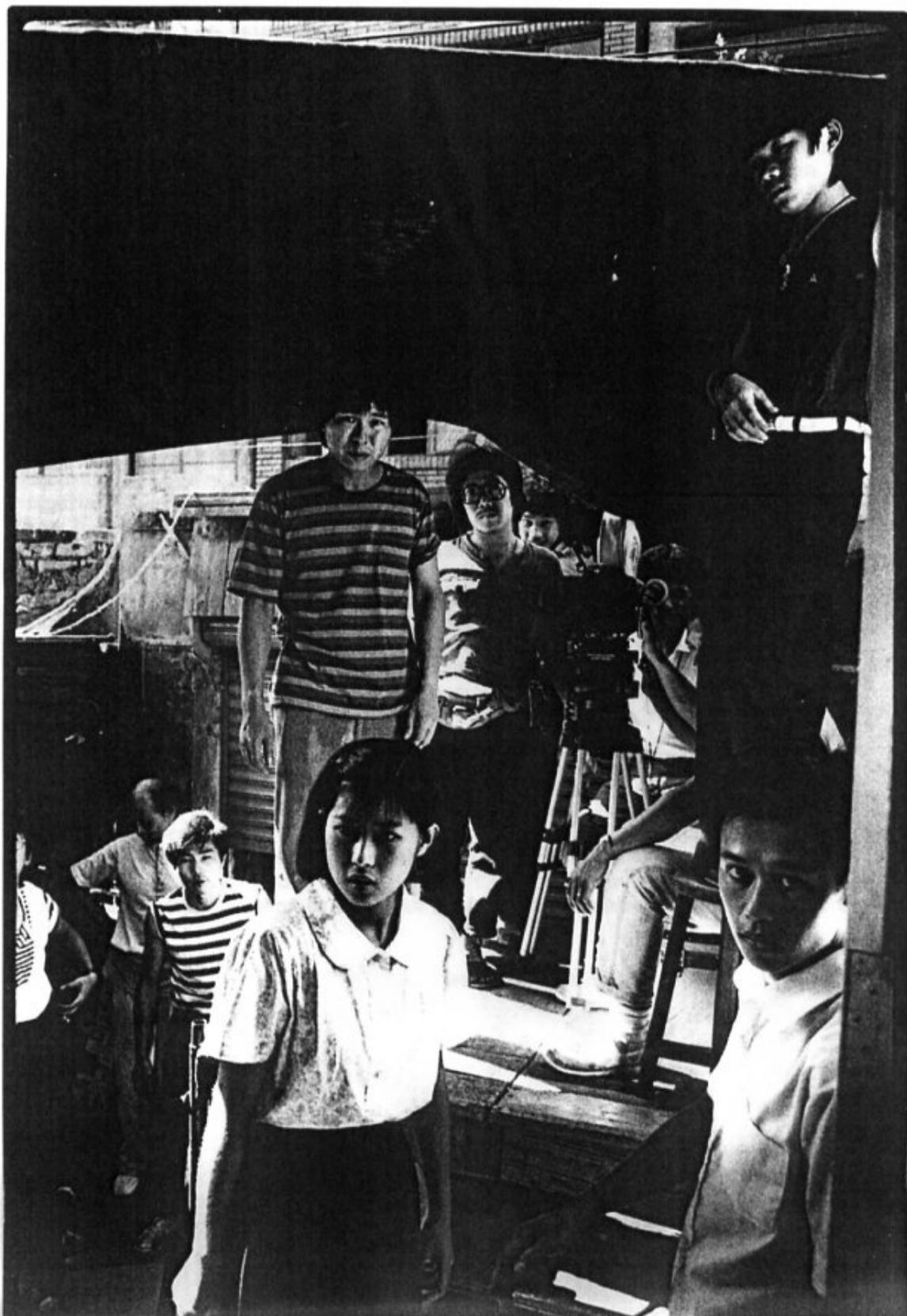


POUSSIERES DANS LE VENT

Un film de Hou Hsiao-hsien



Brièvement :

Taiwan et son cinéma

Taiwan, connu aussi sous le nom de Formose ("la belle") que lui avaient donné les Portugais, est la plus petite province de Chine. Son destin s'est séparé de celle-ci en 1895 où l'île devient une colonie japonaise. Réintégrée en 1945, elle en est coupée à nouveau en 1949, la Chine continentale plongeant dans le communisme, Taiwan abritant les restes de la république nationaliste vaincue. L'île s'engage alors dans un développement économique vertigineux qui fait s'accroître prodigieusement le niveau de vie de sa population, et qui débouchera dans les années 1980 sur de vastes réformes politiques (suppression de la loi martiale, multipartisme...) qui se poursuivent encore.

Le cinéma se ressent de ce contexte. Il se veut l'héritier du cinéma chinois d'avant 1949. Parti quasiment de zéro peu après 1950, dix ans plus tard il atteint déjà une centaine de productions annuellement. Ce sont les films en dialecte taiwanais qui permettent son essor, bientôt supplantés par ceux en mandarin, de Li Hsing notamment, chef de file d'un genre qui se veut plus réaliste et de Li Han-hsiang. Les années 70 sont dominées par le Kung fu, les mélodrames, qui s'essouffleront à la fin de la décennie. Au début des années 80, la nouvelle vague, formée de jeunes gens talentueux et énergiques apportera des conceptions inédites et influencera même l'ensemble du cinéma qu'elle contribuera à diversifier et à élever qualitativement.

Les trois films que nous proposerons au deuxième trimestre, réalisés par trois des plus importants cinéastes de Taiwan, se partageant de surcroît le scénariste majeur de l'île, Wou Nien-tchen, rendent quelque peu compte de cette diversité. Ce sont, outre **Poussières dans le vent** de Hou Hsiao-hsien, **All the King's men** de King Hu et **L'allée des osmanthes** de Chen Kun-hou. Ils seront suivis à la fin de l'année par **Exécution en automne** de Li Hsing, autre grand réalisateur qui depuis 30 ans domine la scène taiwanaise. Comme ce dernier, King Hu appartient à la génération des anciens, alors que Hou et Chen sont des figures dominantes de la Nouvelle Vague. Ensemble, ces films représentent un remarquable panorama des cultures chinoises et taiwanaises (celle-ci n'étant qu'un épiphénomène de celle-là) d'autant que chacun se focalise sur une période historique donnée qu'il s'attache à décrire précisément.

Ils sont de plus le fait d'auteurs reconnus, en pleine possession de leurs moyens. Et si leur style comme leurs préoccupations sont très différents voire antagoniques, montrant, accessoirement, la richesse et la vitalité de cette cinématographie, on ne manquera pas de relever, dans certains thèmes (le destin), certaines constructions (la boucle), des récurrences qui par-delà ces divergences prouvent qu'ils assument la même tradition esthétique et éthique. Ils nous parlent du Taiwan présent, des chocs que le mode de vie ancestral a subi en se projetant dans le monde actuel, en nous entretenant simultanément de la Chine millénaire. La modernité taiwanaise a de profondes racines.

Jean-Marc Bertrix

Assonance présente

Un film de Hou Hsiao-hsien

POUSSIÈRES DANS LE VENT

(Lien Lien Fong Tch'en - Dust In The Wind)

Taiwan 1986
Produit par la Central Motion Picture Corporation

Durée: 109 mn
35mm-couleur

Sortie Paris le 20 mars 1991

Distribué par
Assonance
22bis rue Louis Braille
94100 Saint-Maur
Tel : 48 83 61 72

Presse
Frédérique Giezen-Danner
56 rue Amelot
75011 Paris
Tel : 48 07 09 04

SYNOPSIS

Taiwan, 1965. A Yuan et A Yun, des amis d'enfance, habitent un village de mineurs dans la montagne. A Yuan décide d'aller travailler à Taipei et de poursuivre ses études à l'école du soir. Il y est bientôt rejoint par A Yun qui devient couturière. Elle lui remet à son arrivée un cadeau de son père, une montre, symbole de son désir qu'il continue effectivement ses études. Le même jour, A Yuan qui s'est fait disputer par sa patronne en profite pour changer d'emploi et se fait livreur à moto.

Le quotidien des deux jeunes gens s'agrémente de petites fêtes. Lors d'un repas à l'occasion du départ à l'armée de A Hiong, ils rencontrent leurs camarades venus comme eux travailler à la ville. On s'essaie à plaisanter mais le chant que tous entonnent révèle leur mal du pays.

Un après-midi, tandis qu'ils faisaient ensemble des achats, la moto d'A Yuan est volée. La jeune fille l'aide à rembourser son patron mais n'ayant plus d'argent à rapporter à sa famille, A Yuan ne veut pas passer son congé suivant au village et fait une escapade au bord de la mer. Dans le poste militaire surplombant le littoral où on lui a offert de se restaurer, il regarde à la télévision un reportage sur la mine. Cela lui rappelle l'accident qu'a eu son père peu auparavant; il s'évanouit. Atteint de bronchite, il se retrouve cloué au lit à Taipei. Mais A Yun est là qui le soigne avec diligence.

De retour au village pour la Fête des fantômes, il ne souffle mot de sa récente maladie à ses parents d'ailleurs préoccupés par un autre problème : les mineurs, dont son père, sont en grève.

Bientôt, A Yuan reçoit également son appel sous les drapeaux. A Yun qui l'a accompagné à la gare de Taipei, lui remet un paquet d'enveloppes afin qu'il lui écrive tous les jours et le quitte brusquement, en pleurant. Il passe sa dernière soirée avec sa famille, son père lui offre à boire, le jeune homme lui apprend qu'il ne s'est pas présenté à l'examen d'entrée à l'université.

La vie à l'armée est monotone. Affecté à Kinmen, une île proche des côtes de la Chine continentale, il écrit fréquemment à A Yun, lui disant la rencontre de sa section avec des pêcheurs naufragés qui en provenaient. Puis A Yun cesse de lui répondre. Une lettre de son frère lui apprend qu'elle s'est mariée à l'insu de tous. A Yuan, durement touché, ne peut cacher sa douleur.

Les trois années du Service sont achevées. Libéré, il revient au village, retrouve son grand-père. Il s'est vêtu de la chemise qu'A Yun lui a confectionnée avant son départ : il lui a pardonné.

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur :	Hou Hsiao-hsien
Producteur :	Hsu Kuo-liang
Scénario :	Wou Nien-tchen, Tchou T'ien-wen
Directeur de la photographie :	Li P'ing-pin
Musique :	Tch'en Ming-tchang
Montage :	Leao K'in-song
Ingénieurs du son :	Sin Kiang-tch'eng, Yang Kin-ngan
Producteurs exécutifs :	Li Sien-tchang, Tchang Houa-k'ouen
Directeurs artistiques :	Lieou Tche-houa, Lin K'ou
Assistant-réalisateur :	Lao Kia-houa
Script :	Wang Keng-yu

Ce film a obtenu en 1987 à Nantes, au Festival des trois Continents, le prix de la meilleure image et celui de la meilleure musique. (Hou Hsiao-hsien y avait déjà remporté le grand prix à deux reprises, en 1984 et 1985).

Acteurs

"Dans ce film c'est la première fois que je me suis découvert des liens aussi forts avec les acteurs, à tel point que ce sont eux, en fait, qui ont déterminé le développement de l'histoire, ma manière de l'exprimer, et même mon style cinématographique."



Sin Chou-fen :
A Yun (Kiang Sou-yun)



Wang Kin-wen :
A Yuan (Sie Wen-yuan)

Li T'ien-lou : Grand Père de A Yuan
Tch'en Chou-fang : Mère de A Yun

Mei Fang : Mère de A Yuan
Lin Yang : Père de A Yuan

Précisions sur les noms propres :

- Les noms chinois sont généralement constitués de 3 caractères, ainsi le personnage du jeune homme se nomme-t-il dans le film : Sie Wen-yuan.

Le premier caractère (Sie) est le nom de famille (certains ont parfois 2 caractères).

Les deux suivants (Wen-yuan) constituent le prénom (certains peuvent n'avoir qu'un seul caractère).

- Les noms de famille usuels sont peu nombreux (100) alors que les prénoms sont en nombre illimité, n'importe quel caractère pouvant entrer dans la composition d'un prénom.

- Une tradition populaire de Chine du sud abrège le prénom en n'en retenant que le caractère final et en lui ajoutant un préfixe commun "A". Ainsi de A Yuan, A Yun etc.

Hou Hsiao-hsien

--"Troisième meilleur cinéaste de l'avenir" après Wenders et Jarmusch selon un jury international constitué à l'occasion du festival de Rotterdam de 1988--

Biographie

Parue dans Positif : "Hou Hsiao-hsien est né en 1947 à Mei-sien, dans la province de Canton dans une famille Hakka. En 1949, pendant la prise de pouvoir des communistes, sa famille s'installe à Taiwan, au sud de l'île de Fong-chan, près du port de Kaohsiung. Son père meurt en 1959 quand il a douze ans. Sa mère meurt en 1965 quand il atteint l'âge de 18 ans. En 1969, après son service militaire, il entre au département film de la Taiwan National Academy of Arts (Taipeh) dont il sort diplômé en 1972. Après avoir vendu du matériel électronique (des calculatrices principalement), il débute dans la profession cinématographique en 1973 comme assistant de production (sur un film de Li Hsing), puis à partir de 1974 comme assistant-réalisateur, et comme scénariste dès 1975."

"Sa collaboration la plus importante sera celle avec le réalisateur et directeur de la photographie Chen Kun-hou, pour qui il écrit des comédies sentimentales interprétées par des chanteurs et qui connaissent de grands succès commerciaux. Réciproquement, Chen Kun-hou deviendra son directeur de la photographie quand Hou passera à la réalisation en 1981."

Producteur et scénariste de *Growing up* (de Chen Kun-hou), il est aussi considéré, du fait notamment de sa participation au film à épisodes "The Sandwich-man", comme l'une des figures principales de la Nouvelle Vague. Il a collaboré aussi avec Edward Yang sur le film *Taipei Story* dont il tient le rôle principal.

Filmographie

- 1981 -Cute Girl
- 1982 -Cheerful Wind (*autre titre "Play while you play"*)
-The Green, Green Grass of Home
- 1983 -The Sandwich-man Episode The Sandwich-man. *Les deux autres épisodes sont réalisés par Tseng Tch'ouang-siang ("Le chapeau de Siao K'i") et Wan Jen ("Le goût de la pomme").*
-The boys from Feng-kuei (*autre titre : All The Youthfull Days*) *Grand prix du festival des 3 continents de Nantes en 1984*
- 1984 -Un été chez grand-père *Grand prix du festival des 3 continents de Nantes en 1985*
- 1985 -The Time to Live and the Time to Die
- 1986 -Adult Game *Mise en image des chansons de Ts'ai K'in*
-Poussières dans le vent *Nantes 1987 : meilleure image, meilleure musique*
- 1987 -La fille du Nil *Quinzaine des réalisateurs, Cannes 1988*
- 1989 -La cité des douleurs *Lion d'or, Venise 1989*
- 1990/91 *En préparation pour la télévision, un film sur le grand maître marionnettiste Li T'ien-lou.*



Entretien inédit avec Hou Hsiao-Hsien

A l'origine, mon intention avec **Poussières dans le vent** était de réaliser une histoire d'amour romanesque qui m'aurait permis de gagner de l'argent pour rembourser mes dettes. Mais au tournage, le film s'est écarté de plus en plus du thème amoureux pour s'efforcer de saisir un contexte et les activités des hommes dans ce contexte. C'est toujours "l'être humain", cette chose animée qui m'intéresse le plus et stimule mon inspiration. Mais en outre, les influences et changements que subit ce contexte où vit l'être humain sont beaucoup plus importants qu'on l'imagine; par conséquent, je crois que l'on peut ajouter que le contexte est aussi le sujet de mon cinéma. J'aurais peut-être pu être un anthropologue.

Avec **Poussières dans le vent**, c'est la première fois que je me suis découvert des liens aussi forts avec mes acteurs, à tel point que ce sont eux, en fait, qui ont déterminé le développement de l'histoire, ma manière de l'exprimer, et même mon style cinématographique. J'ai commencé à me poser des questions, et à me demander ce que deviendrait mon cinéma si je changeais mes principes habituels, basés sur le jeu d'acteurs non-professionnels et sur l'idée de "saisir par l'improvisation".

La frontalité de la caméra par rapport aux décors, les longs plans, les images fixes, les cadres dans l'image, sont comme une marque de votre style : est-ce une volonté d'enfermer les gens dans un espace délimité, une façon de montrer qu'ils n'ont guère de latitude?

Effectivement mes personnages sont toujours enserrés dans un cadre strictement prédéterminé. Lorsque je tournais **Les garçons de Feng Kuei**, je répétais tout le temps au caméraman qu'il fallait des plans éloignés, qu'ils devaient être froids et encore froids. A la sortie du film, tout le monde a parlé de longs plans, de profondeur de champ, de cadres dans le cadre etc., ça peut paraître drôle mais j'ignorais alors tout de ces termes. Je me contentais de tourner naturellement.

J'ai pris conscience beaucoup plus tard de ce qu'était mon cinéma. Auparavant on peut dire que je faisais des films sans posséder de connaissances théoriques, même de base, sans me poser des problèmes de style ou de forme. Je n'ai commencé que

tardivement à prendre un peu conscience du style ou de la forme, quand j'ai eu fini

Les garçons de Feng Kuei

Par exemple le long plan fixe si souvent cité, si je l'utilise ce n'est pas pour d'obscures raisons, cela provient simplement de ma "pratique du terrain". Je suis entré dans le monde du cinéma il y a dix huit ans. J'ai été au script sur deux films et assistant-réalisateur sur une dizaine d'autres. A cette époque, pour économiser le temps, l'argent et l'énergie, on filmaient tout à la suite. Par exemple, s'il s'agissait d'un dialogue, on filmaient d'abord la première personne, qui récitait toute sa partie, ensuite son interlocuteur, puis l'on reconstituait le dialogue au montage. Il arrivait souvent que l'acteur n'avait personne en face de lui pour lui donner la réplique, à la rigueur, quelqu'un levait le poing derrière la caméra pour orienter son regard. Les plans étaient courts et morcelés, il n'était pas possible que le jeu de l'acteur puisse s'épanouir. La plupart du temps, il ne pouvait que livrer à la caméra des expressions toutes faites.

Je me mettais à leur place et je sentais la peine qu'ils se donnaient. Je me disais que si un jour je devenais réalisateur, je leur épargnerais ce malheur. Quelques années plus tard avec Chen Kun-hou qui est aussi caméraman, nous avons réalisé tour à tour six films et j'ai commencé à mettre en pratique certaines de mes idées. Je tournais longuement, je laissais faire les acteurs et enregistrait d'un même souffle, sans couper, tout une scène. Si le coeur de la scène portait sur un seul personnage que je devais filmer à part, les autres personnages devaient malgré tout la rejouer. Les patrons se plaignaient sans arrêt de cette façon de faire, ils ne comprenaient pas pourquoi il fallait désormais 13000 mètres de pellicule pour un film alors qu'auparavant, il suffisait de 8000 mètres.

Comme je tournais beaucoup de plan, au montage j'avais plus de possibilités de choix. C'est à ce moment-là que je me suis rendu compte qu'avec le matériel ainsi obtenu, beaucoup de choses que j'avais conçues avant étaient susceptibles d'avoir des variantes. Par exemple qu'une scène pouvait avoir suffisamment de force, en ne comprenant qu'un seul plan du début à la fin et qu'il était préférable de ne pas y insérer de plans plus rapprochés. Petit à petit j'en suis venu à préférer les longs plans, à être de plus en plus attentif à l'atmosphère, à la gestion du rapport entre l'espace et les personnages au sein d'un plan unique.

Par ailleurs, je recourais énormément à des acteurs non-professionnels. Ceux-ci ignorent comment reproduire d'une manière précise une expression donnée. En fin de compte, ils ne savent pas "jouer" et je ne veux pas non plus qu'ils réfléchissent pour savoir comment il faut jouer. Je leur demande de me faire confiance, de se concentrer, de se détendre, d'avoir de l'assurance face à la caméra. Pour parvenir à un tel résultat, je mets en place un certain cadre, une atmosphère, qui les rapprochent de l'univers dans lequel ils évoluent dans la vie réelle, afin qu'ils se pénètrent, à l'aide du rythme naturel et serein de la vie, de l'émotion qu'il faut traduire dans la scène. En général c'est le plan éloigné qui me permet le mieux d'exprimer cette atmosphère. Cependant, quand le plan est éloigné je dois contrôler sévèrement la tension qui lui est sous-jacente, ce qu'on appelle "les remous sous l'apparence paisible". Si je ne parviens pas à ressentir cette tension, alors le plan est un échec. Suivant la même logique, le cadre dans le cadre permet que l'image se concentre sur un point et donc de lui donner plus de force.

Dans la vie, l'être humain est contraint par l'environnement où il évolue, par son propre caractère, la liberté d'agir n'existe pratiquement pas. Il n'est pas libre parce qu'il ne peut pas se percevoir lui-même ni son environnement. S'il réussit à se libérer de lui-même, à prendre de la hauteur pour regarder les choses, comme un dieu, et voir ses limitations, alors il sera libre. Souvent je me dis, lorsqu'on cadre quelque chose avec une caméra, que ce cadre, en fait, se résume à une question de distance. Car c'est cette distance qui nous offre la possibilité d'observer depuis un angle original. En nous libérant, elle nous munit d'une vision objective pour contempler les choses et nous pencher sur nous-mêmes. Lorsque nous pouvons voir la réalité des choses, nous percevoir tels que nous sommes, nous nous rapprochons alors de la liberté. Le cadre de la caméra, c'est un peu l'oeil de dieu.

—Certains critiques de Taiwan ont fait référence pour ce film à la peinture Chan-chouei (peinture de paysage). Comment vous situez vous par rapport à l'esthétique picturale traditionnelle?

Le "cadre", c'est avant tout une distance, et de la distance découle l'esthétique. Vous dites que dans **Poussières dans le vent** l'on relève une atmosphère caractéristique de la peinture traditionnelle chinoise, peut-être cela provient-il justement de cette distance lointaine. Je n'ai fait aucune recherche sur la peinture traditionnelle et son esthétique. En tant que chinois, je sais cependant certaines choses connues de tous. Dans la conception esthétique de la peinture Chan-chouei, la perspective ne s'organise pas suivant un point de vue déterminé. L'ensemble est saisi d'un point de vue élevé, le regard doit pouvoir fluer de toutes parts pour saisir dans son essence le rythme de la nature de façon vivante.

*—Dans des entretiens que vous avez déjà donnés, vous insistez plus, au sujet de l'élaboration de vos films, sur l'intuition, l'expérimentation que sur la réflexion. Pourtant **Poussières dans le vent** s'avère un film très construit où le hasard semble avoir peu de place. Quelle importance accordez-vous à la préparation par rapport à celle du tournage?*

C'est vrai que j'insistais souvent concernant la préparation de mes films sur le côté "sensation directe", "improvisation et réaction face à la situation immédiate", plutôt que sur le côté réflexion. Pourquoi? Parce que j'y suis contraint du fait du contexte cinématographique taiwanais qui est très mauvais, très peu professionnel, où tout manque. A Taiwan, il ne suffit pas d'avoir des idées pour tourner. On a beau avoir réfléchi de manière approfondie, cet environnement peu professionnel ne permet pas de concrétiser ces réflexions. Il faut posséder des connaissances sur la photographie, la direction artistique, les costumes, les accessoires, il faut être au courant de tout, être capable de tout prendre en charge.

Pensez qu'à l'origine je voulais faire une histoire d'amour romanesque, dans le scénario se trouvent beaucoup de détails touchant, témoignant de la pureté de leur amour mais ils ont tous disparu au montage. La raison première réside chez les deux acteurs principaux. Au départ, nous avons conçu des personnages d'à peu près quinze, seize ans, avec un côté encore enfantin, emplis d'innocence. Mais je me suis très vite rendu compte que ces deux acteurs non-professionnels n'étaient jeunes qu'en apparence; au fond, ils étaient beaucoup plus mûrs et ne parvenaient pas à "jouer" l'innocence enfantine. Quand des acteurs ne réussissent pas à incarner les rôles que j'ai conçus, je ne les force pas, je corrige le scénario dans un sens qui tienne compte de leur personnalité. Je tourne tout en faisant des corrections. Je corrige d'après mon impression du moment, d'après la scène, l'atmosphère, les modifications peuvent même avoir lieu sur la table de montage. Le rôle du grand-père, interprété par Li Tien-lou, n'était pas si considérable au départ. Mais Li m'a tellement séduit que je me suis laissé entraîné par lui et ai effectué des corrections en conséquence; le résultat est là.

En comparaison avec **The time to live, the time to die**, et **Un été chez grand-père**, l'on peut dire que **Poussières dans le vent** possède le scénario le plus achevé. Malgré tout, lorsque j'étais à la recherche des décors que j'avais imaginés, j'ai préféré garder ma tête disponible; je regardais, cherchais, mais simultanément je restais ouvert à d'autres possibilités et ne cessais de corriger le scénario. Même à la fin, au montage, il restait encore de nombreuses possibilités de changement.

Lorsque tout manque, des matériaux les plus rudimentaires jusqu'au personnel qualifié, on ne peut qu'en revenir aux sources du cinéma, aux choses les plus élémentaires : soi-même, la caméra, les objets à filmer; et l'on se met à tourner. Parfois, je pense que ce sont ces conditions particulières de travail qui ont suscité mon style cinématographique -il serait à ce titre comme le produit d'une "époque artisanale".



ANNEXE 1

Poussières dans le vent, huitième film de Hou Hsiao-hsien représente à la fois une apogée et un tournant de sa carrière. Le caractère autobiographique y est atténué mais subsiste encore (les événements se rapportent en fait plus précisément à la propre expérience du scénariste Wou Nien-tchen), il y est traité d'une époque qui correspond à sa jeunesse, il conserve ses thèmes habituels (le fait de grandir, le rapport au terroir, la famille). Ensuite il se fera un peu plus distant pour aborder des films au discours plus explicite avec des personnages qui lui ressemblent beaucoup moins. **La Fille du Nil** fustige la ville, **La cité des douleurs** se centre sur un événement historique (même s'il n'essaie pas d'en rendre compte de façon didactique) dont il n'a pu être témoin. Dans **Poussières dans le vent**, très différents de ces deux derniers films à ce titre, se trouve cependant proposée une attitude qui les annonce. La description des lieux, l'opposition tranchée du village et de la ville, posent les jalons de ces prises de position plus directes qui viendront ultérieurement.

Hou Hsiao-hsien, fidèle à la voie qu'il s'est tracé, reste à part dans le contexte du cinéma de Taiwan, même si ses films en suscitant de virulents débats critiques, font événement. Plus en son style, son point de vue, qu'en ses thèmes : le problème des générations, la jeunesse, les rapports entre la ville et la campagne, ont intéressé nombre de cinéastes, du plus humble au plus talentueux, et même le dialecte fait un retour en force, avec **L'épouvantail** de Wang Tong, **Les arbres de l'école sont verts** de Ts'ai Yang-ming. Peut-être, tout simplement, dans son regard mesuré voire, pour ses derniers films, franchement critique, sur la réalité taiwanaise, la grande majorité de la population a du mal à se retrouver, elle qui possède désormais un niveau de vie, une aisance, des perspectives qu'elle n'a jamais connus antérieurement, et dont en 1965, époque du film, elle ne rêvait même pas.

L'arrière-plan

"Les influences et les changements que subit ce contexte où vit l'être humain sont beaucoup plus importants qu'on l'imagine; par conséquent, je crois que l'on peut ajouter que le contexte est également le sujet de mon cinéma."

Poussières dans le vent, sous des apparences modestes est ambitieux. Les faits quotidiens qu'il relate sont le support à l'aide duquel il rend compte des multiples aspects de la vie à Taiwan à cette époque, de la complexité et la variété des paramètres qui déterminent le comportement des individus et définissent le cadre dans lequel ils évoluent. L'arrière-plan historique peut être esquissé de la manière suivante :

-En 1965, l'industrialisation de Taiwan est déjà bien engagée et l'ouverture sur l'extérieur de plus en plus significative. Lorsque le Kuomintang s'y replie en 1949, l'île est sous-développée (avec un PNB par tête de 150\$, à comparer avec plus de 8000\$ en 1990), essentiellement agricole. Les années 50 sont celles de la maîtrise de l'inflation et du développement de l'agriculture facilité par une réforme agraire de grande envergure. Vers 1960, l'industrie légère et notamment textile, comme dans le film, permet de passer à la vitesse supérieure et aura pour conséquence un mouvement notable quoique limité d'exode rural (limité car cet exode n'a pas impliqué une coupure radicale d'avec le village et n'était pas forcément irréversible : la situation des jeunes gens du film est tout à fait emblématique). L'aide américaine s'arrête en 1965 mais la croissance ne se ralentit pas, elle s'envole au contraire, avec des taux annuels de 8 à 10%. Cette effervescence transparaît dans la mobilité de la main d'œuvre, trait caractéristique aujourd'hui encore de Taiwan : lorsqu'un travail ne plait plus, qu'on ne s'entend plus avec son patron, on en change car il est très facile de retrouver un emploi. Trois types de patrons sont dépeints dans le film: celui qui retranche précisément du salaire la moindre absence, celui qui bat son apprenti,

celui enfin qui remet à A Yuan une enveloppe rouge -ou traditionnellement l'on glisse de l'argent- lorsqu'il part à l'armée.

-La confrontation avec la Chine communiste est encore au premier plan (d'où la crainte des naufragés recueillis d'être empoisonnés). Les opérations militaires ont cessé depuis quelques années (1958 avait vu un bombardement vigoureux de Kinmen pendant un mois et demi) mais la vigilance n'est pas relâchée. Ainsi la Loi martiale a-t-elle placée les côtes de Taiwan sous contrôle militaire, c'est pourquoi A Yuan se restaurera dans un poste militaire lors de son escapade sur la plage. La "République de Chine à Taiwan" reste confiante politiquement, forte de sa légitimité internationale (elle détiendra le siège de la Chine à l'ONU et au Conseil de sécurité jusqu'en 1971) et du soutien américain (les relations diplomatiques ne seront rompues qu'en 1979) D'autant que la Chine communiste s'empêtre dans les difficultés. Elle se remet tout juste du Grand bond en avant et va bientôt sombrer dans la Révolution culturelle.

Taiwan est à 150 km au large des côtes de la province du Fukien mais Kinmen, l'île où A Yuan fait son service militaire, en est à une portée de fusil. L'Armée rouge n'a jamais réussi à s'emparer de cet avant-poste resté donc sous le contrôle de Taiwan qui l'a transformé en forteresse, y enterrant plusieurs dizaines de milliers d'hommes. Sa proximité de la Chine fait effectivement qu'il n'est pas rare que des contacts s'établissent entre soldats nationalistes et pêcheurs continentaux.

-Au point de vue cinématographique, les années 1964/65 voient s'enclencher sous l'impulsion de la CMPC, un effort en direction de fictions concernées plus directement par la vie et les problèmes réels de la population. Le très réussi "Ces chers petits canards" de Li Hsing est le film phare de ce mouvement. Il traite de l'adoption, sur fond d'un élevage de canards. C'est ce film qui est projeté sur la place du village.

D'autres points sont abordés que nous nous contenterons de citer de façon à donner quelques repères.

-Le passé. A Taiwan, c'est d'abord la colonisation japonaise et la réintégration à la Chine en 1945, suivie de la rupture en 1949. Ainsi, comme l'explique le nouveau patron de A Yuan, les Taiwanais embrigadés de force ont dû faire la guerre du Pacifique dans l'armée japonaise.

Durant la colonisation, l'alphabétisation avait lieu en japonais. C'est cette langue qu'a apprise à l'école le père d'A Yuan qui en 1945 découvre qu'il a étudié pour rien, le chinois redevenant la langue obligatoire. (Le taiwanais est un dialecte et ne s'écrit pas).

-La religion. La cérémonie au bord de la mer conduite par un prêtre taoïste pour une femme et son enfant indique que son époux, probablement pêcheur, est mort noyé.

La Fête des fantômes : chaque année des fantômes affamés quittent leur repaire souterrain pour venir sur terre. On leur offre alors de la nourriture pour les apaiser et éviter qu'ils ne deviennent nuisibles.

-La famille est d'une importance extrême constituant la base de la société chinoise. Il est naturel que tous ses membres participent à sa subsistance et les ressources de chacun (et donc des enfants mariés ou non qui vivent encore sous son toit) sont mises en commun ; d'où la gêne et la honte qui empêchent les deux jeunes gens de revenir au village lorsqu'il n'ont pas d'argent à ramener.

Cette importance se relève aussi dans le culte des ancêtres dont la scène où le grand-père raconte l'enfance d'A Yuan révèle un aspect crucial. Avoir une descendance qui soit à même de poursuivre ce culte est la première exigence de la piété filiale, vertu suprême. Si l'on n'a pas d'enfant, afin de poursuivre la lignée il est possible d'en adopter un, quelque soit son âge, qui à son mariage donnera à son premier fils le nom de clan de son père adoptif, les enfants ultérieurs prenant le sien. C'est ce premier enfant qui poursuivra le culte des ancêtres de son grand-père. Le père d'A Yuan avait promis de faire ainsi lorsque le grand-père l'a adopté. Mais il n'a pas respecté sa promesse ce qui est une faute très grave vis-à-vis des ancêtres, d'où leur supposée colère et les fréquentes maladies d'A Yuan.

ANNEXE 2 : Le cinéma à Taiwan

Chiffres

- 640 salles dont 120 à Taipei représentant 500 000 fauteuils
- prix du billet aux alentours de 20 francs
- elles sont complétées par un circuit extrêmement dynamique de plus de mille MTV (établissements regroupant des salles équipées en vidéo louées aux particuliers pour la vision de films ou d'autres programmes)
- les films chinois (y compris ceux de Hong Kong) et étrangers se partagent à peu près également le marché. Les films étrangers sont massivement américains, les films japonais, pour des raisons politiques, ont reçu un quota très limitatif (quelques unités par an).

Autorisations délivrées par le Bureau d'Information du Gouvernement en 1988 :

films étrangers : 388 dont américains 219, autres : 169

films chinois : 339 dont, en provenance de Hong Kong : 150, provenant de Taiwan : 189

-fréquentation en 1985 : 174 millions de spectateurs

Le Nouveau cinéma

La majorité de la production est constituée de films de divertissement, films d'action ou comédie. En 1982 est apparu cependant un type de films aux ambitions artistiques plus soulignées. Ce mouvement fut appelé par la presse "Nouvelle vague" ou "Nouveau cinéma". Il est avant tout le fait de jeunes cinéastes qui avaient fait leurs premières armes dans une série de télévision **Onze femmes** produite par la jeune actrice Sylvia Chang. En 1982, le cinéma traditionnel est en difficulté face notamment à la concurrence de Hong Kong. Sous l'initiative de Jim Tao, qui a étudié le cinéma aux Etats-Unis, la CMPC, le plus important studio de Taiwan, propriété de l'Etat, donne sa chance à 4 jeunes réalisateurs (Ke Yi-cheng, Edward Yang, Jim Tao, Chang Yi) en leur faisant tourner un film à épisodes : **In our times** qui est bien accueilli par le public et la presse. L'année suivante paraît **Growing up** de Chen Kun-hou qui lance résolument le Nouveau cinéma. Chen Kun-hou n'est pas un débutant mais ce film qui rompt à divers niveaux avec ses précédents, fait avec un petit budget, et qui rencontre également un beau succès, conforte les producteurs qui donneront aux jeunes cinéastes les moyens de tourner. Suit alors **The sandwich-man**, autre film à épisodes, réalisé cette fois-ci par Hou Hsiao-hsien, Tseng Tch'ouang-siang et Wan Jen. Il faut aussi signaler que plusieurs cinéastes notables avaient commencé leur carrière vers 1980, livrant des films d'excellente qualité, préparant en quelque sorte le terrain aux jeunes cinéastes; on retiendra surtout Wang Tong mais aussi Lin Ch'ing-chie, Chang Pei-chang, plus irréguliers mais à l'actif desquels l'on peut mettre quelques réussites.

Les nouveaux réalisateurs se connaissent bien, collaborent fréquemment ensemble (ils ont également souvent les mêmes scénaristes, les mêmes monteurs etc.), tout en possédant chacun leur style propre. Aucun manifeste, aucune doctrine ne les rassemblent si ce n'est une volonté de faire des films différents du tout-venant de la production taiwanaise. Quantitativement, le Nouveau cinéma n'a représenté annuellement, de 1983 à 1987, que de l'ordre de 10% de la production totale. Le plus souvent les résultats commerciaux de ces films sont modestes ce qui n'exclut pas parfois quelques percées : Wan Jen avec **Supercitizen**, Li Yeou-ning avec **Old Mo's second spring**, Chang Yi avec **Kuei-mei, a woman**.

Depuis 1982, de l'eau a coulé sous les ponts, certains cinéastes ont creusé leur place au sein du cinéma de Taiwan, d'autres ont quasiment cessé de tourner, d'autres encore, comme Hou Hsiao-hsien ont trouvé le salut par leur succès à l'étranger.

Et sont apparus des metteurs en scène de talent ne se situant pas dans la filiation de ce mouvement comme K'ieou Kang-kien, Yang Li-kuo mais surtout Fred Tan dont l'activité critique qui a précédé son passage à la réalisation a contribué à réévaluer l'apport des cinéastes de l'ancienne génération.

Extraits de la presse française et anglo-saxonne

--La revue du cinéma n° 466; La tentation du hors-champ, Pierre Gras

Les trois derniers films de Hou Hsiao-hsien, **Poussières dans le vent** en 1986, **La fille du Nil** en 1987, **La cité des douleurs** en 1989 sont caractérisés par l'abandon de l'autobiographie et le développement d'une mise en scène parfaitement maîtrisée.

En effet, alors que les sujets des films (la famille, la maladie des parents, la crise adolescente) pourraient permettre d'imaginer le cinéma de Hou Hsiao-hsien comme celui de la psychologie, de la direction d'acteurs et d'un naturalisme pudique, ce qui frappe le spectateur c'est la précision méticuleuse d'un regard sec et violent.

Le cinéma de Hou Hsiao-hsien refuse la transparence de la mise en scène, donc la transparence du monde que le cinéma hollywoodien classique avait posé comme dogme. De ce refus, qu'il a choisi après avoir débuté dans le cinéma commercial taiwanais, ont fini par découler des caractéristiques formelles de plus en plus marquées, qui font de Hou Hsiao-hsien un cinéaste singulier.

Ainsi, dans ses œuvres les plus récentes, il apporte un soin extrême à la structuration de l'espace. Il ne s'agit pas pour lui de décrire entièrement les lieux de l'action en croisant plusieurs points de vue afin de représenter un espace homogène, comme le veulent les codes du cinéma classique. Bien au contraire, il sélectionne certains lieux privilégiés et certains points de vue...

S'il le faut, Hou Hsiao-hsien se sert de la technique pour rendre encore un peu plus opaque le réel...

Il peut donc rythmer ses films de plans obsessionnels, comme le plan de la colline au sommet de laquelle habitent les héros de **Poussières dans le vent** ou le plan de couloir de **La fille du Nil**. Le réel n'a pas à être reconstruit entièrement, ce qui ne ferait que le rendre faussement véridique. A travers ce morcellement, Hou Hsiao-hsien préfère que le spectateur retrouve le sentiment d'un monde qui toujours nous échappe...

Cette mosaïque de saynètes, utilisant de longs plans fixes ou tracées en quelques plans très secs a valu à Hou Hsiao-hsien le qualificatif de "peintre du vide". Malgré la référence à la peinture chinoise classique et à ses sujets anodins, il est plus juste de rappeler que rien n'est vide ni anodin chez Hou Hsiao-hsien, et que ce morcellement de la fiction a pour seul but de révéler un dessein d'ensemble au lieu de présenter "sur un plateau" une unité factice.

Ce goût de Hou Hsiao-hsien pour ces récits décentrés se traduit aussi dans sa prédilection pour les personnages en marge, qui redoublent dans la trame du récit ce choix de l'anormalité fictionnelle. D'où le statut essentiel des jeunes voyous de **La fille du Nil**, du photographe muet de **La cité des douleurs** et surtout des deux personnages de grand-père qu'incarne avec une invention et un abattage extraordinaire, Li Tien-lou, dans **Poussières dans le vent** et **La fille du Nil**.

...Hou Hsiao-hsien est paradoxalement un cinéaste engagé. Non dans le sens où il traduirait les thèses d'un groupe politique, mais parce qu'il est sincèrement et ouvertement un moraliste.

--Catalogue du festival de la Rochelle, 1988; Charles Tesson

Les films de Hou Hsiao-hsien, invariablement s'articulent autour de deux noyaux fictionnels : la bande, le groupe d'adolescents (**Les garçons de Feng Kuei**) et la cellule familiale (les vacances en province dans **Un été chez grand-père**). A l'intérieur de ces deux cadres, les films traitent un même sujet : le passage de l'adolescence à l'âge adulte, la difficulté et la peur de grandir (innocence, insouciance, crainte des responsabilités), les premiers sentiments amoureux (le couple), la rupture avec le milieu familial (le départ à l'armée dans **Les Garçons de Feng Kuei**, le drame et la cassure affective qu'il provoque dans **Poussières dans le vent**). La force du cinéma de Hou Hsiao-hsien, c'est qu'à travers la simplicité et le minimalisme de son récit, l'incroyable justesse du jeu de ses acteurs (ils ne donnent jamais le sentiment de jouer), son art du portrait individuel qui ne craint jamais l'anecdotique, le tissu lisse du quotidien, il réussit à capter des sentiments collectifs (le désarroi d'une génération avant de partir au service militaire dans **Feng Kuei**, proche,

par le ton et l'esprit d'Adieu Phillipine), à mettre en scène la fragilité de l'humain, cette "poussière dans le vent" ballotée au gré des événements...

--Positif n° 321; L'ombre du dragon, Michel Egger

"Jusqu'ici j'avais mis en scène des familles venues du continent, animées par le désir secret de rentrer. Avec **Poussières dans le vent**, je montre une famille de mineurs typiquement taiwanaise, depuis plusieurs générations sur l'île, confrontée à des problèmes matériels" déclare Hou Hsiao-hsien. On retrouve le même type de personnage, un jeune homme innocent qui cherche à grandir sur les chemins de l'amour et... de la survie économique. Nourri des mille et un petits drames qui tissent la toile du quotidien, le film distille une vision du monde très orientale, mélange raffiné de détachement, d'ironie tendre amère et de résignation nostalgique. Avec une pudeur admirable, un sens prodigieux de la dédramatisation, le cinéaste brise la coquille accidentelle et anecdotique du réel pour nous en restituer l'essentiel, l'inéluctable marche du temps, l'immuable ronde des saisons et des jours. Charnels, palpables presque, les paysages respirent, s'étirent en longs panoramiques contemplatifs, pour donner au film son rythme intérieur. Le cinéaste ne cesse de circuler du microscopique au macroscopique, rappelant au passage toute l'absurdité de la "division" entre les deux Chine, la dureté de l'occupation japonaise.

--Variety, 11 mars 1987

Ce nouveau film de Hou Hsiao-hsien, l'un des jeunes cinéastes les plus éminents de Taiwan, confirme les qualités et les thèmes qu'il a mis en place dans ses œuvres précédentes, qui lui ont déjà valu d'être très entouré lors des festivals...

La qualité suprême de ce film est sa profonde sympathie, sa compréhension pour les personnages, qu'ils soient bons ou mauvais, et l'intérêt porté aux plus petits détails.

...Styliste au plus profond de lui-même, Hou Hsiao-hsien construit chaque cadre avec le plus grand soin et en exploite tous les recoins. Le montage est calme et réfléchi, prendre son temps étant un préalable indispensable aux fins de créer l'atmosphère qui soit juste.

--Chicago Tribune; Dave Kehr

Hou est l'un de ces artistes étranges, instinctifs qui n'apparaissent qu'une fois par génération, et qui semblent nés avec une parfaite compréhension de leur médium. Sa faculté à rendre le cadre expressif, son sens du rythme dramatique qu'il développe par le biais de longues prises, sa maîtrise des flux de mouvement entre le premier et l'arrière plan, et l'évocation de l'émotion au moyen du geste plus que par la parole, le situent d'emblée parmi les principaux artistes de la forme.

--The Village Voice; The Edge of the World, J. Hoberman

...Quoique Hou utilise l'intégralité du cadre comme son champ de composition, sa narration est de façon caractéristique, indirecte. Graduellement, une histoire prend forme à partir d'anecdotes, de portraits de personnages, apparemment sans lien logique entre eux...Le secret des films de Hou est que leur motif ne devient clair qu'après qu'ils soient finis...Comme une peinture de Seurat ou de Monet, ses films sont moins une imitation de la vie que sa distillation.

--Sight and Sound, printemps 1990; The Worlds of Hou Hsiao-hsien, Alan Stanbrook

Poussières dans le vent incarne plus que tout autre de ses films ce que l'on peut désormais identifier comme le style de Hou HH. Chaque élément de son vocabulaire stylistique s'y trouve représenté abondamment. Des plans à la Ozu? On les compte par douzaines, des signaux de chemin de fer, de l'horloge de la gare, aux couloirs déserts, au plan du village à flanc de montagne qui fonctionne comme une parenthèse. Les trains sont omniprésents - de même que les plans de quais de gare, filmés en des compositions qui rappellent celles auxquelles Ozu eu recours pour les premières scènes de "Printemps précoce".

Prochaines sorties

Sous la dynastie Han (-206; +220)

Exécution en Automne (1971) Un film de Li Hsing (sortie : 4^e trimestre 1991)

Li Hsing, né à Shanghai en 1930 dans une famille profondément attachée à la culture et aux traditions chinoises, est le cinéaste le plus célèbre de Taiwan y occupant le devant de la scène depuis plus de trente ans. Exécution en automne est certainement son chef d'œuvre. A l'époque de sa sortie qui coïncida avec la vogue des films de kung fu, quand d'innombrables productions de ce genre, de qualité souvent médiocre, inondaient le marché, "Exécution en automne" défendait ouvertement sa spécificité et se voulait un ressourcement aux valeurs authentiquement chinoises : l'action se situe sous la dynastie Han, époque fondatrice par excellence, et des thèmes caractéristiques comme la piété filiale, la fidélité sont en effet au centre du propos. Il n'en reste pas moins que par la peinture de la révélation à lui-même de sa vraie nature qui transforme le héros, ce film rare accède à une dimension universelle.

Entre Tang et Song : 10^e siècle

All the King's men 1983 Un film de King Hu (sortie : 2^e trimestre 1991)

King Hu, le "géant" du cinéma chinois a commencé sa carrière à Hong Kong et a tourné ensuite plusieurs films à Taiwan (dont A Touch of zen). Dans All the king's men, son dernier long métrage, s'il délaisse les arts martiaux c'est pour faire passer au premier plan des thèmes que l'on retrouve sous chacun de ses films, comme le problème du pouvoir, la situation des lettrés. King Hu nous y entretient encore une fois mais avec plus d'ampleur encore de la culture chinoise, acuponcture, peinture, théâtre etc., dans une histoire pleine d'un humour subtil, de personnages hauts en couleur, interprétés par une pléiade d'acteurs et d'actrices parmi les plus talentueux de Taiwan et Hong Kong. King Hu déploie sa virtuosité dans la mise en scène de ce foisonnement de personnages et la construction particulièrement élaborée de son intrigue qui met en parallèle la cour impériale et les individus mobilisés à divers titres par la maladie de l'empereur, construction qui témoigne de la distance qu'il prend par rapport à son sujet et par laquelle il retrouve le ton des grands récits de la littérature chinoise.

Taiwan sous la colonisation japonaise (1895-1945)

L'allée des osmanthes 1987 Un film de Chen Kun-hou (sortie : 2^e trimestre 1991)

Chen Kun-hou est inconnu en France. A Nantes seulement, il y a deux ans, on a pu voir "Le mariage", présenté par King Hu. Son importance est grande à Taiwan, notamment à cause de son film Growing up qui donnera une impulsion décisive à la Nouvelle Vague. Véritable introduction à la culture chinoise et taiwanaise par son souci de rendre compte des multiples aspects et rituels de la vie (pieds bandés, opéra, mariage, fêtes, mais aussi opium...), cette description délicate de la vie d'une jeune femme taiwanaise, en regard des quatre hommes qu'elle a rencontré et dont elle a bouleversé la vie, est baignée de soleil, mettant en valeur un cadre architectural typique témoin d'un univers confortable, qui inscrit que la contrainte de la tradition est moins physique qu'intérieure. "Le destin, le caractère de cette femme est un condensé de celui de toutes les femmes de l'histoire chinoise" précise Chen Kun-hou qui s'interdit de porter un jugement sur ce qu'il montre. Simplement, sans se lasser, il scrute ses personnages, leurs émotions, leurs mensonges par lesquels ils tentent d'ordonner une destinée qui leur échappe cependant.

