Niu Niu, ce mariage intervient après ses études à l’étranger et ses aventures avec des locaux, quant à Qin Qin, devenir son amante signifie un retour à ses origines après ses deux précédents mariages avec un Japonais et un Américain.

¹ Giampaolo Nuvolati, « Le flâneur dans l’espace urbain », p. 7.

² “After sampling men outside of China, both Niu Niu and Qin Qin end up with George as a way to reconnect with China sensually.” Gina Marchetti, “From Mao’s “Continuous Revolution” to Ning Ying’s *Perpetual Motion* (2005): Sexual Politics, Neoliberalism, and Postmodern China”, in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women’s Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 203.

Après son mariage, Niu Niu s'est habituée à un certain train de vie aisée, mais il est loin d'être partagé par tous ses concitoyens. Cette flânerie lui permet alors de se confronter à cette réalité et par là peut-être de se sentir à nouveau plus Chinoise. La flânerie est aussi émancipatrice dans le sens où le personnage se tourne vers les autres, et elle l'entreprend d'elle-même, sans l'intermédiaire de son mari pour la guider dans ce processus. Dans ce sens, la mort de son mari lui accorde finalement une plus grande autonomie qu'auparavant. Elle est de loin celle qui semble le plus profiter de ce moment de flânerie, ce qui est visible dans son attitude : elle sourit, elle regarde autour d'elle, elle danse... Mais elle n'est pas seule, Qin Qin et Mme Ye l'accompagnent.

Tous les spécialistes s'accordent généralement à dire que la flânerie est une activité solitaire, or ici on a affaire à trois femmes qui flânent. Mais si elles sont présentes physiquement dans le même espace, cela ne veut pas dire qu'elles partagent le même état d'esprit et la même attitude. Elles ne se parlent pas et ne se regardent pas non plus. Elles sont soit absorbées dans leur observation des alentours ou plongées dans leurs pensées. Chacune a l'air d'avoir sa propre trajectoire, comme si le fait de marcher ensemble était déterminé, tout comme leur réunion au début du film, par les circonstances, et non par leur volonté propre. On constate ainsi un décalage clair entre Niu Niu et les deux autres femmes, mais le fait qu'elles soient là alors qu'elles auraient très bien pu rentrer chez elles après ce réveil mouvementé, suggère une possible communion future. La présence de Qin Qin en particulier, l'ancienne maîtresse de George (ou plutôt l'une de ses maîtresses si on en croit le récit du policier au téléphone), peut laisser présager une éventuelle réconciliation avec Niu Niu. Peut-être Mme Ye et elle finiront-elles par rejoindre Niu Niu dans sa danse ?

La flânerie permettrait alors aussi de renforcer les liens entre les personnages en avançant dans la même direction, et d'ébaucher une réconciliation après le climat de suspicion qui avait pu régner jusque-là. De plus, il leur reste toujours la possibilité de rentrer dans la *siheyuan*, dont les murs protecteurs sont encore debouts.

C. Conclusion

Dans un chapitre consacré à la Trilogie de Pékin de Ning Ying en 2007, la chercheuse Cui Shuqin se lamentait du manque de personnages féminins importants dans ces films ayant un véritable rapport avec la ville.

Qu'ils soient jeunes ou vieux, seuls ou à plusieurs, on constate que les promeneurs urbains sont tous des hommes. Par conséquent, des problèmes surviennent lorsque des flâneuses tentent de partager l'espace urbain. La femme urbaine ne peut pas se déplacer librement dans les rues sans être entravée ou intimidée. Nous avons besoin d'une vision féminine consciente et d'un sujet féminin du discours urbain dans le cinéma chinois.¹

Elle réclame donc une véritable vision féminine de la ville et davantage de flâneuses. Les héroïnes de *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion* présentent des profils de flâneuses qui ne sont pas entravées dans leurs déplacements, mais cela ne signifie pas cependant que les entraves n'existent pas dans leurs esprits ou à l'échelle de la société. D'un film à l'autre, les conditions des personnages sont très différentes suivant leur statut social.

Pingguo est une jeune travailleuse migrante qui marche mais parce qu'elle n'a pas les moyens de se déplacer autrement. Lorsqu'on la voit errer en quête d'une clinique clandestine pour avorter, c'est parce qu'elle n'a pas les moyens de payer les frais d'un véritable hôpital. Niu Niu et ses amies ont le choix de la façon dont elles se déplacent, et ont un niveau de vie et d'éducation beaucoup plus important. Enfin, lorsque Pingguo s'échappe à la fin de *Lost in Beijing*, elle emmène avec elle son fils, encore un nourrisson. Les trois amies de *Perpetual Motion* n'ont vraisemblablement pas d'enfant si on croit leur réunion pour le nouvel an lunaire, qui est un événement que l'on passe ordinairement en famille. En dehors de Niu Niu, qui vient d'ailleurs de perdre son mari, elles ne sont pas mariées et elles parlent de leurs parents au passé, ce qui implique qu'ils sont certainement tous décédés. Elles sont alors libres de toute obligation familiale lorsqu'elles se mettent en marche. Ces héroïnes n'ont donc pas accès aux mêmes

¹ "Old or young, individual or collective, we notice that the urban strollers are men. As a result, problems occur when female flâneurs attempt to share the urban space. The urban woman cannot move freely in the streets, unimpeded and unintimidated. We need a conscious female vision and a female subject of urban discourse in Chinese cinema." Cui Shuqin, "Ning Ying's Beijing Trilogy: Cinematic Configurations of Age, Class, and Sexuality", *The Urban Generation*, p. 262.

opportunités, mais on retrouve malgré tout pour chacune cette idée d'émancipation que Elkin associe à sa figure de la flâneuse.

La signification de ces moments de flânerie varie aussi d'un film à l'autre. Pour Pingguo, ces moments de marche s'étalent sur toute la durée du film et font partie d'un processus progressif de prise de conscience personnel qui va mener le personnage à rejeter l'autorité masculine qui pèse sur elle et son destin. La ville lui renvoie à chaque fois une image d'elle-même en lui fournissant des surfaces dans lesquelles la jeune femme peut se refléter, qu'il s'agisse de l'eau d'un canal, un miroir ou du visage tuméfié d'une amie défunte. Petit à petit, Pingguo devient un sujet qui regarde, qui est capable de prendre du recul sur sa situation, et non plus seulement une monnaie d'échange entre son mari et son employeur.

Pour Niu Niu et ses amies, la flânerie intervient à la toute fin du récit. La dualité de la *siheyuan*, aussi bien un cocon protecteur qu'une prison qui les isole de l'extérieur, et les traces du passé qu'elle contient composent un environnement qu'elles décident de quitter après l'annonce de la mort du mari de Niu Niu et la crise de La La. Leur marche au dehors s'oppose alors à toutes les conventions de déplacement dans la ville et pour des femmes de leur condition. En choisissant de se déplacer à pied, en traçant leur propre trajectoire non rectiligne qui contamine même les mouvements de caméra, en allant à l'envers du sens de circulation, ou encore en investissant le milieu d'une route, elles se réapproprient un espace urbain dont elles étaient tenues isolées par les murs de la *siheyuan*. En flânant, elles détournent les chemins tracés pour elles et s'approprient leurs propres territoires, pour reprendre les mots d'Elkin.

Le fait de circuler à pied implique une lenteur qui vient aussi signifier une ouverture aux autres. La flânerie peut être un autre moyen pour Niu Niu de renouer avec sa sinité, dont son mari était jusque-là l'intermédiaire. Le fait d'entreprendre cette marche de son propre chef, sans intermédiaire, est une preuve de son autonomie : elle explore désormais sans guide. Enfin, le fait que ses amies l'accompagnent, bien que leur disponibilité au monde extérieur ne soit pas encore au même niveau que l'héroïne, sous-entend un possible renforcement des liens entre elles.

On a donc à chaque fois une transformation de la vision des personnages qui vient soutenir leur émancipation d'une part, et les rend disponibles pour explorer l'espace urbain d'autre part. On note ainsi que cette émancipation se retrouve toujours intimement liée à la ville et sur ce qu'elle permet aux femmes d'accomplir dans leur parcours personnel et leur rapport aux autres.

V. Conclusion du chapitre

En conclusion de son ouvrage sur les flâneuses, Elkin fait la déclaration suivante :

Ce n'est qu'en étant conscientes des frontières invisibles de la ville que nous pouvons les remettre en question. Une flânerie féminine – une *flâneuserie* – non seulement change la façon dont nous nous déplaçons dans l'espace, mais agit aussi sur l'organisation de l'espace lui-même. Nous revendiquons notre droit à perturber la paix, à observer (ou non), à occuper (ou non) et à organiser (ou désorganiser) l'espace selon nos propres conditions.¹

Cette citation permet de passer en revue les différents enjeux développés dans ce chapitre. À travers ces films, les réalisatrices ont donné à voir les « frontières invisibles » ou en l'occurrence les « murs invisibles » que contient la ville, qu'ils soient figurés par une moustiquaire, la fenêtre d'une *siheyuan* ou les barreaux de l'enclos d'une éléphante. Leur dualité au sein de chaque récit en fait des refuges aussi bien que des prisons. Ces « murs » viennent signifier les limites sociales imposées aux femmes ou qu'elles s'imposent elles-mêmes. Dans *Dam Street*, la moustiquaire accorde un répit à l'héroïne tout en rappelant qu'elle ne peut échapper à son stigmat de « fille publique » dans sa ville natale. Dans *Stolen Life*, elle évoque une immense toile d'araignée dans laquelle l'héroïne se laisse volontairement piéger par l'homme qu'elle aime. Dans *Perpetual Motion*, la *siheyuan* protègent les quatre femmes de l'extérieur, mais dans le même temps, le cadrage de ses fenêtres et les reflets dans les vitres les enferment visuellement dans l'image tandis que la poussière menace de les recouvrir. Enfin, l'enclos du zoo a des significations différentes pour chaque personnage. Il donne un cadre intimiste à l'héroïne pour lui donner le courage d'aborder la jeune femme qui lui plaît et un refuge temporaire bientôt violé par l'autorité patriarcale pour son ex-amante Jun Jun.

¹ Lauren Elkin, *Flâneuse*, p. 332.

Ensuite, on a pu voir que la légitimité à occuper l'espace urbain est soumise à des variantes déterminantes comme la classe sociale ou l'orientation sexuelle. La mise en scène de *Fish and Elephant* vise à intégrer le couple lesbien dans l'espace urbain à l'aide du montage aussi bien visuel que sonore qui l'inscrit dans le même espace-temps que la vie quotidienne à Pékin à l'été 2001. Le film identifie aussi publiquement les deux femmes comme un couple, et le récit se clôt avec leur intégration au sein de la famille, ce qui revient à une acceptation à l'échelle de la société. Dans *Lost in Beijing*, les personnages de Wang Mei et Xiao Mei incarnent chacune une extrémité de l'échelle sociale contemporaine. Wang Mei est une femme d'affaires qui a réussi en étroite collaboration avec son mari, mais l'attitude volage de ce dernier la dépossède d'un espace propre où elle pourrait se permettre d'être vulnérable. Elle investit alors celui de sa voiture, qu'elle peut véritablement contrôler et au sein le quel elle peut laisser tomber son masque. Ce n'est qu'en prenant un appartement de son côté à la fin du film qu'elle gagne enfin son propre territoire. A l'inverse, Xiao Mei est le personnage qui rêve le plus d'acquérir un espace mais qui ne sera jamais associée à un espace intime de tout le récit. Elle ne trouve pas sa place à Pékin et meurt tragiquement. La censure de son arc narratif dans la version du film sortie en salles en Chine montre aussi qu'elle n'a pas non plus sa place dans les discours officiels, qui n'admettent pas que l'on nuance l'image du formidable développement économique du pays à l'approche des Jeux Olympiques de 2008.

Enfin, on a également pu constater « le pouvoir émancipateur d'une bonne balade » comme dit Elkin avec les moments de flânerie dans *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion*. L'image d'elle-même que la ville renvoie à Pingguo dans ses moments de marche successifs la mène, tout comme Cléo, l'héroïne d'Agnès Varda, à prendre du recul sur sa situation et à devenir un sujet qui regarde, et non plus seulement l'objet du regard des autres personnages. La flânerie incarne dans ce cadre l'émergence progressive d'une conscience de soi, qui se conclue par l'émancipation du personnage par son départ à la fin du film. Dans *Perpetual Motion*, les trois amies se positionnent ouvertement comme des flâneuses en s'accordant un moment pour soi, mais aussi pour s'ouvrir au monde extérieur, ce qui leur permet de rendre compte à leur tour dans la filmographie de la réalisatrice des transformations de la ville de Pékin. Leur façon de se

déplacer, caractérisée par la lenteur, le détour, la danse, vient à l'encontre des conventions habituelles de déplacement dans la capitale et participe alors à leur réinvestissement de l'espace urbain. Chaque marche dans la ville a donc une signification différente pour les héroïnes selon le film, mais est toujours synonyme d'émancipation pour elles. Il reste important de souligner que cette émancipation n'aurait pas été possible autrement que par la ville, et qu'elle varie aussi en fonction du niveau de vie, d'éducation et des obligations familiales des héroïnes.

L'expérience des personnages féminins analysées ici sont ainsi représentatives de l'ambivalence de l'espace urbain pour les femmes, entre dangers et plaisirs, opportunités et contraintes. Avec leurs films, les trois réalisatrices ont donné à voir des minorités comme des lesbiennes ou des travailleuses-migrantes, et ont à chaque fois inscrit le rapport avec la ville des héroïnes dans les conditions sociales et économiques de leur époque.

Toutes les héroïnes de ces films ne terminent pas bien, mais en comparaison avec les fins pessimistes d'autres films de la génération urbaine, on remarque que la plupart des personnages féminins trouvent le moyen de s'échapper ou finissent par trouver une solution à une partie de leurs problèmes, et qu'il s'agit toujours de quelque chose permis par la ville. L'héroïne de *Dam Street* finit par quitter sa petite ville natale pour Shenzhen, un des plus grands pôles économiques du pays. Cette ville lui offre la possibilité de recommencer à zéro dans un endroit où personne ne la connaît. Elle échappe ainsi à l'emprise toxique de sa mère et à l'hostilité de ceux qui ne lui pardonnent pas ses « fautes ». Dans *Stolen Life*, l'héroïne tombe sous l'emprise de Muyu mais réussit à lui échapper en partie grâce à un travail qui lui permet de vivre de son côté, alors que son renvoi de l'université avait sérieusement compromis ses perspectives d'avenir. Dans *Perpetual Motion*, la mort du mari de l'héroïne est un choc mais si l'on en croit le moment de flânerie qui conclut le film, la nouvelle est plutôt vécue comme une libération. Niu Niu est alors libre d'explorer l'espace urbain sans intermédiaire. Le couple de *Fish and Elephant* n'aurait sans doute pas pu se rencontrer si elles n'avaient pas habité en ville, et il en va de même pour la mère de l'héroïne qui rencontre son futur mari en venant à la capitale. Sa venue va également provoquer le *coming out* de sa fille, qu'elle va finir par accepter, peut-être grâce à l'influence de son

nouvel environnement. Enfin, Wang Mei et Pingguo se séparent toutes les deux de leur mari à la fin de *Lost in Beijing*. La première obtient enfin un espace personnel, et la fuite de la seconde est facilitée par l'étendue de la ville et son brassage de population.

Dans tous ces films, l'espace urbain offre une multitude de possibilités aux femmes qui l'habitent, l'occupent et le traversent, sans que l'expérience de celles qui n'en profitent pas soit occultée. Ainsi, ces œuvres dénoncent d'une part les limites imposées par la société patriarcale et l'économie capitaliste « à la chinoise » aux personnages féminins, et d'autre part, ils exposent les possibilités de réappropriation et de subversion de l'espace urbain, qui constitue une métaphore de la société chinoise contemporaine. Ces œuvres revendiquent donc cet espace comme un lieu d'émancipation pour les femmes, quelle que soit leur classe sociale, leur âge ou leur orientation sexuelle. Loin d'être des véritables *happy ending*, les conclusions de ces films restent cependant la plupart du temps ouvertes quant au destin des personnages après la fin du film. Ce sera l'objet du prochain chapitre.

Chapitre 3 : Fins ouvertes : des ouvertures critiques ?

I. Introduction

Le dernier grand axe commun de cette analyse est celui de la récurrence des fins ouvertes ou ambiguës quant au destin des personnages féminins. Ces fins ouvertes ont été commentées de façon individuelle par certains chercheurs, mais rapprocher ces films les uns des autres permet de constater la présence d'une véritable tendance dans le cinéma de femmes de cette époque.

Chris Berry s'est penché sur la conclusion de certains films de réalisatrices indépendants des années 2010, qui sont caractérisées par « un ton morose, voire déprimant » en raison de l'avenir incertain de leurs héroïnes.¹ Ces dernières se retrouvent à la fin de ces récits une position où elles ne peuvent ni retourner en arrière, ni vraiment aller de l'avant. Au lieu de rester suspendus, les personnages féminins se dédoublent et explorent des temporalités différentes au sein d'un même espace, ce qui a pour conséquence de laisser l'intrigue se déployer sans fin si le générique de fin ne venait pas l'interrompre. Berry déclare alors à propos de ces films :

En fait, je ne trouve pas ces films déprimants. Ce qui est beaucoup plus oppressant de mon point de vue, c'est l'optimiste obligatoire du socialisme

¹ « a downbeat, even depressing mood » Chris Berry, "Women Characters, Women's Cinema and Neo-liberal Chinese Modernity: Doubled and Split", in Felicia Chan et Andy Willis (dir.) *Chinese Cinemas: International Perspectives*, Londres, Routledge, 2016, p. 132.

de la période maoïste comme de la consommation de marché. [...] Je vois ces films et l'espace qu'ils créent pour exprimer de l'insatisfaction comme les symptômes d'une distance critique et d'une ouverture à de nouvelles possibilités.¹

Dans ce cadre, on peut donc considérer que les fins ouvertes que l'on retrouve dans les films du corpus constituent des sortes d'ouvertures critiques pour leurs réalisatrices. En refusant d'offrir une résolution claire à leurs récits, elles créent une certaine frustration auprès du public et l'amènent ainsi à s'interroger sur ce qu'il peut bien arriver ensuite aux personnages. En restant ouvertes, leur interprétation peut être aussi bien positive que négative. Ces conclusions représentent dans ce cas un défi à l'encontre du système de censure qui veille normalement à éviter ce genre de confusion en s'assurant de la résolution des conflits et de maintenir une vision positive du pays. La chercheuse chinoise Si Da, qui a analysé les premiers films de Li Yu, déclare à propos de la réalisatrice : « son pessimisme peut avoir pour but de déclencher une polémique et d'encourager la vigilance du public concernant la tragédie des femmes en Chine. »² Ces fins possèdent ainsi un potentiel disruptif certain.

On distingue deux types de fins dans les films du corpus. Le premier est celui d'une résolution ambiguë de l'intrigue, ce qui est le cas dans *Lettre d'une inconnue*, *Fish and Elephant* et *Stolen Life*. Dans le premier film, les circonstances de la mort de l'héroïne ne sont pas explicitées dans le récit, ce qui amène plusieurs chercheuses à interpréter son décès non pas par maladie comme dans l'œuvre originale, mais par un suicide. Si ce détail scénaristique peut paraître anodin, il est néanmoins déterminant pour appuyer l'autonomie du personnage par rapport à l'écrivain. Ensuite, la scène finale de *Fish and Elephant*, qui montre le mariage de la mère de l'héroïne sans que cette

¹ "In fact, I do not find these films depressing. What is far more oppressive from my point of view is the compulsory sunny optimism of both Mao-era socialism and market consumerism. [...] I see these films and the space for expressing dissatisfaction that they carve out as symptomatic of a critical distance and the opening up of new possibilities." Chris Berry, "Women Characters, Women's Cinema and Neo-liberal Chinese Modernity: Doubled and Split", *Chinese Cinemas: International Perspectives*, 2016, p. 132.

² "her pessimism may aim to awaken controversy and promote audience's vigilance to women's tragedy in China." Si Da, "Changing the Images of Woman in Contemporary Chinese Cinema: An Analysis Based on Li Yu's Four Films", communication présentée à la "Doing's Women's Film History Conference", University of Sunderland, 13-15 avril 2011.

dernière participe à la fête, a donné lieu à des interprétations pessimistes sur la situation des personnes LGBT en Chine. Cependant, l'analyse récente de Jenn Marie Nunes apporte un regard neuf sur cette scène et avance la possibilité d'une remise en question des structures patriarcales avec l'absence « qui se fait sentir » du couple lesbien. Enfin, le récit de *Stolen Life*, que l'on a suivi jusque-là grâce à la voix over de l'héroïne, se conclue avec une adresse directe à la caméra du personnage. Ce procédé peut être vu comme une tentative du personnage d'établir enfin un lien avec une autre personne après l'échec de toutes ses relations jusqu'à présent dans son parcours.

Le second type de fin montre le départ des héroïnes de leur maison vers une destination inconnue du public. Un parallèle avec le destin du personnage de Nora d'une *Maison de poupée* d'Ibsen a été établi à plusieurs reprises par les chercheurs qui ont travaillé sur ce film, mais à nouveau, toujours dans le cadre d'études de cas. Ce chapitre est donc l'occasion de démontrer la récurrence de ce type de conclusion dans des films de réalisatrices différentes. Ces Nora modernes sont les héroïnes de *Dam Street*, *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion*. Dans le premier film, Xiao Yun quitte son village natal et le film se termine sur un plan du train qui s'éloigne tandis que son fils reste sur le quai. Dans le second, Pingguo décide de partir avec son bébé et l'argent du contrat négocié entre son mari et son employeur. Enfin, dans *Perpetual Motion*, après l'annonce de la mort du mari de l'héroïne et la crise de nerfs d'une de ses amies, les trois dernières femmes entament une promenade dans les rues désertes de la capitale, déplaçant le récit pour la première fois en dehors de la *siheyuan* et du passé qu'elle représente. Alors que Lu Xun appelait à accorder des moyens financiers aux femmes, les deux réalisatrices Li Yu et Ning Ying constatent avec leurs films que même avec de l'argent, c'est bien la société patriarcale qui reste problématique pour les personnages.

II. Des fins ambiguës

A. Lettre d'une inconnue

Le film de Xu Jinglei est celui du corpus qui comprend le moins de zones d'ombres dans son récit. Il en existe cependant deux. La première concerne les circonstances de la mort de l'héroïne. Si on s'appuie sur la nouvelle de Zweig, l'inconnue meurt de la même maladie qui a emporté son fils. Pourtant, deux chercheuses proposent une

alternative : le suicide. Cette interprétation vient ainsi souligner l'ambiguïté laissée par la réalisatrice sur les causes de ce décès. De plus, elle transforme l'interprétation plus générale du personnage, non pas comme une amoureuse tragique mais comme une femme de convictions. La seconde zone d'ombre concerne l'avenir de l'écrivain après avoir lu la lettre de Mlle Jiang. Xu Jinglei a commenté son évolution psychologique après sa lecture, mais a soigneusement laissé de côté le contexte historique. En effet, le récit se termine en 1948, un an précisément avant la prise de la ville par l'Armée Populaire de Libération communiste et la fondation de la République Populaire de Chine. L'avenir de M. Xu, écrivain au train de vie bourgeois, s'annonce alors plutôt sombre. Le film éponyme de Max Ophüls de 1948 va servir ici de point de comparaison pour analyser l'adaptation littéraire de Xu Jinglei.

1. Comment meurt l'inconnue ?

M. Xu, l'écrivain, reçoit au début du film la lettre d'une morte. La narration en voix over, qui reprend le texte de la lettre, dit ainsi : « ce sont les mots d'une femme morte que vous lisez ». Dans la nouvelle originale de Zweig, l'inconnue meurt de la même maladie qui vient d'emporter son fils. Cependant, pour l'adaptation de Xu Jinglei, plusieurs chercheuses affirment que Mlle Jiang (le pseudonyme sous lequel l'inconnue est présentée dans la dernière partie du film) s'est suicidée.

La première chercheuse, Guo Shaohua, mentionne ce détail dans son résumé du film : « Lorsque l'enfant meurt, Mlle Jiang se suicide après avoir envoyé à M. Xu une lettre décrivant son amour pour lui. »¹ Li Jinhua argumente dans la même veine : « Ainsi, Jiang, en deuil de son fils, [...] se suicide (bien que le film ne nous dise jamais explicitement comment elle meurt, nous sommes amenés à croire qu'elle se tue) ».² Aucune n'indique les éléments qui les ont fait penser à un suicide, mais elles considèrent

¹ "When the child dies, Miss Jiang takes her own life after mailing out a letter to Mr. Xu describing her love for him." Guo Shaohua, "Wenyi, Wenqing and Pure Love: The European Imaginary in Xu Jinglei's Films", *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 12 n°1, 2018, p. 7.

² "Thus, Jiang, bereaved of her son, [...] tak[es] her own life in a suicidal manner (although the film never tells us explicitly how she dies, we are led to believe that she kills herself;" Li Jinhua, "Chinese Feminisms and Adaptation-as-Translation Readings of Letter from an Unknown Woman", *Comparative Literature and Culture*, vol. 9 n°4, 2007, p. 8. <http://docs.lib.pur due.edu/clcweb/vol9/iss4/4>

toutes les deux l'héroïne comme une figure indépendante et féministe malgré ses circonstances. Dans ce cadre, la décision de choisir de mourir au lieu de continuer à vivre une existence malheureuse et solitaire est finalement assez cohérente avec cette idée du personnage que s'en font Guo et Li.

En examinant l'adaptation de la nouvelle par Xu Jinglei, on relève en effet une certaine ambiguïté concernant les conditions du décès de l'héroïne, ce qui encourage donc des interprétations différentes d'un chercheur à un autre. La comparaison avec l'adaptation hollywoodienne de Max Ophüls permet de le souligner.

Dans la nouvelle de Zweig, la narratrice annonce dès le début de sa lettre qu'elle ne se sent pas bien.

Peut-être ne puis-je te parler très clairement, peut-être ne me comprends-tu pas ; ma tête est lourde, mes tempes cognent et palpitent, mes membres me font tant souffrir ! Je crois que j'ai de la fièvre, peut-être même la grippe qui frappe de porte en porte ; ce serait une bonne chose, je pourrais ainsi rejoindre mon enfant sans avoir besoin de mettre fin à mes jours. Parfois, un voile sombre recouvre mes yeux, peut-être ne pourrai-je mettre un point final à cette lettre, mais je vais rassembler toutes mes forces afin de te parler une seule fois, juste cette fois-là, à toi mon bien-aimé, à toi qui ne m'as jamais connue.¹

Et elle termine ainsi dans le pénultième paragraphe de sa lettre :

Je ne peux écrire davantage... Ma tête est si lourde... mes membres me font tant souffrir, j'ai de la fièvre... Je crois que je vais devoir m'allonger sans plus tarder. Peut-être est-ce bientôt la fin, peut-être, pour une fois, le destin est-il bon envers moi et que je n'aurai pas à les voir partir avec l'enfant... Je ne peux plus écrire.²

L'adaptation d'Ophüls reprend elle aussi cette description des tempes qui brûlent dans la narration en voix over, mais ne mentionne pas d'entrée de jeu la mort de l'enfant. Chez Xu Jinglei, ce décès est annoncé dès les premières lignes, comme chez Zweig, et ensuite répété au milieu du récit et à sa toute fin. La mort de son enfant lui sert même pour témoigner de sa sincérité : « Une femme dont le seul enfant vient de mourir ne saurait mentir. » Cependant, la narratrice n'évoque ni fièvre, ni état de

¹ Stefan Zweig, *Lettre d'une inconnue* et *Le Joueur d'échecs*, Paris, Pocket, 2013 [1922 et 1943], p. 11.

² Stefan Zweig, *Lettre d'une inconnue* et *Le Joueur d'échecs*, 2013 [1922 et 1943], p. 55.

faiblesse dans le processus d'écriture. Elle conclut sa lettre en disant « Je ne peux plus écrire mon amour. Prends soin de toi. », sans donner davantage d'explications.

Chez Ophüls, le décès de l'inconnue de maladie ne fait aucun doute. La voix over du personnage précise, comme dans la nouvelle, son état fiévreux alors qu'elle écrit la lettre, et finit par s'affaiblir brusquement au moment où l'actrice s'effondre d'épuisement sur son bureau. À ce moment précis, l'image se trouble pour signifier la vision de l'héroïne en train de perdre conscience. Au contraire, chez Xu Jinglei, l'héroïne n'a pas l'air en mauvaise santé lors de sa dernière apparition à l'écran. Elle y est cadrée debout face à la fenêtre de son appartement en train de regarder au-dehors tandis que la voix rappelle la mort de son enfant. Au premier plan, on peut distinguer la lettre qu'elle vient d'écrire sur son bureau. La caméra ajuste ensuite son point de vue pour ne plus cadrer que le bureau avec la pile de feuillets qui composent sa lettre en son centre et, juste au-dessus, une photographie de son fils. La narration en voix over approche de la conclusion de la lettre mais rien n'indique à l'image ce qui provoque le décès de l'héroïne. En conclusion, aucune précision, qu'elle soit en voix over ou à l'écran, n'est donnée à ce sujet. La thèse du suicide représente alors une piste d'interprétation comme une autre.

Le texte de la nouvelle de Zweig mentionne cependant le suicide. La narratrice dans l'extrait cité plus tôt : « je pourrais ainsi rejoindre mon enfant sans avoir besoin de mettre fin à mes jours. » Elle voit cette maladie comme une bénédiction, un remède à ses souffrances, et se laisse donc mourir. Mlle Jiang aurait pu agir de même mais l'absence de toute mention de maladie rend cette interprétation difficile.

Dans ses entretiens autour du film, la réalisatrice ne commente pas la mort de l'héroïne, si ce n'est que c'est la mort de son fils lui « fait perdre l'envie de vivre ». ¹ En effet, la narratrice répète à plusieurs reprises que sans son fils, elle se retrouve désormais seule au monde. M. Xu est la dernière personne qui lui reste mais comme elle

¹ « 最后她儿子死了，她失去了生存的希望 » Xie Xiao et Wu Jiemin, "Xu Jinglei shouci jiemi laixin: zhebu yingpian huiling guanzhong gandong 徐静蕾首次解密“来信”：这部影片会令观众感动” (Xu Jinglei dévoile *Lettre d'une inconnue* pour la première fois : ce film sera émouvant), *Nanfang dushi bao* 南方都市报 (Southern Metropolis Daily), mis en ligne le 07/04/2004. <http://ent.sina.com.cn/m/c/2004-04-07/1514358136.html> Consulté le 17/08/20.

le lui précise, cela ne lui procure aucun réconfort puisqu'il ne l'a jamais reconnue ou aimée comme elle l'aurait souhaité. La réalisatrice affirme même que la mort de l'héroïne n'est pas si tragique lorsqu'elle fait la déclaration suivante :

Je ne suis pas aussi triste pour elle qu'au début [à sa première lecture de la nouvelle], car nous savons maintenant que même s'ils s'étaient mis ensemble, qu'auraient-ils fait ? La situation se serait progressivement dégradée ou serait devenue plus difficile. Je trouve au contraire que cette femme a eu une vie extraordinairement satisfaisante.¹

Cette déclaration, au demeurant assez pessimiste sur les relations amoureuses en général, a pu orienter l'interprétation de Guo et Li (la première cite cette interview dans son article). Ainsi, si l'on suit leur point de vue, plutôt que de prendre le risque d'être déçue par la réaction de l'écrivain face à sa confession, ou pire d'être rejetée, Mlle Jiang préfère terminer les choses à sa manière. Avoir eu son fils semblait suffire à combler sa vie, mais avec sa disparition, elle perd véritablement sa raison de vivre. Elle met donc fin à ses jours après avoir écrit cette lettre adressée à M. Xu.

Le suicide correspond davantage à la personnalité de l'héroïne. Cette femme a vécu son existence sans se laisser contraindre par les conventions sociales, pourtant très prégnantes à l'époque où est située l'action : les années 1930-1940. Elle ne s'est ainsi jamais mariée, et ne l'a jamais envisagé. Elle a eu un enfant hors de ce cadre légitime sans que cela soit présenté comme une faute. Elle a également trouvé de quoi subvenir à ses besoins en se prostituant, sans faire appel au soutien de sa famille. Elle fait donc preuve d'une indépendance de corps et d'esprit remarquablement révolutionnaire pour son époque. Dans ce cadre, son suicide serait alors une nouvelle façon d'affirmer son contrôle sur son existence. Un décès par maladie ferait d'elle une figure tragique et lui ôterait cette maîtrise. Le suicide, lui, la rend distante de toute idée de sacrifice pour l'homme qu'elle aime et réaffirme au contraire son autonomie par rapport à lui. Sa lettre peut ainsi être vue comme une punition depuis l'au-delà. En lui livrant toute son histoire et en disparaissant ensuite, non seulement elle ébranle les certitudes de M. Xu, mais

¹ « 我不像当初那样同情她，因为我们现在知道，即便是能和对方在一起了，又能怎样？慢慢会变得不好，还是一个比较困难的处境。我反而觉得她的一生是特别充实的。 » Xie Xiao et Wu Jiemin, "Xu Jinglei shouci jiemi laixin: zhebu yingpian huiling guanzhong gandong 徐静蕾首次解密“来信”：这部影片会令观众感动” (Xu Jinglei dévoile *Lettre d'une inconnue* pour la première fois : ce film sera émouvant), *Nanfang dushi bao* 南方都市报, mis en ligne le 07/04/2004.

elle lui ôte aussi toute possibilité de répondre ou de réagir. La réalisatrice commente à ce propos :

Cette héroïne est finalement très cruelle : « je t'aime profondément toute ma vie, mais j'attends ma mort pour te le dire à travers une lettre, sans que tu puisses te rappeler de moi, ou me retrouver ». Le récit peut être aussi bien vrai que faux, ce qui amène cet homme à complètement douter de ses sentiments, jusqu'à douter de toute son existence.¹

L'idée d'une mort par suicide pour l'héroïne permet ainsi de réaffirmer l'indépendance d'esprit de l'héroïne, malgré l'histoire d'amour à sens unique qui l'a suivie toute sa vie. L'écrivain lui, est désormais condamné à vivre avec ses regrets.

2. Qu'advient-il de l'écrivain ?

Au début du film d'Ophüls, le personnage masculin, présenté comme lâche et superficiel, projetait de fuir un duel. Après sa lecture de la lettre de l'inconnue, il devenait finalement un homme d'honneur et renonçait à fuir. L'issue du duel, qui promettait d'être fatale pour lui, représentait ainsi une sorte de punition divine pour son comportement par le passé. Chez Xu Jinglei, l'écrivain reste bien vivant mais l'Histoire promet sans doute de le punir lui aussi.

Le film s'ouvre en effet en 1948 à Beiping (un ancien nom de Pékin), c'est-à-dire précisément un an avant la prise de la ville par l'Armée Populaire de Libération communiste et la fondation de la République Populaire de Chine. Xu Jinglei avait pris soin de placer son récit avant 1949 afin de pouvoir parler de sujets comme la prostitution tout en échappant à la censure.² Ce faisant, elle élude aussi le destin qui attend l'écrivain sous le nouveau régime communiste qui ne va pas tarder à se mettre

¹ « 而其中的女主人公才真够狠毒：我深深地爱你整整一辈子，可最后等我死了才用来信把全部感情都告诉你，却又让你想不起我、找不到我。似真又似假，完全颠覆了那个男人对感情的自信，对自己产生彻底的人生怀疑。 » He Dong 河东, « *Cong xiao nüsheng dao chengshu nüren, Xu Jinglei : yuelaiyue mosheng* 从小女生到成熟女人 徐静蕾：越来越陌生 » (De petite fille à femme mature, Xu jinglei, de plus en plus inconnue), date inconnue, <http://www.xujinglei.org/letter/s01.htm> Consulté le 02/07/20.

² En effet, la conception de l'histoire du discours officiel du PCC est divisée en deux : avant 1949, ou le « féodalisme » et après 1949, ou « la nouvelle ère ». Ainsi, des sujets moralement réprouvés en RPC sont tolérés par la censure si l'action a eu lieu sa fondation. C'est une parade que l'on retrouve aussi chez les cinéastes de la Cinquième génération.

en place. En effet, le train de vie de M. Xu peut tout à fait être qualifié de « bourgeois », il est donc plus que probable qu'il soit le sujet de persécutions par la suite. Il peut aussi être contraint à l'exil, en suivant le parti nationaliste du Guomindang à Taiwan, ou encore ailleurs à l'étranger, ce qui, aux yeux du PCC, revient à trahir son pays.

Indépendamment des événements historiques, le contexte dans lequel M. Xu rentre de voyage et découvre la lettre de l'inconnue évoque la fin d'une époque. La nuit tombée donne une atmosphère menaçante à la *siheyuan* et les bruits du voisinage sont absents, comme s'ils étaient tous partis. À son arrivée, M. Xu demande à son domestique si un certain nombre de personnes lui ont laissé des nouvelles, mais ce n'est le cas pour aucune d'entre elles. Enfin, il se trouve que c'est son anniversaire ce soir-là, ce que l'homme avait oublié. Sa seule célébration, après une vie sociale jusque-là florissante comme on le verra dans la suite du récit, consiste en un repas frugal en solitaire tandis que son domestique s'active à remettre la maison en état autour de lui. L'écrivain apparaît ainsi isolé, peut-être avec un niveau de vie bien moindre que lorsque l'héroïne l'avait rencontré pour la première fois. La remise en question et la tristesse que provoquent en lui la lecture de cette lettre représente alors une première « punition » symbolique pour ne pas avoir su aimer l'inconnue. Une seconde punition serait une vie solitaire avec un avenir lui promettant soit des persécutions, soit l'exil.

Les causes de la mort de Mlle Jiang et ce qu'il advient de l'écrivain après la fin du film sont donc les deux zones d'ombre que la réalisatrice a laissé à son adaptation de la nouvelle de Zweig. Celle d'Ophüls, en comparaison, ne laissait planer aucune ambiguïté à ce sujet. L'idée d'une mort par suicide pour l'héroïne permet néanmoins de renforcer son indépendance d'esprit à l'échelle du film, malgré cette passion à sens unique. L'avenir incertain de l'écrivain quant à lui, peut être vu comme une double punition : émotionnelle en remettant en question son existence, et historique avec le nouveau régime communiste qui s'annonce à l'horizon.

B. *Fish and Elephant*

La dernière scène de *Fish and Elephant* est un plan séquence-fixe qui filme depuis l'extérieur d'un restaurant la réception du mariage de la mère de l'héroïne et de son nouveau mari, M. Zhang, rencontré lors d'une des entrevues destinées au mariage de

sa fille. La fête, que l'on peut voir grâce à la grande vitrine de l'établissement, bat son plein à l'intérieur tandis que les mariés circulent d'une table à l'autre pour trinquer avec les invités. La mère s'échappe pour venir guetter à la porte ouverte du restaurant, où elle est rejointe par son mari qui entreprend de la rassurer : Xiao Qun et Xiao Ling vont bien finir par arriver. Ils scrutent un moment les passants avant d'être finalement rappelés par les invités, dont le fils de M. Zhang, qui est sommé par ces derniers d'appeler sa nouvelle belle-mère « Maman ». Ils retournent ensuite tous à l'intérieur du restaurant pour continuer à trinquer et manger. Un fondu au noir vient clore la scène et seuls les bruits du banquet sont encore audibles pendant le générique de fin.

On comprend dans cette scène que l'héroïne, Xiao Qun et son amante, Xiao Ling, étaient toutes les deux invitées au mariage de la mère de Xiao Qun et M. Zhang, mais on ne les voit pas rejoindre la fête. Leur dernière apparition les montrait endormies et enlacées dans leur lit. Leur absence suggère donc qu'elles sont très en retard, ou qu'elles ne viendront pas du tout. En n'offrant pas d'explication quant à cette absence, Li Yu laisse les spectateurs en suspens et les amène à s'interroger sur ce qui a bien pu arriver aux personnages. Cette conclusion empêche ainsi la résolution de l'arc narratif entre la mère et la fille. En effet, la mère et la fille n'étaient plus apparues ensemble à l'écran depuis le *coming out* de l'héroïne. La mère avait plus tard téléphoné à sa fille pour lui faire part de son acceptation et de sa bénédiction, et le mariage aurait été l'occasion de les montrer réunies et réconciliées.

Les différentes interprétations de cette scène finale sont généralement assez pessimistes. Fran Martin comme la séparation formelle définitive entre le couple lesbien et le reste des personnages dans des espace-temps différents, et Cui Shuqin la considère comme le retour à l'ordre hétéronormé des choses, qui invisibilise le couple. Néanmoins, Jenn Marie Nunes a récemment montré cette scène sous un nouveau jour, en défendant le pouvoir de « l'(in)visibilité » des personnages, qui remet justement en cause la structure patriarcale familiale.

Pour Fran Martin, l'absence du couple au mariage à la fin du film représente la preuve d'une séparation ultime entre les deux narrations horizontales et verticales. Ce concept de double narration a été développé par Maya Deren et distingue une narration horizontale, qui fait progresser l'intrigue, et une narration verticale, qui permet

d'explorer l'émotion d'un moment précis.¹ Selon elle, le couple lesbien, toujours montré dans l'intimité de leur appartement, est associé à la narration verticale, et le reste de l'intrigue à la narration horizontale. À la fin du film, le couple reste donc isolé de son côté tandis que les autres poursuivent leur chemin. Martin néglige cependant de mentionner la scène où le couple est montré en train de se donner la main dans la rue avant de rencontrer la mère de Xiao Qun, qui réunit ainsi les deux dimensions de la narration. Enfin, elle affirme également que cette scène représente l'impossibilité d'un futur pour la relation homosexuelle, puisque les deux femmes ont très certainement été arrêtées par la police pour complicité avec Jun Jun, l'ex-amante de Xiao Qun que cette dernière cachait dans l'enclos de son éléphant.

Cui Shuqin, quant à elle, explique que la représentation d'un couple homosexuel au sein du système hétérosexuel sans le remettre en question reste problématique :

[Le film] positionne la représentation de l'homosexualité dans la normalité hétérosexuelle plutôt que contre cette dernière. Dans une culture et une société où l'ordre familial détermine les positions socioculturelles et le mariage hétérosexuel définit les rôles des sexes, l'homosexualité est moins une orientation sexuelle qu'un mode de vie qui cherche à être reconnu ou accepté par ceux qui adhèrent aux normes conventionnelles. [...] N'étant issu ni d'un mouvement politique ni d'une position théorique, le sujet de l'homosexualité et sa représentation en Chine continuent de négocier avec les conventions hétérosexuelles plutôt que de les remettre directement en question.²

Selon elle, la conclusion du film correspond en quelque sorte à une « victoire » de ce système hétérosexuel. Après avoir été divorcée pendant de nombreuses années, la mère se remarie et retrouve donc ses rôles d'épouse, mais aussi de mère. Ce dernier

¹ Pour davantage d'explications, voir la scène de l'opéra dans *Lettre d'une inconnue* dans le chapitre 1. Voir aussi Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, et Willard Maas au "Poetry and the Film: A Symposium" (1953), discours retranscrit dans Adam Sitney (dir.), *Film Culture Reader*, New York, Cooper Square Press (Rowman & Littlefield), 2000 [1970], p. 171-186.

² "situate the representation of homosexuality within rather than against heterosexual normality. In a culture and society where familial order regulates sociocultural positions and heterosexual marriage defines gender roles, issues that concern homosexuality are less a question of sexual orientation than of a lifestyle that seeks recognition or acceptance by adherents to conventional norms. [...] With origins in neither a political movement nor a theoretical position, the subject of homosexuality and its representation in China continue to negotiate with rather than directly challenge heterosexual conventions." Cui Shuqin "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism: Li Yu's Film Trilogy" in Wang Lingzhen (dir.) *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 219.

aspect est marqué plus particulièrement lorsque le fils de son mari est encouragé à l'appeler désormais « Maman » par les invités au mariage. La lesbienne criminelle incarnée par Jun Jun est finalement arrêtée par la police, et « [p]endant ce temps, la (les) fille(s) lesbienne(s) reste(nt) cachée(s) du regard du public. »¹ Cette invisibilité du couple ne laisse donc visible que les rôles hétéronormatifs convenables pour les femmes et maintient finalement le consensus. Ainsi, « les pressions familiales et le déni social réfutent l'identité lesbienne et font taire les voix lesbiennes. »²

1. Une absence qui se fait sentir

Dans un récent article dans la revue *Journal of Chinese Cinemas*, Jenn Marie Nunes affirme que cette scène finale vient au contraire perturber la structure patriarcale et hétéronormative. Elle revendique justement le pouvoir de cette « (in)visibilité » finale, qui vient d'une part subvertir le système hétéronormé et d'autre part rompre la transmission des rôles assignés aux femmes des mères à leurs filles au sein du patriarcat.

Elle s'appuie dans son article sur le travail de Peggy Phelan qui s'emploie à reconsidérer le pouvoir de la visibilité des femmes dans les médias mainstream. « Pour Phelan, [explique-t-elle] la visibilité peut être synonyme de surveillance et de régulation de l'image représentative par les producteurs de la culture dominante. »³ En effet, « en encadrant de plus en plus d'images de l'autre jusqu'alors sous-représenté, la culture contemporaine trouve le moyen de nommer, et ainsi de fixer l'image de cet autre. » dit Phelan.⁴ En d'autres termes, la culture dominante va arrêter une certaine image d'une minorité, ce qui lui permet de contrôler aussi bien son impact que la possibilité de

¹ "Meanwhile, the lesbian daughter(s) remain hidden from the public eye." Cui Shuqin "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism: Li Yu's Film Trilogy", *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, 2011, p. 219.

² "Familial pressures and social denial act to negate lesbian identity and silence lesbian voices." Cui Shuqin "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism: Li Yu's Film Trilogy", p. 215.

³ "For Phelan, visibility can mean surveillance and regulation of the representational image by dominant cultural producers" Jenn Marie Nunes, "Fish and Elephant : Reexamining (In)visibility and Claiming Queer Agency in China's First Lesbian Film", *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 12 n°1, 2018, p. 5

⁴ "In framing more and more images of the hitherto under-represented other, contemporary culture finds a way to name, and thus to arrest and fix, the image of that other." Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, p. 2.

diversifier cette même représentation. Pour illustrer cette idée, Nunes prend l'exemple de l'image déssexualisée des personnes LGBT dans les médias chinois, contre laquelle l'activiste Cui Zi'en lutte justement à travers ses films. En fixant cette image, la culture dominante limite aussi l'influence que cette minorité peut avoir sur elle en la remettant en question. Elle choisit donc d'intégrer cette minorité au sein de sa « normalité », ce qui tend à domestiquer, pour reprendre le terme employé par Nunes, la représentation des minorités. Dans ce cadre, Phelan revendique le pouvoir de l'invisibilité, qui refuse de s'insérer au sein des structures dominantes pour mieux les bouleverser. Elle parle ainsi d'« une disparition active, un refus délibéré et consciente de tirer profit de la visibilité ».¹

Nunes reprend ensuite les propos de Cheng Meiling qui approfondit cette idée de disparition active en disant que pour avoir plus d'impact il faut avant tout « faire sentir son absence » au sein de la culture dominante. Nunes le résume ainsi : « Pour que l'invisibilité fonctionne comme une source de pouvoir qui interfère avec l'hégémonie, elle ne doit pas simplement éviter la surveillance, mais elle doit aussi se faire sentir et dans un sens se faire « voir » par la culture dominante. »² Nunes applique les idées de ces deux chercheuses pour analyser la scène finale de *Fish and Elephant* et utilise donc le terme d'absence « active » ou « palpable » pour décrire l'absence du couple au mariage de la mère et de M. Zhang.

Cette absence est palpable pour plusieurs raisons. La première est que les mariés attendent la venue des deux jeunes femmes. Ils sont montrés en train de les attendre devant la porte du restaurant où a lieu la réception du mariage. La cérémonie se retrouve ainsi hantée par cette absence et rend la célébration incomplète, particulièrement pour la mère. Ensuite, le fait que le film se termine sans montrer si Xiao

¹ “an active vanishing, a deliberate and conscious refusal to take the payoff of visibility.” Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, 1993, p. 19.

² “For invisibility to function as a source of power that interferes with the hegemony, it cannot simply mean avoiding surveillance, but must also be felt and in a sense ‘seen’ by the dominant culture.” Jenn Marie Nunes, “*Fish and Elephant* : Reexamining (In)visibility and Claiming Queer Agency in China’s First Lesbian Film”, *Journal of Chinese Cinemas*, 2018, p. 6. Voir Cheng Meiling, “Renaming Untitled Flesh: Marking the Politics of Marginality” in Amelia Jones (dir.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 2010, p. 345-354.

Qun et Xiao Ling finissent par arriver et sans donner de raison pour cette absence est une source de frustration pour les spectateurs qui sont ainsi laissés en suspens. Cette absence se fait donc ressentir aussi bien auprès des personnages qu'auprès du public, et les amène par conséquent à se questionner sur la raison de cette absence.

2. Une remise en question de l'hétéronormativité et des liens entre mère et fille

L'absence des deux femmes au mariage vient subvertir les rituels hétérosexuels que représente ce dernier. Nunes dit ainsi : « Cette scène refuse de rendre officiellement visible l'approbation des structures familiales hétérosexuelles par la relation féminine queer, et donc une approbation de cette relation par ces mêmes structures. »¹ Parce que le couple lesbien n'apparaît pas à l'écran, il échappe ainsi à la régulation que pourrait exercer sur lui la culture dominante en l'intégrant au sein de la famille. Montrer le couple en train de célébrer ce rituel hétéronormatif, alors que dans le même temps son accès lui est refusé, protège et priorise les intérêts des structures familiales hétérosexuelles.² Par son absence, le couple se positionne au contraire « visiblement » en dehors de ces structures, ce qui revient finalement à les rejeter et à les remettre en question. Comme dit Nunes, « cette absence palpable refuse de faire de la famille hétérosexuelle la fondation de la société chinoise. »³

L'absence du couple vient donc perturber toute tentative de domestication de leur sexualité au sein de la famille patriarcale chinoise. Elle rompt dans le même temps

¹ "this scene refuses to make publically visible a condoning of the queer female relationship by heterosexual familial structures, and thus a condoning of heterosexual familial structures by the queer female relationship." Jenn Marie Nunes, "Fish and Elephant : Reexamining (In)visibility and Claiming Queer Agency in China's First Lesbian Film", p. 10.

² A ce jour, le mariage homosexuel reste illégal en Chine. Malgré des tentatives régulières de modifications depuis les années 2000, la loi sur le mariage continue de stipuler qu'un mariage doit être célébré entre un homme et une femme (*yi fu yi qi* 一夫一妻). « Règlement de l'enregistrement des mariages » (*Hunyin dengji tiaoli* 婚姻登记条例), *Zhongguo zhengfu menhu wangzhan* 中国政府门户网站 (Portail du gouvernement chinois), mis en ligne le 25/08/2005. http://www.gov.cn/banshi/2005-08/21/content_25042.htm Consulté le 15/08/2018.

³ "this palpable absence refuses to center the heterosexual family as the foundation for Chinese society" Jenn Marie Nunes, "Fish and Elephant : Reexamining (In)visibility and Claiming Queer Agency in China's First Lesbian Film", p. 11.

« la transmission de la tradition hétérosexuelle et des rôles normatifs féminins. » des mères à leurs filles.¹ Nunes cite ici Jack Halberstam qui explique comment les contraintes patriarcales sont transmises de mère en fille. Ce processus passe ainsi par le « lien essentiel entre mère et fille qui assure que la fille prend la succession de sa mère et reproduit ainsi sa relation aux formes patriarcales du pouvoir. »² En d'autres termes, ce lien entre mère et fille « est en fait un autre moyen de maintenir la famille patriarcale hétéronormative car il ne remet pas fondamentalement en cause les rôles de genre et leur dynamique de pouvoir. »³ On constate en effet que les deux mères dans *Fish and Elephant* restent profondément ancrées dans ces rôles et insistent pour que leurs filles suivent leur exemple, alors qu'elles ont-elles-mêmes souffert de cette situation.

La première mère est celle de Jun Jun et n'est évoquée qu'en dialogue. Lors de sa confession à Xiao Qun, la jeune femme raconte que son père abusait sexuellement d'elle depuis l'enfance, que sa mère était au courant mais ne disait rien pour maintenir le statu quo. Ce refus d'intervenir est aux yeux de Jun Jun la preuve que sa mère préfère maintenir l'unité familiale plutôt que d'assurer la sécurité et le bien-être de sa fille. Et c'est ce qui va finalement la pousser à se défendre elle-même en assassinant son père.

La seconde mère est celle de Xiao Qun. Ses interactions avec sa fille sont dominées par son désir de la marier. La pression qu'elle exerce sur sa fille est d'autant plus paradoxale quand on sait que la mère est divorcée du père de Xiao Qun depuis des années. L'histoire de leur séparation, rapportée par l'héroïne, révèle que ce dernier trompait sa femme et ne l'a jamais rendue heureuse. La mère raconte aussi qu'elle a dû à son grand regret quitter son Shandong natal pour s'installer dans le Sichuan pour son

¹ "the transmission of heterosexual tradition and normative female roles." Jenn Marie Nunes, *"Fish and Elephant"*, p. 12.

² "the essential bond of mother and daughter that ensures that the daughter inhabits the legacy of the mother and in doing so reproduces her relationship to patriarchal forms of power." Jack Halberstam, "Shadow Feminisms: Queer Negativity and Radical Passivity" in *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 124.

³ "actually another means of sustaining the heteronormative patriarchal family as it does not fundamentally challenge gendered roles and power dynamics." Jenn Marie Nunes, *"Fish and Elephant : Reexamining (In)visibility and Claiming Queer Agency in China's First Lesbian Film"*, *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 12 n°1, 2018, p. 12. Voir Jack Halberstam, "Shadow Feminisms: Queer Negativity and Radical Passivity", *The Queer Art of Failure*, p. 124.

mariage et qu'elle n'a jamais pu s'habituer à la nourriture locale très épicée. Ainsi, malgré l'échec de son premier mariage, la mère insiste pour sa fille se marie à son tour. Cette contradiction fait ainsi perdre de sa cohérence à cette obligation sociale.

Dans chaque cas, l'attitude la mère contraint sa fille à reproduire des rôles normatifs qui les ont pourtant elles-mêmes fait souffrir, tout simplement parce qu'elles n'imaginent pas qu'une alternative est possible. Par exemple, lorsque Xiao Qun fait son *coming out* à sa mère, cette dernière ne parvient d'abord pas à comprendre comment sa fille et Xiao Ling peuvent former une famille en dehors des structures hétéronormatives.

L'absence de Xiao Qun au mariage de sa mère vient donc pour Nunes signifier son refus de participer à ce rituel dans lequel elle ne se reconnaît pas et empêche la reproduction culturelle de ces rôles normatifs d'épouse et de mère à travers cette relation mère-fille. Enfin, la chercheuse émet l'hypothèse que le couple a peut-être tout simplement oublié que le mariage avait lieu ce jour-là. La dernière image du couple, qui les montre endormies dans leur lit, suggère en effet qu'elles ont pu oublier la cérémonie. Halberstam parle de « l'oubli comme une interruption des modes de transmission générationnels qui assurent la continuité des idées, des lignées familiales et de la normativité elle-même. »¹ L'oubli des personnages dans ce film vient ainsi remettre en question l'importance du mariage. Dans ce sens, l'attitude de Xiao Qun et Xiao Ling s'oppose alors à celle de Jun Jun. Celle-ci avait pris les armes contre l'autorité patriarcale incarnée par son père et l'Etat et ainsi répondu à la violence par la violence. A l'inverse, les deux amantes adoptent une posture « passive » qui parvient néanmoins remettre en cause les structures patriarcales familiales.

La scène finale de *Fish and Elephant* vient ainsi perturber les attentes des spectateurs mais aussi celle des nouveaux mariés. L'absence du couple à l'écran vient ainsi hanter la célébration et empêcher une résolution claire de l'intrigue. En faisant ainsi sentir son absence, le couple devient en quelque sorte visible. En refusant de

¹ “forgetfulness as an interruption of generational modes of transmission that ensure the continuity of ideas, family lines, and normativity itself” Jack Halberstam, “Shadow Feminisms: Queer Negativity and Radical Passivity”, p. 123.

participer au rituel du mariage, voire pire, en l'oubliant, les deux amantes remettent ainsi en cause l'importance du mariage dans la société chinoise et la cohérence de ce rituel. Enfin, en rompant de façon visuelle avec sa mère, c'est-à-dire sans les montrer réconciliées ensemble à l'écran, Xiao Qun interrompt également la reproduction des rôles normatifs de genre que sa mère a tenté de lui imposer pendant tout le film. En d'autres termes, « ce refus d'apparaître [...] ébranle les structures patriarcales de l'hétérosexualité » en les faisant apparaître moins cohérentes et stables qu'il n'y paraît.¹

En 2001, la communauté LGBT est en train de se former en Chine et le discours tend davantage à l'intégration au sein de la société, en raison des pressions exercées par la famille sur les individus d'une part, et en raison du manque de lois protégeant les personnes LGBT des discriminations d'autre part. La posture de passivité adoptée par les héroïnes permet dans ce cadre de remettre en question le système hétéronormatif patriarcal sans pour autant entreprendre d'action militante qui compromettrait leur sécurité. Contrairement aux lectures précédentes du film qui voyaient cette scène finale comme une invisibilisation et une répression de l'homosexualité féminine et des femmes qui refusent de se conformer à leurs rôles de genre, l'interprétation de Nunes donne un pouvoir de subversion certain aux personnages.

C. *Stolen Life*

Le récit de *Stolen Life* s'est fait par l'intermédiaire d'une narration en voix over interprétée par l'héroïne. Depuis sa position au présent, elle raconte ainsi son parcours depuis son enfance. Dans la scène finale, les spectateurs sont confrontés à la narratrice dans une adresse directe à la caméra.

Le personnage est assis vraisemblablement dans une crèche si l'on en croit les jeux pour enfants en arrière-plan et les cris que l'on entend à l'extérieur. Aucune information n'est cependant donnée sur la raison de sa présence dans une crèche. Yanni a-t-elle eu d'autres enfants ou s'agit-il de son lieu de travail ? Elle prend la parole dans la continuité de la voix over en annonçant que son récit est terminé, mais qu'elle

¹ "this refusal to appear [...] disrupts the patriarchal structures of heterosexuality." Jenn Marie Nunes, "*Fish and Elephant*", p. 13.

s'inquiète pour Fang Fang, qu'elle a aperçue enceinte dans la scène précédente. Yanni exprime l'envie de l'aider, bien qu'elle ne sache pas comment s'y prendre. Elle demande ensuite s'il est possible de contacter les parents adoptifs de son enfant, à qui elle pense chaque jour depuis leur séparation. Elle tient à être sûre que ce dernier connaît une enfance heureuse, pas comme la sienne. Plus tôt dans le film, elle avait confié ses craintes à Muyu à ce sujet. Elle craignait en effet qu'il soit mal traité par ses parents, comme cela s'était produit pour elle. Après un silence, son visage s'éclaircit comme si elle avait entendu une réponse positive à sa requête et elle remercie en souriant, toujours en regardant droit dans la caméra. Son sourire s'efface ensuite peu à peu et lorsqu'elle baisse son regard sur ses genoux, un fondu au noir fait la transition avec le générique de fin.

Contrairement à la narration en voix over dont le ton était resté constant, ici l'héroïne s'exprime avec hésitation, verse quelques larmes et a le regard très mobile. Les événements qu'elle vient de raconter sont de toute évidence encore très douloureux pour elle, mais elle tient à achever son récit. On ignore cependant si Yanni s'adresse aux spectateurs, ou à une personne en particulier dans la pièce. Peut-être s'agit-il de la journaliste An Dun, qui a recueilli le témoignage à l'origine du film dans son recueil *Absolute Privacy*? Ou encore de la réalisatrice derrière sa caméra? Avec cette disparition du quatrième mur, la conclusion du film pose davantage de questions qu'elle n'offre de réponses.

Les quelques chercheurs qui ont travaillé sur le film ont chacun relevé les enjeux sociaux, économiques et familiaux qui ont déterminé le parcours du personnage. Hing Tsang s'appuie sur une analyse formelle pour dégager les différents enjeux sociétaux évoqués dans le film : les dissensions au sein de la famille chinoise contemporaine d'une part et la division de la société entre riches et pauvres d'autre part. Lin Xiaoping, lui, inscrit le film dans une tendance du cinéma contemporain qui exprime, à travers la relation entre un père et sa fille, la rupture entre l'Etat communiste et la nouvelle génération de Chinois nés à l'ère des réformes économiques. Un autre aspect déterminant pour le parcours du personnage et qui n'a pas été commenté dans les travaux précédents est celui des relations entre femmes à l'échelle du film. En effet, l'héroïne interagit avec beaucoup plus de personnages féminins que de personnages

masculins au cours du film, et ces relations sont toutes montrées comme conflictuelles. On estime donc que ces dernières sont tout aussi déterminantes pour le parcours du personnage que le contexte économique, et permettent de montrer la difficulté que rencontre Yanni à établir des liens avec d'autres personnes. Cette adresse finale à la caméra et le souci exprimé pour son ancienne rivale Fang Fang représenterait alors pour l'héroïne une nouvelle tentative pour créer un lien avec quelqu'un, peut-être même une autre femme.

1. Des divisions familiales et sociales

Pour Hing Tsang, qui a consacré un article à l'analyse précise de la mise en scène de la réalisatrice, estime que la scène finale sert à rappeler aux spectateurs « que les enjeux [exposés] dans le film sont toujours en cours et continuent d'affecter une grande partie de la société. »¹ Les enjeux dont parle Tsang sont avant tout sociaux. Il les divise entre l'évolution économique de la société chinoise contemporaine d'une part, et les dissensions au sein des familles d'autre part.

Le premier enjeu social est donc la constatation d'une division entre riches et pauvres dans la société chinoise avec l'ouverture économique. Tsang relève ainsi l'opposition formelle entre le monde souterrain de débrouille où vit le couple et celui clinquant des centres commerciaux où l'héroïne travaille vers la fin du film ou encore son université. Le premier est décrit comme les coulisses du développement économique, et représenté comme sombre et étroit, avec une vie nocturne très développée, tandis que le second est plus grand et beaucoup plus lumineux.

Le second enjeu concerne les dissensions créées au sein des familles en raison du décalage entre villes et campagnes. Tsang distingue un particulier une scène de repas que partage toute la famille de Yanni qui cristallise ce décalage. La famille est donc divisée entre les membres qui vivent en ville et le père de l'héroïne qui est un instituteur en zone rurale dans le nord-est de la Chine. Les Chinois issus des campagnes sont

¹ "reminding us that the issues of the film are ongoing and continue to affect wide sectors of society." Hing Tsang, "The poetics of (social) mise-en-scène and transcendence in Li Shaohong's *Stolen Life*", *Asian Cinema*, vol. 29 n°2, 2018, p. 258.

généralement considérés comme des gens sales et mal élevés par ceux des villes, et on retrouve ce mépris au cours du repas lorsque la tante de Yanni critique indirectement les manières à table du père. Yanni elle-même a intériorisé ces préjugés car lorsqu'elle aperçoit son père pour la première fois, elle ne peut s'empêcher de commenter son apparence en voix over. Elle le décrit comme « habillé comme un paysan » avec ses vêtements qui évoquent une autre époque, celle du maoïsme.

2. Le « trauma postsocialiste »

La figure du père est commentée par Lin Xiaoping qui rapproche *Stolen Life* de deux autres films sortis la même année qui décrivent la transition difficile entre socialisme et capitalisme en Chine. Cette transition a dans ces films pour conséquence de diviser les familles entre les parents et leurs enfants, qui sont nés à l'ère des réformes. Lin compare ainsi la figure du père dans ces films à celle de l'Etat qui n'est plus communiste que de nom au fur et à mesure que les services qu'il assurait auprès de ses citoyens se privatisent. Lin affirme ainsi que « le père inapte n'exerce aucune autorité et n'assiste pas ses enfants traumatisés par la perte, la mort et les crimes de cette ère brutale de transformation. »¹ La différence du système de valeurs entre générations creuse donc l'écart entre eux et rend les relations conflictuelles.

Un personnage central dans les trois films est une jeune fille qui est en décalage par rapport à sa famille et plus particulièrement par rapport à ses parents issus de la classe ouvrière. Les parents ont du mal à comprendre leurs enfants qui ont grandi sous la politique de « réforme et d'ouverture » de Deng Xiaoping, qui a transformé une Chine socialiste maoïste « puritaine » en un pays infesté de tous les maux du nouveau capitalisme chinois. Dans ce type de drame familial postsocialiste, la jeune fille est entraînée dans un conflit traumatisant avec son père ouvrier qui semble incarner le vieux régime socialiste répressif en déclin économique et moral.²

¹ “the unfit father exerts no authority or lends no help to his children traumatized by loss, death, and crime in this crude era of transformation.” Lin Xiaoping, *Children of Marx and Coca-Cola: Chinese Avant-Garde Art and Independent Cinema*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2009, p. 24.

² “A central character in the three movies is a young daughter who is alienated from her family, especially her working-class parents. The parents find it difficult to understand their children who have grown up under Deng Xiaoping's policy of “reform and openness,” which has transformed a “puritan” Maoist socialist China into a country infested with all the malignant ills of new Chinese capitalism. In such a postsocialist family drama, the female protagonist is drawn into a traumatic conflict with her working-class father, who seems to embody a repressive old socialist regime in an economic and moral decline.”

Il parle ainsi d'un « traumatisme postsocialiste » pour cette jeune génération qui se retrouve sans repères.

La relation entre Yanni et son père est en effet quasiment inexistante. Elevée à Pékin par sa grand-mère et sa tante pendant que ses parents travaillent et vivent dans le nord-est de la Chine, l'héroïne ne rencontre son père qu'une seule fois. Lorsque Yanni l'aperçoit pour la première fois, elle dit en voix over : « Il m'avait donné la vie mais je ne savais rien de lui. » Elle n'en apprend pas davantage lors de cette visite car le père et la fille n'ont même pas de véritable conversation. Ils sont tous les deux gênés et ne savent pas comment s'adresser l'un à l'autre. Leur timidité respective et leur différence d'origine crée ainsi un fossé qu'aucun des personnages ne parvient à combler. Ils ne se reverront plus par la suite, ce qui limite considérablement l'influence que le père pourrait avoir sur la vie de sa fille. Le père absent symbolise donc à la fois l'éclatement de la cellule familiale mais aussi l'absence de l'Etat socialiste. Et ce sont précisément ces conditions qui contribuent à rendre l'héroïne aussi vulnérable face aux « maux du nouveau capitalisme chinois ».

Néanmoins, il faut souligner que malgré la brièveté de leur rencontre, le père de Yanni est le membre de sa famille le plus bienveillant à son égard. C'est également lui qui interrompt la conversation décidant de l'avenir de Yanni en l'encourageant à faire des études universitaires. Il s'engage à lui payer ses frais de scolarité si elle est acceptée aux examens d'entrée. Il lui offre ainsi une l'opportunité d'une progression sociale à travers ses études, mais également, en intégrant les dortoirs de l'université, la possibilité de quitter le foyer qu'elle partage avec sa tante et sa grand-mère, où l'ambiance est délétère. Avec ces quelques paroles proférées entre deux bouchées sans regarder sa fille dans les yeux, le père transforme malgré tout le destin de sa fille de façon positive.

Son absence dans la suite du parcours de Yanni permet dans le même temps de mettre en relief l'importance des relations de cette dernière avec les autres personnages féminins. Ces différentes relations se caractérisent toutes par l'impossibilité d'établir un véritable lien et participent donc à la vulnérabilité du personnage. Elles jouent ainsi un

Lin Xiaoping, "The Imagery of Postsocialist Trauma in *Peacock*, *Shanghai Dreams*, and *Stolen Life*", 2009, p. 129.

rôle aussi important dans le parcours de Yanni que les conditions politiques et socio-économiques relevées par Hing Tsang et Lin Xiaoping.

3. Les relations féminines : un manque de liens

Les relations de Yanni avec les autres personnages féminins du film sont marquées par l'hostilité ou l'attitude moralisatrice de ces femmes à son égard. Dans le même, on remarque la présence récurrente d'une séparation formelle entre elles au sein du cadre.

a) La tante et la grand-mère

Yanni a été confiée aux soins de sa tante et de sa grand-mère par sa mère lorsqu'elle était très jeune, mais ces dernières sont loin d'être tendres envers elle, sans que l'héroïne ne comprenne pourquoi. Leur mépris du père de Yanni et l'argent semblent dominer leur relation. La tante et la grand-mère voient en effet Yanni comme le fruit d'une union qu'elles n'approuvent pas, entre la mère de Yanni, qui a été envoyée à la campagne pendant la Révolution culturelle, et son mari qu'elle a rencontré sur place à cette occasion. Cette histoire est cependant tenue secrète de Yanni qui ne comprend donc pas l'hostilité de sa tante et de sa grand-mère envers elle. Dès que la fillette n'est pas sage, elle est comparée à son « paysan de père » et privée de manger. Elles lui rappellent aussi régulièrement que c'est grâce à l'argent de sa mère qu'elle peut vivre. Des inserts de leurs mains en train d'empoigner ou de compter scrupuleusement les billets donnés par la mère du point de vue subjectif de la fillette indique qu'elle est consciente de l'importance de cet argent et contribue à la faire se sentir comme une charge pour les femmes de sa famille.

Cette dissension familiale est marquée visuellement dans un plan qui montre Yanni enfant au premier plan, à l'extérieur de la maison parce qu'elle a été punie, tandis qu'en arrière-plan, la tante, sa fille et la grand-mère sont visibles à travers la fenêtre en train de dîner sans elle. En voix over, la fillette s'interroge sur les raisons de l'attitude des deux femmes et de leur méchanceté à son égard. Dans cette scène, Yanni se retrouve ainsi ostracisée physiquement et émotionnellement de sa famille.

Cette relation a des conséquences importantes sur le comportement de l'héroïne. Dès l'enfance, Yanni se sent « en trop » sans comprendre ce qu'on lui reproche. Elle grandit donc renfermée sur elle-même et cherche à se faire oublier à travers son attitude réservée et sa tenue vestimentaire sombre. Lorsque Yanni rencontre ensuite Muyu, elle est peu habituée aux marques d'affection, ce qui la fait rapidement tomber amoureuse de lui. Enfin, comme elle ne retourne plus dans sa famille les weekends, sa vie s'organise donc entièrement autour du jeune homme, ce qui contribue encore à la rendre dépendante de lui.

b) La professeure

Lorsque plus tard elle tombe enceinte de lui, son université finit par s'en apercevoir et Yanni est convoquée par l'une de ses professeurs pour lui signifier son renvoi. Cette scène constitue leur seul et unique échange dans le film. Au moment où l'héroïne s'assied, un gros plan cadre son ventre déjà bien rond qu'elle tente vainement de dissimuler en tirant sur son sweat. Le plan suivant cadre un autre ventre tout aussi rond, cette fois celui de la professeure. Cet enchaînement de plans établit ainsi un parallèle entre les deux femmes, ce qui pourrait potentiellement mener à une certaine solidarité entre elles. Mais l'enseignante se montre froide envers Yanni et moralisatrice dans son discours. Lorsque la jeune femme lui demande ce qu'elle ferait si elle était à sa place, elle baisse les yeux sur le ventre de son interlocutrice, qui est alors cadré en point de vue subjectif avant de remonter sur son visage. Le parallèle est donc marqué une seconde fois, mais la professeure réplique qu'elle ne se serait jamais retrouvée dans une telle situation, coupant ainsi toute possibilité de communion entre elles. Malgré leur même condition physique, la professeure se montre inflexible et tient à affirmer sa différence avec Yanni. Pour elle, si la jeune femme garde cet enfant, elle est condamnée à être renvoyée, et elles ne font donc plus partie du même monde. Elle termine leur conversation en la prévenant qu'elle regrettera amèrement sa décision.

Avec ce discours, l'enseignante applique le règlement de l'université, mais son manque d'empathie et sa posture moralisatrice encouragent Yanni à couper tout lien entre sa vie d'avant et provoque ainsi son isolement dans l'appartement souterrain des mois qui suivent.

c) La mère

Alors qu'elle approche du terme de sa grossesse, la mère de Yanni parvient à la retrouver et décide de lui raconter ce qu'il lui est arrivé. Elle espère ainsi arriver à renouer avec sa fille mais celle-ci maintient une posture de défiance envers elle. À nouveau, la mise en scène de leur conversation traduit formellement la distance émotionnelle entre les deux femmes.

En découvrant sa fille enceinte et vivant dans un sous-sol bondé, la mère se lamente : « Pourquoi as-tu fait les mêmes erreurs que moi ? » Elle révèle ainsi à sa fille qu'elle a rencontré son père pendant la Révolution culturelle, lorsqu'elle avait été envoyée à la campagne comme la plupart des jeunes de sa génération. Elle était tombée enceinte mais le père avait refusé qu'elle avorte. Ils s'étaient ensuite mariés, ce qui l'avait empêchée de revenir en ville et d'y poursuivre ses études. Pour éviter à sa fille de connaître le même destin, elle l'avait donc confiée à sa famille restée à Pékin et s'est ensuite tenue loin d'elle autant qu'elle le pouvait. Le fait que ce soit Yanni qui résume le récit de sa mère en voix over alors que les deux femmes sont présentes à l'écran vient déjà instaurer une distance entre elles.

Cette distance se trouve encore accentuée par la position des personnages dans le cadre. Dans la disposition suivante (figure 24), le profil de Yanni, flou, occupe la moitié droite du cadre au premier plan, tandis que sa mère est assise sur le canapé à l'arrière-plan net. Son corps et son regard sont tournés vers sa fille qui, à l'inverse, regarde dans une autre direction, fuyant son regard. Des piles de DVD pirates achèvent de marquer la séparation physique entre les deux femmes en formant une ligne qui traverse le cadre entre elles. Enfin, lorsque, prise par l'émotion, la mère tend la main vers sa fille, appelant sans doute une étreinte, Yanni se détourne d'elle.

En se confiant à elle, la mère espère rétablir le contact avec sa fille, mais la rancœur de cette dernière la conduit à rejeter cette tentative. Yanni reproche à sa mère son silence et son absence durant toutes ces années, ce à quoi cette dernière réplique qu'elle n'a agi que pour son bien. Le parallèle établi dans la trajectoire des deux personnages suggère que ce manque de communication et de transmission d'expérience entre générations de femmes provoque la répétition des mêmes erreurs.

En voulant épargner sa fille, la mère a involontairement provoqué sa perte. Cette difficulté de transmission est soulignée par le résumé du récit de la mère de la part de Yanni en voix over. Ce procédé prive ainsi la mère de sa propre voix pour raconter son histoire et gêne ainsi l'établissement d'un véritable dialogue entre elles.

La mère exige que l'héroïne fasse adopter l'enfant à sa naissance et lorsque celle-ci refuse, elle quitte la pièce en lui affirmant qu'elle le regrettera. Elle fait ensuite signer un contrat à Muyu dans lequel il s'engage à faire adopter le bébé et à garantir qu'aucun contact ne sera possible entre la mère et l'enfant par la suite. Elle lui remet ensuite une importante somme d'argent pour couvrir leurs frais. En décidant à la place de sa fille, la mère perpétue finalement une nouvelle fois cette absence de transmission entre générations. De plus, le contrat qu'elle signe avec Muyu vient s'ajouter aux autres qu'il a pu obtenir par le passé. Elle accentue donc encore l'aliénation de sa fille.

d) Fang Fang

Le dernier personnage féminin avec lequel Yanni interagit à l'écran est Fang Fang, une rivale amoureuse de Yanni. Leur relation est d'abord ouvertement hostile, puis c'est ensuite Yanni qui va marquer choisir de marquer sa différence avec elle lorsqu'elle lui demandera de l'aide.

Fang Fang commence par rendre visite à l'héroïne sur son lieu de travail pour se faire connaître et annoncer à celle-ci qu'elle a été remplacée et qu'elle doit donc déménager au plus vite. Lors de cette première rencontre, Fang Fang est pleine d'assurance et méprisante envers Yanni, qu'elle voit comme un obstacle dans son histoire d'amour avec Muyu. C'est d'ailleurs sa visite qui va alerter l'héroïne et l'amener ainsi à découvrir la vérité sur son amant. Plus tard, lorsque Yanni et Muyu se sont séparés, Fang Fang retourne une nouvelle fois voir l'héroïne à son magasin. Son attitude est cette fois radicalement différente. La jeune femme vient lui demander de l'aide pour retrouver Muyu, disparu depuis plusieurs jours après une dispute. Elle hésite à approcher l'héroïne et est au bord des larmes. Yanni ne se laisse pas attendrir et réplique qu'elle ne connaît personne de ce nom et lui tourne le dos pour retourner dans sa boutique. Tandis que Fang Fang repart, l'héroïne la regarde à travers la vitrine et rapporte en voix over qu'elle ne se sent plus concernée par ces gens et qu'elle est

désormais une nouvelle personne. Dans son discours et dans son attitude envers Fang Fang, Yanni affirme ainsi sa différence avec elle. Elle identifie les mécanismes de manipulation dont elle a été elle-même victime, mais elle marque physiquement sa distance avec l'autre femme.

Dans cette scène, pour la première fois depuis le début du film, l'héroïne est celle qui tient à instaurer une distance avec l'autre femme. En mettant entre elles la vitrine de son magasin, elle tient à se distinguer aussi bien émotionnellement que physiquement de son ancienne rivale.

Lorsqu'elle l'aperçoit plus tard devant son ancien immeuble, la grille d'enceinte de la résidence marque à nouveau sa séparation avec la jeune femme. Mais cette fois-ci, la vision de Fang Fang replonge Yanni dans ses souvenirs. Elle réalise qu'elle a sous ses yeux la nouvelle victime de Muyu, et que son ancienne rivale risque de perdre son enfant à son tour. Elle parle de l'aider en voix over, mais sans savoir comment s'y prendre. La grille présente entre elles figure alors à nouveau l'impossibilité d'établir un lien avec l'autre personnage féminin.

Sa relation avec Fang Fang est donc déterminante pour l'héroïne puisque d'une part elle provoque sa séparation avec Muyu, et d'autre part, elle la pousse à témoigner de ce qui lui arrivé face caméra. L'image de la jeune femme enceinte a rappelé à Yanni que son ex-amant continue de sévir, et elle espère peut-être que son témoignage pourra aider à sauver les jeunes femmes dans cette situation.

La scène finale de *Stolen Life* marque donc la volonté du personnage de créer des liens, que ce soit avec la personne à qui elle raconte son histoire, et à travers elle, les spectateurs, qu'avec son enfant en demandant de ses nouvelles. Dans ce cadre, l'adresse à la caméra vient renforcer l'impact de son histoire sur les spectateurs, et sert à la réalisatrice pour les alerter de ce genre de travers qu'a connus Yanni. Comme dit l'héroïne au début de la scène, son histoire à elle est terminée, mais les problèmes sociaux, politiques et économiques qui ont déterminé son parcours restent bien réels.

Ses relations avec les personnages féminins ont été tout aussi déterminantes dans son évolution que l'abandon du « père socialiste » ou de l'importance grandissante de l'argent dans les rapports humains. En effet, on a pu voir qu'elles ont eu la plupart du

temps des conséquences dramatiques pour l'héroïne. La froideur de la tante et de la grand-mère, l'absence de la mère et le manque d'empathie de la professeure d'université ont toutes contribué à pousser Yanni à s'investir dans une relation toxique pour elle. La réalisatrice présente ainsi ces interactions féminines dépourvues de bienveillance comme problématiques en règle générale. Mais le désir d'aider Fang Fang qu'exprime l'héroïne montre sa volonté de rompre ce manque de solidarité féminine dans une société où elles sont pourtant toutes vulnérables, et ce de génération en génération comme on a pu le voir pour sa mère. On peut donc imaginer que derrière la caméra se trouve la journaliste An Dun ou la réalisatrice, à qui Yanni confie son histoire. Son interlocutrice lui offre ainsi un cadre bienveillant où l'héroïne peut se livrer en toute sécurité et lui donne l'espoir de pouvoir un jour renouer avec son enfant.

Le film de Li Shaohong dénonce ainsi aussi bien l'absence de protection étatique pour les jeunes femmes isolées de leur famille comme Yanni en montrant leur vulnérabilité, que le manque de solidarité féminine dans une société patriarcale. La scène finale du film ébauche un espoir d'amélioration pour le personnage mais son futur alors que Muyu court toujours et que la société n'a pas changé demeure incertain.

D. Conclusion

Chris Berry inscrit *Stolen Life* dans une certaine tendance dans quelques films de réalisatrices chinoises récents qui divise ou dédouble ses héroïnes au sein du récit. On retrouve effectivement cette division entre la Yanni du passé à l'écran et la Yanni du présent en voix over dans un premier temps, puis en personne dans la scène finale. Pour le chercheur, cette division (*split*) est liée « aux conditions néo-libérales spécifiques de la Chine contemporaine ».¹ En effet, pour chacun de ces récits, il n'y a pas vraiment de possibilité de revenir en arrière et le futur est présenté comme incertain. Incapables d'aller ni vers l'arrière, ni vers l'avant, et au lieu d'être suspendu dans le temps, les personnages se dédoublent et explorent ainsi des versions alternatives de leur propre existence. « Peut-être que ce mouvement est en quelque sorte analogue à la

¹ "the specific neo-liberal conditions of contemporary China" Chris Berry, "Women Characters, Women's cinema and Neo-liberal Chinese Modernity: Doubled and Split", p. 131.

transformation rapide du pays, où il semble qu'une pause soit impossible à imaginer. » dit-il.¹

Dans *Stolen Life*, Yanni a été renvoyée de son université et a coupé les ponts avec sa famille. Elle a réussi à se sortir de l'emprise de Muyu et son travail de vendeuse lui assure une sécurité et une indépendance financière, mais son avenir reste malgré tout incertain.

Cette idée d'un retour en arrière impossible combiné à un avenir incertain va se retrouver dans *Dam Street*, *Perpetual Motion* et *Lost in Beijing*. Chaque film se conclut en effet par le départ de leurs héroïnes vers un ailleurs inconnu avec des possibilités très minces de retour en arrière. Comment ne pas penser alors à l'héroïne d'une *Maison de poupée* d'Ibsen, Nora, dont le destin a profondément marqué les intellectuels chinois au début du vingtième siècle ?

III. Qu'advient-il de Nora après avoir quitté la maison ?

Le second type de fin ouverte que l'on retrouve dans les films du corpus met en scène le départ des héroïnes de leur maison pour une destination inconnue. Dans *Dam Street*, Xiao Yun quitte son village natal pour tenter sa chance à Shenzhen. Dans *Lost in Beijing*, Pingguo s'empare de l'argent du contrat conclu entre son mari et son employeur et quitte le domicile de ce dernier avec son bébé. Enfin, dans *Perpetual Motion*, l'annonce de la mort du mari de Niu Niu et la crise de nerfs de La La poussent les trois amies à sortir de la *siheyuan* pour se promener dans les rues désertes de la ville au petit matin.

Il est difficile de ne pas établir de parallèle entre les départs de ces personnages et le commentaire de l'écrivain Lu Xun sur le destin de Nora à la fin d'une *Maison de poupée* d'Ibsen. En s'interrogeant sur ce qui l'attend en dehors de son foyer, il répond par la nécessité d'avoir de l'argent. Dans *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion*, les personnages sont indépendants financièrement, mais la question de leur avenir

¹ "Perhaps this drive parallels in some way the rapid transformation of the country, where it seems a pause is impossible to imagine." Chris Berry, "Women Characters, Women's cinema and Neo-liberal Chinese Modernity: Doubled and Split", p. 132.

demeure. En effet, que peut-on espérer lorsque les structures patriarcales restent en place ? La comparaison entre les héroïnes et le personnage de Nora se retrouve dans des analyses individuelles des trois films. Rapprocher ces derniers permet de montrer que malgré une gradation des moyens financiers, l'incertitude concernant l'avenir des personnages demeure. Après un bref rappel du texte de Lu Xun, on émettra l'hypothèse d'une ouverture critique qui interroge cette fois la société patriarcale chinoise.

A. Nora et Lu Xun

Dans une intervention à l'École normale pour filles de Pékin où il enseigne en 1923, Lu Xun, un des plus célèbres écrivains du début du vingtième siècle en Chine, commentait le destin du personnage de Nora à la fin de la pièce de théâtre *Une Maison de poupée* d'Henrik Ibsen.¹

Originellement publiée en 1879, la pièce est traduite pour la première en chinois en 1918 dans un numéro de la revue *la Nouvelle Jeunesse* (*Xin qingnian* 新青年).² Elle raconte l'histoire d'une femme au foyer qui contracte une dette pour sauver son mari malade. Lorsqu'il l'apprend des années plus tard, il rejette son épouse. Nora prend alors conscience qu'elle n'est qu'une poupée pour son mari avec laquelle il peut jouer, et que ses enfants sont ses propres poupées. Elle décide donc de partir de chez elle pour apprendre à devenir sa propre personne. La pièce se termine sur le départ de l'héroïne. Cette rupture radicale avec la structure traditionnelle de la famille enflamme les lecteurs. La famille chinoise étant considérée comme une structure oppressive, de nombreux jeunes intellectuels considèrent alors l'héroïne de la pièce comme un modèle à suivre.

¹ Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) est un écrivain et intellectuel chinois. C'est une figure incontournable de la littérature moderne chinoise à travers ses écrits en *baihua* 白话 (« langue parlée ») et ses traductions d'auteurs étrangers. Pour en savoir plus sur sa vie et ses œuvres, voir Brigitte Duzan, « Lu Xun 鲁迅 », *La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine*, actualisé le 31/05/2016. http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_LuXun.htm Consulté le 02/07/2018.

² Fondée en 1915, cette revue phare du « Mouvement pour une nouvelle culture » a permis l'introduction d'idées et textes occidentaux en Chine et a grandement influencé les intellectuels chinois de l'époque. Le rédacteur en chef de la revue, Chen Duxiu, se positionnait pour une occidentalisation de la Chine et un rejet total de la culture chinoise confucéenne, responsable à ses yeux de tous les maux de son pays.

À leurs yeux, Nora incarne « la nouvelle femme », qui s'émancipe de la « culture traditionnelle » de la société confucéenne.

Dans son discours, Lu Xun tient à mettre en garde son public contre les conséquences d'un tel départ. Il s'attache à répondre à la question suivante : « Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? »¹ Selon lui, deux options attendent le personnage : la « dégradation » (*duoluo* 堕落), qui sous-entend qu'elle serait obligée de se prostituer ou de mendier pour survivre, ou le « retour chez elle » (*huilai* 回来).² Nora étant une femme en foyer, elle n'est donc pas en mesure selon lui de survivre en dehors de sa maison. « [L]a question qui se pose alors serait : Qu'a-t-elle emporté avec elle, à part sa conscience en éveil ? [...] Disons-le tout net. C'est d'argent qu'elle a besoin. » dit-il.³ Il poursuit ainsi :

Donc, pour Nora, la question cruciale, c'est l'argent ou, pour user d'une expression plus noble, ce sont les ressources financières. L'argent ne peut évidemment pas payer la liberté, mais la liberté peut se vendre. Le genre humain a pour défaut d'être souvent affamé. Pour éviter cela et éviter de devenir des marionnettes, les droits économiques semblent être chose indispensable dans la société d'aujourd'hui. Il faut d'abord qu'il y ait répartition équitable entre hommes et femmes au sein de la famille ; ensuite, hommes et femmes ont à disposer des mêmes droits dans la société.⁴

Lu Xun insiste ainsi sur la nécessité d'une égalité des droits économiques entre les hommes et les femmes dans la société chinoise. Cette égalité commence selon lui par une répartition égale des biens entre les enfants par les parents. Ce sont eux en effet qui portent la plus grande responsabilité dans la transmission des traditions. Un devoir

¹ « 娜拉走后怎样 ? » Lu Xun, « 娜拉走后怎样 », in *Fen* 坟 (La Tombe), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1980, p. 151-158.

² « 不是堕落, 就是回来 » Lu Xun, « 娜拉走后怎样 », *Fen* 坟 (La Tombe), 1980, p. 152.

³ Lu Xun, « Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? Causerie faite à l'École normale pour jeunes filles de Beijing, le 26 décembre 1923 » in Lu Xun, *Œuvres choisies : Essais (1918-1927)*, Pékin, Langues étrangères, 1983, p. 86. Citation originale : « 她除了觉醒的心以外, 还带了什么去? [...] 直白地说, 就是要有钱。 » Lu Xun, « 娜拉走后怎样 », p. 153.

⁴ Lu Xun, « Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? Causerie faite à l'École normale pour jeunes filles de Beijing, le 26 décembre 1923 », *Œuvres choisies*, 1983, p. 86-87. Citation originale : « 所以为娜拉计, 钱, ——高雅的说罢, 就是经济, 是最要紧的了。自由固不是钱所能买到的, 但能够为钱而卖掉。人类有一个大缺点, 就是常常要饥饿。为补救这缺点起见, 为准备不做傀儡起见, 在目下的社会里, 经济权就见得最要紧了。第一, 在家应该先获得男女平均的分配; 第二, 在社会应该获得男女相等的势力。 » Lu Xun, « 娜拉走后怎样 », p. 154.

de mémoire est également nécessaire, dit-il, afin d'empêcher la reproduction sur leurs enfants de schémas dont ils ont souffert plus jeunes. L'écrivain reste cependant lucide, obtenir des droits économiques égaux ne suffira pas à libérer les femmes, mais constitue une première étape dans la construction d'une meilleure société. Il ajoute qu'encourager les jeunes filles à fuir leur famille comme le font certains de ses contemporains est criminel si les conditions, économiques, dans un premier temps, ne sont pas réunies pour les accueillir dans la société.

B. Une interprétation critiquée

Bien que Lu Xun appelle dans son texte à libérer les esprits, la chercheuse Yin-Ying Chien critique son argumentation en expliquant qu'en mettant l'accent sur l'aspect économique, l'auteur occulte dans le même temps le processus d'éveil de conscience que traverse Nora dans l'œuvre originale.¹

En effet, le dialogue final entre Nora et son mari à la fin de la pièce d'Ibsen est un texte très fort dans lequel l'héroïne défend farouchement son besoin d'indépendance et d'émancipation. Nora y remet en question l'institution du mariage et dénonce la maternité comme la reproduction de l'oppression qu'elle subit elle-même. Face aux devoirs d'épouse et de mère que lui rappelle son époux, elle oppose ses devoirs envers elle-même, qu'elle ne peut plus négliger. Elle désire plus que tout devenir enfin un être humain, acquérir sa propre expérience et se faire ses propres opinions. Dans ce processus, ses charges d'épouse et de mère sont perçus comme des obstacles qui la poussent à quitter son foyer.

Dans l'esprit de Lu Xun, dit Chien, « si le système économique peut être changé, le sort de Nora ne sera plus un problème. »² Dans son argumentation, Lu compare Nora à un oiseau en cage, en référence au surnom d'oiseau étourdi que lui donne son mari dans la pièce, dont les ailes sont atrophiées et qui ne peut donc pas survivre en dehors

¹ Chien Ying-Ying, "Feminism and China's New "Nora" : Ibsen, Hu Shi and Lu Xun", *The Comparatist*, vol. 19, 1995, p. 97-115.

² "The implication is that if the economic system can be changed, the fate of Nora will no longer be an issue." Chien Ying-Ying, "Feminism and China's New "Nora" : Ibsen, Hu Shi and Lu Xun", *The Comparatist*, 1995, p. 106.

sa prison. Pour filer la métaphore, il parle donc davantage d'améliorer l'environnement extérieur que de l'importance de rééduquer aussi les ailes de Nora. Pour appuyer ses propos, il laisse d'ailleurs soigneusement de côté le fait qu'elle peut compter sur le soutien d'une amie à elle, Mme Linde. Nora n'est donc pas complètement démunie après son départ. En d'autres termes, l'approche néglige donc d'impliquer la participation des femmes à ce changement de société.

Chien dénonce ainsi la subjugation de la cause des femmes à celle de la nation de la part des intellectuels de l'époque, ce qui contribue à maintenir plutôt qu'à remettre en question le système patriarcal qui les contraint. « Nous pouvons maintenant suggérer que sans changement interne, même si elles ont de l'argent, les Chinoises seraient toujours des marionnettes et des poupées, aussi bien à la maison que dans la société en général. »¹

Cette dernière réflexion est pertinente pour la situation des femmes dans la Chine contemporaine. Les réformes économiques ont permis à certaines d'entre elles de gagner leur indépendance financière, mais le « changement interne », lui, peine toujours autant à être mis en place. Le texte de Lu Xun et la pièce d'Ibsen continuent à nourrir la culture chinoise jusqu'à aujourd'hui.² Il n'est donc guère surprenant de retrouver une structure similaire dans *Dam Street*, *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion*. On retrouve d'ailleurs cette comparaison avec le destin de Nora chez les chercheurs qui les analysent : chez Cui Shuqin et Lin Weimin pour *Dam Street*, Cui Shuqin à nouveau et G. Andrew Stuckey pour *Lost in Beijing*, et Gina Marchetti et Zhou Xuelin pour *Perpetual Motion*.³ Tous s'interrogent sur ce qu'il advient des héroïnes après leur départ alors que

¹ “we can now suggest that without internal change, even if they have money, Chinese women would still be puppets and dolls, both at home and in society at large.” Chien Ying-Ying, “Feminism and China’s New “Nora” : Ibsen, Hu Shi and Lu Xun”, p. 106.

² Voir l'ouvrage récent de Kwok-kan Tam qui retrace les différentes interprétations d'Ibsen en Chine depuis le début du vingtième siècle : Kwok-kan Tam, *Chinese Ibsenism : Reinventions of Women, Class and Nation*, Singapour, Springer, 2019.

³ Cui Shuqin, “Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism: Li Yu’s Film Trilogy” in Wang Lingzhen (dir.) *Chinese Women’s Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 213-232. Lin Weimin, « *Zhongguo nüxing dianying xin langchao de jueqi* 中国女性电影新浪潮的崛起 (La montée d'une nouvelle vague de cinéma de femmes chinoises), *Dianying yishu* 电影艺术 (Film Art), n°4, 2006, p. 126–128. Andrew G. Stuckey “Beyond Allegory: Symbol and the Family Melodrama in *Lost in Beijing*” in *Metacinema in Contemporary Chinese Film*, Hong Kong: Hong Kong

la société patriarcale est toujours bien en place. Pour la plupart, elles sont cette fois dotées de moyens financiers, mais presque un siècle après l'intervention de Lu Xun, leur avenir demeure incertain. À travers l'analyse du processus qui mène les héroïnes à partir au cours du récit – un processus de prise de conscience, d'éveil –, on peut interpréter ces fins comme la réappropriation de ce discours par les deux réalisatrices pour cette fois interpeller les spectateurs sur la nécessité de changer le système patriarcal.

C. *Dam Street*

Dam Street se termine avec le départ de son héroïne en train, a priori à destination de Shenzhen. On a suivi jusque-là son parcours dans un village de la province du Sichuan, du lycée jusqu'à sa vingtaine. La trajectoire de Xiao Yun est pour la réalisatrice l'occasion de critiquer les rôles que la société patriarcale assigne aux femmes et ce que cette dernière leur fait subir si elles tentent de s'y dérober. En quittant son village natal, l'héroïne quitte un environnement toxique, mais aussi son fils tout récemment retrouvé. Ce départ revient pour elle à réclamer le contrôle sur son corps et sur sa réputation. On peut cependant se demander si la situation sera vraiment très différente à Shenzhen.

1. Un personnage subversif

Xiao Yun est effectivement un personnage subversif par rapport aux normes sociales féminines. Elle est tombée enceinte de son petit ami au lycée, ce qui veut dire qu'elle a eu des relations sexuelles en étant mineure et hors du cadre du mariage. C'est là sa première transgression des normes et cette faute fera sa réputation pour les années à venir. Lorsque son école découvre sa grossesse, les noms des deux lycéens sont cités comme des mauvais exemples et diffusés par les haut-parleurs de l'établissement. Le reste du village ne tarde donc pas à apprendre la nouvelle.

University Press, 2018, p. 100-113. Zhou Xuelin, "Femmes chinoises et discours sur le genre dans le cinéma de la République populaire de Chine", in Tania Angeloff et Marylène Lieber (dir.), *Chinoises au 21^e siècle : ruptures et continuités*, Paris : La Découverte, 2012, p. 215-230. Gina Marchetti, "From Mao's "Continuous Revolution" to Ning Ying's *Perpetual Motion* (2005): Sexual Politics, Neoliberalism, and Postmodern China", in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 191-212.

Une fois adulte, elle devient chanteuse d'opéra du Sichuan dans une troupe. Son métier d'actrice, combiné à sa faute de jeunesse, lui donnent une réputation de fille facile et elle doit régulièrement rabrouer des commentaires vulgaires à son égard. Elle ne se marie pas, et a même une liaison avec un homme marié. Lorsque cette liaison est découverte, la famille de son amant l'attaque verbalement et physiquement en pleine représentation sur la place du village. Chaque transgression se retrouve ainsi punie par les habitants de son village.

Lorsqu'elle finit par se marier avec son amant, nouvellement divorcé, elle se fait agresser sexuellement le jour même de la cérémonie par un invité. Cette agression lui fait comprendre que même lorsqu'elle essaie de se conformer aux rôles que lui assignent la société patriarcale, elle n'est toujours pas respectée et protégée. Elle décide donc de divorcer immédiatement et de quitter définitivement ce village où sa mauvaise réputation la suivra éternellement.

Avant de partir, elle affronte une dernière fois la colère de sa mère. Cette dernière, veuve, l'a élevée seule et a tenté d'assumer aussi bien le rôle de père et de mère ainsi que sa charge de professeur d'école. La grossesse de sa fille est vécue pour elle comme une humiliation, et elle non plus ne lui pardonnera jamais vraiment. Lorsqu'elle découvre que son petit-fils se trouve parmi ses élèves, elle exige de sa fille qu'elle le reprenne. En refusant d'accéder à sa demande, Xiao Yun se dérobe à ses devoirs de piété filiale. En réponse, sa mère la chasse. L'obstination de cette dernière à imposer un certain système de valeurs à sa fille mène ainsi à l'implosion de leur foyer.

Enfin, Xiao Yun choisit de ne pas emmener son fils avec elle, alors qu'il lui est attaché. Elle décide même de ne pas lui révéler la vérité. Ainsi, elle remet en question l'idée qu'un enfant doit nécessairement être élevé par ses parents biologiques pour être heureux.¹ Ce dernier élément rend son départ aussi douloureux que libérateur. Comme pour Nora, laisser son fils derrière elle est un mal nécessaire pour qu'elle puisse recommencer sa vie ailleurs.

¹ Yuan Ping, Ye Nan, « *Li Yu dianyingzhong de nüxing juese guanxi tanxi* 李玉电影中的女性角色关系探析 » (Une exploration des relations entre les personnages féminins dans les films de Li Yu), *Nanchang daxue xuebao* 南昌大学学报, vol 42 n°4, 2011, p. 107.

Le scénario de la réalisatrice fait ainsi le tour des contraintes que subissent les femmes dans la société patriarcale chinoise dans le contrôle de leur corps. L'héroïne est au lycée dans les années 1980, en pleine campagne pour imposer la politique de limitations des naissances, ce qui explique la dénonciation publique du couple diffusée par haut-parleurs. Leur cas sert ainsi d'exemple pour appuyer le rôle nécessaire du planning familial. Ensuite, le mariage est défini comme le cadre pour avoir des enfants et avoir des relations sexuelles. Ceux ou celles qui ne s'y conforment pas sont alors considérés comme anormaux dans les discours officiels.¹ La trajectoire de Xiao Yun transgresse toutes ces normes et permet ainsi de relever leurs contradictions : même mariée, elle n'est pas à l'abri d'être harcelée sexuellement et ne dispose donc pas de son propre corps, et le respect scrupuleux des valeurs patriarcales ne rend pas plus heureux comme c'est le cas pour sa mère.

2. Une solidarité féminine

Si Da, chercheuse à l'université de Pékin, a noté la présence dans les films de Li Yu d'une sorte de communion émotionnelle entre femmes, même lorsque les intérêts des personnages sont différents.² La scène qu'elle analyse dans *Dam Street* a lieu entre Xiao Yun et la sœur de son petit ami du lycée, qui a adopté son bébé à sa naissance et l'a élevé comme le sien. Cette décision lui a coûté son mariage puisque son mari a refusé d'élever un enfant qui n'était pas le sien. Ayant découvert la vérité (sa mère lui avait dit que l'enfant était mort-né), Xiao Yun vient voir sa belle-sœur pour lui demander de récupérer son fils. L'autre femme la supplie alors de le lui laisser car elle n'a plus que lui au monde. Xiao Yun ne s'oppose pas sa décision et la remercie pour son aide depuis toutes ces années. Les deux femmes partagent alors un moment d'émotion en se remémorant l'ex-petit ami de Xiao Yun, décédé il y a peu. Dans cette scène, cette communion émotionnelle « transcende l'antagonisme entre protagoniste et

¹ Voir Harriet Evans, *Women and Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, Cambridge, Polity Press, 1997.

² Si Da, "Changing the Images of Woman in Contemporary Chinese Cinema: An Analysis Based on Li Yu's Four Films", "Doing's Women's Film History Conference", 2011.

antagoniste pour atteindre une compréhension mutuelle.» commente Si Da.¹ Contrairement à la confrontation avec la mère, qui incarne les valeurs patriarcales et la contrainte de les respecter, celle entre Xiao Yun et sa belle-sœur, qui sort elle aussi des normes, aboutit à une relation apaisée. Rassurée sur le sort de son fils, l'héroïne peut donc partir plus sereine.

3. Un nouveau départ ?

La décision de partir du personnage après ses adieux à sa mère et sa belle-sœur est donc motivée par cette punition perpétuelle qu'elle doit subir dans son village. L'héroïne espère ainsi pouvoir recommencer ailleurs, et de parvenir enfin à échapper à ce climat délétère. En Chine, ce départ divise les critiques : Yuan Ping et Ye Nan estiment que c'est « une fin réaliste et audacieuse »,² tandis que Lin Weimin la trouve confuse.³ La chercheuse basée aux Etats-Unis Cui Shuqin la trouve aussi problématique. « La question de savoir ce qu'une femme peut faire après avoir choisi de laisser ses problèmes derrière elle [...] reste ambiguë. » dit-elle.⁴ Shenzhen offre à l'héroïne la possibilité de commencer une nouvelle vie là où personne ne la connaît, sans faute de jeunesse pour la suivre et sans mère acariâtre à supporter. Cependant, dit Cui Shuqin, un dialogue plus tôt dans le film suggérait que les jeunes femmes comme elle qui allaient tenter leur chance à Shenzhen devenaient des prostituées. Ainsi, Xiao Yun peut changer de ville, mais cela ne fera pas disparaître le traitement des femmes dans la société chinoise contemporaine. Son avenir reste donc pour le moins incertain. Peut-être va-t-elle réussir à gagner sa vie comme chanteuse d'opéra ou peut-être va-t-elle devenir entraîneuse dans un karaoké ? Sa survie financière est loin d'être complètement

¹ “transcends the adversity between protagonist and antagonist to a mutual understanding.” Si Da, “Changing the Images of Woman in Contemporary Chinese Cinema: An Analysis Based on Li Yu’s Four Films”.

² « 李玉给了我们这样一个结局，够真实，也够敢为。 » Yuan Ping, Ye Nan, « *Li Yu dianyingzhong de nüxing juese guanxi tanxi* 李玉电影中的女性角色关系探析 » (Une exploration des relations entre les personnages féminins dans les films de Li Yu), *Nanchang daxue xuebao* 南昌大学学报, 2011, p. 107.

³ Lin Weimin, « *Zhongguo nüxing dianying xin langchao de jueqi* 中国女性电影新浪潮的崛起 » (La montée d'une nouvelle vague de cinéma de femmes chinois), *Dianying yishu* 电影艺术 (Film Art), n°4, 2006, p. 126–128.

⁴ “The question of what a woman can do after she chooses to leave her problems behind [...] remain ambiguous.” Cui Shuqin, “Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism”, p. 223.

garantie. De plus, évoluant dans une économie qui sexualise et exploite les jeunes femmes, Xiao Yun n'est pas non plus assurée de pouvoir réellement se réappropriier le contrôle sur son corps. L'héroïne laisse ainsi derrière elle un village où elle ne peut plus retourner, mais ses perspectives d'avenir ne s'annoncent pas nécessairement bien meilleures.

D. *Lost in Beijing* : le départ de Pingguo

Lost in Beijing est un autre film de Li Yu qui se termine par le départ de son héroïne vers un ailleurs inconnu. On retrouve à nouveau cette communion émotionnelle avec un autre personnage féminin qui constitue une sorte de bénédiction pour le départ de Pingguo. Cependant, contrairement à Xiao Yun, l'héroïne de *Lost in Beijing* emmène son fils avec elle ainsi qu'une importante somme d'argent. Ces deux éléments la rendent respectivement plus vulnérable et plus apte à s'en sortir pour un certain temps. Enfin, une dernière différence repose sur un indice donné par la réalisatrice qui suggère la réussite de cette fuite. En montrant la voiture transportant son mari et son employeur partis à sa recherche en panne au milieu d'une grande avenue de la capitale, elle symbolise l'échec de la domination masculine selon G. Andrew Stuckey. Cela rend ainsi son avenir moins incertain que celui de l'héroïne de *Dam Street*.

1. Une émancipation féminine

« Le film expose clairement comment le corps féminin est exploité pour satisfaire les désirs sexuels masculins et échangé pour sa capacité de reproduction. » dit Cui Shuqin à propos de *Lost in Beijing*.¹ Lorsque Pingguo cherche à avorter, « le film redonne temporairement au personnage féminin la possession de son corps. »² Son départ à la fin du film est donc une façon de réaffirmer que son corps lui appartient et qu'il ne sera plus l'objet d'une transaction, quelle qu'elle soit.

¹ "The film presents explicitly how the female body is exploited to satisfy male sexual desires and exchanged for its reproductive capacity." Cui Shuqin, "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism", p. 227.

² "The film allows the female protagonist a temporary possession of her own body." Cui Shuqin, "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism", p. 227.

Ce processus d'affirmation s'est en réalité déployé sur l'ensemble du film. En effet, Pingguo est montrée à plusieurs reprises en train de marcher dans Pékin. Chacune de ces marches précède un tournant de l'intrigue (la nouvelle de sa grossesse, la signature du contrat entre son mari et son employeur et son départ final) et lui donne l'occasion, à travers un reflet d'elle-même que lui renvoie la ville, de prendre conscience de sa situation. L'eau d'un canal, un miroir transporté par des ouvriers et le visage d'une amie morte constituent ainsi tous des reflets du personnage qui vont progressivement mener à son émancipation de corps et d'esprit.

Dans ce processus d'émancipation, ses relations avec les autres personnages féminins sont d'une grande importance. Tout d'abord, la vision du cadavre de son amie Xiao Mei est un douloureux rappel de la réalité socio-économique contemporaine. Les jeunes femmes travailleuses-migrantes comme elles deviennent facilement la proie d'une économie capitaliste qui exploite leur valeur sexuelle pour Xiao Mei, et également reproductive pour Pingguo. Si cette dernière n'y prend pas garde, elle peut connaître le même destin que son amie. C'est après cette scène à la morgue que l'héroïne commence à s'affirmer contre l'autorité incarnée en premier lieu par son mari en refusant de revenir vers lui avec son enfant.

Enfin, c'est une scène entre elle et l'épouse de son employeur, Wang Mei, qui va achever ce processus d'émancipation. Jusqu'à présent dans le récit, Wang Mei s'était montrée ouvertement hostile envers Pingguo. Son mari lui a imposé d'une part ce contrat qui lui donne un enfant qui n'est pas le sien et d'autre part la présence de cette rivale pour six mois dans leur appartement pour qu'elle s'occupe du bébé. À ses yeux, Pingguo est une rivale : elle est jeune et fertile alors que Wang Mei est stérile et plus âgée. Sa présence représente donc une menace pour elle et pour son couple. Lorsque la véritable identité du père du bébé est révélée (il s'agit du mari de Pingguo et non de l'employeur), Wang Mei, qui avait conclu un accord en ces termes avec son mari, se sépare de ce dernier et récupère la moitié de leurs affaires. Avant de quitter définitivement l'appartement, elle se ravise et va dans la chambre de Pingguo. Elle s'assied près d'elle et prend ses mains dans les siennes. Les deux femmes partagent alors un moment de communion silencieuse où chacune pleure amèrement.

On retrouve donc aussi dans *Lost in Beijing* ce moment de « communion émotionnelle » décrit par Si Da. Une communion qui « transcende l'antagonisme entre protagoniste et antagoniste pour atteindre une compréhension mutuelle. »¹ Ainsi, à la fin du film, les deux femmes parviennent à dépasser leur antagonisme pour se transmettre mutuellement du réconfort. Cette scène vient « démontrer leur sentiment mutuel d'oppression et même leur solidarité en tant que femmes dans une société patriarcale » renchérit G. Andrew Stuckey dans son chapitre sur le film.² En effet, les deux femmes n'ont pas eu leur mot à dire dans les négociations entre leurs maris respectifs. Elles n'ont pas non plus vu d'autre alternative que de se plier à leur volonté. Wang Mei étant stérile, elle se trouve dans une position où elle ne peut refuser à son mari cet héritier tombé du ciel. Pingguo de son côté, ne trouve pas le moyen d'avorter sans risquer sa vie et n'a donc pas d'autre choix que de soumettre aux conditions du contrat. À la fin du film, les relations de chaque couple se sont distendues et profilent une séparation pour chacun. Les deux femmes se retrouvent toutes les deux blessées par la situation qu'elles ont vécu, et sont maintenant livrées à elles-mêmes dans une société patriarcale. Wang Mei est donc capable de compatir avec ce que traverse Pingguo, et cette dernière finit par accepter le réconfort silencieux que l'autre femme lui offre. On peut même dire que c'est le départ de l'appartement de Wang Mei qui inspire celui de Pingguo. Ce moment de communion représente alors une sorte de bénédiction donnée par Wang Mei à Pingguo. Elle lui confirme ainsi que la meilleure solution pour elle reste encore de partir.

2. De l'argent et un enfant

Cependant, il existe une importante différence d'ordre financier entre les deux femmes. Wang Mei est parvenue à s'assurer une couverture financière en concluant un accord avec son mari, mais ce n'est pas le cas de Pingguo. La jeune femme s'approprie

¹ "transcends the adversity between protagonist and antagonist to a mutual understanding." Si Da, "Changing the Images of Woman in Contemporary Chinese Cinema: An Analysis Based on Li Yu's Four Films".

² "indicating their mutual sense of oppression and even solidarity as women in a patriarchal society." G. Andrew Stuckey, "Beyond Allegory: Symbol and the Family Melodrama in *Lost in Beijing*" in *Metacinema in Contemporary Chinese Film*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2018, p. 103.

alors l'argent que son employeur avait versé à son mari pour acheter l'enfant. An Kun l'avait rapporté plus tôt à Lin Dong en exigeant de récupérer sa femme et son fils. Ce dernier avait refusé de reprendre cet argent et l'avait supplié de lui laisser l'enfant. Pingguo profite de leur absence à tous les deux pour récupérer cette somme, la glisse soigneusement dans ses bagages et quitte l'appartement avec son bébé.

Cui Shuqin admet que ce départ est une représentation féministe mais « néanmoins, cette scène de clôture rappelle la question classique de Lu Xun : que peut être une femme après avoir quitté la maison de son mari ? L'interrogation demeure ».¹ Cui associe donc Pingguo à la figure de Nora, mais néglige de parler des « droits économiques » sur lesquels Lu Xun insistait tant dans son discours. En effet, en emportant cet argent, l'héroïne augmente considérablement ses chances de survie.

Stuckey fait aussi cette comparaison avec la figure de Nora mais convoque également le genre du mélodrame familial dans le cinéma chinois. Ce genre, dit-il, permet de dénoncer des problèmes sociaux à travers une chronique familiale et la mère y est souvent une figure qui se sacrifie pour sa famille. Ici au contraire, Pingguo refuse de se sacrifier et à l'inverse de Nora qui laisse ses enfants derrière elle, elle emmène son fils dans sa fuite. Stuckey dit ainsi :

La représentation de Liu [Pingguo] par Li Yu décrit, du point de vue d'une version actualisée de Nora, une femme qui se saisit de son indépendance et prend le contrôle de l'orientation de sa vie. Il est intéressant de noter que cette version de l'indépendance inclut à la fois la maternité et la revendication des moyens nécessaires (l'argent) pour subvenir à ses besoins et à ceux de son enfant.²

Lin Dong, son employeur, aurait pu tout offrir à cet enfant en matière d'éducation, de santé, de loisir. Mais en choisissant de partir avec l'enfant et l'argent de

¹ "Nonetheless, the closing scene calls to mind Lu Xun's classic inquiry, what else can a woman be after she leaves her husband's house? The question remains" Cui Shuqin, "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism", p. 229.

² "Li Yu's portrayal of Liu, then, taken from the vantage of an updated version of Nora, describes a woman who grasps her own independence and takes control of her life's direction. Interestingly, this version of independence includes both motherhood and a claim to the means (the money) required to support herself and her child." G. Andrew Stuckey, "Beyond Allegory: Symbol and the Family Melodrama in *Lost in Beijing*", *Metacinema in Contemporary Chinese Film*, 2018, p. 110.

la transaction, Pingguo s'affirme comme étant la plus légitime pour s'occuper de cet enfant d'une part, et pour posséder cet argent d'autre part.

Le personnage de Pingguo a donc connu un éveil progressif au cours du film et avec le soutien d'autres personnages féminins, prend la décision de partir et s'approprie de quoi subvenir au moins pour un temps à ses besoins et à ceux de son enfant. Son avenir demeure cependant incertain car son statut est toujours précaire. Elle reste une jeune travailleuse-migrante sans travail et donc sans statut légal pour demeurer à Pékin. De plus, elle a maintenant un jeune enfant à sa charge, ce qui va entraver ses possibilités d'emploi puisqu'elle ne peut prétendre à une aide de l'Etat pour le faire garder. Sa vulnérabilité dans le contexte socio-économique dans lequel elle évolue n'a finalement pas faibli. Mais une dernière scène qui intervient après le début du générique de fin donne de l'espoir.

3. L'échec de la domination masculine

Compte tenu des relations de Lin Dong avec la police démontrées plus tôt dans le film, on peut se demander si elle ne pourrait pas être mobilisée pour retrouver Pingguo après sa disparition. Cependant, le dernier plan du film montre la voiture de Lin Dong s'arrêter au milieu d'une avenue très fréquentée de la capitale avant d'être poussée péniblement par son propriétaire et An Kun, qui l'accompagne. Tandis que les deux hommes parviennent lentement à déplacer la voiture sur le côté de la route, un fondu au noir renvoie au générique qui défilait jusqu'à présent et clôt ainsi le récit. Cette panne de voiture peut ainsi indiquer que Pingguo a réussi à leur échapper.

Dans son analyse du film, Stuckey insiste sur l'importance de la Mercedes-Benz pour le statut de Lin Dong. Elle est le symbole de sa domination masculine et économique sur les autres personnages. Elle fait de lui le personnage le plus libre de ses mouvements et c'est aussi là qu'il entreprend ses négociations avec Pingguo et Wang Mei. La voiture lui permet alors d'asseoir sa supériorité sur elles, notamment en piégeant les deux femmes à l'intérieur. Le fait que la voiture tombe en panne au moment où les deux hommes en ont le plus besoin est donc pour Stuckey la confirmation de l'échec de la domination masculine, et par là la réussite de la fuite de Pingguo. De plus,

l'absence de Wang Mei dans cette scène sous-entend aussi son soutien à Pingguo en refusant d'aider les deux hommes à la retrouver.

Avec cette scène, on assiste donc à une panne symbolique de la domination masculine qu'incarnait jusqu'ici cette voiture. Elle porte ainsi l'espoir d'un avenir meilleur pour Pingguo, toujours avec l'appui de Wang Mei.

E. *Perpetual Motion*

Après un récit qui s'est exclusivement déroulé en huis clos, dans les murs d'enceinte d'une *siheyuan*, *Perpetual Motion* se termine avec la promenade des trois amies au petit matin dans les rues de Pékin. Cette marche est marquée par la perte. D'une part, elles viennent d'apprendre le décès accidentel du mari de l'héroïne, et d'autre part, la quatrième amie a dû être évacuée en ambulance à cause d'une crise de nerfs. Sa voix over accompagne cependant les trois autres tandis que la caméra explore les environs de la *siheyuan*. La La poursuit ainsi son récit à propos de sa mère qui a perdu la raison après le décès de son mari. Elle raconte que sa mère avait perdu la notion du temps et qu'elle était persuadée que cent ans étaient passés depuis la mort de son mari. « Comment se fait-il que le monde n'ait pas changé ? » demande-t-elle. La narration en voix over s'interrompt ensuite avant d'être remplacée par une chanson qui évoque une mélodie guerrière, avec son introduction comprenant des percussions, suivie par un chant de femme lancinant.¹ Pendant ce temps, Niu Niu, l'héroïne, et ses deux amies Qin Qin et Mme Ye avancent face à la caméra sur une grande avenue déserte avant que le générique de fin clôture le récit.

Tous les chercheurs qui ont commenté cette scène finale s'accordent sur l'échec du féminisme chinois pour les protagonistes. Même des femmes de leur condition, dont la survie n'est nullement en jeu, peinent à être véritablement émancipées en raison de la stagnation des mentalités de la société chinoise. Cependant, en sortant de la *siheyuan*, les trois femmes semblent se libérer du poids d'un passé qui hante cette demeure. La marche qu'elles entreprennent dans les rues de Pékin, entourées de chantiers de

¹ Il se trouve justement que la musique du film a été composée et interprétée par Liu Suola, qui joue également le rôle de La La à l'écran.

construction, peut être vue comme l'ébauche d'un changement, enfin, et la perspective d'une solidarité féminine après leur affrontement pour les faveurs d'un même homme.

1. Le poids du passé

Le lieu où se déroule la grande majorité du récit de *Perpetual Motion* est une *siheyuan*, une résidence composée de pavillons disposés de façon à former une cour et bordée d'un mur d'enceinte qui la protège de l'extérieur. Cette forme d'architecture est caractéristique du vieux Pékin. Autrefois un type d'habitation populaire, une grande partie des *siheyuan* pékinoises ont été détruites et ses habitants délocalisés. En posséder une au début du vingt-et-unième siècle comme c'est le cas de Niu Niu, l'héroïne, est synonyme d'un train de vie aisé. Les livres en chinois classique, dont l'usage remonte au début du vingtième siècle que les invitées découvrent dans le grenier indiquent quant à eux que sa famille doit en être propriétaire depuis plusieurs générations.

La *siheyuan* du film est présentée comme hantée. Elle est d'une part hantée par l'histoire de la Chine dont elle contient les souvenirs dans son grenier. Les différents objets que Niu Niu et ses amies y découvrent en fait une sorte de musée de l'histoire de la Chine, et plus précisément du parcours des Chinoises. Qin Qin déniche des livres en chinois classiques qu'elle déchiffre avec difficulté. Comme par hasard, les seuls mots qu'elle parvient à identifier sont « femme », « épouse » et « concubine ». Ces livres renvoient à l'époque impériale et à la période républicaine qui a suivi, lorsque les concubines étaient encore monnaie courante et le chinois classique encore utilisé par les lettrés. Ensuite, la collection de badges du président Mao et les vinyles de chants révolutionnaires renvoient eux à l'enfance des personnages, celle de la Révolution culturelle, où « tout ce qu'un camarade peut faire, une camarade peut le faire aussi ». Les personnages du film incarnent les deux dimensions de la période des réformes économiques qui a suivi, après 1978. D'un côté, les quatre amies représentent la nouvelle classe d'entrepreneurs privés adoubés par le Parti et de l'autre, la présence silencieuse de la domestique Zhang Mama dans les coulisses rappelle le renvoi des femmes en cuisine après un investissement sans précédent dans le marché du travail et la vie politique.

La *siheyuan* est d'autre part hantée par les souvenirs des quatre amies. Passer le nouvel an dans ce cadre replonge les personnages dans leur passé personnel et chaque femme livre une anecdote personnelle associée à son propre vécu dans une *siheyuan*. Les souvenirs qui émergent à cette occasion sont généralement douloureux et peuplés de mari décédés qui apparaissent en rêve pour Qin Qin, de parents morts pour Mme Ye ou devenus fous pour La La. Pour Marchetti, le fait de parcourir en une soirée l'histoire de la Chine du siècle dernier amène les quatre femmes à considérer l'impact que ce passé a sur leurs vies.

Entre les concubines de la fin des Qing et les « filles de fer » de la Révolution culturelle, *Perpetual Motion* positionne les femmes postmodernes de la nouvelle économie sous le toit du féodalisme et de la modernité socialiste. Le passé continue de définir leur présent à travers ces restes négligés de l'Histoire.¹

Ce parcours à travers les âges et la nouvelle la mort du mari en compagnie d'une jeune amante leur fait constater avec amertume la persistance de la culture patriarcale dans leur pays. La *siheyuan* apparaît alors comme immuable malgré toutes les époques traversées. Il en résulte une impression de stagnation pour l'histoire des femmes. On retrouve également cette même idée dans la narration en voix over de La La qui rapporte les paroles de sa mère : « comment se fait-il qu'en cent ans le monde n'ait pas changé ? » C'est cette stagnation qui va pousser les personnages à sortir prendre l'air. Marchetti compare la *siheyuan* au « foyer étouffant » que quitte Nora à la fin de la pièce d'Ibsen.² Leur sortie est donc une façon de refuser cette stagnation et de reprendre cette marche perpétuelle des chinoises vers leur « libération » qu'elles n'ont toujours pas réussi à obtenir.

¹ "Between the concubine of the late-Qing and the Cultural Revolution's "iron girls," *Perpetual Motion* situates the postmodern women of the new economy living under the roof of feudalism and socialist modernity. The past continues to define their present through the neglected residue of history." Gina Marchetti, "From Mao's "Continuous Revolution" to Ning Ying's *Perpetual Motion* (2005): Sexual Politics, Neoliberalism, and Postmodern China", in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 202.

² "The *siheyuan* in *Perpetual Motion* is, in many ways, reminiscent of the stifling home Nora closes the door on at the end of Ibsen's *A Doll's House*." Gina Marchetti, "From Mao's "Continuous Revolution" to Ning Ying's *Perpetual Motion* (2005): Sexual Politics, Neoliberalism, and Postmodern China", *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, 2011, p. 205.

2. Une indépendance financière et des hommes ?

Dans son commentaire, Lu Xun insistait sur la nécessité de droits économiques pour les femmes, qui devaient être égaux à ceux des hommes. Les femmes de *Perpetual Motion* se sont hissées aussi haut que certains hommes et par leur métier, elles ont d'ailleurs une influence certaine sur la vie des autres femmes : Niu Niu en tant que rédactrice d'un magazine de mode, Qin Qin en tant qu'actrice et mannequin, La La en tant qu'artiste et Mme Ye en tant que femmes d'affaires dans l'immobilier. Elles ont ainsi un impact sur la mode, l'image modèle dont leurs lectrices et spectatrices vont rêver, jusqu'à l'habitat de ces dernières.

Ces femmes sont définitivement indépendantes financièrement et possèdent leur propre patrimoine en ce qui concerne Niu Niu, même si on se doute qu'il en est de même pour ses amies. Le déséquilibre qui demeure avec les hommes relève finalement du domaine émotionnel. Le manque de connexion et de compréhension avec les hommes, qu'ils soient des amants, des époux ou des pères, domine la plupart de leurs conversations au cours de la soirée. Le rôle des hommes reste ainsi déterminant dans leur existence. L'intrigue qui les réunit dans une sorte de compétition pour remporter les faveurs du mari de Niu Niu en est la preuve. Cependant, comme dit Marchetti en comparant le film aux *woman's films* hollywoodiens, au fur et à mesure que le récit avance, « la compétition initiale fait place à un discours sous-jacent potentiellement subversif qui rapproche les femmes comme des complices plutôt que des rivales. »¹ En effet, bien que le climat soit suspicieux, les personnages passent finalement de bons moments ensemble.

La mort du mari est un choc qui les prive de l'objectif initial de l'intrigue. Cependant, au lieu de repartir chacune de leur côté pour panser leurs plaies, les trois femmes choisissent de rester ensemble et même de marcher ensemble. Leur avenir étant à construire, comme leur relation après cette tragédie, on peut considérer la

¹ "this initial competition gives way to a potentially subversive narrative undercurrent that brings the women together as comrades rather than competitors." Gina Marchetti, "From Mao's "Continuous Revolution" to Ning Ying's *Perpetual Motion* (2005): Sexual Politics, Neoliberalism, and Postmodern China", p. 194.

marche finale de *Perpetual Motion* comme l'ébauche d'une communauté féminine, qui n'est pas encore visible à l'écran, mais qui peut potentiellement se développer dans le futur. La présence de Qin Qin, alors qu'elle était la fameuse maîtresse que Niu Niu s'était jurée de démasquer, sous-entend que la disparition du mari annule toute compétition entre elles. Il semblerait que comme le disait Marchetti, elles préfèrent finalement leur compagnie mutuelle dans ces circonstances. Enfin, en les accompagnant à travers son récit en voix over puis son chant, La La suggère qu'elle les rejoindra peut-être plus tard à son tour.

Dans sa lecture du film, Hui Faye Xiao décrit les trois femmes en train de marcher comme perdues, errant sans but.¹ Les deux événements tragiques qu'elles viennent de vivre (le décès et la crise de La La) les ont légitimement secouées. Mais le regard curieux qu'elles posent sur leur environnement urbain et leur manière de s'y déplacer évoque une flânerie, et par là une réappropriation de cet espace qui leur était jusque-là inconnu. On peut même aller jusqu'à établir un parallèle entre les chantiers de construction qu'elles croisent et leur futur, également à construire, mais cette fois, dans leurs termes et hors de la *siheyuan*. Leur marche après les cent ans de stagnation évoqués par la mère de La La ouvre donc la possibilité d'un changement dit Marchetti.

3. Et maintenant on va où ?

Le fait de positionner la caméra face aux personnages en train de marcher place leur destination et donc leur avenir dans le dos des spectateurs. Savoir où elles se rendent implique de se retourner, et de marcher avec elles. Avec ce dernier plan, Ning Ying interpelle ainsi les spectateurs pour qu'ils s'interrogent sur cette destination mystérieuse. Et tout comme Lu Xun presque cent ans plus tôt, on peut se demander ce qui arrive aux trois amies après la fin du récit.

On a vu qu'elles font partie des femmes les moins menacées du point de vue financier, mais comme le rappelle Zhou Xuelin, qui reprend lui aussi le texte de Lu Xun :

¹ Hui Faye Xiao, "Interiorized feminism and gendered nostalgia of the 'daughter generation' in Ning Ying's *Perpetual Motion*", *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 5 n°3, 2011, p. 262.

tout dépend de l'égalité des sexes à la maison et en société. Quatre-vingt-sept ans plus tard [après l'intervention de Lu Xun], un certain nombre de femmes chinoises ont de l'argent, telles celles que l'on voit dans [*Perpetual Motion*], mais il semble qu'elles soient encore confrontées à la complexité du système patriarcal traditionnel.¹

Marchetti va encore plus loin dans cette analyse, en reliant la situation des personnages à la mondialisation :

Cependant, pour elles, le féminisme est un « projet inachevé ». Le féminisme libéral occidental et le féminisme socialiste ne leur apportent ni satisfaction personnelle, ni sécurité émotionnelle, ni épanouissement sexuel, ni pertinence sociale. En se focalisant sur l'élite culturelle, *Perpetual Motion* accuse la société chinoise dans son ensemble. Alors que l'économie se développe, même les femmes les plus instruites et les plus riches ne parviennent pas à naviguer en douceur sur les eaux troubles du capitalisme mondial de consommation.²

Ainsi, même des femmes de leur condition, qui ont des moyens financiers et n'ont pas de famille à charge, contrairement à la grande majorité des Chinoises, finissent par partir elles aussi. Avec ce film, Ning Ying dénonce à la fois les vicissitudes historiques qu'ont connu les Chinoises et l'échec du féminisme chinois à véritablement remettre en question la culture patriarcale qui s'est maintenue à travers tous les bouleversements politiques et économiques qu'a vécu le pays au cours du vingtième siècle. La scène finale de *Perpetual Motion* représente alors une ébauche, l'espoir d'un changement au tournant du vingt-et-unième siècle, mais sans indiquer précisément de quoi l'avenir sera fait.

IV. Conclusion du chapitre

Ce chapitre s'est penché sur les deux types de conclusion utilisés par les réalisatrices pour leurs films. Le premier type présente une résolution ambiguë pour ses

¹ Zhou Xuelin, "Femmes chinoises et discours sur le genre dans le cinéma de la République populaire de Chine", in Tania Angeloff, Marylène Lieber (dir.), *Chinoises au 21^e siècle : ruptures et continuités*, Paris, La Découverte, 2012, p. 230.

² "However, for them, feminism has been an "incomplete project." Western liberal feminism and socialist feminism fail to give them personal satisfaction, emotional security, sexual fulfillment, or social relevance. Focusing on the cultural elite, *Perpetual Motion* indicts Chinese society at large. As the economy expands, even the most educated and affluent women fail to navigate smoothly the rough waters of global consumer capitalism." Gina Marchetti, "From Mao's "Continuous Revolution" to Ning Ying's *Perpetual Motion* (2005)", p. 193.

intrigues. Les mystérieuses circonstances du décès de l'héroïne dans *Lettre d'une inconnue* ont mené Guo Shaohua et Lin Jinhua à penser que l'inconnue s'est suicidée. Ce détail narratif achève ainsi de rendre cohérent le point de vue que les deux chercheuses ont du personnage : celui d'une femme qui malgré cet amour à sens unique reste dans la maîtrise de son destin. La comparaison avec l'adaptation hollywoodienne de Max Ophüls de 1948 a révélé que la réalisatrice laissait en effet planer le doute sur les conditions de ce décès en supprimant toute référence à une quelconque maladie comme c'était le cas dans l'œuvre originale. Un doute subsiste également concernant le destin de l'écrivain après la lecture de la lettre. Chez Ophüls, le personnage masculin était condamné sous la forme d'un duel. Chez Xu Jinglei, l'interruption du récit avant 1949 dans le but de préserver son intrigue de la censure a une conséquence imprévue. En effet, elle suggère une punition avec les événements historiques qui vont suivre : avec son mode de vie bourgeois, l'écrivain va très certainement subir des persécutions de la part du nouveau régime ou être contraint à l'exil.

Dans *Fish and Elephant*, l'ambiguïté repose sur l'absence du couple lesbien aux célébrations du mariage de la mère de l'héroïne. Cette scène a d'abord été interprétée comme une invisibilisation du couple ou comme l'impossibilité d'un futur pour les lesbiennes en Chine à travers leur arrestation par la police, mais la récente approche de Jenn Marie Nunes donne à cette invisibilité un potentiel beaucoup plus subversif. En faisant sentir leur absence, que ce soit auprès de la mère qui les attend ou auprès des spectateurs qui restent suspendus, les deux jeunes femmes se rendent finalement visibles sans s'insérer dans un rituel hétéronormatif dont elles sont exclues. En refusant ou pire, en oubliant, de participer à cette institution, le couple rend cette dernière moins cohérente et perturbe ainsi l'ordre établi. Enfin, cette absence vient rompre le schéma de transmission des rôles hétéronormatifs pour les femmes qui s'effectue à travers les relations mères-filles. Ainsi, contrairement à Jun Jun qui avait littéralement pris les armes pour s'opposer à l'autorité patriarcale, la conclusion de *Fish and Elephant* place le couple dans une position de résistance passive qui parvient à troubler la société patriarcale chinoise en refusant de s'y fondre et d'adhérer à ses rites.

Enfin, la nouvelle économie capitaliste et la défection de l'Etat socialiste, à travers la figure absente et impuissante du père de famille, sont toutes les deux

invoquées pour expliquer le parcours et la vulnérabilité de l'héroïne de *Stolen Life*. Les familles éclatées et la marchandisation des rapports humains sont en effet des enjeux centraux dans le film. Cependant, la récurrence de relations féminines conflictuelles semble tout aussi déterminante pour la trajectoire du personnage. Tout au long du récit, Yanni peine à établir un lien avec les personnages féminins qu'elle croise ou côtoie. Leur distance est d'ailleurs souvent marquée physiquement dans la composition des plans. La scène finale, durant laquelle la jeune femme s'adresse directement à la caméra, serait dans ce cadre une nouvelle tentative de sa part afin d'établir un lien avec quelqu'un après ses mésaventures avec son ex-amant Muyu. La nouvelle personne qu'elle est devenue se soucie maintenant du bien-être de son enfant, pour qu'il ne connaisse pas la même enfance qu'elle, et du sort de son ancienne rivale, elle aussi enceinte et donc menacée de perdre son propre enfant. En s'ouvrant aux autres et en interpellant directement les spectateurs, elle rappelle que les circonstances de son histoire restent d'actualité et méritent d'être dénoncées et combattues.

Le second type de conclusion met en scène le départ des héroïnes de leur maison vers une destination inconnue. De nombreux chercheurs ont comparé ces conclusions à celle d'une *Maison de poupée* d'Ibsen et convoqué les célèbres réflexions de Lu Xun sur le destin de Nora pour montrer la persistance de ce questionnement à travers le temps. Le célèbre écrivain insistait sur la nécessité de droits économiques égaux entre hommes et femmes pour libérer ces dernières. À une époque où cet enjeu économique n'est plus aussi crucial, on peut donc se demander où vont aller ces femmes alors que la société chinoise demeure patriarcale. Les départs ainsi mis en scène par les réalisatrices sont alors l'occasion pour elles de pousser le débat un peu plus loin en interpellant directement le public sur la nécessité d'un changement global de la société. À l'époque de Lu Xun, seulement cinq pour cent de la population chinoise pouvait avoir accès à ses idées.¹ Avec leurs trois films, tous distribués en salles, les deux réalisatrices Ning Ying et Li Yu ont donc la possibilité de toucher beaucoup plus de monde et de relancer la controverse à une échelle encore plus large.

¹ Lucien Bianco, *Les origines de la révolution chinoise (1915-1949)*, Paris, Gallimard, 2007, p. 70.

Les trois films présentent une gradation de statut pour les héroïnes. Celle de *Dam Street* choisit de quitter son village où elle est considérée comme une fille de mauvaise vie quoi qu'elle fasse, qu'elle se place en rupture ou se conforme aux rôles de genre assignés aux femmes. Elle rompt ainsi avec sa mère, une figure dépeinte comme toxique dans sa vie pour son extrême conformité aux normes patriarcales, mais aussi avec son fils, qui était l'un des rares à lui témoigner de l'amitié. Son départ vraisemblablement pour Shenzhen lui garantit certes la possibilité de recommencer une nouvelle vie, mais pas d'échapper à la société patriarcale qu'elle fuit dans son village.

Dans *Lost in Beijing*, on assiste à l'éveil progressif de Pingguo au fur et à mesure de ses marches dans la ville. Elle parvient ainsi à enfin s'opposer à l'autorité patriarcale incarnée par son mari et son employeur. Avec la bénédiction de Wang Mei, elle quitte alors son domicile avec son enfant et l'argent du contrat que les deux hommes ont négocié sans elle. Sa destination n'est pas connue et son avenir reste précaire en raison de son statut de travailleuse migrante et de l'enfant en bas âge dont elle a la charge. Cependant, la dernière scène que la réalisatrice rajoute au cours du générique de fin donne de l'espoir. En montrant la voiture de Lin Dong en panne, Li Yu signifie l'échec de la domination masculine et la réussite de la fuite de Pingguo.

Enfin, dans *Perpetual Motion*, la *siheyuan* dans laquelle se déroule la majeure partie de l'action incarne le passé qui continue de peser sur les épaules des femmes, même celles qui ont réussi. Le grenier contient des restes des différentes périodes historiques du vingtième siècle et rappelle ainsi les bouleversements qu'a vécu la Chine depuis un siècle. Les souvenirs qui leur reviennent à l'occasion de cette célébration du nouvel an sont douloureux et révèlent à quel point leurs existences restent déterminées par les hommes. La sortie hors de la *siheyuan* à la fin du film signifie alors une rupture avec ce passé et une émancipation personnelle maintenant que le mari de l'héroïne est mort. A l'instar des chantiers de construction qu'elles croisent sur leur route, leur avenir, tout comme leur relation désormais libérée de toute compétition, est à construire.

Les trois conclusions s'orientent donc chacune vers l'espoir d'une meilleure vie pour les personnages, en recommençant ou en inventant une nouvelle existence, mais sans rien proposer de concret. La gradation de condition des héroïnes montre que la

question financière ne suffit finalement pas face à la structure patriarcale de la société chinoise.

En refusant de donner une résolution claire ou de souscrire à la dictature d'une fin heureuse, les quatre réalisatrices utilisent leurs fins ouvertes ou ambiguës pour proposer des ouvertures critiques sur la condition féminine de leur époque et insister sur la nécessité d'un changement. Toutes ces conclusions invitent à davantage d'*empowerment* pour leurs personnages. Les héroïnes ont ainsi l'occasion de maîtriser leur destin envers et contre tout comme dans *Lettre d'une inconnue*, la possibilité de remettre en question les rôles hétéronormatifs des femmes dans *Fish and Elephant* ou encore de rompre l'absence de communication entre les différentes générations de femmes en esquissant le début d'une solidarité féminine dans *Stolen Life*. Dans *Dam Street* comme dans *Lost in Beijing*, un moment de communion émotionnelle et d'empathie entre femmes que tout opposait donne la force et le courage aux héroïnes de partir. Le parcours de Xiao Yun dans *Dam Street* dénonce les contraintes qui pèsent sur la vie d'une femme dans une société patriarcale, qu'elle se conforme ou non aux rôles qu'on lui assigne. *Lost in Beijing* ajoute la marchandisation des rapports humains à l'ère de la nouvelle économie capitaliste et plus particulièrement la vulnérabilité des femmes dans ce contexte, vendues pour la sexualité qu'elles représentent et leur capacité de reproduction. Enfin, la scène finale de *Perpetual Motion* démontre que mêmes des femmes de la condition des héroïnes se sentent elles aussi dans l'obligation de partir pour s'émanciper et construire leur avenir.

On peut reprocher aux réalisatrices de ne pas proposer de solution pour leurs héroïnes en dehors de ces départs et de ces incertitudes, mais l'ouverture qu'elles laissent ainsi démontre d'une part la présence chez les cinéastes d'un questionnement de la société, et d'autre part, elle oblige les spectateurs à adopter une position active de réflexion pour inventer une résolution au lieu d'être des consommateurs passifs. Dans ce cadre, on peut émettre l'hypothèse que cette récurrence des fins ouvertes et ambiguës dans les films de ces réalisatrices constitue une tendance qui vise à interroger, voire remettre en question la société patriarcale dans laquelle leurs personnages et elles-mêmes évoluent. En refusant de conclure leurs récits avec certitude, elles laissent la porte ouverte aux changements, qu'elles revendiquent ouvertement.

Conclusion

Ce sont les mots de Dai Jinhua qui vont amorcer la conclusion de ce travail de recherche :

Il est évident que la Chine d'aujourd'hui connaît une transformation historique spectaculaire et sans précédent, et qu'elle négocie actuellement un passage historique particulièrement difficile. Dans ce processus de modernisation et de commercialisation rapides, le statut social et culturel des femmes connaît un déclin tragique. Il semble que les progrès historiques de la Chine se feront aux dépens et par la régression de la position sociale des femmes. Il se peut qu'une telle suppression manifeste des femmes et le déclin très visible de leur statut entraînent une résistance de leur part à la fois plus profonde et plus consciente d'elle-même. Dans ce processus, les femmes deviendront-elles vraiment « une partie visible de l'humanité » ? Les films de femmes et les « téléfilms de femmes » (*nüxing de dianshi* 女性的电视), en tant que culture marginale, deviendront-ils une force dans le nouvel espace public ? Peut-être, mais cette autrice n'ose être ni optimiste ni certaine.¹

Bien que Dai écrive cela en 1994, sa réflexion reste d'actualité dix ans plus tard. On a pu constater à travers l'analyse des films du corpus certaines des conséquences qu'ont pu avoir les réformes et l'ouverture économique sur la condition féminine. Dans

¹ « 今日之中国无疑正经历着一次历史性的巨变,正在艰难地通过一个历史的隘口。在急剧的现代化与商业化的过程中,女性的社会与文化地位正经历着悲剧式的坠落过程。一种公然的压抑与倒退,或许将伴随着一次更为自觉、深刻的女性反抗而到来。其间,女性或许将真正成为“可见的人类”中的一部?女性的电影、电视或许将作为一种边缘文化而成为新生的公共空间中的一元?可能。但笔者尚未敢乐观并断言。 » Dai Jinhua, « *Bu ke jian de nüxing: dangdai Zhongguo dianying zhong de nüxing yu nüxing de dianying* 不可见的女性:当代中国电影中的女性与女性的电影 » (Les femmes invisibles : les femmes dans le cinéma chinois contemporaine et les films de femmes), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), n° 6, 1994, p. 45.

le même temps, cette régression du statut social des femmes a fourni à ces dernières des éléments de contestation pour remettre en question cet ordre patriarcal. Néanmoins, pour la chercheuse, le développement d'une conscience féministe au cinéma est difficile. En 2002, lorsqu'elle publie un recueil de ses essais traduits en anglais, la chercheuse persiste à dire que le seul film chinois relevant du cinéma de femmes en Chine est *Woman, Demon, Human* (1987) de Huang Shuqin. Le corpus étudié dans le cadre de cette thèse est cependant là pour prouver que le cinéma de femmes connaît un renouveau au début du vingt-et-unième siècle.

Produits par des réalisatrices de générations différentes et aux parcours tout aussi dissemblables, ces films aux conditions de production et de distribution diverses présentent tous un souci pour la condition féminine de leur époque. Le but poursuivi dans ce travail de recherche était justement de démontrer en quoi ces films sont féministes et donc représentatifs d'une certaine tendance du cinéma de femmes au début du vingt-et-unième siècle. L'analyse de leurs thématiques et procédés communs s'est ainsi déployée en trois temps.

Le premier chapitre se penchait plus spécifiquement sur *Lettre d'une inconnue* de Xu Jinglei et *Stolen Life* de Li Shaohong pour traiter leur façon de mettre en avant le point de vue et l'expérience de leurs héroïnes. Le concept du « regard féminin » théorisé par Iris Brey, qui caractérise selon elle certains films féministes, propose une grille de critères qui a servi ici à analyser les différents aspects scénaristiques et formels par lesquels les réalisatrices articulent la subjectivité de leurs personnages. Ainsi, la présence dans chaque film d'une narration en voix over assurée par une version plus âgée de l'héroïne constitue un premier élément par lequel les spectateurs perçoivent l'histoire. Ensuite, la mobilisation des sens permet de les plonger dans l'expérience vécue, dans son sens phénoménologique du terme, des personnages. Dans *Lettre d'une inconnue*, ces sens sont toujours tournés vers l'écrivain. Dans *Stolen Life*, c'est l'ouïe qui joue un rôle majeur avec la présence de « battements » au sein de la bande sonore lorsque l'héroïne subit un important stress émotionnel. Enfin, la posture de chaque réalisatrice varie dans son rapport à son personnage. Chez Xu Jinglei, la narratrice et l'imagière (la réalisatrice) semblent se confondre comme le théorise Sarah Kozloff. On a donc souvent l'impression de percevoir l'histoire à travers les yeux de l'inconnue et que

c'est elle qui orchestre le film qu'on a sous les yeux. La scène de « narration verticale » qui a lieu à l'opéra constitue ainsi une véritable prise de contrôle du récit par le personnage qui s'approprie le cadrage, le montage et la bande-son pour plonger les spectateurs dans les émotions qu'elle ressent à cet instant précis. Li Shaohong, de son côté, adopte une posture davantage de complice avec la narration en voix over en montrant ce que l'héroïne à l'écran refuse de voir, c'est-à-dire la manipulation de son amant et sa dépendance affective par rapport à lui. En valorisant la perspective de ces deux femmes, la démarche des réalisatrices se rapporte au regard féminin.

Du point de vue de la mise en scène des héroïnes elles-mêmes, les deux films viennent contrarier les schémas narratifs issus du regard masculin en refusant un regard voyeur dans les scènes de sexe d'une part, et en rétablissant une égalité au sein des relations hommes-femmes initialement déséquilibrées. Ainsi, dans les scènes de sexe, la pulsion scopique, ou celle du voyeur, se trouve toujours contrariée ou détournée. Dans *Stolen Life*, le regard est retourné par l'héroïne avec un plan subjectif très troublant qui plonge les spectateurs dans son corps, provoquant plus de malaise que de plaisir visuel. Dans *Lettre d'une inconnue*, la réalisatrice choisit de cadrer essentiellement le visage de son héroïne lors de sa première nuit avec l'écrivain, ce qui a pour effet de faire vivre ce qu'elle ressent en même temps qu'elle. Lors de la seconde nuit, le point de vue de la caméra qui pouvait potentiellement être voyeur se trouve neutralisé d'abord par l'absence des corps dans le champ puis par le recul de la caméra pour cadrer le bouquet de fleurs qui symbolise la dévotion de l'inconnue envers l'écrivain. La musique du film qui accompagne ce mouvement de caméra souligne lui aussi l'importance émotionnelle de cette nuit pour l'héroïne et achève de décentrer l'attention sur le rapport sexuel en cours.

Ensuite, l'évolution de la posture des personnages à l'écran au fur et à mesure du récit vient représenter celle de la relation entre les personnages masculins et les personnages féminins. Le déséquilibre initial se retrouve ainsi atténué jusqu'à ce que soit rétablie une certaine égalité entre hommes et femmes. Dans *Stolen Life*, c'est la comparaison entre les deux scènes de confrontation du couple qui montre un basculement de la hiérarchie entre Muyu et Yanni. D'abord dominée par Muyu aussi bien physiquement que psychologiquement, Yanni parvient ensuite à s'affirmer en tant

qu'individu autonome et à rompre avec l'emprise de son ex-amant avec sa prise de conscience en voix over à laquelle il n'a pas accès, et leur séparation effective dans le champ-contre-champ. Chez Xu Jinglei, des scènes-clés dans les trois parties du film permettent de constater l'évolution de la relation entre l'inconnue et l'écrivain à travers leur posture dans le champ et la façon dont l'héroïne considère l'homme qu'elle aime, en passant d'une adoration à une passion beaucoup plus lucide. Dans la dernière partie du film, elle parvient à se hisser au niveau du personnage masculin et à rivaliser avec lui à son propre jeu de séduction.

Enfin, en présentant des sujets controversés comme les rapports sexuels hors mariage, les enfants illégitimes ou la prostitution sans les condamner, les réalisatrices poursuivent leur questionnement des attentes envers les femmes de la part de la société patriarcale. Li Shaohong refuse de juger son personnage et invite les spectateurs à se confronter à l'héroïne dans une scène finale où elle s'adresse directement à la caméra. Chez Xu Jinglei, l'histoire d'amour sert de couverture, volontairement ou non, pour aborder des enjeux plus répréhensibles. Des parallèles peuvent également être établis entre l'héroïne et la réalisatrice, notamment le refus de se marier du personnage, qui fait écho avec celui de la cinéaste. Cela contribue à en faire une icône féministe selon Cai Shenshen.

On peut donc conclure après ces analyses que ces deux films, en ayant recours à du regard féminin dans leur mise en scène, sont bien féministes.

Le deuxième chapitre était lui consacré à l'expérience de l'espace urbain par les personnages féminins. Cet espace joue un rôle central dans le cinéma d'auteur et indépendant à partir des années 1990 au point de voir l'apparition de la désignation « génération urbaine » dans le milieu académique et critique. Les films du corpus présentent, eux, la particularité de proposer des perspectives féminines rares sur l'appréhension de la ville. L'approche d'Elizabeth Wilson, qui prend en compte à la fois les plaisirs et les dangers que les femmes retirent de la ville, permet d'explorer l'ambivalence de la relation que les personnages entretiennent avec l'espace urbain.

Une première partie traitait de la présence à l'écran de « murs invisibles », pour reprendre l'expression de Guy Di Méo, qui pouvaient être figurés par des moustiquaires,

les fenêtres d'une *siheyuan* ou la cage d'une éléphante. Chacun de ces « murs » sont pensés comme un refuge par les personnages, mais leur mise en scène révèle aux spectateurs leur dimension « opposante » comme le décrit André Gardies. Ces « murs » peuvent alors être vus comme les limites dont sont victimes les femmes dans une société patriarcale, mais qu'elles entretiennent aussi de façon plus ou moins consciente.

Une deuxième partie concernait l'occupation et l'investissement de l'espace urbain dans deux films de Li Yu, *Fish and Elephant* et *Lost in Beijing*. Dans le premier, la mise en scène, qui emprunte beaucoup au documentaire, s'efforce d'intégrer visuellement le couple lesbien dans la vie quotidienne pékinoise. À travers leur acceptation au sein de la famille à travers la figure de la mère de l'héroïne, le récit étend cette intégration à l'échelle de la société et donne dans le même temps l'opportunité pour l'héroïne d'affirmer publiquement son orientation sexuelle. Dans *Lost in Beijing*, les personnages de Wang Mei et de Xiao Mei représentent respectivement les deux extrémités de l'échelle sociale. Wang Mei est une riche femme d'affaires qui doit composer avec un mari volage et qui doit donc rester constamment sur ses gardes. Elle fait alors de sa voiture un espace intime où elle peut laisser tomber son masque et se montrer vulnérable. Avec l'acquisition d'un appartement à la fin du film, elle acquiert un nouvel espace à investir, ce qui n'est pas le cas de Xiao Mei. Cette jeune femme venue de la campagne pour travailler à Pékin désire ardemment acheter un appartement mais ne trouvera finalement jamais sa place. Toujours associée à l'extérieur dans le récit, elle finit par devoir se prostituer pour survivre et finira assassinée à la fin du film. Son absence d'espace à elle est soulignée une fois de plus par la censure de son arc narratif par le Bureau du cinéma. Son histoire révèle ainsi la vulnérabilité des jeunes femmes dans l'économie actuelle en Chine et le manque de protection de la part de l'Etat pour lutter contre cela.

Enfin, le troisième et dernier aspect se préoccupait de la façon dont les personnages féminins parcourent l'espace urbain et analysait plus précisément les différentes formes de flâneries proposées dans *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion*. Dans le premier film, les différentes marches dans la ville entreprises par l'héroïne, Pingguo, lui fournissent à chaque fois un reflet d'elle-même à travers l'eau d'un canal, un miroir porté par des ouvriers, ou le visage de son amie Xiao Mei décédée. Chacune de ces

marches représente un tournant dans son émancipation progressive jusqu'à son départ final. Comme dans *Cléo de 5 à 7*, son parcours dans la ville la fait enfin passer d'objet à sujet. Dans *Perpetual Motion*, les trois amies entreprennent d'explorer les rues à l'extérieur de la *siheyuan* après un film essentiellement en huis clos. Cette sortie représente pour elles une émancipation par rapport à cet espace clos qui les enfermait. Cette flânerie est alors l'occasion de se réapproprier l'espace urbain et d'y tracer leur propre route.

Chacune de ces sous-parties permettait de démontrer l'ambivalence du rapport des personnages avec l'espace urbain. Les murs à la fois visibles et invisibles leur permettent de trouver un refuge où se reposer du monde extérieur ou offrent un cadre intime où peut s'ébaucher une histoire d'amour. Dans le même temps, ils peuvent aussi figurer à l'écran les limites imposées par le patriarcat dans la société chinoise mais que les héroïnes ne perçoivent pas toujours comme telles sur le moment. L'occupation de l'espace, qu'il s'agisse de négocier sa présence au sein de la société, de s'approprier des espaces à soi ou d'en être privé, se trouve directement lié à des facteurs comme le sexe, mais aussi le statut social et l'orientation sexuelle des personnages. Enfin, *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion* proposent différentes figures de flâneuses. Une première qui s'émancipe à travers les différentes marches qu'elle entreprend seule dans la ville et qui lui permettent de devenir un sujet, et une seconde qui se réapproprie un espace urbain où sa présence ne serait pas légitime, ce qui lui permet de construire à son tour son avenir. Ces récits permettent de montrer en quoi la ville permet à certaines femmes de s'émanciper, à travers un emploi, la flânerie ou la formation d'une communauté, sans pour autant occulter la perte qui y attend d'autres, bien qu'elles restent minoritaires sur l'ensemble des récits.

Enfin, la récurrence des fins ouvertes ou ambiguës quant au destin des personnages était l'objet du **troisième et dernier chapitre**. On emprunte ici la réflexion de Chris Berry pour considérer ces conclusions comme des ouvertures critiques de la part des réalisatrices qui visent à faire réagir et réfléchir les spectateurs sur la nécessité de changer le système patriarcal dans son ensemble. Les fins des films ont été divisées en deux catégories, une première pour les fins ambiguës sur le sort des héroïnes dans *Lettre d'une inconnue*, *Fish and Elephant* et *Stolen Life*, et une seconde qui établit un

parallèle entre le départ de Nora commenté par Lu Xun et le départ des héroïnes à la fin de *Dam Street*, *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion*.

Dans la première catégorie, l'ambiguïté qui entoure les circonstances de la mort de l'inconnue dans le film de Xu Jinglei pousse des chercheuses à voir son décès comme un suicide, ce qui vient encore renforcer l'indépendance d'esprit du personnage et la rend maîtresse de son destin jusqu'au bout au lieu d'en faire une victime tragique et pathétique. Dans *Fish and Elephant*, l'absence du couple lesbien au mariage de la mère de l'héroïne à la fin du film est considérée par Jenn Marie Nunes comme une remise en question de la société patriarcale hétéronormée. En faisant sentir leur absence, les deux femmes font perdre de sa valeur à l'institution du mariage et interrompent la transmission des rôles de genre des mères à leurs filles. Enfin, l'adresse finale de Gianni dans *Stolen Life* peut être vue comme une volonté du personnage de rétablir un lien durable avec une autre personne après une succession de relations avortées avec tous les autres personnages féminins du récit. Cette absence de solidarité féminine et de communication entre différentes générations de femmes est ainsi dénoncée par la réalisatrice comme aussi problématique que le contexte socio-économique de l'époque.

La deuxième catégorie remonte le temps jusqu'à l'écrivain Lu Xun qui s'est interrogé sur le devenir de l'héroïne de la *Maison de poupée* après son départ de chez elle. Il se prononce en faveur d'une égalité avant tout économique entre hommes et femmes, mais sans pour autant remettre en question le système de valeurs patriarcales. Avec ces trois films, les réalisatrices refusent de se prononcer sur l'avenir de leurs héroïnes après leur départ. Dans *Dam Street*, l'héroïne fuit un environnement toxique pour un nouveau départ dans la ville de Shenzhen, mais sans argent ni relations, elle risque de se retrouver dans un environnement tout aussi toxique que le précédent, où elle était dans le même temps sexualisée et punie pour sa sexualité. Dans *Lost in Beijing*, le départ de Pingguo marque son émancipation définitive de l'autorité masculine exercée sur elle par son mari et son employeur. En s'emparant de l'argent du contrat négocié entre les deux hommes et en emmenant son enfant avec elle, contrairement à Nora qui laissait ses enfants derrière elle, elle affirme son droit sur cet argent et sa légitimité à s'occuper de son fils. G. Andrew Stuckey voit aussi la panne de voiture qui paralyse les deux personnages masculins à la fin du film comme un symbole de l'échec

de la domination masculine. Cependant, même si Pingguo a gagné son indépendance financière, au moins temporairement, elle reste vulnérable en raison de son statut illégal de travailleuse-migrante et par la responsabilité d'élever un enfant en bas-âge. Les deux films de Li Yu présentent chacun des scènes de communion émotionnelle entre femmes, mais leurs fins ouvertes renvoient au même constat : la solidarité féminine ne suffit pas, il faut que la société dans son entier évolue pour que ces personnages aient une chance de s'en sortir. Les héroïnes de *Perpetual Motion* sont les moins démunies dans leur départ et conservent la possibilité de retourner dans la *siheyuan* qu'elles ont quitté. Cette dernière symbolise néanmoins le poids de l'histoire de la Chine et ses tentatives pour émanciper les femmes qui aboutissent avec ce huis clos où des « femmes fortes » s'affrontent pour les faveurs d'un même homme. Avec la disparition du mari de Niu Niu, les trois femmes encore d'aplomb après l'évacuation de La La, se lancent dans les rues de Pékin en pleine transition entre terrains vagues et nouveaux bâtiments, où elles peuvent construire leur avenir de femmes désormais émancipées de toute influence masculine. Cependant, en raison de la position de la caméra, cet avenir se trouve dans le dos des spectateurs, ce qui implique qu'ils doivent se retourner et marcher avec les personnages pour découvrir où elles se rendent.

Avec ces fins ouvertes et ambiguës, les réalisatrices jouent donc sur la frustration des spectateurs pour les amener à réfléchir et à réagir aux situations qu'elles leur ont exposé. En refusant de fournir une conclusion claire ou pire, une fin heureuse comme aurait pu le souhaiter la censure, les cinéastes encouragent une réflexion qui vise une remise en question de la société chinoise dans son ensemble.

Ces trois chapitres ont permis de démontrer que tous ces récits ont à cœur de présenter des expériences féminines liées de près, ou d'un peu plus loin dans *Lettre d'une inconnue*, au contexte du début du vingt-et-unième siècle. Certains films ont recours au « regard féminin » pour transmettre le point de vue de leurs héroïnes comme *Stolen Life* et *Lettre d'une inconnue*. D'autres interrogent la façon dont les personnages appréhendent l'espace urbain, qui représente l'espace de prédilection des cinéastes de l'époque pour rendre compte des transformations économiques, sociales et culturelles occasionnées par les réformes et l'ouverture économique. Enfin, leurs conclusions

ouvertes ou ambiguës impliquent une critique de la société patriarcale chinoise en général.

Ces films contribuent donc à travers ces différents axes d'une part à diversifier les représentations féminines à l'écran avec des profils divers comme des femmes mûres dans *Perpetual Motion*, des lesbiennes dans *Fish and Elephant*, des travailleuses migrantes dans *Lost in Beijing* et des femmes de la Chine rurale pour *Dam Street*. Toutes ces perspectives sont rares dans le cinéma de l'époque. Dans le même temps, ces films sont également critiques des normes imposées et des rôles de genre assignés aux femmes. Les corps des femmes mûres de *Perpetual Motion* entrent en conflit avec les standards esthétiques de corps minces et jeunes que l'on trouve dans le cinéma commercial de l'époque. La sexualité hétéronormative est remise en question dans *Fish and Elephant* avec la mise en scène de lesbiennes et d'autres sexualités non hétérosexuelles. *Dam Street* dénonce le contrôle que la société patriarcale cherche à exercer sur le corps des femmes et de leur sexualité. Le film le démontre à travers la stigmatisation que l'héroïne subit, qu'elle déroge aux normes de genre ou qu'elle tente de s'y conformer. *Lost in Beijing* et *Stolen Life* exposent la marchandisation des rapports humains dans une société où les valeurs sont bouleversées par la primauté de l'argent sur le reste. Les jeunes femmes y sont particulièrement vulnérables et sont exploitées aussi bien pour leur corps que pour leur capacité de reproduction. *Lettre d'une inconnue*, lui, remet en question la réunion finale des couples dans les films de romance et même la durabilité des couples en général. Il aborde également la question des enfants illégitimes et la prostitution sans que cela soit condamné explicitement, ce qui tend à normaliser ces sujets controversés.

Du point de vue formel, ces films dérogent aux conventions narratives masculins dans leur traitement des personnages féminins à travers la neutralisation du voyeurisme dans les scènes de sexe dans *Lettre d'une inconnue* et dans *Stolen Life* par exemple. De la même façon, la progressive émancipation des personnages, aussi bien physique que psychologique, que l'on peut constater à travers l'occupation de l'espace urbain et la flânerie dans *Lost in Beijing* et *Perpetual Motion* vient donner l'espoir d'un renouvellement des représentations féminines. Plus généralement, ces films ouvrent

des possibilités esthétiques en dehors du regard masculin à la fois en déconstruisant ce dernier et en élaborant les leurs.

En somme, ces films constituent bien un cinéma féministe. Comme il a été souligné dans l'introduction, l'émergence de ces films à cette période semblent être un heureux hasard. Le cinéma chinois est alors en pleine industrialisation et la compétition pour obtenir des financements puis être distribué est rude. De plus, le soutien étatique aux réalisatrices a disparu avec la privatisation des studios d'Etat. Étant donné le positionnement des réalisatrices loin de toute appellation féministe, on peut en déduire que les différents mouvements féministes de l'époque n'avaient pas forcément d'influence sur le cinéma. Le seul ancrage réside donc dans l'attention portée à la condition féminine de l'époque que l'on retrouve dans chacun de ces films. C'est donc très certainement cette dégradation du statut social des femmes qui a pu mener, comme le disait Dai Jinhua, à l'émergence de ce cinéma de femmes.

Lorsqu'on confronte ces œuvres produites dans les circonstances particulières du début des années 2000 aux différentes définitions élaborées par les chercheurs sur le cinéma de femmes, on remarque la présence de contradictions par rapport à ces dernières. En effet, ces films ne sont pas « autonomes » à tous les niveaux que souhaite Chris Berry. Le modèle qu'il propose limite en effet grandement la diffusion des films en les circonscrivant au milieu indépendant, ce qui n'est le cas que pour *Fish and Elephant*. Cui Shuqin de son côté insiste sur l'importance d'avoir des femmes pour la réalisation, le scénario, la direction de la photographie et le montage pour se réapproprier le médium. Dai Jinhua avait déjà signalé l'impossibilité de remplir ces conditions dans les circonstances actuelles du cinéma chinois où les techniciennes sont rares. Ici, à l'exception de Li Shaohong qui s'inspire d'un récit rapporté par une journaliste, toutes les réalisatrices ont écrit ou collaboré à l'écriture de leurs films, mais les autres postes sont la plupart du temps assurés par des hommes, bien que Ning Ying et Xu Jinglei ait aussi participé au montage de leurs films. Il faut également rappeler, et cela, Dai Jinhua l'avait fait à travers sa classification des films de réalisatrices, une femme au poste de réalisatrice ne garantit pas nécessairement un positionnement féministe. Enfin, la définition de Wang Lingzhen, qui décrit la négociation des cinéastes avec la production dominante est celle qui se rapproche le plus du corpus. Cependant, cette définition

permet à Wang d'aborder des films de réalisatrices de la période maoïste qui bénéficiaient à l'époque à la fois d'un féminisme institutionnalisé et encouragé par l'Etat. Ce n'est définitivement plus le cas au début du vingt-et-unième siècle, où les intérêts des femmes sont entièrement subjugués à la croissance économique et à la « renaissance » du pays sur la scène internationale.

Ces œuvres appellent donc une redéfinition de ce qu'on appelle du cinéma de femmes à cette période. Dans la composition de cette définition, l'idée de négociation avec le discours dominant de Wang Lingzhen est importante puisque les réalisatrices ont dû négocier avec des investisseurs privés pour faire leurs films, puis avec la censure pour que leurs films soient distribués dans les salles de cinéma, à la télévision ou dans les festivals de cinéma à l'étranger. Le cinéma de femmes est pensé ici non pas comme une pratique entièrement marginale, mais comme une pratique qui s'insère dans la production dominante et négocie avec les différentes forces politiques, économiques et culturelles qui la contraignent. Se limiter uniquement au cinéma indépendant fait en effet prendre le risque de passer à côté de films qui présentent malgré tout des éléments féministes et revient à ignorer leur impact alors qu'ils sont potentiellement vus par beaucoup plus de gens.

Lin Weimin parlait de déconstruire l'esthétique masculine, qui se rapproche de la « dé-esthétisation » formulée par Teresa de Lauretis, que l'on retrouve également dans les films du corpus. Il ne procédait cependant pas à une analyse filmique approfondie des films pour détailler ce qu'il entendait par là, ce qui a été rendu possible ici. Enfin, l'influence du regard féminin d'Iris Brey est aussi cruciale en ce qui concerne la mise en scène de l'expérience vécue des personnages féminins. Si tous les films du corpus n'ont pas recours à ce concept, il aide à démontrer les choix effectués par les réalisatrices dans la représentation de leurs héroïnes.

Tous ces éléments permettent de nourrir une nouvelle définition du cinéma de femmes. Pour récapituler, un film relève du cinéma de femmes si (1) il est réalisé par une femme, (2) s'il met en scène des personnages féminins centraux dont il expose le point de vue et l'expérience, et (3) si par son scénario et sa forme, il remet en question ou dénonce le patriarcat et propose des alternatives aux schémas narratifs masculins. Que le film soit distribué officiellement et donc approuvé par la censure, ou qu'il soit

entièrement indépendant importe peu. Cette définition vaut pour les films de cette période mais elle peut tout à fait s'appliquer à d'autres disciplines artistiques et d'autres industries du cinéma. Si tous les critères ne s'y retrouvent pas, elle permet au moins de lancer des pistes de réflexion, voire d'amélioration ou d'adaptation.

Cette thèse a exploré un certain nombre de thématiques récurrentes au sein de ce corpus de films mais n'a pas pour ambition d'être entièrement exhaustive. Par exemple, une thématique récurrente qui aurait mérité d'être développée dans un chapitre entier est celui de la maternité et de ses enjeux. Le choix d'avoir des enfants, la façon de les élever, ce que les mères transmettent à leurs filles sont des questions qui traversent les films du corpus. La plupart se placent d'ailleurs en opposition avec l'idée d'un rôle « naturel », qui permettrait aux femmes de se réaliser, que l'on retrouve dans les discours officiels comme le rapporte Harriet Evans. Dans *Lost in Beijing*, la maternité n'est pas un choix, ni pour Pingguo qui a été violée, ni pour Wang Mei qui est stérile et à qui son mari impose l'enfant d'une autre femme. Ensuite, *Fish and Elephant* met en scène une mère qui veut à tout prix à marier sa fille alors que son propre mariage ne l'a jamais rendue heureuse. La transmission des rôles de genre de mère en fille, qui contribue à assurer le maintien du patriarcat selon Jack Halberstam, se retrouve néanmoins subvertie par l'absence du couple à la fin du film. Enfin, l'importance de la structure familiale se voit remise en question dans *Stolen Life*, où les rapports entre les membres de la famille sont distendus et dominés par des questions d'argent. Le manque de transmission de son expérience d'une génération à l'autre est aussi présenté comme problématique : la mère de Yanni tient sa fille dans l'ignorance des circonstances de sa naissance afin de voulant la protéger et se voit confrontée à la reproduction de cette même situation par cette dernière. Par manque de temps et d'accès aux sources documentaires nécessaires en grande partie lié au Covid 19, il a été fait le choix de réserver ces questions pour des recherches futures et de glisser une référence au sujet de temps à autres au fil du texte.

Une autre question de recherche qui se pose ensuite est celle de la postérité de ce cinéma de femmes. Cette thèse s'est focalisée sur des films du début des années 2000, mais il serait intéressant d'explorer ce qui a pu être produit par la suite. Les années 2010 représentent un autre tournant économique pour le pays et pour l'industrie du cinéma,

et ont vu l'émergence d'une nouvelle génération d'activistes féministes notamment grâce à internet et aux réseaux sociaux.¹ Un lien entre féminisme et cinéma peut-il être alors clairement établi ?

La sortie du film *les Anges portent du blanc* (*Jia nian hua* 嘉年华) de Vivian Qu en 2017 suggère une possible continuité du cinéma de femmes. Ce film, malheureusement inspiré d'une histoire vraie, raconte le viol de deux collégiennes par un notable et les efforts ensuite déployés par les autorités locales pour étouffer l'affaire. En parallèle, une jeune employée d'hôtel sans papiers qui possède des éléments-clés pour l'enquête hésite à parler de peur d'être renvoyée. Le film présente de nombreux points communs avec les films du corpus en interrogeant les contraintes patriarcales transmises des mères aux filles, la façon dont les femmes envisagent leur corps et leur sexualité dans la société contemporaine et la dénonciation des violences systémiques qu'elles subissent au nom de la préservation du statu quo. *Les Anges portent du blanc* se termine également avec le départ de la jeune employée vers une destination inconnue, suivant désespérément une statue de Marilyn Monroe (icône tragique au destin tout aussi tragique) transportée sur un camion, dans l'espoir de pouvoir recommencer ailleurs.

Le retour de ce type de fin ouverte coïncide avec une dégradation de plus en plus souvent dénoncée du statut social des femmes et dans le même temps la répression de plus en plus agressive des autorités de ceux et celles qui osent élever la voix. Le documentaire *Hooligan Sparrow* de Wang Nanfu (2016), qui suit le parcours chaotique d'une activiste qui s'investit dans une affaire similaire à celle des *Anges portent du blanc*, en est la preuve. Dans ce contexte, l'approbation d'un film comme celui de Vivian Qu est pour le moins surprenante, et appelle donc une recherche plus approfondie sur les possibilités de production d'un cinéma de femmes ces dernières années.

¹ Voir Leta Hong Fincher, *Betraying Big Brother: The Feminist Awakening in China*, Londres-New York, Verso, 2018.

Annexe 1 : Biographie des réalisatrices

Les réalisatrices de ces films sont à des stades différents de leur carrière au début des années 2000. Ning Ying et Li Shaohong font partie de la Cinquième génération de réalisateurs chinois et ont déjà plus de dix ans de carrière derrière elles.

Li Shaohong, née en 1955, est diplômée du département de réalisation de l'Académie du Film de Pékin en 1982, ce qui en fait une membre de la Cinquième génération de cinéastes chinois. Elle réalise son premier film en 1988 et obtient une reconnaissance internationale avec le suivant, *Bloody Morning* (*Xuese qingchen* 血色清晨) en 1990. Son film *Blush* (*Hong fen* 红粉, 1994) qui suit la trajectoire de deux anciennes prostituées après 1949, lui vaut un Ours d'or au festival de Berlin et fait partie de ses films les plus connus. L'année suivante, elle fonde avec son mari, Zeng Nianping, qui est aussi le directeur de la photographie de la plupart de ses films, sa propre maison de production, Rosat Film, et se lance dans la réalisation de séries télévisées. En 2004, elle revient au grand écran avec *Baober in Love* (*Lian'ai zhong de Baober* 恋爱中的宝贝) qui connaît un grand succès en Chine. *Stolen Life*, lui, fait partie d'un projet d'une série de téléfilms produite par la réalisatrice et adaptée du livre *Absolute Privacy* de la journaliste An Dun.

Ning Ying, née en 1959 à Pékin, est sortie diplômée du département son de l'Académie du Film de Pékin en 1982. Elle poursuit ensuite ses études en Italie et reviendra en Chine en tant qu'assistante de Bernardo Bertolucci pour le tournage du *Dernier Empereur* en 1987. Elle entame la réalisation de sa célèbre « Trilogie de Pékin »

quelques années plus tard, en alternant avec des productions plus commerciales qui lui permettent de financer ce projet. Les trois films de cette trilogie, *Zhao le – Jouer pour le plaisir* (*Zhao le 找乐*, 1992), *Ronde de flics à Pékin* (*Minjing gushi 民警故事*, 1995) et *I Love Beijing* (*Xiari nuan yang 夏日暖洋洋*, 2001), rendent compte de l'évolution de la ville de Pékin et du quotidien de ses habitants à travers trois générations et trois moyens de transport différents. En parallèle, elle réalise aussi des documentaires comme le *Chemin de fer de l'espoir* (*Xiwang zhi lu 希望之旅*, 2001). *Perpetual Motion* est un film élaboré en partenariat avec ses amies Liu Suola et Hung Huang, qui jouent également dans le film.

Li Yu et Xu Jinglei au contraire, sont au début de leur carrière. Leurs précédents métiers, respectivement réalisatrice de documentaires et actrice, les avaient cependant préparées à ce changement d'orientation.

Li Yu est née en 1973 dans le Shandong. Elle travaille d'abord pour une chaîne de télévision locale avant de se faire embaucher par la CCTV, la télévision nationale, et de se lancer dans la réalisation de documentaires acclamés par la critique. C'est en 2001 qu'elle passe à la réalisation de films de fiction avec *Fish and Elephant*, qu'elle produit elle-même, tourne sans autorisation et ne soumet pas à la censure. Son premier film de fiction distribué est donc *Dam Street* en 2005. *Lost in Beijing* (2007) connaît un parcours mouvementé avec les autorités chinoises et sort dans une version raccourcie sous le titre de *Pingguo* tandis que la version *director's cut* est diffusée dans des festivals à l'étranger.

Xu Jinglei est née à Pékin en 1974. Elle sort diplômée en jeu de l'Académie du Film de Pékin en 1997 et démarre immédiatement sa carrière d'actrice. Elle est l'une des quatre actrices les plus célèbres en Chine de l'époque (on les appelle les quatre « *huadan* 花旦 ») avec Zhang Ziyi, Zhao Wei et Zhou Xun. En 2003, elle réalise son premier film, *My Father and I* (*Baba he wo 爸爸和我*) dans lequel elle interprète le rôle principal. En parallèle de sa carrière de réalisatrices, elle continue de jouer dans d'autres productions. *Lettre d'une inconnue* est sa seconde réalisation et bénéficie d'un budget beaucoup plus important. Le film est un succès en salle et remporte des prix en Chine et à l'étranger.

Annexe 2 : Résumés des films et liste des personnages

FISH AND ELEPHANT

Personnages :

- Xiao Qun : héroïne, soigneuse de Sakuan l'éléphante, amante de Xiao Ling
- Xiao Ling : vendeuse de vêtements, amante de Xiao Qun
- La mère de Xiao Qun (qui n'est jamais nommée) : divorcée, rencontre et épousera M. Zhang, un ancien prétendant de sa fille
- Jun : criminelle en cavale, ex-amante de Xiao Qun
- M. Zhang : comptable retraité puis retourné au travail, rencontre Xiao Qun et sa mère par une entremetteuse, tombe amoureux de la mère de Xiao Qun

Résumé :

Xiao Qun, une jeune femme lesbienne de presque trente ans, est la soigneuse d'une éléphante appelée Sakuan au zoo de Pékin, pour laquelle elle est pleine d'attentions. Elle possède également un grand aquarium chez elle. À l'insistance de sa mère qui rêve de la voir mariée, elle se rend à des entrevues arrangées pour y rencontrer des prétendants qu'elle éconduit les uns après les autres. Un jour, elle rencontre une jeune femme, Xiao Ling, dans un centre commercial où cette dernière vend des vêtements de sa confection. Après un premier rendez-vous dans l'enclos de Sakuan au zoo, un premier baiser a lieu à l'appartement de Xiao Qun. Xiao Ling quitte alors son copain pour

s'installer chez Xiao Qun. Leur quotidien est troublé le jour où la mère de Xiao Qun vient s'installer chez sa fille pour l'accompagner à ses entrevues matrimoniales. Les deux amantes prétendent alors n'être que de simples colocataires. À l'une des entrevues, la mère et la fille font ainsi la connaissance de M. Zhang, un comptable retraité avec qui la mère de Xiao Qun s'entend particulièrement bien. Ils entament bientôt une liaison. En parallèle, une ancienne amante de l'héroïne, Jun Jun, réapparaît sur le lieu de travail de Xiao Qun en lui demandant de l'héberger quelques temps. Xiao Qun accepte de la laisser rester dans la salle de repos attenante à l'enclos de Sakuan. Elle découvre par la suite que Jun Jun fuit en réalité la police après avoir tué son père. Cette dernière lui révèle que son père a abusé d'elle enfant et qu'elle s'est donc enfin vengée. Xiao Ling, que Xiao Qun tenait dans l'ignorance du retour de Jun Jun, se méprend en les apercevant ensemble et quitte Xiao Qun après avoir tué les poissons de son aquarium. Pendant ce temps, Xiao Qun et sa mère déjeunent ensemble et parlent chacune à cœur ouvert : la mère révèle son intention de se remarier avec M. Zhang, et Xiao Qun lui confesse son orientation sexuelle et la véritable nature de sa relation avec Xiao Ling. La mère reste déboussolée par ces révélations. De retour chez elle, Xiao Qun est confrontée au départ de Xiao Ling et aux cadavres de ses poissons dans l'aquarium. Xiao Ling finit cependant par revenir et les deux femmes se réconcilient. Là-dessus, la mère de Xiao Qun l'appelle pour lui faire part de son acceptation. Jun Jun, quant à elle, est reconnue par la police et est arrêtée après un brief siège de l'enclos de l'éléphante. Le film se termine sur la réception de mariage de la mère de Xiao Qun et de M. Zhang, ces derniers attendant en vain la venue de Xiao Qun et Xiao Ling.

LETTRE D'UNE INCONNUE

Personnages :

- L'inconnue ou Mlle Jiang lorsqu'elle exerce comme courtisane
- Xu Ai'you, l'écrivain
- Le domestique de M. Xu
- La mère de Mlle Jiang

Résumé :

M. Xu, un écrivain, reçoit au retour d'un voyage la lettre d'une femme inconnue qui vient de mourir. La suite du film est le récit de cette lettre, narré par l'inconnue elle-même. Adolescente, l'héroïne rencontre l'écrivain lorsqu'il déménage dans la *siheyuan* où elle habite avec sa mère. Elle tombe éperdument amoureuse de lui et est absolument fascinée par son train de vie et les objets qu'il possède. Quelques temps après, sa mère se remarie et l'emmène vivre dans le Shandong. Elle revient six ans plus tard pour faire ses études à Beiping et s'installe dans une chambre située juste en face de la *siheyuan* qu'habite M. Xu. Les deux personnages se retrouvent au cours d'une manifestation qui dégénère. L'écrivain empêche l'inconnue d'être arrêtée par la police et ils finissent par passer la nuit ensemble. Une brève idylle se noue entre eux avant que M. Xu ne passe à une nouvelle conquête. L'héroïne découvre alors qu'elle est enceinte et doit bientôt fuir la capitale face à l'avancée des Japonais. Elle accouche dans le Sichuan et après une ellipse de huit ans, on la retrouve à Beiping, établie comme courtisane de luxe dans le but d'assurer de bonnes conditions de vie à son fils. Elle fréquente un jeune capitaine de l'armée et mène un train de vie occidentalisé. Elle croise l'écrivain à plusieurs reprises mais ce dernier ne semble jamais la reconnaître. Un soir, il la remarque et ils passent ensuite une deuxième nuit ensemble. Au petit matin, elle constate qu'il ne sait toujours pas qui elle est. Le cœur brisé après l'avoir vu lui glisser de l'argent, elle quitte sa maison et est alors reconnue par le domestique. Son enfant meurt de maladie et elle écrit cette lettre à M. Xu. Le film se termine sur ce dernier, bouleversé après sa lecture. Il regarde par sa fenêtre et aperçoit une projection de l'inconnue, enfant, en train de l'observer depuis son ancienne maison.

PERPETUAL MOTION

Personnages :

- Niu Niu : éditrice d'un magazine de mode, propriétaire de la *siheyuan* où se déroule l'action du film, épouse de George
- Mme Ye : femmes d'affaires, amie de Niu Niu
- La La : artiste, amie de Niu Niu
- Qin Qin : actrice, amie de Niu Niu
- Zhang Mama : employée de maison de Niu Niu et George

Résumé :

Le film commence avec Niu Niu qui s'éveille chez elle sans trouver son mari, George. Comme elle ne parvient pas à le joindre, elle commence à fouiller son bureau et découvre des emails que lui a envoyé son amante, vraisemblablement une amie à elle. Elle décide alors de faire venir chez elle trois des amies qu'elle suspecte d'être l'amante en question, sous le prétexte de fêter le nouvel an lunaire. Les trois invitées, Mme Ye, La La et Qin Qin arrivent l'une après l'autre et Niu Niu entreprend de leur tirer des confidences en racontant quelques-unes de ses histoires personnelles. Elles passent leur journée et une bonne partie de la nuit à bavarder, jouer au mah-jong, manger et rire. Au petit matin, elles sont réveillées par un coup de téléphone de la police qui leur annonce le décès du mari de Niu Niu dans un accident de voiture en compagnie d'une jeune fille de dix-huit ans. Qin Qin, l'amante, se trahit en éclatant en sanglots. Niu Niu lui jette alors ses emails imprimés à la figure. La La les ramasse et se met à rire à leur lecture, jusqu'à ne plus pouvoir s'arrêter. Zhang Mama décide alors d'appeler une ambulance pour l'évacuer. Une fois La La prise en charge, Niu Niu, Mme Ye et Qin Qin sortent de la maison et explorent les rues alentour. La voix over de La La les accompagne, racontant une dernière histoire à propos de sa mère devenue folle après la mort de son père. Le plan final les montre en train de marcher au beau milieu d'une avenue vide de toute circulation tandis que Niu Niu esquisse quelques pas de danse.

DAM STREET

Personnages :

- Xiao Yun : chanteuse, mère de Xiao Yong
- Sa mère, le professeur Su : institutrice, veuve, mère de Xiao Yun
- Xiao Yong : fils de Xiao Yun, fils adoptif de sa tante, élève du professeur Su
- Wang Zhengyue : infirmière, divorcée, tante et mère adoptive de Xiao Yong
- Wang Feng : petit ami de Xiao Yun au lycée, frère de Wang Zhengyue
- L'amant de Xiao Yun : marié, puis divorcé avant d'épouser Xiao Yun

Résumé :

Dans les années 1980, Xiao Yun, une lycéenne, tombe enceinte de son petit ami. Lorsque sa grossesse est découverte, ils sont renvoyés de leur lycée et la nouvelle se répand dans tout le village. Son petit ami est envoyé dans une autre ville pour travailler, tandis que sa grande sœur, infirmière, s'occupe de faire accoucher la jeune fille. La mère de Xiao Yun trouve un couple pour adopter l'enfant et fait croire à sa fille que son bébé était mort-né. Les années passent, Xiao Yun est maintenant chanteuse d'opéra dans une troupe. Après une tournée, elle revient dans son village natal et y fait la connaissance d'un des élèves de sa mère Xiao Yong, un jeune garçon turbulent. Ils deviennent bientôt amis. En parallèle, Xiao Yun fréquente un homme marié qui lui promet de divorcer de son épouse pour être avec elle. À cause de son « erreur » d'enfance et de son métier, Xiao Yun subit régulièrement des remarques et avances de la part d'hommes de la ville. Un jour, la famille de son amant s'en prend à elle publiquement et la frappe. Xiao Yong est le seul à la défendre. Les rapports entre Xiao Yun et sa mère, déjà tendus, empiraient lorsqu'elles découvrent que Xiao Yong est en réalité son fils, que sa tante a élevé comme son propre enfant. La mère insiste alors pour récupérer l'enfant. L'amant de Xiao Yun divorce et ils se marient. Mais le jour-même de la réception, Xiao Yun est agressée sexuellement par un invité et en se défendant le poignarde. Son mari se dénonce à sa place et fait une semaine de prison. À sa sortie, Xiao Yun rompt leur union et décide de quitter la ville, définitivement cette fois. Elle rend visite à la tante de Xiao Yong et accepte de lui laisser son fils. En apprenant cela, sa mère rompt tout lien avec elle. Avant de partir, Xiao Yun dit au revoir à Xiao Yong puis prend le train.

STOLEN LIFE

Personnages :

- Yanni, l'héroïne : étudiante puis vendeuse dans un magasin, amante de Muyu
- Muyu : chauffeur, amant de Yanni
- La mère de Yanni
- Le père de Yanni
- La tante de Yanni
- La grand-mère de Yanni
- Fang Fang : la nouvelle petite amie de Muyu

Résumé :

L'histoire de l'héroïne, Yanni, est racontée en voix over par cette dernière. Très introvertie, elle grandit loin de ses parents qu'elle voit très peu chez sa tante et sa grand-mère à Pékin. Ces dernières ne sont pas tendres avec elle et elle quitte volontiers leur maison pour étudier à l'université. C'est en s'y rendant qu'elle rencontre Muyu, un chauffeur-livreur dont elle tombe bientôt amoureuse. Lorsqu'il disparaît, elle part à sa recherche et le découvre en compagnie d'une autre femme et d'un enfant. Il lui explique qu'il a été piégé et malgré ses mensonges évidents, Yanni accepte de se remettre avec lui. Lorsqu'elle tombe enceinte, Muyu parvient à la convaincre de garder le bébé, ce qui provoque son renvoi de l'université. Elle s'installe alors avec Muyu dans l'appartement qu'il occupe dans un sous-sol et s'isole du monde extérieur pendant plusieurs mois. Très vite, le couple se retrouve à court d'argent. La mère de Yanni parvient à la retrouver et lui révèle qu'il lui est arrivé la même chose lorsqu'elle était jeune et qu'elle espérait, en tenant sa fille dans l'ignorance et en l'envoyant vivre en ville, lui épargner le même destin. La mère signe un contrat avec Muyu dans lequel il s'engage à faire adopter l'enfant en échange d'une somme d'argent. L'enfant est donc adopté après sa naissance. Cet évènement traumatise Yanni qui développe par la suite des crampes utérines qui la plient en deux de douleur. Elle trouve bientôt un emploi et reste avec Muyu, persuadée de ne pas pouvoir trouver le bonheur ailleurs. Un jour, une jeune femme, Fang Fang, vient la voir à son travail et lui annonce qu'elle est désormais l'amante de Muyu et que Yanni doit s'en aller. L'héroïne fouille alors leur appartement et découvre que son amant

est en réalité un escroc qui séduit des jeunes femmes, leur fait des enfants qu'il fait ensuite adopter contre de l'argent, avant de passer à sa prochaine victime. Lorsqu'elle confronte Muyu, celui-ci lui répond qu'elle ne peut s'en prendre qu'à elle-même et qu'il ne l'a jamais forcée. Le couple se sépare. Yanni décide alors d'assassiner Muyu et de se suicider ensuite. Elle lui demande de le retrouver dans leur appartement mais réalise brusquement qu'elle n'est plus sous son emprise et renonce à son projet. Plus tard, elle est à nouveau visitée par Fang Fang, qui s'inquiète de la disparition subite de Muyu, mais refuse de l'aider. La dernière scène montre l'héroïne achevant de raconter son histoire dans une adresse directe à la caméra. Elle s'inquiète pour Fang Fang, qu'elle a aperçue enceinte et qu'elle voudrait aider sans savoir comment. Elle demande également si on peut l'aider à avoir des nouvelles de son fils adopté en espérant qu'il ne connaisse pas la même enfance qu'elle. Le film se termine sur son sourire tandis qu'elle remercie la caméra.

LOST IN BEIJING

Personnages :

- Liu Pingguo : masseuse au salon de Lin Dong, épouse d'An Kun, amie de Xiao Mei
- An Kun : laveur de fenêtres d'immeubles, mari de Pingguo, amant de Wang Mei, ami de Xiao Mei
- Lin Dong : patron du salon de massage où travaillent Pingguo et Xiao Mei, mari de Wang Mei
- Wang Mei : épouse de Lin Dong, amante d'An Kun
- Xiao Mei : masseuse au salon de Lin Dong, puis entraîneuse de karaoké, puis prostituée, amie de Pingguo et An Kun

Résumé :

Pingguo, une jeune femme venue à Pékin avec son mari An Kun depuis leur province, travaille dans un salon de massage, comme son amie Xiao Mei. Cette dernière se fait renvoyer et après un déjeuner arrosé, Pingguo revient saoule à son travail, où son patron, Lin Dong, en profite pour la violer. An Kun, qui nettoyait les vitres à l'extérieur, les surprend. Le soir-même, il viole Pingguo à son tour. Il contacte ensuite Lin Dong pour lui demander une compensation financière pour son « stress émotionnel ». Sa demande restant sans réponse, il tente d'atteindre Lin Dong par sa femme, Wang Mei, qui est aussi sa partenaire d'affaires. Ils entament alors une liaison pour se venger de leurs conjoints respectifs. Pingguo obtient de Lin Dong de pouvoir continuer à travailler dans son établissement. Lorsqu'elle découvre qu'elle est enceinte, An Kun reprend contact avec Lin Dong pour lui proposer de lui vendre l'enfant s'il est de lui. Comme son épouse Wang Mei est stérile, Lin Dong accepte et les deux hommes signent un contrat. Wang Mei conclut également un contrat parallèle avec son mari : si l'enfant n'est pas de lui ou s'il la répudie pour s'installer avec Pingguo, il lui donnera la moitié de leur fortune. À la naissance de l'enfant, An Kun découvre qu'il s'agit de son fils mais préfère soudoyer le médecin pour qu'il modifie le certificat de naissance du bébé pour pouvoir vendre l'enfant. Comme stipulé dans le contrat, Pingguo s'installe chez Lin Dong et Wang Mei pour servir de nourrice à l'enfant pendant six mois. Traitée comme une domestique et méprisée par Wang Mei, elle serre les dents. An Kun finit par regretter sa décision et

enlève le bébé. Il est vite rattrapé par la police et un test ADN atteste de sa paternité. Il vient alors rendre l'argent du contrat à Lin Dong et exige le retour de sa femme et de son enfant. Lin Dong lui supplie de lui laisser l'enfant tandis que Pingguo refuse de suivre son mari. En parallèle, Pingguo est appelée à la morgue pour identifier le corps de son amie Xiao Mei, qui avait sombré progressivement dans la prostitution. Wang Mei donne à An Kun l'adresse de son nouvel appartement, mais la rupture du contrat sonne également la fin de leur liaison. Avant son départ définitif de l'appartement conjugal, Wang Mei va trouver Pingguo et les deux femmes partagent un moment de communion émotionnelle silencieux. Pingguo décide ensuite de partir elle aussi, en emportant son enfant et l'argent du contrat. Le dernier plan du film montre An Kun et Lin Dong en panne de voiture au milieu d'une avenue embouteillée de la ville, poussant péniblement le véhicule sur le côté.

Filmographie des œuvres citées

Corpus primaire

Dam Street (Hong yan 红颜), 2005, Laurel Films, Fonds Sud Cinéma et Rosem Films.
Réalisation de Li Yu 李玉, scénario de Li Yu et Fang Li 方励, image de Wang Wei 王威吗,
son de Wang Xueyi 王学义, montage de Karl Riedl, musique de Dong Wei 董卫.

Acteurs et actrices : Liu Yi 刘谊 (Xiao Yun), Hung Xingrao 黄兴饶 (Xiao Yong), Li Kechun 李克纯 (Professeur Su, mère de Xiao Yun), Wang Yizhu 王乙竹 (Wang Zhengyue, tante de Xiao Yong).

Fish and Elephant (Jinnian xiatian 今年夏天), 2001. Réalisation de Li Yu 李玉,
scénario de Li Yu, image de Peng Hongjun 彭红军 et Gao Qi 高琦, son de Wang Yuhong 王雨虹,
montage de Li Yu.

Actrices : Pan Yi (Xiao Qun), Shi Tou 石头 (Xiao Ling), Zhang Jilian 张继莲 (la mère de Xiao Qun), Zhang Qianqian 张浅潜 (Jun Jun).

Lettre d'une inconnue (Yi ge mosheng nüren de lai xin 一个陌生女人的来信), Asian Union Film & Media, 2004. Réalisation de Xu Jinglei 徐静蕾, scénario de Xu Jinglei, image de Li Pingbin 李屏宾, son de Chen Chen 陈琛, montage de Zhang Yifan 张一凡, musique de Osamu Kubota 久保田修 et Lin Hai 林海.

Acteurs et actrices : Xu Jinglei (Mlle Jiang), Jiang Wen 姜文 (Xu Ai'you), Lin Yuan 林园 (l'inconnue enfant), Sun Feihu 孙飞虎 (le domestique).

Lost in Beijing (Mishi Beijing 迷失北京), 2007, Laurel Films, Polybona Film Distribution, Zhonghong Group. Réalisation de Li Yu 李玉, scénario de Fang Li 方励 et Li Yu, image de Wang Yu 王昱, son de Wang Xueyi 王学义, montage de Zeng Jian 曾剑, musique de Peyman Yazdania.

Acteurs et actrices : Fan Bingbing 范冰冰 (Pingguo), Tony Leung 梁家辉 (Lin Dong), Tong Dawei 佟大为 (An Kun), Elaine Jin 金燕玲 (Wang Mei), Zeng Meihuizi 曾美惠孜 (Xiao Mei).

Perpetual Motion (Wu qiong dong 无穷动), 2005, Happy Village. Réalisation de Ning Ying 宁瀛, scénario de Ning Ying, Liu Suola 刘索拉 et Hung Huang 洪晃, image de Andrea Cavazzuti et Ning Ying, son de Han Bing 韩冰, montage de Ning Ying, musique de Liu Suola.

Actrices : Hung Huang 洪晃 (Niu Niu), Liu Sola 刘索拉 (La La), Li Qinqin 李勤勤 (Qin Qin), Ping Yanni 平燕妮 (Mme Ye) et Zhang Hanzhi 章含之 (Zhang Mama).

Stolen Life (Sheng si jie 生死劫), 2005, China Television Media, Rosat Film & TV. Réalisation de Li Shaohong 李少红, scénario de Liao Yimei 廖一梅, image de Gao Hu 高虎, son de Wang Yong 王勇, musique de Qu Bo 曲波.

Acteurs et actrices : Zhou Xun 周迅 (Yanni), Wu Jun 吴军 (Muyu), Sun Jianong 孙佳浓 (Fang Fang), Su Xiaoming 苏小明 (la mère).

Corpus secondaire

A World Without Thieves (Tianxia wuzei 天下无贼), 2004, Focus Films, Huayi Brothers, Infotainment China, Media Asia Films, Taihe Film Investment. Réalisation de Feng Xiaogang.

Army Nurse (Nü'er lou 女儿楼), 1984, August First Film Studio. Réalisation de Hu Mei.

Baober in Love (Lian'ai zhong de Baober 恋爱中的宝贝), 2004, Beijing Rosat Film & TV, Beijing Vadon Times Investment. Réalisation de Li Shaohong.

Beijing Bastards (Beijing zazhong 北京杂种), 1993. Réalisation de Zhang Yuan.

Big Shot's Funeral (Da wan 大碗), 2001, China Film Group, Columbia Pictures, Huayi Brothers, Taihe Film Investment. Réalisation de Feng Xiaogang.

Blush (Hong fen 红粉), 1995, Beijing Film Studio. Réalisation de Li Shaohong.

Cell Phone (Shouji 手机), 2003, China Film Group, Columbia Pictures, Huayi Brothers, Taihe Film Investment. Réalisation de Feng Xiaogang.

Cléo de 5 à 7, 1962, Ciné-Tamaris, Rome Paris Films. Réalisation d'Agnès Varda.

Dreams May Come (Mengxiang zhaojin xianshi 梦想照进现实), 2006, Asian Union Film & Entertainment, Suprem Concept Cultural Development. Réalisation de Xu Jinglei.

Hero (Yingxiong 英雄), 2002, Beijing New Picture Film, China Film, Elite Group, Sil-Metropole, Zhang Yimou Studio. Réalisation de Zhang Yimou.

Hooligan Sparrow, 2016, Little Horse Crossing the River. Réalisation de Nanfu Wang.

I Love Beijing (Xiari nuan yang yang 夏日暖洋洋), 2001, Eurasia Communications, Happy Village. Réalisation de Ning Ying.

Ju Dou (菊豆), 1990, China Film, Tokuma Shoten, Xi'an Film Studio. Réalisation de Zhang Yimou.

La leçon de piano (The Piano), 1993, Ciby 2000, Jan Chapman. Réalisation de Jane Campion.

Lettre d'une inconnue (Letter from an Unknown Woman), 1948, William Dozier, Rampart. Réalisation de Max Ophüls.

Le Secret des poignards volants (Shi mian mai fu 十面埋伏), 2004, Beijing New Picture Film, China Film, Edko Films, Elite Group, Zhang Yimou Studio. Réalisation de Zhang Yimou.

Les Anges portent du blanc (Jia nian hua 嘉年华), 2017, 22 Hours Films, Hangzhou Puhua Chuansheng Cultural Investment, J.Q. Pictures, L'Avventura Film, Mandrake Films, Perfect World Pictures, Shanghai Moyi Cultural Communications. Réalisation de Vivian Qu.

My Father and I (Wo he baba 我和爸爸), 2003, Beijing Kaila Pictures, Cinerent Beijing. Réalisation de Xu Jinglei.

Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Lillies Films, Arte France, Hold Up Films. Réalisation de Céline Sciamma.

Ronde de flics à Pékin (Minjing gushi 民警故事), 1995, Beijing Film Studio, Eurasia Communications, Euskal Média. Réalisation de Ning Ying.

Sacrifice of Youth (Qingchun ji 青春祭), 1986, Beijing Film Academy Youth Film Studio. Réalisation de Zhang Nuanxin.

Small Grass on the Kunlun Mountain (Kunkun shan shang yike cao 昆仑山上一棵草), 1962, Beijing Film Studio. Réalisation de Dong Kena.

The Days (Dongchun de rizi 冬春的日子), 1993, Creative Workshop, Image Studio. Réalisation de Wang Xiaoshuai.

The Drive to Win (Sha'ou 沙鸥), 1981, Beijing Film Academy Youth Film Studio. Réalisation de Zhang Nuanxin.

Ten, 2002, Abbas Kiarostami, Key Lime, MK2. Réalisation d'Abbas Kiarostami.

Tigre et Dragon (Wo hu cang long 卧虎藏龙), 2000, Asia Union Film & Entertainment, China Film, Columbia Pictures, Edko Films, Good Machine, Prosperity Pictures, Sony Pictures Classics, United China Vision, Zoom Hunt International. Réalisation de Ang Lee.

Woman, Demon, Human (Ren gui qing 人鬼情), 1987, Shanghai Film Studio. Réalisation de Huang Shuqin.

Zhao le – Jouer pour le plaisir (Zhao le 找乐), 1992, Beijing Film Studio, Van Ho Film & TV. Réalisation de Ning Ying.

Bibliographie

AMAR Nathanel, « Xu Jinglei, nomos de la modernité », *SinoPolis*, mars 2012. Posté par Paul Charon le 18/03/2012. <http://sinopolis.hypotheses.org/296> Consulté le 09/07/2016.

ANGELOFF Tania, « Trente ans de mutations dans l'emploi : inégalités de genre et de classe et segmentation du marché du travail chinois » in Tania Angeloff et Marylène Lieber (dir.), *Chinoises au XXI^e siècle : ruptures et continuités*, Paris, La Découverte, 2012, p. 85-103.

ANGELOFF Tania, Marylène Lieber, «Vous avez dit égalité ? Le féminisme chinois après trente ans de réformes », *Perspectives chinoises*, n°4, 2012, p. 17-25.

ANGELOFF Tania et Marylène Lieber (dir.), *Chinoises au XXI^e siècle : ruptures et continuités*, Paris, La Découverte, 2012.

ANGELOFF Tania et Marylène Lieber, « Modernités chinoises : une perspective de genre », in Tania Angeloff, Marylène Lieber (dir.) *Chinoises au XXI^e siècle : ruptures et continuités*, Paris, La Découverte, 2012, p. 7-21.

Anonyme, « *Nüdaoyan yu nüxing dianying* 女导演与女性电影 » (Réalisatrices et Cinéma de femmes), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma Contemporain), 1986, n° 4, p. 113-116.

Anonyme, « *Nüxing zhuyi dianying lilun xia de Zhongguo nüxing dianying yanjiu* 女性主义电影理论下的中国女性电影研究 » (L'étude du cinéma de femmes chinois dans le cadre de la théorie du cinéma féministe), *Nüxing yishujia* 女性艺术家, mis en ligne le 14/04/2016. Consulté le 19/09/2020. <http://www.art-woman.com/HongViewDetail.aspx?id=914>

ATTANE Isabelle, *Une Chine sans femmes ?*, Paris, Perrin, 2005.

ATTANE Isabelle, « Toujours moins de femmes en Chine ? L'impact démographique et social des discriminations sexuées » in Tania Angeloff et Marylène Lieber (dir.), *Chinoises au XXI^e siècle : ruptures et continuités*, Paris, La Découverte, 2012, p. 25-42.

BAO Hongwei, "LGBT Issues in China" in Chuck Steward (dir.), *The Greenwood Encyclopedia of LGBT Issues Worldwide*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2010, p. 355-373.

BENJAMIN Walter, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2013. Traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.

BERENI Laure, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunat et Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, Paris, De Boeck supérieur, 2016.

BERRA John et Liu Yang (dir.), *World Film Locations: Beijing, Chicago*, University of Chicago Press, 2012.

BERRY Chris, "Chinese New 'Women's Cinema'", *Screening the past*, mis en ligne en avril 2011. <http://www.screeningthepast.com/2011/04/china%E2%80%99s-new-%E2%80%9Cwomen%E2%80%99s-cinema%E2%80%9D/> Consulté le 15/03/13.

BERRY Chris, "Sexual Difference and the Viewing Subject in *Li Shuangshuang* and *The In-laws*", in Chris Berry (dir.), *Perspectives on Chinese Cinema*, Londres, British Film Institute, 1991, p. 30-39.

BERRY Chris, "Representing Chinese Women: Researching Women in the Chinese Cinema", in Antonia Finnane et Anne McLaren (dir.) *Dress, Sex, and Text in Chinese culture*, Clayton, Monash Asia Institute, 1999, p. 198-211.

- BERRY Chris, "A Family Affair: Separation and Subjectivity", in *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*, New York, Routledge, 2004, p. 99-114.
- BERRY Chris et Mary Farquhar, "How Should a Chinese Woman Look? Woman and Nation" in *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 108-134.
- BERRY Chris, "Getting Real: Chinese Documentary, Chinese Postsocialism" in Zhang Zhen (dir.), *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham-Londres, Duke University Press, 2007, p. 115-134.
- BERRY Chris, "Women Characters, Women's cinema and Neo-liberal Chinese Modernity: Doubled and Split" in Felicia Chan et Andy Willis (dir.), *Chinese cinemas: International Perspectives*, Londres, Routledge, 2016, p. 119-133.
- BERTOZZI Eddie, "The Uncertainty Principle: Reframing Independent Film in Twenty-First Century in Chinese Cinema", in Felicia Chan et Andy Willis (dir.) *Chinese cinemas: International Perspectives*, Londres, Routledge, 2016, p. 71-83.
- BOBIN Frédéric et Wang Zhe, *Pékin en mouvement*, Paris, Autrement, 2005.
- BOILLAT Alain, « Des personnages érigés en narrateurs : les voix *over* chez Joseph L. Mankiewicz (*A Letter to Three Wives*, *All about Eve* et *The Barefoot Contessa*) », *Cahiers de Narratologie*, n° 20, 2011. <http://journals.openedition.org/narratologie/6295>
- BORDEN Iain, Barbara Penner et Jane Rendell (dir.), *Gender, Space, Architecture: An Interdisciplinary Introduction*, New York-Londres, Routledge, 2000.
- BRAESTER Yomi, *Painting the City Red: Chinese cinema and the Urban Contract*, Durham, Duke University Press, 2010.
- BRANIGAN Edward, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton Publishers, 1984.
- BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, L'Olivier, 2020.

- BURCH Noël et Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009.
- BUTLER Alison, *Women's Cinema: The Contested Screen*, Londres, Wallflower Press, 2002.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006 [1990]. Traduction de Cynthia Kraus.
- BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2016. Traduit de l'anglais par Maxime Cervulle.
- CABESTAN Jean-Pierre, *Le système politique chinois : un nouvel équilibre autoritaire*, Paris, Presses de Science Po, 2014.
- CAI Shenshen, "Xu Jinglei: A Successful Actor-Writer-Director" in *Contemporary Chinese Films and Celebrity Directors*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017, p. 65-88.
- CASTRO Teresa, « Introduction » in Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2017, p. 15-29.
- CHAMARETTE Jenny, "Overturning Feminist Phenomenologies: Disability, Complex Embodiment, Intersectionality, and Film", in Sarah Cohen Shabot et Christinia Landry (dir.), *Rethinking Feminist Phenomenology: Theoretical and Applied Perspectives*, Londres-New York, Rowan & Littlefield, 2018, p. 187-209.
- CHAN Felicia, "First, Not Only: Writing Chinese's Women Film Authorship", in Felicia Chan et Andy Willis (dir.), *Chinese cinemas: International Perspectives*, Londres, Routledge, 2016, p. 109-118.
- CHAN Felicia et Andy Willis, "Introduction" in *Chinese cinemas: International Perspectives*, Londres, Routledge, 2016, p. 1-10.
- CHIEN Ying-Ying, "Feminism and China's New "Nora" : Ibsen, Hu Shi and Lu Xun", *The Comparatist*, vol. 19, 1995, p. 97-115.
- CHOW Rey, "The Force of Surfaces: Defiance in Zhang Yimou's Films" in *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 142-172.

- CHOW Rey, "Fetish Power Unbound: A Small History of "Woman" in Chinese Cinema" in Arvind Rajagopal et Anupama Rao (dir.), *Media and Utopia: History, Imagination and Technology*, Londres-New York, Routledge, 2016, p. 34-55.
- COHAN Stephen et Linda M. Shires, *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*, Londres, Routledge, 1988.
- CUI Shuqin, *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003.
- CUI Shuqin, "Ning Ying's Beijing Trilogy: Cinematic Configurations of Age, Class, and Sexuality", in Zhang Zhen (dir.), *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham-Londres, Duke University Press, 2007, p. 241-263.
- CUI Shuqin, "Searching for Female Sexuality and Negotiating with Feminism: Li Yu's Film Trilogy", in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 213-232.
- CUI Shuqin, *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2016.
- CUI Weiping 崔卫平, Interview de Li Yu : « *Dianying : ta shi ni de xin meiyou name bingleng* 电影 -- 它使你的心没有那么冰冷 » (Le cinéma nous rend moins indifférents), *Jintian* 今天 *Today*, n°76, 2007. <https://www.jintian.net/fangtan/cuiweiping1.html> Consulté le 11/06/20.
- CUI Zi'en 崔子恩, « *Li Yu he "Jin nian xia tian"* 李玉和« 今年夏天 » » (Li Yu et *Fish and Elephant*), *manuscript* non publié. <http://www.menggang.com/movie/china/liyu/fishelephnt/fishelephnt-c.html> Consulté le 17/04/2018.
- DAI Jinhua 戴锦华, « *Bu ke jian de nüxing: dangdai Zhongguo dianying zhong de nüxing yu nüxing de dianying* 不可见的女性: 当代中国电影中的女性与女性的电影 » (Les femmes invisibles : les femmes dans le cinéma chinois contemporain et les films de femmes), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), n° 6, 1994, p. 37-45.

- DAI Jinhua, "Invisible Women: Contemporary Chinese Cinema and Women's Film", *positions*, vol. 3 n°1, 1995, p. 255-280. Traduction du chinois vers l'anglais par Mayfair Mei-hui Yang.
- DAI Jinhua, "Gender and Narration: Women in Contemporary Chinese Film", in Wang Jing et Tani E. Barlow (dir.), *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the work of Dai Jinhua*, Londres, Verso, 2002, p. 99-150.
- DAI Jinhua, "Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties", in Mayfair Mei-hui Yang (dir.), *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 191-206.
- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I et II*, Paris, Gallimard, 2015 [1949].
- DE LAURETIS Teresa, "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory" in *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 127-148.
- DE LAURETIS Teresa, "Guerrilla in the Midst: Women's Cinema in the 1980s", *Screen*, vol. 31 n°1, 1990, p. 6-25.
- DE CERTEAU Michel, « Marches dans la ville » in *L'invention du quotidien, Tome 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 139-169.
- DENEFFLE Sylvette, « Introduction », in Sylvette Denèfle (dir.) *Femmes et villes*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, p. 13-21.
- DENG Wuying 邓伍英, « Cong nüxing zhuyi shijiao qiantan dianying yuansu de fuhao biaoda 从女性主义视角浅谈电影元素的符号表达 » (L'expression symbolique des éléments cinématographique d'un point de vue féministe), *Nüxing yishujia 女性艺术家*, mis en ligne le 24/03/2015. Consulté le 19/09/2020. <http://www.art-woman.com/HongViewDetail.aspx?id=233>
- DEREN Maya, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, et Willard Maas au "Poetry and the Film: A Symposium" (1953), discours retranscrit dans Adam Sitney (dir.), *Film*

- Culture Reader*, New York, Cooper Square Press-Rowman & Littlefield, 2000 [1970], p. 171-186.
- DI MEO Guy, *Les Murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*, Paris, Armand Colin, 2011.
- DI MEO Guy, « Les femmes et la ville. Pour une géographie sociale du genre », *Annales de Géographie*, n°684, 2012, p. 107-127.
- DING Xianming 丁先明, « *Jiqing Pingguo tiaozhan Guangdian Zongju jinling* 激情 « 苹果 » 挑战广电总局禁令 » (Le passionnant *Lost in Beijing* défie l'interdiction de la SARFT), *Xin shiji zhouban* 新世纪周刊 (New century weekly), n°11, 2008, p. 55-57.
- DOANE Mary Ann, "The Desire to Desire", in *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 1-37.
- DONALD Stephanie Hemelryk, *Public Secrets, Public Spaces: Cinema and Civility in China*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2000.
- DONALD Stephanie Hemelryk, "No place for young women: class, gender, and moral hierarchies in contemporary Chinese film", *Social Semiotics*, vol. 18 n°4, 2008, p. 467-479.
- DUZAN Brigitte, « Lu Xun 鲁迅 », *La nouvelle dans la littérature chinoise contemporaine*, actualisé le 31/05/2016. http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_LuXun.htm Consulté le 02/07/2018.
- ELISSEEFF Danielle, *XXe siècle : La grande mutation des Chinoises*, Paris, Bleu de Chine, 2006.
- ELKIN Lauren, *Flâneuse : Reconquérir la ville pas à pas*, Paris, Hoëbeke, 2019. Traduction de l'anglais par Frédéric Le Berre.
- EVANS Harriet, *Women and Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, Cambridge, Polity Press, 1997.

- EVANS Harriet, "Past, Perfect or Imperfect : Changing Images of the Ideal Wife" in Susan Brownell et Jeffrey N. Wasserstrom (dir.), *Chinese Femininities, Chinese Masculinities*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2002, p. 335-360.
- EVANS Harriet, "Le genre des liens affectifs dans la Chine urbaine : deux générations mère-fille aujourd'hui » in Tania Angeloff et Marylène Lieber (dir.) *Chinoises au XXI^e siècle : ruptures et continuités*, Paris, La Découverte, 2012, p. 157-175.
- FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, vol 28, n°1, 1973, p. 109-124.
- FINCHER Leta Hong, *Leftover Women: The Resurgence of Gender Inequality in China*, Londres-New York, Zed Books, 2014.
- FINCHER Leta Hong, *Betraying Big Brother: The Feminist Awakening in China*, Londres-New York, Verso, 2018.
- FRANGVILLE Vanessa, Gwennaël Gaffric, "Where Wild Grass Grow: Chinese Youth Culture Formation in Physical and Virtual Spaces" in Vanessa Frangville et Gwennaël Gaffric (dir.), *China's Youth Cultures and Collective Spaces: Creativity, Sociality, Identity and Resistance*, Londres, Routledge, 2019, p. 1-17.
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La Révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2020.
- FROISSART Chloé, « Le système du *hukou* : pilier de la croissance chinoise et du maintien du PCC au pouvoir », *Les Etudes du CERI*, n° 149, septembre 2008. Accessible à <https://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr.ceri/files/etude149.pdf>
- GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- GAUBATZ Piper, « Les nouveaux espaces publics en Chine urbaine : moins de murs, plus de malls à Pékin, Shanghai et Xining », *Perspectives chinoises*, n°4, 2008, p. 78-90. Traduction de l'anglais par Séverine Bardon.
- GAUDREAUULT André, François Jost, *Le récit cinématographique : films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017 [1990].
- GENETTE Gérard, *Discours du récit : essai de méthode*, Paris, Seuil, 2007 [1972 pour *Figures III* et 1983 pour *Nouveau discours du récit*].

- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 [1982].
- GOMBEAUD Adrien (dir.), *Dictionnaire du cinéma asiatique*, Paris, nouveau monde, 2008.
- GREWAL Inderpal et Kaplan Caren (dir.), *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2006 [1994].
- GROSZ Elizabeth, "Bodies-Cities", in Beatriz Colomina (dir.), *Sexuality and Space*, New York, Princeton Architectural, 1992, p. 241-254
- GROULT Benoîte, *Ainsi soit-elle*, Paris, Hachette, 1978 [1975].
- GUNNING Tom, "From D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: Narrative Discours and the Narrator System" (1991), in Leo Braudy et Marshall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2009.
- GUO Shaohua, "Wenyi, Wenqing and Pure Love: The European Imaginary in Xu Jinglei's Films", *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 12 n°1, 2018, p. 41-58.
- HALBERSTAM Jack, "Shadow Feminisms: Queer Negativity and Radical Passivity" in *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 123-145.
- HASKELL Molly, « Le film de femmes » in *Adulée ou avilie, la femme à l'écran, de Garbo à Fonda*, Paris, Seghers, 1977, p. 117-141. Traduction de l'anglais par Beatrix Vernet.
- HE Dong 河东, « Cong xiao nüsheng dao chengshu nüren, Xu Jinglei : yuelaiyue mosheng 从小女生到成熟女人 徐静蕾：越来越陌生 » (De petite fille à femme mature, Xu jinglei, de plus en plus inconnue), date inconnue. <http://www.xujinglei.org/letter/s01.htm> Consulté le 02/07/20.
- HO Wing Shan, *Screening Post-1989 China: Critical Analysis of Chinese Film and Television*, New York-Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- HU Lidan, *Cinema of Negotiation : Sexuality and Subjectivity in Mainland Chinese Women's Cinema (1981-1988)*, thèse de doctorat, The University of Edinburgh, 2015.

- HUANG Philip, "Public Sphere"/"Civil Society" in China? The Third Realm between State and Society", *Modern China*, vol. 19 n°2, 1993, p. 216-240.
- IBSEN Henrik, *Une Maison de poupée*, Arles, Actes Sud, 2016 [1879]. Traduction du norvégien par Eloi Recoing.
- JACKA Tamara, Kipnis Andrew B. et Sargeson Sally, *Contemporary China: Society and Social Change*, New York, Cambridge University Press, 2013.
- JIA Zhangke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois (1996-2011)*, Nantes, Capricci, 2012. Traduction du chinois par François Dubois et Ping Zhou.
- JIANG Ying 姜颖, « « *Pingguo* » daoyan Li Yu xianshen shida : chanshi houxiandai yujing xia de liangxing mingyun 《苹果》导演李玉现身师大：阐释后现代语境下的两性命运 (Intervention de Li Yu, la réalisatrice de *Pingguo*, à l'École Normale de Pékin : interpréter l'évolution des sexes dans un contexte postmoderne), *Renminwang* 人民网 (Le Quotidien du Peuple en ligne), mis en ligne le 26/12/2007. <http://edu.people.com.cn/GB/8216/6701497.html> Consulté le 11/10/2018.
- JOHNSON Matthew D., Keith B. Wagner, Yu Tianqi et Luke Vulpiani (dir.), *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-first Century*, New York-Londres-New Dehli-Sydney, Bloomsbury, 2014.
- KAPLAN E. Ann, "Melodrama/Subjectivity/Ideology: Western Melodrama Theories and Their Relevance to Recent Chinese Cinema", *East-West Film Journal*, vol. 5 n°1, 1991, p. 6-27.
- KAPLAN E. Ann, "Affect, Memory, and Trauma Past Tense: Hu Mei's *Army Nurse* (1985) and Xu Jinglei's *Letter from an Unknown Woman* (2004)", in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 154-170.
- KOZLOFF Sarah, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1988.

- KRAICER Shelly, "Review of *Fish and Elephant*", *Chinese Cinema Page*, mis en ligne le 23 mai 2002. <http://www.chinesecinemas.org/fishandelephant.html> Consulté le 15/01/2020.
- KUOSHU Harry H., *Metro Movies: Cinematic Urbanism in Post-Mao China*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2011.
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1974].
- LEVITIN Jacqueline, Judith Plessis et Valerie Raoul (dir.), *Women Filmmakers: Refocusing*, New York-Londres, Routledge, 2003.
- LEVY Jacques, « De l'espace au cinéma », *Annales de Géographie*, n°694, 2013, p. 689-711.
- LI Jinhua, "Chinese Feminisms and Adaptation-as-Translation Readings of Letter from an Unknown Woman", *Comparative Literature and Culture*, vol. 9 n°4, 2007, p. 1-9. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol9/iss4/4>
- LI Ren 李韧, « "Wuqiongdong", shenme zai dong ? 《无穷动》, 什么在动? » (« Mouvement perpétuel », qu'est-ce qui est en mouvement ?), *Dianying yishu* 电影艺术 (Film Art), n° 3, 2006, p. 79-84.
- LI Shaohong, "A Director's New Wings", *China Through a Lens*, mis en ligne le 01/03/2004. <http://www.china.org.cn/english/features/film/88844.htm> Consulté le 10/08/2020.
- LI Xiaojiang, "With What Discourse Do We Reflect on Chinese Women? Thoughts on Transnational Feminism in China", in Mayfair Mei-hui Yang (dir.), *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 261-277.
- LI Xinyang, "The Voice of History and the Voice of Women: A Study of Huang Shuqin's Women's Films" in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 114-131.
- LIN Chun, "Whither Feminism : A Note on China", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 26 n°4, 2001, p. 1281-1286.

- LIN Weimin 林伟民, « *Zhongguo nüxing dianying xin langchao de jueqi* 中国女性电影新浪潮的崛起 (La montée d'une nouvelle vague de cinéma de femmes chinois), *Dianyning yishu* 电影艺术 (Film Art), n°4, 2006, p. 126–128.
- LIN Xiaoping, "The Imagery of Postsocialist Trauma in *Peacock*, *Shanghai Dreams*, and *Stolen Life*" in *Children of Marx and Coca-Cola: Chinese Avant-Garde Art and Independent Cinema*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2009, p. 129-143.
- LU Duanfang, *Remaking Chinese Urban Form: Modernity, Scarcity and Space, 1949-2005*, Londres-New York, Routledge, 2006.
- LU Sheldon Hsiao-peng, *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997.
- LÜ Xiaoxian 吕小闲, « *Pingguo bei jin : jie se yi, jie yin nan* “苹果”被禁：戒色易，戒瘾难 » (*Lost in Beijing* interdit : il est facile de se garder de la luxure, mais il est difficile de se garder des addictions), *Jiakechong* 甲壳虫 (Lifestyle culture), n°2, 2008, p. 66-67.
- LU Xun 鲁迅, « 娜拉走后怎样 (1923) », in *Fen* 坟 (La Tombe), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1980, p. 151-158.
- LU Xun, « Qu'est-il advenu de Nora après son départ ? Causerie faite à l'École normale pour jeunes filles de Beijing, le 26 décembre 1923 » in Lu Xun, *Œuvres choisies : Essais (1918-1927)*, Pékin, Langues étrangères, 1983, p. 83-91. Traduction du chinois non créditée.
- LU Xun, "What happens after Nora walks out?", *Los Angeles Review of Books – China Channel*, mis en ligne le 29/09/17. Traduction du chinois vers l'anglais par Bonnie S. McDougall. <https://chinachannel.org/2017/09/29/lu-xun-nora/> Consulté le 23/09/19.
- MARCHETTI Gina, "From Mao's "Continuous Revolution" to Ning Ying's *Perpetual Motion* (2005): Sexual Politics, Neoliberalism, and Postmodern China", in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 191-212.

- MARTIN Fran, "Critical Presentism: New Lesbian Cinema", in *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary*, Durham-Londres, Duke University Press, 2010, p. 147-179.
- MCLAREN Anne E. (dir.), *Chinese Women: Living and Working*, Londres-New York, Routledge, 2004.
- MEYER Éric, *Sois riche et tais-toi ! Portrait de la Chine d'aujourd'hui*, Paris, Robert Laffont, 2002.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2013 [1968 et 1972 pour les deux volumes].
- MICOLLIER Evelyne, « Sexualités et intimités à l'épreuve du genre en Chine : quelques réagencements de normes et de valeurs » in Tania Angeloff et Marylène Lieber (dir.) *Chinoises au XXI^e siècle : ruptures et continuités*, Paris, La Découverte, 2012, p. 177-194.
- MIN Dongchao, *Translation and Travelling Theory: Feminist Theory and Praxis in China*, Londres-New York, Routledge, 2017.
- MONNET Nadja, « Qu'implique flâner au féminin en ce début de 21^e siècle ? Réflexions d'une ethnographe à l'œuvre sur la place de Catalogne à Barcelone », *Wagadu*, vol. 7, 2009.
- MONTEIL Amandine, « Education : la longue marche des Chinoises » in Tania Angeloff et Marylène Lieber (dir.) *Chinoises au XXI^e siècle : ruptures et continuités*, Paris, La Découverte, 2012, p. 43-62.
- MUEL-DREYFUS Francine, *Vichy et l'éternel féminin : Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*, Paris, Seuil, 1996.
- MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975), in Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2017, p. 33-51. Traduction de l'anglais par Florent Lahache et Marlène Monteiro.
- NERI Corrado, *Ages inquiets. Cinémas chinois : une représentation de la jeunesse*, Lyon, Tigre de papier, 2009.

- NING Ying, « Mouvement Perpétuel », *Urbanisme*, n°341, 2005, p. 76-77. Traduction du chinois par Annie Zimmermann.
- NING Ying 宁瀛, Liu Suola 刘索拉, Hong Huang 洪晃, Zhang Hanzhi 章含之, *Nüren wuqiongdong 女人无穷动* (Le mouvement perpétuel des femmes), Shanghai, Wenhui chubanshe, 2006.
- « Ning Ying au Forum des images » le 15/02/2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=9cPYUcQ-rVs> Consulté le 06/06/14.
- NUNES Jenn Marie, “*Fish and Elephant : Reexamining (In)visibility and Claiming Queer Agency in China’s First Lesbian Film*”, *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 12 n°1, 2018.
- NUVOLATI Giampaolo, « Le flâneur dans l’espace urbain », *Géographie et cultures*, n°70, 2009, p. 2-13. Traduction de l’italien par Clément Rivière.
- PAN Ruojian 潘若简, « *Zhongguo nüdaoyan yu nüxing dianying 中国女导演与女性电影* » (Réalisatrices chinoises et Cinéma de femmes), *Dianying yishu 电影艺术* (Film Art), n°3, 1992, p. 28-34.
- PERNIN Judith, « Filmer l’espace, cartographier le réel : le cinéma documentaire indépendant en Chine et son rapport à l’espace », *Perspectives chinoises*, n°110, 2010, p. 24-37.
- PHELAN Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.
- POLLOCK Griselda, “Differencing: Feminism’s Encounter with the Canon”, in *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*, Londres-New York, Routledge, 1999, p. 23-38.
- PRUDENTINO Luisa, *Le Regard des ombres*, Paris, Bleu de Chine, 2003.
- PUEL Caroline, *Les trente ans qui ont changé la Chine (1980-2010)*, Paris, Buchet-Chastel, 2011.
- QI Wang, Min Dongchao et Bo Aerenlund Sørensen (dir.), *Revisiting Gender Inequality: Perspectives from the People’s Republic of China*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2016.

- QIN Xiqing 秦喜清, *Dianying yu wenhua: dianying shilun, nüxing dianying, houxiandai meixue* 电影与文化：电影史论。女性电影。后现代美学 (Cinéma et culture : essais historiques, cinéma de femmes, esthétique post-moderne), Beijing, Beijing shihua wenshuju, 2015.
- QUIQUEMELLE Marie-Claire, Jean-Loup Passek (dir.), *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.
- REN Zhongxi, "An Dun: Chasing the Chinese Dream", *China.org.cn*, mis en ligne le 18/09/2009. http://www.china.org.cn/books&magazines/2009-09/21/content_18567905.htm Consulté le 11/08/20.
- « Règlement de l'enregistrement des mariages » (*Hunyin dengji tiaoli* 婚姻登记条例), *Zhongguo zhengfu menhu wangzhan* 中国政府门户网站 (Portail du gouvernement chinois), mis en ligne le 25/08/2005. http://www.gov.cn/banshi/2005-08/21/content_25042.htm Consulté le 15/08/2018.
- REYNAUD Bérénice, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.
- REYNAUD Bérénice M., « Portraits de femmes dans la Chine des réformes : une analyse des films de Li Yu et Ning Ying », *Monde chinois – Nouvelle Asie*, n°57, 2019, p. 70-84.
- ROBINSON Sally, *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*, Albany, State University of New York, 1991.
- RUI Zhang, *The Cinema of Feng Xiaogang: Commercialization and Censorship in Chinese Cinema after 1989*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008.
- SAID Edward W., *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2013. Traduction de l'anglais par Catherine Malamoud.
- SARFT 国家广播电影电视总局提供, « *Guojia guangbo dianying zongju lingdi 22 hao, gongbu* « *dianying juben (genggai) bei'an, dianyingpian guanli guiding* 国家广播电影电视总局令第 52 号, 公布《电影剧本（梗概）备案、电影片管理规定》 (Décret n° 52 de l'Administration d'État de la radio, du cinéma et de la télévision, promulguant le règlement relatif au dépôt des scénarios (synopsis) et à la gestion des films), Site du Ministère du commerce de la République Populaire de Chine

- (*Zhonghua renmin gonghegouo shangwu bu* 中华人民共和国商务部), mis en ligne le 13/07/2006. <http://www.mofcom.gov.cn/aarticle/b/g/200607/20060702631363.html> Consulté le 27/07/20.
- SHABOT Sarah Cohen et Christinia Landry (dir.), *Rethinking Feminist Phenomenology: Theoretical and Applied Perspectives*, Londres-New York, Rowan & Littlefield, 2018.
- SHIN Jieun, *Le flâneur postmoderne : entre solitude et être ensemble*, Paris, CNRS, 2014.
- SI Da, "Changing the Images of Woman in Contemporary Chinese Cinema: An Analysis Based on Li Yu's Four Films", communication présentée à la "Doing's Women's Film History Conference", University of Sunderland, 13-15 avril 2011.
- SJOGREN Britta, *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2006.
- SMELIK Anneke, *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, Basingstoke, Palgrave-Macmillan, 1998.
- SOJA Edward W., "Foreword: Cityscapes as cityspaces", in Christoph Lindner (dir.), *Urban Space and Cityscapes: Perspectives from Modern and Contemporary Culture*, Londres-New York, Routledge, 2006, p. xv-xviii.
- SONG Xiaomei 宋笑梅, « *Shengsijie liuyue shouying Li Shaohong dui Yinsi juehui zhaomi* 《生死劫》六月首映 李少红对隐私绝对着迷» (Première de *Stolen Life* en juin : Li Shaohong est passionnée par *Absolute Privacy*), *Dushi kuaibao* 都市快报 (Le Bulletin de la Métropole), mis en ligne le 26/05/2005. <http://ent.sina.com.cn/m/c/2005-05-26/1611735007.html> Consulté le 18/08/20.
- SUN Linlin 孙琳琳, « *Shengsijie yangwei Cuibeika Luobote qinzi wei Li Shaohong banjiang* 《生死劫》扬威翠贝卡 罗伯特亲自为李少红颁奖 » (*Stolen Life* à Tribeca, Robert de Niro remet lui-même le prix à Li Shaohong), *Xinjing bao* 新京报 (The Beijing News), mis en ligne le 02/05/2005. <http://ent.sina.com.cn/x/2005-05-02/0114716021.html> Consulté le 18/08/20.
- STACEY Judith, *Patriarchy and Socialist Revolution in China*, Berkeley, University of California Press, 1983.

- STAIGER Janet, "Authorship Approaches", in David A. Gerstner et Janet Staiger (dir.), *Authorship and Film*, New York-Londres, Routledge, 2003, p. 27-57.
- STEVENSON Deborah, *Cities and Urban Cultures*, Maidenhead-Philadelphie, Open University Press, 2003.
- STUCKEY G. Andrew, "Beyond Allegory: Symbol and the Family Melodrama in *Lost in Beijing*" in *Metacinema in Contemporary Chinese Film*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2018, p. 100-113.
- TAM Kwok-kan, "Ibsenism and the Modern Chinese Self", *Monumenta Serica*, vol. 54, 2006, p. 287-298.
- TAM Kwok-kan, *Chinese Ibsenism : Reinventions of Women, Class and Nation*, Singapour, Springer, 2019.
- TAN Zhengjie 谭争劫, « *Wei "laixin" zaoshi Xu Jinglei: wo keneng tebie zida* 为« 来信 »造势 徐静蕾: 我可能特别自大 » (Xu Jinglei fait la promotion de *Lettre d'une inconnue* : « Je suis peut-être trop sûre de moi »), *Xinxi shibao* 信息时报 (Information Times), mis en ligne le 01/03/2005. <https://yule.sohu.com/20050301/n224475745.shtml> Consulté le 29/05/20.
- TEMPLETON Joan, "The *Doll House* Backlash : Criticism, Feminism, and Ibsen", *PMLA*, vol. 104 n° 1, 1989, p. 28-40.
- THORNHAM Sue, *What if I had been the Hero? Investigating Women's Cinema*, Londres, British Film Institute, 2012.
- TONG Xin, "Three Decades of Chinese Women. State, Family, Women: Comments on the Last Two Decades of Women or Gender Related Sociological Studies", in Laurence Roulleau-Berger et Li Peilin (dir.), *European and Chinese Sociologies: A New Dialogue*, Leiden-Boston, Brill, 2012, p. 309-317. Traduction du chinois vers l'anglais par David Bartel.
- TSANG Hing, "The poetics of (social) *mise-en-scène* and transcendence in Li Shaohong's *Stolen Life*", *Asian Cinema*, vol. 29 n°2, 2018, p. 243-260.

- VALJAKKA Minna et Wang Meiqin (dir.), *Visual Arts, Representations and Interventions in Contemporary China: Urbanized Interface*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018.
- VEG Sebastian, « Ouvrir des espaces publics », *Perspectives chinoises*, n°1, 2010, p. 4-11.
Traduction de l'anglais par Jérôme Bonnin.
- VINCENDEAU Ginette, REYNAUD Bérénice, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et Etats-Unis », *CinémAction* n°67, 1993.
- VISSER Robin, *Cities Surround the Countryside: Urban Aesthetics in Postsocialist China*, Durham-Londres, Duke University Press, 2010.
- VOCI Paola, Hui Luo (dir.), *Screening China's Soft Power*, Abingdon-New York, Routledge, 2018.
- WAGNER Keith B., Yu Tianqi et Luke Vulpiani "China's iGeneration Cinema: Dispersion, Individualization and Post-WTO Moving Image Practices" in Matthew D. Johnson, Keith B. Wagner, Yu Tianqi et Luke Vulpiani (dir.), *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-first Century*, New York-Londres-New Delhi-Sydney, Bloomsbury, 2014, p. 1-20.
- WANG Ban, "Remembering Realism: The Material Turn in Chinese Cinema and Street Scenes of Globalization" in *Illuminations from the Past: Trauma, Memory and History in Modern China*, Palo Alto, Stanford University Press, 2004, p. 235-257.
- WANG Hongchang 王宏昌, « Cong Pingguo yu Se Jie kan dangqian Zhongguo dianying zhong de xing « xushi » 从“苹果”与“色戒”看当前中国电影中的性“叙事” » (Un regard sur la « narration » sexuelle dans le cinéma chinois contemporain à travers *Lost in Beijing* et *Lust, Caution*), *Dianying pingjie* 电影评介 (Movie Review), n°7, 2008, p. 27-28.
- WANG Jianhong 王剑虹, « Juedui yinsi paicheng dianying zuozhe An Dun ju zhong banyang ziji 《绝对隐私》拍成电影 作者安顿”剧中扮演自己» (L'autrice An Dun va jouer dans l'adaptation de son livre *Absolute Privacy*), 新民晚报 *Xinmin wanbao*, mis

en ligne le 13/01/2005. <http://ent.sina.com.cn/m/c/2005-01-13/1845629978.html>
Consulté le 18/08/20.

WANG Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011.

WANG Lingzhen, "Socialist Cinema and Female Authorship: Overdetermination and Subjective Revisions in Dong Kena's *Small Grass Grows on the Kunkun Mountain* (1962)" in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 47-65.

WANG Lingzhen, "Chinese Women's Cinema" in Zhang Yingjin (dir.), *A Companion to Chinese Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p. 318-345.

WANG Lingzhen, "Wang Ping and Women's Cinema in Socialist China: Institutional Practice, Feminist Cultures, and Embedded Authorship", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 40 n°3, 2015, p. 589-622.

WANG Lingzhen, "Zhang Nuanxin and Social Commitment in 1980s Chinese Women's Experimental Cinema", *Camera Obscura*, vol. 34 n°102, 2019.

WATSON Jini Kim, "The Disappearing Woman, Interiority, and Private Space" in *The New Asian City: Three-Dimensional Fictions of Space and Urban Form*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2011, p. 133-166.

WEI S. Louisa, « Entretien avec Ning Ying », *Perspectives chinoises*, 2010, n°1, p. 74-78.

WEI S. Louisa, "Women's Trajectories in Chinese and Japanese Cinemas: A Chronological Overview", in Kate E. Taylor (dir.), *dekalog 4: On East Asian Filmmakers*, Londres-New York, Wallflower Press, 2011, p. 13-44.

WEI S. Louisa, "The Encoding of Female Subjectivity: Four Films by China's Fifth-Generation Women Directors" in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 173-190.

WHITE Patricia, *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms*, Durham et Londres, Duke University Press, 2015.

- WILSON Elizabeth, *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, Londres, Virago Press, 1991.
- WILSON Elizabeth, "The Invisible *Flâneur*", *New Left Review*, n°191, 1992, p. 90-110.
- WILSON Elizabeth, "The Invisible *Flâneur*: Afterword" in *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*, Londres, Sage, 2001, p. 90-94.
- WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 2015 [1929]. Traduction de l'anglais par Clara Malraux.
- XIAO Hui Faye, "Interiorized Feminism and Gendered Nostalgia of the 'Daughter Generation' in Ning Ying's *Perpetual Motion*", *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 5 n°3, 2011, p. 253-268.
- XIE Xiao 谢晓 et Wu Jiemin 伍洁敏, "Xu Jinglei shouci jiemi laixin: zhebu yingpian huiling guanzhong gandong 徐静蕾首次解密“来信”: 这部影片会令观众感动" (Xu Jinglei dévoile *Lettre d'une inconnue* pour la première fois : ce film sera émouvant), *Nanfang dushi bao* 南方都市报 (Southern Metropolis Daily), mis en ligne le 07/04/2004. <http://ent.sina.com.cn/m/c/2004-04-07/1514358136.html> Consulté le 17/08/20.
- YANG Mayfair Mei-hui, "Introduction", in Mayfair Mei-hui Yang (dir.) *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 1-31.
- YANG Mayfair Mei-hui, "From Gender Erasure to Gender Difference: State Feminism, Consumer Sexuality, and Women's Public Sphere in China", in Mayfair Mei-hui Yang (dir.) *Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 35-67.
- YANG Yuanying 杨远婴, « *Nüquan zhuyi yu zhongguo nüxing dianying* 女权主义与中国女性电影» (Féminisme et le cinéma de femmes chinois), *Dangdai dianying* 当代电影 (Contemporary Cinema), n°3, 1990, p. 46-53.
- YANG Yuanying 杨远婴 et S. Louisa Wei 魏时煜 (dir.), *Nüxing de dianying: duihua zhongri nüdaoyan* 女性的电影 : 对话中日女导演: *Women's Cinema: Dialogues with*

- Chinese and Japanese Female Directors*, Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2009.
- YE Tan, Zhu Yun (dir.), *Historical Dictionary of Chinese Cinema*, Lanham – Toronto – Plymouth, The Scarecrow Press, 2012.
- YIN Hong 尹鸿 et Ling Yan 凌燕, *Xin zhongguo dianying shi 新中国电影史 : A History of Chinese Cinema (1949-2000)* (Une nouvelle histoire du cinéma chinois (1949-2000)), Changsha, Hunan meishu chubanshe, 2002.
- YOUNG Iris Marion, *On Female Body Experience: "Throwing like a Girl" and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- YU Tianqi, "Toward a Communicative Practice: Female First-Person Documentary in Twenty-first Century China" in Matthew D. Johnson, Keith B. Wagner, Yu Tianqi et Luke Vulpiani (dir.), *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-first Century*, New York-Londres-New Delhi-Sydney, Bloomsbury, 2014, p. 23-43.
- YU Zongli, "A New Wave of Feminism : China's #metoo First in the West, Now in the East", *Policy Forum*, mis en ligne le 17/01/19. <https://www.policyforum.net/a-new-wave-of-feminism-chinas-metoo/> Consulté le 11/06/20.
- YUAN Ping 袁萍 et Ye Nan 叶楠, « *Li Yu dianyingzhong de nüxing juese guanxi tanxi 李玉电影中的女性角色关系探析* » (Une exploration des relations entre les personnages féminins dans les films de Li Yu), *Nanchang daxue xuebao 南昌大学学报*, vol 42 n°4, 2011, p. 105-109.
- YUWEN He, « *Xu Jinglei : yong yanyuan shenfen fuzhi daoyan shiye 徐静蕾: 用演员身份扶植导演事业* » (Xu Jinglei : utiliser le statut d'actrice pour soutenir le métier de réalisatrice) in *Shaozhuangpai daoyan baogao 少壮派导演报告 Young and Vigorous Directors in China* (Entretiens avec la nouvelle vague de réalisateurs et réalisatrices), Jinan, Shandong huabao chubanshe, 2016, p. 243-277.

ZEILINGER Irène, « Entre visibilité et invisibilité : les lesbiennes face à la violence dans l'espace public », in Sylvette Denèfle (dir.) *Femmes et villes*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, p. 195-205.

ZHANG Huijun et Ma Yufeng, « *Suoyou de jinbu doushizai chengdan zeren de guochengzhong dedaode yingpian yige mosheng nüren de laixin daoyan chuanguzotan* 所有的进步都是在承担责任的过程中得到的影片《一个陌生女人的来信》导演创作谈 » (On progresse en prenant des responsabilités : la réalisatrice *Lettre d'une inconnue* parle du film), *Beijing dianying xueyuan xuebao* 北京电影学院学报 (Journal de l'Académie du Film de Pékin), n°3, 2005, p. 52-60.

ZHANG Jingyuan, "To Become an Auteur: The Cinematic Maneuverings of Xu Jinglei" in Wang Lingzhen (dir.), *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 293-310.

ZHANG Nuanxin 张暖忻 et Li Tuo 李陀 « *Tan dianying yuyan de xiandaihua* 谈电影语言的现代化 » (De la modernisation du langage cinématographique), *Dianying yishu* 电影文艺 (Film art), n°3, 1979, p. 40-52.

ZHANG Wenbo 张文伯, « *Li Shaohong « Shengsijie » weijinying you meiti zai « touhuan gainian »* 李少红《生死劫》未禁映 有媒体在“偷换概念” » (*Stolen Life* de Li Shaohong n'a pas été interdit, les médias ont compris de travers), *Xinjing bao* 新京报 (The Beijing News), mis en ligne le 05/05/2005. <http://ent.sina.com.cn/x/2005-05-05/0011716830.html> Consulté le 18/08/2020.

ZHANG Yingjin, *The City in Modern Chinese Literature and Film: Configurations of Space, Time, and Gender*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

ZHANG Yingjin, "Rebel Without A Cause? China's New Urban Generation and Postsocialist Filmmaking" in Zhang Zhen (dir.), *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham-Londres, Duke University Press, 2007, p. 49-80.

ZHANG Yingjin, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010.

- ZHAO Jing 赵静, *Tamen shuo : zhongguo dangdai nüdaoyan shiren fangtanlun* 她们说 : 中国当代女导演十人访谈录 *Talk to Her : Interviews with 10 Female Chinese Directors*, Jinan, Shandong chuban jituan, 2010.
- ZHEN Zhang, "Bearing Witness: Chinese Urban Cinema in the Era of 'Transformation'" in Zhang Zhen (dir.), *The Urban Generation: Chinese Cinema at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham-Londres, Duke University Press, 2007, p. 1-45.
- ZHENG Yiran, *Writing Beijing: Urban Spaces and Cultural Imaginations in Contemporary Chinese Literature and Film*, Lanham, Lexington Books, 2016.
- ZHONG Dafeng et Li Ershi (dir.), *China in the Movies (1978-2006)*, Beijing, New Star Xinxing chubanshe, 2007. Traduction du chinois vers l'anglais par Zhu Linyong.
- ZHOU Xuelin, "Femmes chinoises et discours sur le genre dans le cinéma de la République populaire de Chine", in Tania Angeloff et Marylène Lieber (dir.), *Chinoises au 21^e siècle : ruptures et continuités*, Paris, La Découverte, 2012, p. 215-230.
- ZHU Ying et Nakajima Seio, "The Evolution of Chinese Film as an Industry" in Zhu Ying et Stanley Rosen (dir.) *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, p. 17-33.
- ZWEIG Stefan, *Lettre d'une inconnue* et *Le Joueur d'échecs*, Paris, Pocket, 2013 [1922 et 1943]. Traduction de l'allemand par Pierre Malherbet.

Table des matières

Résumés.....	3
Remerciements.....	9
Note liminaire	13
Introduction	17
I. Le cinéma de femmes en Occident.....	19
II. Le cinéma de femmes chinois	22
A. En langue chinoise	23
B. En langue anglaise	28
III. La Chine des années 2000.....	32
A. Une « renaissance » chinoise	32
B. Les conséquences des réformes sur la condition féminine	34
C. Le féminisme dans les années 2000	36
D. Le marché du cinéma	39
IV. Méthodologie et sélection du corpus	44
V. Structure de la thèse.....	46

Chapitre 1 : Point de vue et regard féminin dans *Stolen Life* et *Lettre d'une inconnue*

d'une inconnue.....51

I. Introduction	51
A. Voix over féminine et films de réalisatrices en Chine	52
1. Dans les années 1950-1960.....	52
2. Dans les années 1980-1990.....	53
B. Le regard féminin d'Iris Brey	56
1. Le <i>male gaze</i>	56
2. Et dans le cinéma chinois ?.....	58
3. <i>Le regard féminin : une révolution à l'écran</i>	60
C. <i>Stolen Life</i> et <i>Lettre d'une inconnue</i>	63
D. Structure du chapitre.....	67
II. Le point de vue et l'expérience ressentie des personnages féminins ...	68
A. Le procédé de la voix over	68
1. Définition de la voix over.....	68
2. La narration en voix over dans <i>Lettre d'une inconnue</i> et <i>Stolen Life</i>	69
3. La voix over et « l'imagier ».....	72
B. <i>Lettre d'une inconnue</i> : la réalisatrice qui se confond avec le personnage ...	74
1. L'inconnue épient l'écrivain	74
a) Le dispositif de la <i>siheyuan</i>	74
b) La première fois qu'elle le voit.....	75
c) Une observation avide	76
d) Le regard de l'inconnue sur l'écrivain : du <i>male gaze</i> ?.....	77
2. À l'opéra : la narration verticale de l'inconnue	80
a) Narration horizontale et verticale	80
b) Une intensification du ressenti	81
c) Une perte de contrôle.....	83
d) De la scène à la vraie vie	84
3. Les sens de l'inconnue tournés vers l'écrivain	85
a) L'ouïe	85
b) L'odorat.....	86
c) <i>Le toucher</i>	86
C. <i>Stolen Life</i> : la réalisatrice au service de la vision du personnage	88

1.	Ce que l'héroïne ne veut pas voir.....	88
a)	La dualité du personnage de Muyu	88
	Par le cadrage... ..	88
	... ou des regards miroir	90
b)	Trois scènes clés dans le van de Muyu	91
	Première scène	92
	Deuxième scène.....	92
	Troisième scène	93
2.	Les battements qui résonnent dans la tête de l'héroïne	96
D.	Conclusion	100
III.	La mise en scène des personnages féminins	100
A.	La scopophilie « contrariée »	101
1.	<i>Stolen Life</i> : un manque d'intimité et un plan subjectif	103
a)	Une composition déséquilibrée	103
b)	La scopophilie contrariée.....	104
2.	<i>Lettre d'une inconnue</i> : un retour à l'émotion	107
a)	La première nuit.....	108
b)	La seconde nuit	109
B.	L'évolution de la posture des personnages : d'un déséquilibre à l'équilibre ?	
	111	
1.	<i>Stolen Life</i> : d'une scène de confrontation à une autre	112
a)	La première scène de confrontation.....	113
	Un basculement des postures	113
	Un décalage d'attitude	114
	Un discours humiliant.....	115
b)	La deuxième scène de confrontation.....	116
	Une inversion des postures	116
	Une affirmation de soi	118
C.	<i>Lettre d'une inconnue</i> : l'évolution de la posture visuelle	119
1.	Une évolution en trois scènes-clés.....	120
a)	Première scène : une hiérarchie marquée.....	120
b)	Deuxième scène : un croisement de regards.....	121
c)	Troisième scène : la balance est rétablie	122
d)	D'une nuit à l'autre	123
D.	Le traitement des sujets controversés par les réalisatrices	125
1.	Li Shaohong	125

2.	Xu Jinglei	129
IV.	Conclusion du chapitre	133
	Chapitre 2 : Expériences féminines de l'espace urbain	137
I.	Introduction	137
A.	Le cinéma de la « génération urbaine »	139
B.	Et les femmes ?.....	141
C.	Une nouvelle approche de la ville	145
D.	Structure du chapitre.....	146
II.	Des murs visibles et invisibles.....	147
A.	Des moustiquaires dans <i>Dam Street</i> et <i>Stolen Life</i>	151
1.	<i>Dam Street</i>	151
2.	<i>Stolen Life</i>	152
B.	La <i>siheyuan</i> dans <i>Perpetual Motion</i>	154
1.	La dimension adjuvante de la <i>siheyuan</i>	155
2.	La dimension opposante de la <i>siheyuan</i>	155
a)	Le cadrage des fenêtres	156
b)	Des reflets qui « enferment » les personnages	157
c)	La fermeture de la porte de la maison.....	158
d)	La récurrence de la poussière	158
C.	L'enclos du zoo dans <i>Fish and Elephant</i>	160
1.	Pour le couple lesbien	161
2.	Pour Jun Jun.....	162
D.	Conclusion	164
III.	Quels espaces pour les femmes ?	165
A.	L'intégration du couple lesbien dans l'espace urbain	168
1.	Une intégration par le montage	171
a)	Le premier baiser du couple	171
b)	La réconciliation du couple	172
2.	L'affirmation publique de l'orientation sexuelle de l'héroïne.....	174
a)	Un rendez-vous galant ?	174
b)	Avec la mère : le véritable <i>coming out</i>	175
c)	Se tenir la main en public.....	176

3.	L'acceptation de la mère et l'invitation au mariage : une intégration au sein de la famille.....	177
B.	Un espace à soi : la voiture de Wang Mei dans <i>Lost in Beijing</i>	179
1.	Lin Dong ou la voiture comme symbole de la domination masculine	181
a)	Négociation avec Pingguo.....	182
b)	Négociation avec Wang Mei	183
2.	Wang Mei ou la voiture comme un espace à soi	184
a)	Des larmes sur le périphérique	184
b)	L'adieu à An Kun	186
C.	Xiao Mei dans <i>Lost in Beijing</i> : « N'y a-t-il pas de place pour moi ? ».....	188
1.	Une jeune femme vulnérable	188
2.	Un arc narratif censuré.....	191
D.	Conclusion	193
IV.	Des flâneuses à Pékin	194
A.	Pingguo dans <i>Lost in Beijing</i> : « Le pouvoir émancipateur d'une bonne balade »	197
1.	Des personnages à la dérive.....	197
2.	« D'objet de tous les regards » à un « sujet qui regarde ».....	199
3.	Une réflexivité émancipatrice	202
B.	Les flâneuses à la fin de <i>Perpetual Motion</i>	205
1.	Le poids du passé.....	205
2.	Flâner hors de la <i>siheyuan</i>	207
a)	La flânerie pour se réapproprier l'espace urbain.....	207
b)	La flânerie pour s'émanciper	210
C.	Conclusion	213
V.	Conclusion du chapitre	215
	Chapitre 3 : Fins ouvertes : des ouvertures critiques ?.....	219
I.	Introduction	219
II.	Des fins ambiguës.....	221
A.	<i>Lettre d'une inconnue</i>	221
1.	Comment meurt l'inconnue ?	222
2.	Qu'advient-il de l'écrivain ?.....	226

B.	<i>Fish and Elephant</i>	227
1.	Une absence qui se fait sentir	230
2.	Une remise en question de l'hétéronormativité et des liens entre mère et fille	232
C.	<i>Stolen Life</i>	235
1.	Des divisions familiales et sociales	237
2.	Le « trauma postsocialiste »	238
3.	Les relations féminines : un manque de liens	240
a)	La tante et la grand-mère	240
b)	La professeure	241
c)	La mère	242
d)	Fang Fang	243
D.	Conclusion	245
III.	Qu'advient-il de Nora après avoir quitté la maison ?	246
A.	Nora et Lu Xun	247
B.	Une interprétation critiquée	249
C.	<i>Dam Street</i>	251
1.	Un personnage subversif	251
2.	Une solidarité féminine	253
3.	Un nouveau départ ?	254
D.	<i>Lost in Beijing</i> : le départ de Pingguo	255
1.	Une émancipation féminine	255
2.	De l'argent et un enfant	257
3.	L'échec de la domination masculine	259
E.	<i>Perpetual Motion</i>	260
1.	Le poids du passé	261
2.	Une indépendance financière et des hommes ?	263
3.	Et maintenant on va où ?	264
IV.	Conclusion du chapitre	265
	Conclusion	270
	Annexe 1 : Biographie des réalisatrices	283
	Annexe 2 : Résumés des films et liste des personnages	285

<i>Filmographie des œuvres citées.....</i>	295
<i>Bibliographie.....</i>	301
<i>Table des matières</i>	325
<i>Table des illustrations</i>	<i>Erreur ! Signet non défini.</i>

