

Le Roi des masques

Wu Tian-Ming
Chine, 1995, couleur



Sommaire

Générique, résumé, note sur l'auteur	2
Autour du film	3
Le point de vue de Marie Omont :	
<i>Le vieil homme, la fillette et le travesti</i>	
<i>Ou comment l'art brise l'injustice</i>	6
Déroulant	15
Analyse d'une séquence	21
Images-ricochets	26
Promenades pédagogiques	27
Bibliographie	31

Ce Cahier de notes sur... *Le Roi des masques* a été réalisé par Marie Omont.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Le Roi des masques

Wu Tian-Ming, Chine, 1995, 95 minutes, couleurs.

Sortie en France : 8 avril 1998.

Titre original : *Bian Lian* (changement de masques).

Production : coproduction avec la Shaw Brothers de Hong Kong.

Distribution : Cinéma Public Films. **Scénario et dialogues :** Wei Minlung (d'après une nouvelle de Chan Makwal). **Directeur de la photographie :** Mu Dayuan. **Montage :** Hui Yuiuan. **Décors :** Wu Xujing. **Musique :** Zhao Jiping.

Interprétation : Chu Yuk (le Roi – Wang) / Chao Yimiyim (Gouwa) / Zhao Zhigang (Maître Liang) / Zhang Rhuitang (Tianci).

Ce film a reçu plus de trente récompenses. Acteurs et réalisateur ont été distingués dans les festivals du monde entier, d'Istanbul au Canada, en passant par la Pologne. Il a été remarqué notamment comme meilleure coproduction aux Huabiao Awards. Il a reçu le prix du meilleur film en 1997 au Festival de Venise.

Résumé

L'histoire se déroule en Chine, dans la région du Sichuan, au début du XX^e siècle. Un vieil homme, Wang, accompagné de son singe Général, suit le cours du fleuve sur son embarcation. Artiste itinérant, il est le « roi des masques » : personne ne possède sa virtuosité dans l'art du changement de masques. Lors de la fête du Nouvel An, il retrouve le célèbre acteur d'opéra Maître Liang. Fasciné par le talent de son aîné, le jeune homme l'incite à transmettre son art. Mais la tradition exige un héritier mâle. Wang se résout alors à acheter un jeune garçon, Gouwa. Leur vie est sereine, entre les prouesses de Wang lors des spectacles de rue et les représentations de Maître Liang. Gouwa a enfin un « grand-père » et Wang un « petit-fils ». Mais, un jour, Wang est blessé au pied et demande à Gouwa

d'uriner sur la plaie. On ne saura jamais si ce remède ancestral est efficace car Gouwa révèle son secret : elle n'est pas un garçon. Leur vie alors bascule : Gouwa ne peut se résoudre à être une fois encore revendue parce qu'elle est fille. Désespérée, elle se jette à l'eau pour rejoindre l'embarcation qui l'abandonne. Wang n'a pas le cœur de la rejeter mais elle n'est plus pour lui qu'une aide domestique et devra l'appeler « maître ». L'espoir de transmission envolé, leur vie reprend, plus morne. Wang forme Gouwa aux acrobaties et contorsions. Elle prouve sa valeur et est digne de faire la première partie de ses représentations. Un soir, seule dans l'embarcation, Gouwa n'y résiste plus : elle sort les masques de leur cachette et les contemple à la flamme d'une bougie. Les masques de papier s'enflamment et le feu se propage à toutes les possessions de Wang. Commence alors la troisième étape de leur vie. Gouwa erre dans les rues tandis que Wang poursuit son chemin, sans énergie. Récupérée par son ancien vendeur, Gouwa retrouve Tianci, jeune garçonnet riche enlevé lors d'une représentation théâtrale. Elle s'enfuit avec lui. Dans leur errance, Gouwa a l'idée d'offrir ce « don du ciel » à son grand-père. Mauvaise initiative qui mènera Wang en prison. La police du quartier lui fait avouer qu'il est l'auteur de tous les vols d'enfants commis dans la région. Tandis que Gouwa cherche à le libérer, Wang se laisse aller et se résigne à mourir sans avoir transmis son art. Maître Liang, convaincu d'agir par Gouwa, n'a pas pu amadouer le général Liu pourtant grand amateur d'opéra. Il faudra un geste sacrificiel de Gouwa pour réchauffer les cœurs et changer les mentalités. Libérant son grand-père, elle deviendra enfin digne de connaître les mystères de l'art des masques et la joie de l'amour filial.

Note sur l'auteur

Marie Omont est agrégée de Lettres modernes et enseigne dans un lycée de la banlieue parisienne, où elle est chargée de l'enseignement de l'option « cinéma-audiovisuel ». Elle a réalisé un D.E.A. d'études cinématographiques, sous la direction de Michel Marie, sur l'œuvre d'Arnaud Desplechin. Membre de l'association *Les Filles du Loir*, elle est rédactrice en chef des *Carnets du Loir*, dont l'un est consacré au film de Satyajit Ray *Goopy Gyne Bagha Byne*.

Autour du film



*La malhonnêteté est le plus grand ennui de l'art,
tandis que l'honnêteté est le premier pas vers son sommet¹.*

Wu Tian-Ming

Le cinéma chinois a une identité fragmentée. Il y a celui des cinéastes restés en Chine continentale (Wu Tian-Ming) et celui de ceux qui se sont exilés à Taïwan (Tsai Ming-liang ou Hou Hsiao-hsien) ou à Hong Kong (Wong Kar-Wai, John Woo ou Johnnie To).

Cinéma chinois et Opéra de Pékin

Habitée au théâtre d'ombres, la Chine découvre le cinématographe une nuit d'août 1896, à Shanghai, lors d'une projection organisée par un caméraman des frères Lumière, à moins que ce ne soit par un employé d'Edison ! En 1906, le premier film chinois est un extrait de l'opéra *Le Mont Dingjun*. L'opéra-filmé – le Wu Tai Xiu Pian – est un genre cinématographique à part entière et le premier film en couleurs du cinéma chinois, *Regrets éternels* (1948) est un opéra, réalisé par Fei Mu. Dans les années 1960, sous l'impulsion de la femme de Mao Zedong, ex-actrice, le régime tente de lutter contre la po-

pularité peu contrôlable de l'Opéra de Pékin. Dans des films édifiants, les personnages traditionnels sont conservés et le récit adapté aux préoccupations communistes. Les cinéastes de la Cinquième génération mettront eux aussi en scène cette tradition, ce qui leur permettra de remettre en question leur héritage politique, notamment Chen Kaige avec *Adieu ma concubine*, palme d'or au Festival de Cannes en 1993 et en 2009 avec le film *Mei Lanfang* inspiré de la vie du célèbre acteur travesti.

Les débuts de Wu Tian-Ming

Wu Tian-Ming² est né en 1939 à San Yan, dans le Shanxi, province du centre-nord de la Chine. Il accompagne la vie itinérante et mouvementée de son père, chef de partisans communistes.

On dit qu'après avoir vu *Le Poème de la mer* de Dovjenko (1958), il se passionna pour le 7^e art et alla jusqu'à vendre ses souliers neufs pour s'acheter des places de cinéma ! Au début des années 1960, il suit des études d'art dramatique aux studios Xi'an et interprète des rôles au théâtre et au cinéma. Il échappe ainsi à la rééducation de la Révolution culturelle. En 1976, il suit une formation de réalisateur à l'Académie du film, à Pékin. De retour aux studios de Xi'an, il participe au tour-

nage de *Hongyu* réalisé par Cui Wei, auteur adoré du public chinois. Il tourne ensuite deux films en coréalisation avec Teng Wenji : *Les Trémolos (frémissements) de la vie* en 1979 et *Une seule famille* en 1980.

Il réalise alors ses propres films, qui ne sont pas disponibles et souvent inédits en France. *Le Fleuve sans balise / La Rivière sauvage* (1983) raconte le voyage tumultueux, en pleine Révolution culturelle, de quatre personnages embarqués sur le fleuve du Hunan. En 1984, il réalise *La Vie*, parcours d'un jeune instituteur, Gao Jialin, tiraillé entre deux amours, l'un à la ville, l'autre à la campagne. En 1987, il réalise *Le Vieux Puits*, Grand Prix du second Festival de Tokyo, où il met en scène les efforts séculaires des villageois des monts Taihang pour obtenir de la montagne l'eau qui les fera vivre. Avec ce film, Wu Tian-Ming trouve son style : il respecte la tradition romanesque du cinéma chinois et soigne la beauté formelle tout en proposant une vision plus réaliste de l'amour avec des scènes de nu très audacieuses quoique pudiques.

Wu, directeur du studio de Xi'an

Wu Tian-Ming tient aussi sa renommée de sa direction du studio de Xi'an où il est principalement chargé du choix des scénarios et des réalisateurs. « Si ici à Xi'an on m'écoute et si on tient compte de ce que je dis, c'est parce que j'ai fait des bons films, ça leur cloue le bec », n'hésite-t-il pas à dire en 1987.

Construits en 1956, ce n'est qu'à partir de 1983, sous la direction de Wu Tian-Ming, que les studios prennent leur essor. Xi'an, loin des centres du pouvoir économique et politique, est un lieu de liberté et de création qui attire les réalisateurs de la Cinquième génération, marqués par la Révolution culturelle. Wu Tian-Ming, plus âgé, est considéré comme leur père spirituel. Ils ne renoncent pas aux films historiques et aux recons-

titations en costumes d'époque du Réalisme socialiste mais s'éloignent des thèmes urbains et contemporains en privilégiant la Nature. Grâce à l'évocation nostalgique de la culture chinoise classique et à des stars comme Gong Li, ces films ont obtenu une reconnaissance internationale. On a pu accuser Wu de vouloir faire des films destinés aux festivals étrangers. De fait, Xi'an est le premier studio chinois à avoir gagné de nombreux prix : à chaque prix obtenu, Wu offrait des primes et des avantages en matériel ! Sa politique consistait surtout à équilibrer la production entre films commerciaux et créations artistiques faisant la renommée du studio.

Exil et retour

En 1989, Wu Tian-Ming est aux États-Unis lors de la répression sur la place Tienanmen. Son travail de directeur de studio est rendu difficile par ses démêlés avec la censure : il restera donc aux États-Unis, donnant des conférences sur l'histoire du cinéma chinois à l'université de Davis. Il ouvrira également un magasin de vidéo à Monterrey Park, nouveau quartier chinois de Los Angeles. Il revient en Chine en 1994 pour s'installer l'année suivante à Hong Kong.

Le Roi des masques (Bian Lian) est réalisé en 1996 sur un scénario taïwanais, en coproduction avec la Shaw Brothers de Hong Kong. Ce film relie les trois centres cinématographiques de la Chine !

En 1996, il reçoit le Prix du meilleur réalisateur aux festivals internationaux de Tokyo et de Singapour.

Wu Tian-Ming semble loin des cinéastes contemporains de la Sixième génération, marqués par le massacre du 4 juin 1989. Revendiquant un cinéma plus ancré dans le réel, ils doivent lutter contre leur mise hors la loi par le pouvoir. Car, si la censure s'est relâchée vers le milieu des années 1980, en mars 1995, les fonctionnaires de la culture, du cinéma et de la propagande forgent un nouveau mot d'ordre : le « motif principal ». Il faut célébrer l'endurance des bons communistes face aux épreuves de la vie. C'est exactement le sujet du dernier film de Wu Tian-Ming, *Shouxi Zhixinggan-C.E.O.*, tourné en 2002 : l'odyssée exceptionnelle d'un bon petit entrepreneur chinois se clôt sur un appel au patriotisme économique et à la grandeur de la Chine...

Quelques films produits par Wu :

Terre jaune (1984) / *Le Roi des enfants* (1987)
de Chen Kaige.

Le Voleur de chevaux (1986) / *Le Cerf-Volant bleu*
de Tian Zhang Zhuang (1992)

L'Incident du canon noir de Huang Jianxin (1985)

Sorgho rouge de Zhang Yimou (1986)

L'opéra de Pékin

« Seuls les Chinois savent ce que c'est qu'une représentation théâtrale. Les Européens, depuis longtemps, ne représentent plus rien. Les Européens présentent tout. Tout est là, sur scène. Toute chose, rien ne manque, même pas la vue qu'on a de la fenêtre.

Le Chinois, au contraire, place ce qui va signifier la plaine, les arbres, l'échelle, à mesure qu'on en a besoin. Comme la scène change toutes les trois minutes, on n'en finirait pas d'installer des meubles, des objets, etc. Son théâtre est extrêmement rapide, du cinéma³. »

L'opéra de Pékin – qui prend sa forme définitive au milieu du XIX^e siècle – fait la synthèse de plusieurs arts traditionnels (chant, danse, comédie). La pensée chinoise considère que la musique et le chant rendent le monde paisible et plus harmonieux. Le théâtre chinois se développe tant à la cour qu'en milieu populaire ; les représentations ont lieu en plein air, dans l'enceinte des temples ou chez de riches particuliers.

L'opéra repose sur des règles bien définies.

Il existe quatre catégories de rôle : les hommes (le jeune, le guerrier, l'homme âgé et barbu). Les femmes (la jeune, sérieuse ou légère, la guerrière et la femme âgée). Les rôles de jeunes adoptent une voix de fausset. L'homme au visage peint, troisième catégorie de rôle, prend un timbre de voix guttural. Enfin, le personnage comique peut être homme ou femme. Comme les personnages âgés, les rôles comiques gardent leur voix naturelle.

Le maquillage indique le caractère du personnage. D'où une symbolique des couleurs très précise. Il existe sept grands types de peinture faciale. Les personnages au visage maquillé gardent leur physionomie, surlignée par de la poudre blanche, du fard rouge et du noir pour les yeux. Seuls les personnages ambigus et violents ont un maquillage complexe et non symétrique. Le masque, utilisé à l'origine, est remplacé par le maquillage, mais conservé pour les personnages violents et les généraux.

La couleur du costume indique les différences de statut social. Le jaune est la couleur impériale, le rouge celle des officiers de haut rang, le beige celle du paysan... La matière est également significative.

En l'absence de décors, l'imagination des spectateurs est guidée par les gestes rigoureux des acteurs, qui comptent plus

que les auteurs des livrets qui n'ont pas de prétention littéraire. Les deux grands thèmes sont l'histoire de la Chine et la mythologie. Mei Lanfang est le célèbre acteur travesti, qui a joué des rôles de femmes. Le premier décret, plus ou moins respecté, interdisant aux femmes la carrière théâtrale date de 661.

Les spectateurs ne cherchent aucunement à s'identifier aux personnages qu'ils connaissent par cœur. Le but est de se divertir. Le mélange des registres contribue également à la mise à distance.

L'opéra du Sichuan

« Bian lian » ou l'art de « changer de visage » est né sous la dynastie des Qing (1736-1795). Il se caractérise par le chant en solo, de riches percussions, des cascades, le tout dans un registre comique. L'origine de cette tradition viendrait d'une pièce où un bandit au grand cœur, sorte de Robin des bois chinois, échappait aux soldats de l'empereur en « changeant de visage ». Le secret de cette habileté est gardé de génération en génération. Les filles, qui changent de famille avec le mariage, ne peuvent pratiquer cet art durement gardé.

La poudre dissimulée dans une boîte sur scène, ou la pâte de couleur cachée au creux de leur paume, permettaient aux acteurs de se métamorphoser, leurs visages huilés retenant aisément les poudres rouge, noire ou or. En 1920, les masques apparaissent, en papier ou en vessie de porc peinte (ils sont maintenant en soie) : les artistes les décollent au fur et à mesure grâce à un fil de soie caché dans leur manche et relié au masque. Les virtuoses peuvent changer dix masques en vingt secondes, d'un mouvement de bras ou d'une rotation de la tête ! Il s'agit de montrer une variété de sentiments et d'expressions, rouge pour la colère, noir pour la fureur... L'acteur et chanteur Andy Lau, star de Hong Kong, aurait versé trois millions de yuans pour être initié, au grand dam des maîtres ! Il paraît qu'il ne maîtrise pas l'art des masques, les voilà vengés ! Il semble qu'il n'existe qu'une seule femme qui maîtrise cet art, fille d'un chinois de Malaisie : Chong Candy.

¹ Propos rapportés dans le livret du Neuvième Festival des Trois Continents de Nantes en 1987.

² Le nom de famille chinois (généralement en une syllabe) vient toujours avant le prénom (en deux syllabes).

³ Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, 1933.



Le vieil homme, la fillette et le travesti ou comment l'art brise l'injustice

par Marie Omont



Le Roi des masques met en scène une tradition chinoise ancestrale : l'opéra. Deux personnages incarnent deux grandes écoles : l'acteur Maître Liang, celle de l'opéra de Pékin, et Wang, celle de Sichuan. Le film de Wu Tian-Ming interroge la responsabilité de l'artiste face aux injustices de la société. Comment dépasser les vieux adages, les crispations traditionnelles, les superstitions archaïques ? Comment – pour reprendre l'image de Liang – apporter un peu de chaleur sur cette terre froide ? En artiste chinois, Wu Tian-Ming use du détour pour mettre en jeu la place de l'art dans le monde.

Mise en scène pudique et dynamique de la misère¹

« La forme la plus avancée du cinéma doit être une combinaison de réalisme et de romantisme, et cette combinaison doit être ORGANIQUE. Faute de quoi, on aura un produit bâtard². » Voilà sans concession l'idéal que Wu Tian-Ming formulait en 1988 et qu'il semble bien avoir réalisé avec *Le Roi des masques*.

Le sujet du film est poignant : comment le vieux maître des masques parviendra-t-il à accepter de transmettre son art à un enfant acheté qui n'est rien qu'une fille ? Wu Tian-Ming se fait ici le témoin d'une tradition chinoise qui perdure à l'heure actuelle : « bian lian », l'art des masques, ne se transmet au grand jamais à une fille. Ce thème, il l'aborde de façon réaliste mais également poétique. Le cinéma chinois de la Quatrième génération dont Wu est un éminent représentant ne se permet d'aborder les problèmes sociaux qu'avec la distance du film historique. Nous sommes donc au début du siècle, dans une période troublée, inquiète et pauvre, où la vente d'enfants est monnaie courante, si l'on peut dire. La séquence du marché aux enfants (séquence 5) est caractéristique de son traitement



du réel : poétique mais sans concession. Nous ne savons pas exactement où se déroule l'action : le montage – par un fondu enchaîné – nous conduit d'emblée au cœur de cet espace insolite. Wang est abordé immédiatement par une enfant qui lui offre ses services comme servante. Elle se jette à ses pieds. Dure réalité de cette époque : pour assurer un avenir à ses enfants, on les donnait ou vendait comme domestiques. La caméra suit le vieil homme mais dans la profondeur de champ s'esquissent d'autres destins tragiques : les enfants sont transportés, poussés, tirés, vendus. La bande-son résonne de cris, de plaintes. Wang traverse cet espace, comme gêné d'en arriver à se trouver là. L'espace fermé est éclairé par le haut, le sol recouvert de paille : atmosphère poussiéreuse. Les divers personnages passent devant la caméra : Wu Tian-Ming n'appuie sur aucun détail, c'est sans pathos qu'il nous laisse entrevoir cette dure réalité. Sous le regard affligé de Wang, nous suivons au premier plan une femme qui peine à laisser sa fille à celui qui l'emporte. Aucune larme, aucun cri : le renoncement de la pauvreté. Alors qu'il se dirige vers la sortie après avoir refusé d'acheter deux pièces un nouveau-né, il est interpellé : « grand-père ! ». Déjà sur le seuil, il va sortir enfin vers la lumière. Il se retourne et, pour la première fois, est cadré en gros plan. En contrechamp, nous découvrons Gouwa, au centre du plan et dans un puits de lumière. Là encore, la caméra reste pudique, en plan moyen. Mais la musique nous révèle l'instant magique. Suivent deux plans des visages des personnages, en champ/contrechamp. Celui de Wang est éclairé par la lumière venant de la rue et celui de Gouwa par le puits de lumière qui la surplombe. Voilà comment l'on quitte le réalisme pour amorcer une rencontre. En travelling latéral, la caméra accompagne Wang qui se dirige en silence vers l'enfant. Les bruits du marché ont cessé dans la musique. Il se baisse jusqu'à l'enfant et se trouve lui aussi dans le puits de lumière, comme dans une sorte de révélation. Mais ce n'est pas l'enfant qui répondra à ses questions : un homme est entré dans le champ qui cache Gouwa et l'exclut. Ce n'est pas elle qui la première se dit garçon, mais son vendeur. Wang ne s'est pas redressé, il

reste à hauteur de l'enfant et regarde celui qui se dit son père en contre-plongée. Là encore nous sommes entre poésie et réalisme : le marchand s'impose comme une sorte de puissance adverse à ce couple qui vient de se trouver. Comme le prix est trop élevé, Wang se détourne. C'est Gouwa, en le nommant à nouveau « grand-père », qui le fait revenir sur ses pas. Le cinéaste cadre alors le visage radieux de l'enfant puis accompagne le contrechamp d'un travelling avant sur le dos de Wang, comme si l'enfant avait la puissance de le faire se retourner. La séquence s'achève sur le visage de Wang étonné de se sentir ainsi attiré. Les plans suivants ne montreront pas la transaction financière mais la séance d'habillage de Gouwa. Dans cette séquence, très concrète pourtant, Wu Tian-Ming évite tout caractère sordide. Il ne s'appesantit pas sur la nature commerciale de cette rencontre ; il s'agit pour lui de montrer que les deux personnages sont liés.

Et la suite n'est pas gaie puisque Gouwa révèle qu'elle a été battue et vendue. Cela passera par la parole, une parole adressée. Quand on apprend l'histoire de Gouwa, c'est le soir, à la nuit tombée (séquence 9). La manière de filmer adoucit la violence réelle du propos. L'éclairage est magnifique : un bleu nuit teinté par la lumière lunaire et un lampion jaune. La lumière se diffuse sur les pierres humides du sol. Ils sont côte à côte, près du foyer qui crépite et de la marmite qui fume. Gouwa ne dit pas qu'elle a été frappée, elle tend doucement son bras. Le gros plan ne montre pas les marques brutalement, mais plutôt le geste délicat du vieil homme qui découvre



l'avant-bras. Plan rapide qui marque autant la violence passée que l'affection naissante du vieil homme. Gouwa baisse la tête et le vieil homme s'emporte en jurons contre l'homme violent. Il va la prendre dans ses bras. Mais Wu Tian-Ming ne filme pas longtemps leur tristesse. Très vite, la caméra prend de la hauteur et présente la scène en plongée : l'enfant et le vieil homme enlacés sur le bord du quai, Général s'agitant sur le pont de l'embarcation. La musique semble sceller cette nouvelle famille, comme seule au monde. Plan délicatement poétique où les humbles lumières éloignent l'obscurité de la misère. Limpidité de l'air contre la poussière du marché.

Ainsi, Wu met bien en pratique le refus du « *sentimentalisme* » qu'il exposait déjà en 1988 : « J'essaie de faire le contraire. Dans un dialogue, par exemple, je n'utilise les gros plans que pour montrer les détails significatifs dans le processus de raisonnement qui amène aux pleurs, par exemple, mais au moment où, avec l'émotion, éclatent les sanglots, la caméra s'éloigne. Cette attitude de réserve témoigne donc d'un certain respect pour le public et, du point de vue de l'expression artistique, d'une certaine maturité³. »

Ce film tient magistralement ce parti pris de mise à distance de la misère.

Le film tient également les deux fils du récit et de la fable : « J'essaie de trouver une voie intermédiaire entre le récit (la tradition) et l'absence de récit (expressionnisme, symbolisme)⁴. » Dans le parcours du *Roi des masques*, d'autres moments de misère et de douleur vont éprouver les personnages. Mais Wu Tian-Ming garde toujours cette éthique de réalisateur. Ainsi, quand Wang, déçu, décide tout de même d'apprendre à Gouwa des numéros d'opéra, la dureté de l'apprentissage est montrée

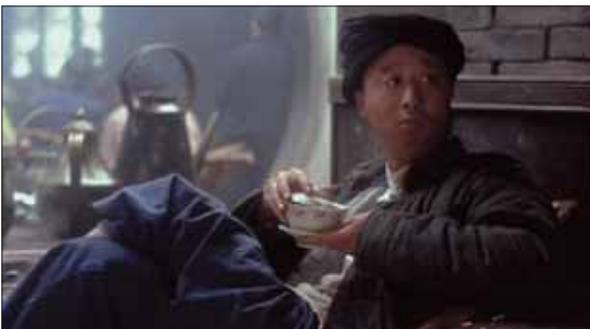


sans concession mais sans pathos (séquence 17). Il y a une progression qui accompagne la difficulté. Le premier plan, dans un mouvement de caméra, montre Gouwa en équilibre sur les genoux de Wang. On ne voit pas le mouvement (de grand écart) de ses jambes. Wu Tian-Ming cadre en plan rapproché les mains de l'enfant accrochées aux cuisses du vieil homme qui lui maintient les hanches avec un murmure d'encouragement. Le plan suivant nous la montre au premier plan en grand écart, tandis qu'au second plan Wang la houspille, mécontent. Le regard qu'elle lui lance suggère la difficulté, mais sans l'appuyer. Nous sommes loin de la violence de la formation des acteurs d'*Adieu ma concubine* de Chen Kaige. Le troisième plan la révèle en travelling vertical faisant le poirier, il lui tient les chevilles. Il revient donc à elle, dans une proximité rassurante. Le quatrième plan est ambigu : elle parvient seule à faire le poirier tandis que Wang fait faire des sauts périlleux à Général, à l'arrière-plan. Le parallèle pince le cœur, sans que rien ne soit appuyé. Puis, en fondu enchaîné, on la voit servir à déjeuner avec sur la tête de quoi travailler à son maintien. Le labeur ne s'arrête donc jamais. Au sixième plan, elle se retient au mur, tête en bas, tandis que de Wang bougonne assis à côté. Il ne la regarde pas, mais pourtant il est là. Le septième plan les éloigne : elle fait le pont sur la rive et il l'observe depuis leur bateau. Au huitième, elle est sur un tabouret et réussit une acrobatie sous le contrôle de Wang. La musique a enchaîné tous ces plans, se faisant peu à peu plus mélancolique. Au huitième plan, nous sommes au crépuscule. Par-delà tout réalisme plat, Wu Tian-Ming rend perceptible la durée de l'effort. Enfin, en fondu enchaîné, la voilà faisant la même acrobatie, mais sous l'angle inverse. Elle est en costume tout comme lui et se prépare à faire un spectacle. Et de fait, les derniers plans nous présentent les prouesses de Gouwa. Le maître vante l'habileté de son élève. La dureté de l'apprentissage, sans être gommée, est donc présentée de manière positive. Le maître, quoique dur, reste aux côtés de l'élève, et cela porte ses fruits.

L'art de Wu Tian-Ming est de ne pas s'appesantir sur une situation pathétique, mais de la rendre dramatique. Dans les situations les plus désespérées, il ne s'agit pas de stagner, mais de rebondir vers la suite du récit. Sans complaisance ni misérabilisme.



Quand Gouwa se retrouve dans la rue, sa déchéance est sensible (séquences 24 et 25). Veste abîmée, visage noirci, faim au ventre, l'enfant nous apitoie. C'est le bruit de sa toux qui va la signaler dans le plan. Avec la musique, la caméra va la chercher blottie contre des fagots, sous la pluie. Un gros plan permet au spectateur d'évaluer son déplorable état. Mais Wu Tian-Ming choisit de ne pas arrêter sa caméra sur ce visage endormi. La déchéance, il la montre par un gros plan sur le pied de Gouwa, chaussé de sandales en corde gorgées d'eau. Les éclaboussures noircissent les chevilles de l'enfant qui rétracte son pied pour éviter l'humidité glacée. La lumière adoucit ce plan qui n'en reste pas moins poignant. Art du détour ! Quand Gouwa meurt de faim devant les patates chaudes, nous ne pouvons nous désoler sur son sort car déjà nous avons vu que son ancien vendeur l'a repérée. Pas de sentimentalisme ici non plus, mais la tension de la savoir retomber bientôt entre ses griffes. Et Wu Tian-Ming coupe ce qui suscite trop de violence. Le plan où le vendeur rattrape Gouwa fait l'objet d'une ellipse. Gouwa cherche à se dégager, en silence. Le cadrage en plan moyen permet de voir sans pathos le visage grimaçant de l'enfant malmenée. Le bruitage crée tout le sordide de la situation : bruit boueux des sandales sur le pavé humide de l'impasse, raclement des pieds rétifs, souffle oppressé de l'enfant, grincement des portes de sa future prison. Autre exemple : lorsque Gouwa est poussée par la faim à déraciner un navet (séquence



30). En plan rapproché, on la voit croquer à pleines dents dans le légume terreux. Elle est au comble de la misère mais la caméra suit son regard attiré par le bruit, hors champ, de cavalcade et de cris d'enfants. Le gros plan sur son visage ne nous laisse pas le temps de nous apitoyer car c'est un autre malheur qui compte à présent. Le roi des masques a été capturé et est tiré par les chevaux. Au lieu de voir le vieil homme courir, c'est Général affolé que l'on suit. Et la douleur passe par le regard de Gouwa qui en oublie la sienne.

Ainsi, l'art du détour et de la discrétion permet à Wu Tian-Ming de traiter d'un sujet réaliste sans misérabilisme. Un peu comme le faisait Hector Malot dans *Sans famille*, où tout nouveau malheur était accompagné d'une nouvelle péripétie. L'art chinois préfère la valeur allusive à l'expression directe du monde. Le réalisateur dit la réalité de cette époque, la dureté des faits, mais avec des moyens pudiques. C'est qu'il s'agit de mettre en question l'attitude des personnages par rapport à cette réalité. Faut-il l'accepter, s'y résigner ?

Accepter le destin ou l'art du détour

La pensée chinoise est indissociable de la vision taoïste du monde. Celle qui recherche la voie du milieu, une sorte d'acceptation de l'existence humaine qui n'est qu'une apparence. Les personnages du film questionnent cette attitude et Wu Tian-Ming s'interroge sur la meilleure part que l'individu doit prendre au monde.

Le couple Gouwa/Wang, liant deux générations, lui permet de mettre en scène deux types de discours face à l'adversité. Le vieil homme pratique un art de l'invective dans la tradition chinoise. « Quand on invective quelqu'un, il faut le



faire dans un langage infiniment subtil et dont le sens reste implicite. Il convient d'éviter que l'autre s'aperçoive à la première parole qu'on l'injurie : ce n'est qu'au bout d'un certain temps de réflexion qu'il se rend compte progressivement que cette parole n'était pas bien intentionnée, de sorte que son visage, qui était d'abord souriant, vire du blanc au rouge, puis du rouge au violet, enfin du violet au gris. Tel est le plus haut degré dans l'art de l'invective⁵. » Le maître des masques n'invective pas à proprement parler, mais il sait esquiver ainsi les conflits. C'est le cas lors de l'affrontement avec les quatre soldats (séquence 18). Le vieil homme ne s'oppose pas à eux frontalement. Il leur dit qu'il fera un bon dîner avec leur argent, façon détournée de montrer qu'il vit chichement d'un argent durement gagné. Il leur fait le salut de la confrérie, celui qu'on lui a vu faire à Maître Liang et dit : « *Un bon père donne et pardonne, alors père-donnez moi !* » Le jeu de mots souligne que l'art de la parole sert d'esquive. Mais les soldats ont l'invective violente et brutale. Cependant Wang cherche toujours à garder la face, aidé par le cinéaste qui ne souligne pas l'humiliation du vieil homme ; on ne le verra pas se baisser pour ramasser la bourse : « *L'univers est grand. Nous nous reverrons.* » L'affrontement devenant verbalement plus violent, Gouwa intervient pour affirmer qu'il n'enseigne son art à personne. Sa frustration prend alors le tour de l'arrogance. Elle est filmée en légère contre-plongée pour que son attitude volontaire, poings sur les hanches, regard fiché dans celui des soldats, apparaisse plus pleinement. Son arrogance exaspérant les militaires, Wang semble se décider à révéler son secret. Il fait preuve alors d'une virtuosité qui déconcerte les soldats. Croyant voir, ils n'ont vu qu'illusion. Pourtant, Wang s'est vengé d'avoir été contraint : le dernier masque qu'il arbore, après un temps d'arrêt, est

celui – jamais vu dans le film – d'une face de squelette. Le public l'acclame et les soldats en partance pour la guerre ont été renvoyés à leur condition. Gouwa observe avec étonnement et réticence le dénouement, dans les rires, de cet affrontement. Elle craint qu'il ne leur ait appris quelque chose de son art. Mais le roi des masques a retourné la situation à son avantage. Et quand sur le chemin du retour Gouwa lui demande s'il leur a dit quelque chose, il rit, sort du champ, crache et chantonne : « *Un dragon dans les hauts-fonds peut être taquiné par des crevettes. Un tigre qui est hors de la jungle peut être tourmenté par un chien.* » Gouwa a compris et le rattrape en souriant.

Cette esquive par rapport au réel va toutefois se révéler contestable dans la deuxième partie du film. Alors que les personnages partent à la dérive, l'attitude des deux artistes, Wang et Liang, va témoigner d'un renoncement décevant. Quand le temps est venu d'agir pour sauver le maître des masques d'une mort injuste, les deux artistes semblent se conformer à une sorte de fatalisme. Quand Gouwa va demander de l'aide à Liang, il lui donne à manger mais semble ne pas pouvoir faire plus : « *Une brise légère peut t'envoyer en prison, et le bœuf le plus fort ne peut t'arracher à elle* » (séquence 32). La poésie est en Chine le moyen de dire les choses de manière détournée. Comme si la radicalité de la formule justifiait l'absence d'intervention. Mais Gouwa ne veut pas entendre et demande à nouveau à Liang d'intervenir. Nous ne verrons pas le plaidoyer de l'acteur auprès du général Liu, comme s'il n'existait pas. Maître Liang rendra compte du refus alors qu'il est à sa coiffeuse, statique et impassible, Gouwa pleurant discrètement en hors-champ. Il demande qu'on lui donne de l'argent mais n'envisage aucune autre intervention. Il croit la consoler en lui disant que les acteurs n'ont pas une grande place dans la société. Son calme rend plus sensible la tristesse de l'enfant. Le principal intéressé se soumet également à sa condition. Lors de leur entrevue (séquence 31), il se montre cruel par son renoncement à toute transmission. Alors que la petite fille est au désespoir, il la regarde à peine et le cadre montre leur séparation par la double rangée de barreaux. Contre le refus de l'injustice crié par Gouwa, il réplique sans la regarder : « *S'il y a de la boue sur ton pantalon, les gens diront que c'est de la merde* ». Le visage de l'enfant est éloigné dans la profondeur de champ et c'est le visage





accablé du maître dont nous suivons les traits. Il ne lui reproche rien et dit accepter son « destin » ou « karma ». Alors que le premier geste de la fillette en réponse à l'arrestation a été de chercher frénétiquement les masques pour les lui apporter, il les déchire violemment, les jugeant désormais inutiles. À aucun moment, l'idée de les confier à Gouwa ne lui a traversé l'esprit. Il se désespère d'avoir rompu la tradition mais déchire les masques. Son attitude semble d'autant plus incompréhensible qu'il ne reproche rien à la fillette, il lui demande même de lui pardonner : « *Dans une vie antérieure, j'ai dû te causer un très grand tort, à présent je dois payer ma dette. C'est le karma.* » Il ne lui aura transmis que Général et quelques tours. Le spectateur ne peut que rejeter cette attitude, sentiment relayé par le travelling avant sur Gouwa en pleurs. La caméra semble faire à la place du vieil homme le geste d'affection qu'il lui refuse. Et la réac-



tion violente du gardien qui le traite de « vieux salaud » exprime notre révolte devant ce manque de réaction. Le vieux maître la regarde partir mais baisse la tête. Il subit son destin.

Gouwa, au contraire, cherche à intervenir dans le réel. Elle semble entraîner, par sa présence, les diverses catastrophes du film. Cela permet à Wu Tian-Ming de justifier l'activité de la fillette. Son problème est d'être née fille. Et cela, qui détermine tout, n'est pas une faute. Wu Tian-Ming le pose d'emblée dans la séquence 15. Alors que Wang la rejette, elle rétorque : « *Je ne suis pas une fripouille. J'ai été vendue sept fois. On m'a malmenée parce que j'étais une fille !* » L'absence de réaction de Wang (il n'y a pas de contrechamp) rend ce cri d'autant plus douloureux. Pourtant, cette identité sexuelle va entraîner les péripéties du film. La première fois que le spectateur comprend qu'elle est une fille, le cinéaste en déroule les conséquences néfastes. En effet, dans la séquence 11, la fillette sort du bateau pour uriner sur le quai humide. Au moment de se reculotter, elle éternue. La séquence suivante débute en *cut* par la course de Wang, Gouwa toussant dans les bras, chez l'apothicaire. Comment ne pas voir là une sorte de mécanique de la malédiction ? L'incendie de la barque sera aussi la conséquence d'une action de Gouwa (séquence 23). Dans la séquence 22, Gouwa a été brusquement éconduite par Wang alors qu'elle entrebâillait la tente dans laquelle il se préparait. Il refuse qu'elle voie quoi que ce soit en affaire de masques. À la nuit tombée, seule avec Général, Gouwa cherche la boîte aux masques. Le bruitage met en valeur l'ouverture du tiroir interdit. Elle approche dangereusement le masque de toile devant la flamme de la lampe pour percer son mystère. Et voilà qu'il prend feu. Tout s'embrase à mesure qu'elle agite la balayette d'osier. Le drame a eu lieu ; la séparation sera sa punition. Le film progresse alors en montage alterné entre deux errances. C'est Gouwa encore et malgré elle qui relancera le récit. En offrant Tianci à son maître, elle fait preuve d'abnégation puisqu'elle ne cherche pas à réapparaître. Pourtant, là encore, elle titille le destin puisque son geste conduit à l'emprisonnement du maître. Comment se fait-il que cette petite fille attire tant la malchance ? C'est qu'elle a été malmenée, qu'elle est perdue. Comme dans cette séquence où elle vole une calebasse de vin pour se faire accepter : elle sent bien qu'elle est un poids. Le commerçant met de l'eau dans le vin : pour-

quoi ne pas le voler pour faire un cadeau à l'homme qu'elle chérit ? Son apprentissage reste à faire mais elle n'a plus de guide.

Le récit cinématographique met donc en scène deux types de comportements. L'un plus passif que l'autre. Mais ni l'un ni l'autre ne semblent adaptés. C'est que Gouwa et son maître réalisent chacun un apprentissage. Et c'est par l'art qu'ils vont apprendre à vivre apaisés.

Le miracle de l'art

Quand Gouwa intervient, ce n'est pas toujours à bon es-cient. C'est en rejouant un rôle de théâtre qu'elle va enfin trouver le moyen d'agir sur les cœurs. On se rappelle qu'elle s'est jetée à l'eau pour rejoindre son maître : geste désespéré qui empêcha la séparation. C'est en se jetant dans le vide qu'elle libèrera celui qu'elle pourra à nouveau appeler « grand-père ». Gouwa a assisté au spectacle *L'Ascension au Nirvana*, rôle phare de Maître Liang ; celui dans lequel il accède au titre de *Bodhi-sattva*. C'est-à-dire celui qui s'engage dans la voie de la compassion et de la libération du cycle des existences. Celui qui libère les êtres de leurs multiples réincarnations ou karma. Maître Liang joue une princesse qui défend son père des accusations iniques d'un « petit gouverneur diabolique ». Pour lui éviter d'être jeté en Enfer, elle arrive sur le Vaisseau de la Bonté et implore les patriarches bouddhistes. Lorsqu'elle entre en scène, suspendue à une corde, tous les spectateurs l'acclament. Elle explique que son père est tombé « dans un piège tendu par un ministre diabolique ». Au cours de sa réplique, Wang, absorbé par le spectacle, prend Gouwa sur ses genoux afin qu'elle puisse mieux voir. « Si vous ne montrez aucune compassion, je trancherai cette corde et tomberai dans l'abîme de la mort pour pouvoir partager les souffrances de mon père. » Mais on ne prend pas la princesse au sérieux : « Je n'ai pas fait mon devoir de fille comme j'aurais dû. » Et sous le regard médusé de Gouwa, elle tranche la corde et se pré-

cipite dans le vide. Sous les acclamations du public, elle réapparaît, siégeant dans une fleur de lotus : elle a atteint le Nirvana. Cet opéra va faire son chemin en Gouwa. Au sortir du spectacle, elle demande si la princesse est morte. Wang lui explique qu'elle est réincarnée en déesse qui fait de bonnes actions et sauve les âmes en détresse. Le lendemain, lorsque Wang revient sur l'embarcation, Gouwa a tout préparé et il la taquine, regrettant qu'elle ne soit pas un garçon. Elle demande alors brusquement ce qu'ils ont de plus. Juste un « bec de théière⁶ », répond Wang. Mais ni la déesse ni la statuette qu'il implore pour avoir un descendant n'ont de bec de théière. Et Gouwa, agacée, lui met sous le nez la femme de porcelaine : Wang reste bouche bée ! L'assurance de Gouwa et le sentiment d'injustice prennent leur forme grâce au personnage de l'opéra. D'autant plus ambigu qu'il est joué par un homme !

Et Gouwa rejouera la scène de *L'ascension au Nirvana* pour sensibiliser le général Liu. Wu Tian-Ming présente en montage alterné le spectacle de Maître Liang et les préparatifs de Gouwa. Le spectacle est joué en l'honneur de l'anniversaire du général, le thème semble plus libertin. On sent ici que Wu Tian-Ming condamne ces divertissements officiels qui ignorent les drames individuels. Dans l'ombre, sur le toit, Gouwa s'est attaché la corde à la cheville et attend pour entrer en scène. Cette intervention est directement inspirée du spectacle qu'elle avait vu avec son grand-père. L'enjeu est le même : le sacrifice par amour filial. Comme dans la pièce, lorsqu'elle surgit sur la



scène, les officiers ne croient pas à l'authenticité de son geste. Seul Maître Liang mesure la gravité de la situation, il est au premier plan tandis que le général Liu reste en arrière-plan. Liang tente d'intercéder encore en faveur de Wang, mais l'officier reste insensible. Il part avec ses invités. Liang tente de le retenir en l'interpellant. Au même instant, Gouwa l'a interpellé elle aussi mais en coupant la corde. Un raccord regard entre la corde tranchée et le visage effrayé de Liang permet de lancer la course contre la chute. Le plan où il se précipite est au ralenti, accompagné d'une musique qui rend la scène presque irréelle. Un son de harpe annonce, malgré les basses, que quelque chose de miraculeux se joue là. Et l'acteur rattrape l'enfant avant qu'elle ne touche le sol. Ils dévalent ensemble la volée de marches : la musique s'est tue au profit du bruit des étoffes sur la pierre, résonnant dans le silence total de l'assistance. Maître Liang se relève et porte Gouwa entre ses bras. Le contraste de son costume et du sol de pierre humide met en valeur son statut d'artiste. Il a quitté la scène mais continue d'agir. Son plaidoyer semble ne pas atteindre le général. Il part donc « à la recherche de la justice, avec la petite » et traversera « tout le pays s'il le faut ». En plan rapproché, Wu montre le visage grimé de l'acteur blessé par la chute. Le rouge n'est plus seulement du maquillage, mais du sang. Belle mise en valeur de l'implication de l'artiste dans le réel. Le voilà qui foule, en costume de scène, le sol de la réalité, en criant à l'injustice. Alors seulement le général dévale les marches pour le rejoindre et déclarer qu'il va agir. Non sans lui avoir dit qu'il méritait le nom de grand Bodhisattva. On comprend dans le discours de l'officier qu'il ne veut pas qu'un simple acteur agisse mieux qu'un militaire. Ce n'est qu'à la toute fin de son discours que l'acteur lui accorde un regard hautain. Après un *cut*, nous re-

trouvons le maître des masques sur la chaise à porteurs de Maître Liang. Dans cette ellipse, Wu Tian-Ming met en regard l'ampleur du geste de Gouwa et de Liang, par rapport à celui de l'officier, si aisé (il lui suffisait d'intervenir).

Gouwa s'est donc servie de l'art pour agir dans la vie. Elle a cru littéralement l'histoire de *L'Ascension au Nirvana* ! Maître Liang assume aussi ce lien entre la vie et l'art. De par son statut d'acteur travesti, il n'est ni homme ni femme. Dans *Adieu ma concubine*, il est dit que le Bodhisattva mêle homme et femme. Cela lui permet peut-être de dépasser les démarcations humaines. Ce problème de « bec de théière », nous dit Wu Tian-Ming, est dérisoire par rapport à la vie d'artiste. Même si cela crée une grande solitude, Maître Liang incarne cette figure de sage à laquelle Wang, malgré son grand âge, n'est pas encore arrivé. Il croit sans cesse que l'acteur cherche à connaître son secret, il est prêt à le lui révéler pour le dédommager de son intervention. Et Liang répond : « *Le monde est un endroit très froid mais on peut y apporter de la chaleur. Quel autre plaisir y a-t-il dans la vie ?* » C'est lui qui finira par réunir le grand-père et la fillette, comme il l'avait déjà permis sur la photographie qu'il les avait incités à faire.

Le film se présente comme la recherche d'une unité fluide contraire aux affrontements. Malgré tensions et accidents, le cinéaste nous mène vers l'apaisement. Le générique s'ouvre sur un univers indistinct : celui du fleuve mêlé au ciel par la brume. C'est une des représentations de l'Unité du tao, comme fond indifférencié. Mais de cette unité émerge le vieux maître des masques, préoccupé par son problème de transmission. Grâce aux aventures du film, il va pouvoir à nouveau circuler sur le fleuve, sa petite-fille à ses côtés. L'esthétique du film est celle de la fluidité. Le montage dynamique, cousu d'ellipses, semble suivre le cours du fleuve. On peut penser par exemple au raccord entre les séquences 15 et 16, au cœur du parcours des personnages. Gouwa court sur la berge, se jette à l'eau, Wang s'y jette à son tour. Le plan s'arrête là et ne s'appesantit pas sur la sortie de l'eau. Le plan suivant est un plan rapproché sur des pieds foulant les galets. La transition se fait donc tout naturellement ; on croit un instant que ce sont leurs pieds sur la berge. Mais le temps a passé et ils sont sur leur





barque. Cette fluidité du montage correspond parfaitement à l'art des masques. D'une séquence à l'autre, le cinéaste nous mène sans accroc, comme si les séquences du film étaient autant de masques qu'il changeait sans que le spectateur ne s'en aperçoive. Ainsi, Wu Tian-Ming tisse des liens de filiation et inscrit son film dans l'histoire du cinématographe. Les scènes de masque évoquent les prouesses de Méliès, dont les trucages et le montage créaient une magie toute cinématographique. Wang change de masque, Méliès multipliait ses têtes⁷ !

En outre, Wu met son montage au service de l'habileté de l'artiste de rue. À quatre reprises, nous voyons le roi à l'œuvre. Dans la séquence 2, le changement de masques se fait dans le va-et-vient de l'éventail. Mais, sous le regard de Maître Liang, la suite du spectacle est plus étonnante. Face caméra, en plan rapproché, la virtuosité de Wang est sublimée par la musique et le montage. Justifiant ces écrans blancs par l'éclat des feux d'artifice, le réalisateur gomme la ficelle qui permet à Wang de changer de visage. Il justifie alors la fascination de Liang pour Wang. Dans la séquence 18 qui oppose Wang aux soldats, le cinéaste semble prendre le parti de son personnage. Wang retire ses masques sans aide du montage ; d'un mouvement de bras, il fait la substitution. Nous sommes ébahis : il ne vole pas son gagne-pain. Et Wu de se moquer des soldats. Forcé de révéler son art, le roi semble se soumettre et leur dit de s'approcher. Les soldats s'avancent, il est de dos. Lors du contre-

champ, il leur sourit d'un air goguenard : il a toutes ses dents ! Erreur ? Il ne nous semble pas puisque le plan dure quelques secondes et qu'il a été introduit par un « Venez plus près et regardez bien ».

Nous parions donc sur un clin d'œil du réalisateur ; un signe de complicité avec l'artiste de rue. La vie errante des personnages peut d'ailleurs se lire comme la métaphore du parcours du cinéaste. Wang accusé de vols d'enfants qu'il n'a pas commis incarne tout artiste condamné à disparaître, avec son art, pour d'iniques raisons politiques qui le dépassent. Gouwa aussi bénéficie de l'aide du réalisateur dans la séquence où elle vole la calebasse chez l'épicier. Le montage rend son geste invisible. Discrète façon pour le cinéaste de montrer qu'elle serait une digne héritière ? La séquence finale est en écho au début du film où Wang surprenait et effrayait Gouwa avec ses masques. Dans une série de champs/contrechamps, ils se regardent et partagent enfin l'art. La virtuosité est à son comble grâce aux comédiens et aux écrans blancs de Wu Tian-Ming. La joie finale des deux héros est suscitée par leurs retrouvailles et par leur complicité artistique. Si Gouwa retrouve vraiment son grand-père, c'est qu'il lui transmet son art. Leurs costumes sont complémentaires (lui en noir et rouge, elle en rouge et noir) et les fleurs sur la coiffe de l'enfant ne dissimulent plus sa féminité. Elle peut, dans le plan final, tenir la barre du bateau avec lui.



¹ L'analyse du film a été réalisée à partir de la version originale sous-titrée qui présente certaines différences de traduction avec la version française.

² Cité par Jean-Paul Aubert, « Xi'an, toujours au centre », *Cahiers du cinéma*, n°404.

³ Cité par Jean-Paul Aubert, *Idem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cité page 66 de *Détour et accès* de François Jullien.

⁶ « Un petit robinet » dans la version française.

⁷ Méliès, dans son film *Un homme de têtes*, 1898



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 5

Déroutant

Générique

1. [0'04] Région du Sichuan, en Chine. Sur la brume bleue de l'aube, les deux idéogrammes du « roi des masques » s'inscrivent. Dans un lent fondu, une embarcation se distingue au loin. Un vieil homme, le roi des masques, pousse sur sa perche pour avancer. Son singe Général sur les épaules, Wang est entré dans une ville encore humide de pluie, la musique est désormais accompagnée par le chant des oiseaux. Son parapluie jaune répond au vert des légumes portés par les premiers passants. Wang poursuit sa progression : la journée commence ; certains sont attablés pour un thé, on entend les boniments des marchands.

2. [01'45] Fondu enchaîné. Nuit du nouvel an chinois. Deux femmes se faufilent vers un attroupement de rue : la mère de Tianci Wen entraîne sa servante qui porte le jeune garçon. Vêtu de noir et portant un bandeau sur son crâne chauve, Wang se présente. On l'applaudit et les enfants lancent des pétards. Un policier les disperse et incite Wang à commencer son spectacle. Non loin de là, étincelles et cymbales escortent un dragon de papier, vert et jaune. Les étincelles volent devant les spectateurs. Parmi eux, la mère de Tianci. Plusieurs plans montrent l'encerclement du dragon par des hommes habillés de blanc qui lancent des jets d'étincelles. Depuis un restaurant, les spectateurs observent. On suit un officier de police qui vient saluer le général Liu. Ils se renvoient les compliments : Liu est « l'homme le plus influent », l'officier « la terreur du quartier ». La jeune mère rejoint ses parents. Tianci est accueilli affectueusement par l'aïeul qui lui demande de dire « grand-père ». L'enfant doit prononcer bien correctement sous les rires satisfaits de ses grands-parents. Le montage alterné présente à nouveau le roi des masques. Wang entouré par la foule raconte l'histoire d'une femme adultère. La caméra tourne autour de l'artiste qui joue avec son éventail. Une explosion nous ramène auprès de la famille Wen. La mère s'enthousiasme car voici le *Bodhisattva*. Un homme en somptueux costume de femme trône dans son palanquin. La foule le contemple et quatre jeunes filles commentent : « *C'est maître Liang, le célèbre acteur de l'opéra de Sichuan.* » L'une d'elles rappelle qu'il suffirait de toucher son trône pour accoucher d'un enfant mâle. Fumées, feux d'artifice et feux de Bengale. Alors que plusieurs jeunes filles se précipitent pour l'effleurer, le *Bodhisattva* garde un sourire serein avant d'apercevoir le roi des masques. Se retenant de l'acclamer, Liang contemple l'artiste changer de masques en un passage rapide de son éventail devant son visage. La musique souligne le changement fascinant de masques, au

rythme d'éclairs lumineux, l'artiste tenant entre ses mains deux lampions rouges. Les feux d'artifice explosent de plus belle, l'excitation est à son comble et le *Bodhisattva* voit la foule s'éloigner brusquement du roi des masques et le policier lui donner quelques pièces. Wang, assis entre son barda et ses lampions, est sorti de sa torpeur par l'envoi d'une pièce d'or sur le sol. Il lève la tête et reconnaît le *Bodhisattva*.

3. [07'11] Au matin, Wang est attablé dans une maison de thé en compagnie de maître Liang en vêtements de ville et d'homme. Le jeune artiste lui fait l'éloge de son génie. Le vieil homme rappelle qu'il ne peut transmettre son art qu'à un descendant mâle. Wang décline l'offre de Liang de se joindre à sa troupe. Chacun d'eux « a sa part d'infortune » : l'un n'a pas d'héritier et l'autre n'est qu'une « femme de théâtre ». Ils se témoignent leur mutuel respect et Liang l'engage à se trouver un successeur.

4. [10'32] Wang erre dans la rue. Il relève la tête en entendant un marchand proposer des déesses de la miséricorde. Il en achète une qui lui donnera un petit-fils : pas la dorée mais celle qui vaut cinq pièces de cuivre.

5. [11'20] Fondu enchaîné. Wang, mal à l'aise, déambule dans le marché aux enfants, sombre et poussiéreux. Il se dégage de l'assaut désespéré d'une fillette, repousse deux mères éplorées. Il va quitter les lieux quand une voix l'interpelle : « *Grand-père !* » La musique porte Wang vers un enfant de huit ans. L'homme qui se dit son père veut le vendre pour dix pièces. Wang ne les a pas. Il s'éloigne mais se retourne en s'entendant à nouveau appelé « grand-père ».

6. [13'56] Changement de lieu insensible dans le contrechamp sur le visage de l'enfant. Le vieil homme achète un costume à Gouwa, qui s'éclipse pour enfiler le pantalon.

7. [14'33] En chantonnant, Wang conduit Gouwa jusqu'à son embarcation. Sur le fleuve, l'enfant dirige la barque, donne le reste de sa pomme au singe. Wang le surprend en mettant ses masques. Ils rient ensemble de la frayeur de Gouwa.

8. [15'38] Statue monumentale du Bouddha de Leshan creusée dans la roche. Un travelling vertical dévoile Gouwa, minuscule, escaladant les pieds gigantesques, jouant de l'écho en criant « *grand-père !* » tandis que ce dernier prie.

9. [16'17] La nuit, repas du soir sur la berge : Gouwa dévore le riz cuit dans une tige de bambou. Wang cherche à connaître son passé et ne conçoit pas que son père ait pu vendre son fils unique. Gouwa, sans mot dire, avance son poignet et Wang y découvre des traces de coups. Gouwa baisse la tête tandis que Wang insulte le père. Il enlace l'enfant en pleurs et lui dit qu'il s'appelle désormais comme lui : « roi ».

10. [18'54] Wang peint un masque tandis que Gouwa prépare à manger. Le singe est aussi dans la barque amarrée. Wang raconte que sa femme, déçue de leur pauvreté, l'a abandonné avec leur fils d'un an. L'enfant mourut à dix ans. Wang promet à Gouwa de lui enseigner l'art des masques avant de mourir. Personne ne doit savoir, « *ni les étrangers, ni les filles* ». Wang cherche à se gratter le dos avec un petit bâton. Gouwa se précipite pour le faire après avoir réchauffé ses mains. Le vieil homme, ravi, jette à l'eau le bâtonnet désormais inutile.

11. [21'59] La nuit est tombée sur la barque. Gouwa se dégage du bras de Wang et sort



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 17

du lit. Pour uriner, Wang lui conseille d'aller à l'avant. Mais l'enfant sort et s'accroupit : c'est une fille ! Le singe réagit immédiatement. Mais Gouwa le somme de se taire et retourne se coucher en éternuant.

12. [23'21] À l'aube, Wang transporte l'enfant toussant chez l'apothicaire. Une pièce d'argent et vingt-huit de cuivre pour les herbes médicinales. C'est beaucoup et Wang se rend chez le prêteur sur gages pour échanger, contre deux pièces d'argent, une épée de famille. Il soigne avec tendresse l'enfant qui se sent coupable.

13. [25'14] Un fondu enchaîné nous conduit chez Maître Liang, en costume de scène, pendant une séance de photographie. Wang, en avance pour la représentation, présente son « petit-fils » à Maître Liang, qui leur propose de se faire tirer le portrait.

14. [26'19] Dans la rue, Gouwa sur ses épaules, Wang évoque avec l'épicier la pièce qu'ils viennent de voir : *La Montagne Beinan*. Ils sont attirés par un attroupement : un passant ne parvient pas à fendre une branche de bambou sous la risée du public. Wang, lui, fait preuve d'habileté. Irrité, l'autre lui tire dessus avec un lance-pierres. Wang est blessé. Il envoie Gouwa chercher de l'alcool puis lui demande d'uriner : l'urine de garçon arrête les saignements. Gouwa doit avouer qu'elle est une fille ! Les deux sont en pleurs.

15. [28'48] Sur le chemin du retour, Wang rejette la « petite tricheuse ». Gouwa, en pleurs, rétorque que les tricheurs sont ceux qui l'ont vendue sept fois. Depuis l'embarcation, Wang fulmine en fumant. Puis il lance à Gouwa un sac de pièces et lui dit de se débrouiller seule. Alors qu'il prend sa perche pour s'en aller, elle se jette dessus et le supplie de la garder comme servante. Mais la barque s'éloigne aux cris de Général. Gouwa gémissante la suit le long de la berge, avant de se jeter à l'eau. Wang se précipite pour l'empêcher de se noyer.

16. [31'24] Un temps a passé. Des hommes foulent en chantant les galets humides de la berge. L'embarcation file dans la brume. À sa proue, Gouwa, vêtue de rouge ; Wang à l'arrière la regarde avec agacement. Pour rester, elle devra l'appeler « maître » et travailler dur. Ils passent devant la statue de Bouddha.

17. [32'50] Sur l'embarcation, Gouwa fait des exercices d'acrobatie : on la voit progresser. À chaque plan, la lumière change et les cheveux de Gouwa poussent. Elle finit en costume de scène et un travelling latéral nous entraîne vers sa première représentation : Gouwa réalise des acrobaties et Wang, cymbales en mains, vante les mérites de l'enfant.

18. [34'16] Quatre soldats se joignent à la foule rassemblée par la petite troupe. Applaudissements enthousiastes. À la fin des changements de masques, un des soldats lance une bourse et exige de connaître le secret. Devant le refus de Wang, il veut récupérer son argent. Wang lui rend mais le soldat l'accuse de vol. Arguant de leur sacrifice à la patrie, ils insistent pour savoir le secret. Gouwa rappelle alors avec assurance que seul son fils pourrait connaître le secret. Les soldats se précipitent sur elle, mais Wang intervient. Il opère sous leurs yeux ébahis et leur confie que tout est dans les mains. Les soldats sont conquis ! Gouwa les regarde jeter la bourse à terre.

Wang rit, satisfait. Sur le chemin du retour, Gouwa s'inquiète de savoir si son maître leur a révélé son art. Il répond : « *Un dragon dans les hauts-fonds peut être taquiné par des crevettes. Un tigre hors de la jungle peut être tourmenté par un chien.* » Le doute de la fillette se dissipe.

19. [38'54] Dans les rues de la ville humide, portant leur barda, ils se rendent chez l'épicier qui ne les a pas vus depuis dix jours. Wang vient chercher de l'alcool, seul plaisir qui lui reste. Devant Gouwa, le marchand lui demande, moqueur, si c'est bien là son petit-fils. Les deux hommes discutent dans l'arrière-boutique et laissent Gouwa seule. Le marchand s'étonne qu'il n'ait pas accepté d'entrer dans la troupe de maître Liang : « *Je ne suis qu'un artiste des rues : si des ailes poussent à la fourmi, c'est pour sa perte.* » Suit une petite scène comique : Wang s'amuse de voir le marchand couper d'eau son vin. Ce dernier s'en défend alors même qu'un autre client vient le lui reprocher. De retour sur l'embarcation, Gouwa tire de dessous sa veste une petite calebasse de vin. Wang la gifle et exige qu'elle la rapporte. Alors que le marchand s'apprête à fermer boutique, elle se débrouille pour la remettre sans qu'il s'en aperçoive.

20. [43'00] Gouwa fait la vaisselle du soir dans le fleuve. Elle range à la lueur des bougies, Wang fume la pipe et Général fait des acrobaties. Alors qu'il s'apprête à se gratter le dos avec le manche de sa pipe, elle s'approche, se chauffe les mains. Il la laisse faire. Il lui explique ensuite que son talent lui a permis de ne jamais mendier ni voler. Il lui annonce alors que ce soir, c'est fête : tandis que Général reçoit une patate de plus, ils assisteront à *L'Ascension au Nirvana*, un des plus beaux rôles de maître Liang.

21. [44'35] La riche famille Wen assiste aussi à la représentation. Applaudissements des spectateurs à l'entrée en scène de maître Liang, tout de blanc vêtu, suspendu dans les airs. À la fin de la pièce, Liang coupe le ruban qui le retenait et se précipite dans le vide. Pendant le salut, le petit Tianci se perd dans la foule. Le général Liu envoie les feux de Bengale. Pendant ce temps, la famille Wen constate la disparition de Tianci. Sur le chemin du retour, Gouwa demande des explications. Wang lui explique que la déesse *Bodhisattva* sauve les malheureux.

22. [48'37] Wang revient du marché. Gouwa récuré le pont. Elle a préparé à manger et placé un vase fleuri sur la petite table. Ravi de tous ces préparatifs, il regrette qu'elle ne soit pas un garçon. Gouwa s'emporte et demande ce qu'ils ont de plus : « *Un petit bec de théière.* » Elle rétorque que la déesse *Bodhisattva* n'en a pas, pas plus que la déesse de la miséricorde qu'il vénère ! Wang reste bouche bée.

23. [50'00] Gouwa attire les spectateurs. Général récupère des billets. Dans sa tente, Wang se prépare et refuse que Gouwa le voie. À la nuit tombée, Gouwa, seule sur l'embarcation, fouille dans le tiroir aux masques. En regardant par transparence un masque rouge, la flamme de la lampe à huile l'enflamme. L'incendie se propage. En larmes, elle sauve la boîte à masques et hurle à la nuit : « *Grand-père ! Maître ! Le feu !* » Un fondu enchaîné présente le vieil homme sur le lieu du sinistre. Il s'assoit, accablé. Gouwa, réfugiée derrière un arbre, n'ose se montrer.

24. [53'29] La fillette, sur une barque chargée de tuiles, file sur le fleuve pendant que



Séquence 18



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 21



Séquence 22



Séquence 23



Séquence 25



Séquence 27



Séquence 29



Séquence 30



Séquence 31



Séquence 32

Wang se retrouve seul dans les rues avec son parapluie jaune, sa boîte et son singe. Gouwa dort dans les rues, visage noirci, sandales de ficelle aux pieds.

25. [54'23] Rencontrant Wang dans la rue, Liang lui donne la photographie prise avec son « petit-fils ». Il demande de ses nouvelles et le vieil homme n'avoue rien. Pendant ce temps, Gouwa, affamée, vole une pomme de terre chaude : son ancien tortionnaire la repère. Il l'entraîne violemment dans une maison où elle est chargée de s'occuper d'un autre enfant volé : Tianci. Il s'arrête de pleurer en la voyant se jeter sur le bol de riz qu'il a laissé. Tandis qu'ils sympathisent dans le grenier, le montage alterné présente le vieil homme esseulé dans son embarcation. À la nuit tombée, pendant que les voleurs jouent, les deux enfants s'enfuient par les toits. Les voleurs se mettent vainement à leur recherche.

26. [1 heure 01'26] Wang fume dans son lit, attristé. Général va lui chercher la photographie. Il la déchire. Le singe le contemple puis lui apporte la calebasse de vin : « *Tu es gentil, mais tu ne remplaces pas un petit-fils.* »

27. [1 heure 02'39] Les deux enfants sont cachés dans un lieu où gisent des statues. Gouwa raconte une histoire de famille et de nourriture pour apaiser Tianci. En le regardant uriner, elle se décide à aller retrouver Wang. Elle s'endort en lui parlant de nourriture.

28. [1 heure 04'16] Au matin, Gouwa et Tianci reviennent sur une barque chargée d'écorces. Dans un temple, la prêtresse dit à Wang qu'elle voit dans son destin un héritier. Il s'en retourne, confus et heureux. Il trouve alors Tianci qui l'appelle grand-père. Après avoir vérifié qu'il a bien un « petit bec de théière », Wang prend celui qu'il croit être « un don du ciel » dans ses bras. L'enfant rit.

29. [1 heure 07'52] La nuit, dans la barque, Wang cherche à connaître l'histoire de Tianci qui confie que « grande sœur » l'a conduit ici. L'homme comprend et appelle Gouwa à grands cris. Personne ne répond.

30. [1 heure 09'03] Un avis de recherche est lancé pour retrouver Tianci et d'autres enfants volés. La police montée parcourt la ville au son de la voix *off* qui fait le portrait du petit disparu. Tandis que Gouwa, en piteux état, arrache un céleri dans un champ, elle voit passer trois policiers tirant Wang derrière eux. Gouwa se précipite jusqu'à l'embarcation et fouille pour trouver les masques. Tandis que sa famille récupère Tianci, l'officier de police Huang interroge le vieil homme. Sous le regard effrayé de Général, on torture Wang pour obtenir ses aveux. L'officier en profite pour lui faire porter la responsabilité de tous les enlèvements.

31. [1 heure 14'03] On enferme Wang. Devant la prison, Gouwa explique son acte au gardien (le premier policier du film) qui lui permet de voir son maître. En larmes, elle s'accuse de tout et crie à l'injustice. Mais Wang est résigné à accepter son destin. Elle lui fait passer ses masques. Sous le regard éploré de Gouwa, il les déchire et l'exhorte

à partir avec Général ; elle ne lui doit rien. Le gardien entraîne Gouwa en pleurs et rapproche à Wang sa cruauté. La fillette part dans les rues avec Général.

32. [1 heure 19'20] Gouwa est interpellée par l'épicier qui lui conseille d'aller demander secours au *Bodhisattava*. Recroquevillée, elle attend à la sortie du théâtre. L'acteur, félicité par le général Liu, est entouré d'une foule d'admirateurs. N'étant pas parvenu à le rattraper, elle passe la nuit agenouillée devant sa demeure. Au petit jour, Liang découvre l'enfant qui lui raconte sa triste histoire. L'acteur semble résigné à cette injustice mais elle finit par le convaincre d'intervenir auprès du général.

33. [1 heure 23'28] Dans sa prison-cage, Wang répond de manière arrogante au gardien qui se venge en lui annonçant qu'il ne lui reste que cinq jours. Wang est accablé.

34. [1 heure 24'31] Liang, à sa coiffeuse, annonce à Gouwa le refus du général. Liang tente de la consoler en lui expliquant que les artistes ne sont jamais pris au sérieux.

35. [1 heure 25'44] Liang est en pleine représentation, tout de rose vêtu, arc en main. La caméra quitte la scène et révèle dans la pénombre Gouwa. Enjambant la balustrade, elle laisse glisser une corde. Le spectacle bat son plein pendant que Gouwa prépare son entrée. Pour finir, le général Liu annonce qu'il invite la compagnie à fêter son soixante-sixième anniversaire. Gouwa surgit alors, suspendue dans le vide par les pieds. Ni elle ni Liang ne parviennent à persuader le général d'agir. Alors qu'il s'éloigne, Gouwa coupe la corde. L'acteur se précipite, Gouwa tombe. Il la rattrape et ils roulent ensemble au bas des escaliers. L'acteur se relève, l'enfant inanimée dans les bras. Fixant le général, il remonte lentement les marches et le somme en vain d'intervenir. Alors qu'il s'éloigne, le général le rattrape : il intercèdera pour Wang.

36. [1 heure 30'45] Lisian escorte Wang, assis dans la chaise à porteurs de Liang. En pleurs, le vieil homme exprime sa reconnaissance à Liang. Débiteur, il lui révélera le secret de son art. Maître Liang refuse de tirer profit de ses malheurs ; c'est à Gouwa qu'il doit tout.

37. [1 heure 33'28] Wang se précipite vers l'embarcation, dont l'enfant frotte le pont, Général à ses côtés. Alors qu'elle l'appelle « maître », il la prend dans ses bras : « *J'ai été injuste ; appelle-moi grand-père.* » Ils s'étreignent, en larmes, Gouwa répétant trois fois la désignation tant désirée.

38. [1 heure 34'31] La fillette et son grand-père s'exercent à l'art des masques. Ils s'étreignent en riant. Un travelling accompagne les deux acteurs en costume, tenant le gouvernail de l'embarcation, voguant vers d'autres représentations.

[1 heure 34'31] **Générique de fin** défilant en surimpression sur l'image fixe du plan précédent.



Séquence 33



Séquence 34



Séquence 35



Séquence 36



Séquence 37



Séquence 38

¹ La version française du DVD ne traduit pas ces deux phrases.

Analyse de séquence

La séquence 14 est celle de la révélation du secret de Gouwa. Moment-clé évidemment dans le parcours affectif des deux personnages : la déconvenue.

La séquence précédente marque le paroxysme du bonheur des deux personnages : ils viennent de se faire photographier chez maître Liang et la photographie scelle leurs liens familiaux. Mais si l'appareil a fixé l'image de leur lien, le tirage n'a pas encore été fait ! Notre séquence va montrer Wang tombant de haut, passant du rire aux larmes. Dans cette rue, il sera question d'habileté mais aussi de changement non plus de masque, mais de visage. Et cela en vingt plans et deux minutes trente.

Joie et habileté



La séquence s'ouvre sur les deux personnages, dans la rue, se dirigeant vers une

représentation théâtrale. Ils sont complices et heureux. Le cadrage en plan américain met en valeur le fait que Gouwa se trouve sur les épaules de son grand-père. Ce dernier a donc le souci de ne pas fatiguer son petit-fils. L'enfant tient dans ses mains des feuilles vertes qui suggèrent une temporalité, ils sont passés au marché entre-temps. Le vert anime d'une touche de couleur la rue ocre. Le tout début du plan présente les personnages dans une sorte de labyrinthe : les rues se croisent et ferment la profondeur de champ. Pourtant, une lumière bleue traverse les ouvertures des murs. Deux enfants (bord cadre) annoncent peut-être le thème de la séquence : il y a un garçon et une fille à veste rouge à fleurs comme Gouwa en portera. Ils occupent le plan en



tant que simples passants. La caméra accompagne le trajet de Wang et Gouwa

jusque chez l'épicer. Une discussion s'engage qui permet au spectateur de situer la séquence dans la durée du film. Ils viennent de voir la performance de Maître Liang dans *La Montagne Beinan*. La séquence n'est donc pas dans la continuité narrative de la séquence précédente. Nous sommes bien dans un film qui propose un parcours initiatique et qui gomme tous les moments inutiles de la vie de ses personnages. Seules comptent les étapes dans l'accomplissement de leurs relations. Pour l'heure donc, ils sont au comble d'une joie complice. En plan américain toujours, les deux hommes discutent, chacun à son occupation : le marchand met en place ses paniers, organise son commerce. Wang parle d'opéra et d'art. Touches de couleurs avec le vert des feuilles et le rouge des paniers. Gouwa ne participe pas à la discussion, son regard hors champ indique déjà que l'enjeu de la séquence n'est pas là, mais quelques pas plus loin. Son visage marque son triomphe. La petite, vendue sept fois, semble croire qu'elle a enfin trouvé une assise sur ces épaules. Wang reprend sa marche et la caméra, dans la fluidité d'un travelling arrière, accompagne les person-



nages vers le lieu du drame. Wang, radieux, regarde hors champ. Le spectateur ne voit pas tout de suite la cause de sa joie. Il constate seulement la bonne humeur sur son visage. Un homme passe, avec une hotte en osier sur le dos, la clarté de son turban bleu et de la hotte animent le plan. Le deuxième plan de la séquence est le contrechamp de Wang. Le raccord regard coupe le plan-séquence précédent. Le montage marque donc une rupture dans leur trajet fluide. Et le plan qui interrompt cette marche est celui qui présente le personnage qui causera la révélation. En plan rapproché taille, un homme tente sa chance : il s'agit de parvenir à fendre de haut en bas un bambou. L'homme est concentré. On remarque que le plan ne présente pas l'ensemble de la scène (avec l'homme, les clients, les spectateurs). Le plan est comme vu par Wang. Parce que ce qui intéresse Wu Tian-Ming n'est pas la présentation générale de la scène, mais ce qui suscite quelque chose chez son personnage. Le plan est donc assez rapide : nous ne voyons que l'échec du passant. Ratant le bambou, il se baisse et disparaît hors champ. Les cris des spectateurs permettent de mettre en avant la honte subie par l'homme malhabile. Il se redresse, fâché, et paie. Mais ce personnage est d'emblée négatif : mauvais joueur, il jette la pièce à terre, comme pour refuser son échec. La pièce résonne en tombant. Pour la deuxième fois dans le film – après le « père » de Gouwa –, nous sommes en

présence d'un personnage mauvais. Son rôle va donc être de conséquence.

Le troisième plan de la séquence vient en *cut* sur nos deux personnages. Ils sont filmés cette fois en plan rapproché avec les passants. Le plan fixe permet de voir Wang, ravi, poser Gouwa et s'avancer au premier plan. La caméra le suit lentement. Gouwa est restée en arrière, mais son visage fait une drôle de grimace qui montre toute sa fierté. La caméra est au plus près du personnage qui prend un bambou et la serpe. Le cadre, en plan poitrine, met en valeur le visage et les gestes précis de Wang. Il n'y a pas d'arrière-plan, la rue faisant un coude. En bas à droite du cadre, une tête marque la présence des spectateurs. Wang place le bout de la serpe sur



le haut du bambou qui dépasse à peine du bord du cadre. L'attention des spectateurs est marquée par leur silence qui permet d'entendre le chant des oiseaux. Wang s'est concentré et regarde hors champ à droite et à gauche pour s'assurer de l'attention des spectateurs. Son visage souriant ne marque aucune inquiétude. Dans un cri, il fend le bambou.

La caméra a suivi son geste et le quatrième plan, rapide, présente le mouvement de la serpe en contre-plongée. Le cadre est d'une précision nette : séparé en deux par, à gauche, d'autres tiges de bambou jauneverd et à droite, le manteau noir de Wang



et le bambou sombre qu'il fend. La lumière sur la tige la met en valeur. Le cinéaste magnifie l'habileté de son personnage.

Le cinquième plan montre que la tige est fendue jusqu'au bout : un plan rapproché sur la main tenant fermement la serpe arrivée en bas de la tige. Le mouvement de la main permet à la tige de se dédoubler parfaitement en son milieu sous les acclamations du public.

Manque de modestie et punition

Le sixième plan suit le mouvement de Wang se redressant. L'échelle de plan est légèrement plus large. Cela permet de voir en premier plan trois têtes de spectateurs ravis. Nous sommes comme un spectateur quelconque. Wang en arrière-plan jubile. Il disparaît du cadre pour ramasser la tige et l'offrir à Gouwa. La caméra a légèrement panoté pour suivre son geste. Cela permet au réalisateur de nous montrer que, cette fierté, il la vit aussi pour son petit-fils. Son habileté, vantée par les spectateurs, n'est pas vaine, elle permet d'offrir à Gouwa le bambou. Par analogie, nous savons aussi qu'il pense que son art n'est pas perdu et qu'il va le transmettre. Gouwa mange le bambou avec joie. Mais on se demande pourquoi Wu a choisi ce point de vue : pourquoi ne pas prendre le point de vue de Gouwa ? C'est que cette séquence marque la rupture entre les deux personnages. Ainsi, filmer du point de vue de

Gouwa, c'était les placer dans une sorte de cocon, à l'abri l'un avec l'autre. Ce qui n'est pas possible. Et on peut aussi voir dans ce point de vue celui du personnage malhabile. Ce serait lui qui voit la scène et s'irrite de tant de fierté. Car Wang ne s'arrête pas. Il reprend un bambou : « *Encore une fois* ». Il est le roi de l'habileté et veut le montrer, sans plus de modestie aucune. La caméra se place à hauteur de Wang, donc un peu surélevée pour bien le mettre au centre de la scène.

Le septième plan en *cut* nous révèle que l'homme malhabile se prépare à tirer avec un lance-pierre. En plan taille, nous



le voyons dans la rue dont la perspective est bouchée. Ces rues sont comme les impasses d'un labyrinthe funeste. À cause de l'arrogance de Wang et des plans précédents cadrés depuis la foule, le spectateur n'est pas surpris de retrouver ce malchanceux. Un montage rapide permet de faire monter la tension. En raccord regard, nous avons le contrechamp du joueur malhabile : un gros plan sur la



main tenant la serpe. Puis à nouveau le contrechamp sur le « méchant ».

Dans un raccord mouvement, le dixième plan montre le projectile atteignant le main de Wan. Le cadrage poitrine permet de mettre en valeur l'expression douloureuse de son visage. Le cri de douleur est



explicite. Mais là encore, cela se fait en deux temps. Ce n'est pas le projectile qui compte, c'est la serpe qui tombe droit hors champ. La caméra reste sur le visage de Wang et n'accentue pas la violence. Ce qui compte, c'est ce changement de visage. La douleur le fait se baisser et quitter le champ.

Cela justifie le onzième plan, en *cut* : le gros plan sur la cheville blessée. La serpe



a coupé la veine et un filet de sang rouge coule sur le pied. Gouwa intervient alors, dans la bande-son, en hurlant « *grand-père* ». La douleur est rendue par la bande son : plaintes de Wang et cris inquiets de Gouwa. La main entre dans le champ pour presser la blessure. Force et économie de ce montage.

Douleurs physique et morale

Le douzième plan, en *cut*, suit le mouvement de Gouwa qui se précipite vers son grand-père. La tension est extrême. Elle jette feuille et tige pour se précipiter sur Wang souffrant. La douleur physique est sensible. Le plan rapproché montre leur agitation. Il lui demande d'aller chercher du vin et elle sort du champ.

Le treizième plan, en *cut*, nous place dans le magasin de l'épicier. L'espace s'ouvre soudain. Nous voyons la scène à l'arrière-plan. Dans la profondeur de champ, on aperçoit Wang. Les deux enfants du début de la séquence se sont approchés.



L'arrière-plan diffuse une lumière gris bleu. Le plan fixe montre Gouwa se précipitant chez le marchand. La composition du plan permet de ne rien perdre : les gens s'attroupent en arrière-plan avec Wang, Gouwa est au deuxième plan à gauche avec l'épicier qui est entré dans le champ à droite. Le premier plan est occupé par les marchandises. L'agitation physique de Gouwa est manifeste. Le



marchand comprend et il soulève le bouchon rouge d'une jarre au premier plan. Le quatorzième plan les montre se précipitant en plan moyen vers la scène de l'accident. On remarque que Wu Tian-Ming a fait une ellipse pour rendre la scène la plus fluide et tendue possible. On voit le marchand soulever le bouchon puis on le voit courir avec le vin dans une coupelle. La rapidité du montage crée une tension sans qu'il y paraisse. La caméra les suit jusqu'à Wang dans leur course. « *Roi des masques, que se passe-t-il ?* » Wang boit, toujours grimaçant. Le cadre permet de le voir projeter du vin sur sa plaie, ce qui



renforce sa douleur. Gouwa et le marchand, par leur attitude, sont les caisses de résonance de sa douleur. Wang rend la coupelle et déchire un pan de son manteau. Les bruitages et le silence dans la rue intensifient encore le sentiment de douleur. Il trempe le tissu dans le vin. Il le place au bout du bâton et demande au marchand de l'enflammer.

Alors, au quinzième plan, l'enjeu change et le cadre aussi. Nous nous rapprochons de Gouwa et de Wang, en plan poitrine. À gauche du cadre, Wang demande à Gouwa d'uriner sur le tissu. Gouwa, face caméra, a le visage brouillé d'inquiétude. La flamme au premier plan semble presque la brûler. Elle trépigne, compre-



nant peu à peu dans quel dilemme elle se trouve. Wang explique que « *la pisse d'un garçon mêlée aux cendres arrête les saignements.* » Cette invraisemblable croyance, cette médecine archaïque, met Gouwa au supplice. Elle piétine, dit ne pas pouvoir.

Le seizième plan est, en raccord regard, le contrechamp. Wang exaspéré la somme de baisser son pantalon. Le dix-septième plan (contrechamp en raccord regard) nous replace face à Gouwa, flammes et coupelles. Au dix-huitième, nouveau contrechamp sur le visage éberlué de Wang : « *Qu'est-ce qui te prend ?* ». Le dix-neuvième, sur Gouwa, en plan un peu plus rapproché : « *Je suis une fille* ».



Au vingtième plan, en contrechamp, c'est la réaction de Wang. Gouwa n'est plus

qu'en amorce. Le visage effrayé, front plissé, yeux grands ouverts, bouche crispée. Elle pleure tandis que les yeux du vieil homme semblent contempler avec horreur l'absence de sexe. Et le voilà qui se met à pleurer en brisant la coupelle.

La scène est coupée là. Dans la séquence suivante, nous aurons la scène pathétique



où Gouwa se jette à l'eau pour ne pas le quitter.

Ainsi, nous sommes passés du sourire aux pleurs. Et toute la logique poétique et cinématographique de Wu Tian-Ming se joue là. Dans la fluidité de la réalité, les choses se passent. On ne sait pas qui est vraiment responsable. Il y a des implications, des interprétations possibles et en même temps une vie qui se déroule. Dans cette révélation, Wang est responsable : par son arrogance et ses croyances archaïques, il a rompu le charme de l'alliance avec Gouwa. Mais ce lien était précaire, fondé sur un mensonge. Ce tiers personnage au lance-pierre a révélé le secret, permettant aux héros de se mettre sur la voie d'une vraie relation. Tout commence ! Ils revenaient de l'opéra, c'est en y retournant ensemble que la solution adviendra.

UNE IMAGE-RICOCHET

Le Cuirassé Potemkine de Sergueï M. Eisenstein, 1925.



© CATS Collection



Les escaliers d'Odessa du Cuirassé Potemkine d'Eisenstein (1925) sont le lieu même de l'affrontement inique entre les forces de l'ordre et le peuple. La mère portant son enfant mortellement blessé sera abattue froidement. Comment ne pas entendre un écho lorsque Liang, en costume de femme, clame : « Justice sera rendue » ? À sa manière, discrète – l'armée est ménagée in extremis – Wu Tian-Ming suggère ici le paroxysme de l'injustice. Nous ne verrons les marches que lors de la chute des deux corps enlacés. Mais quand Liang somme le général d'intervenir, il monte et descend les escaliers. Et cela s'entend.

Promenades pédagogiques

Le singe Général

Dans la mythologie chinoise, le singe (hou) est symbole d'agilité et d'intelligence. Figure fabuleuse au théâtre, il participe aux voyages extraordinaires et aux combats contre les démons. En écho à la tradition, le cinéaste traite cette figure de manière réaliste. Général (un macaque) sera, dans le film, le représentant du spectateur et l'auxiliaire du parcours initiatique des personnages.

Général accompagne la solitude de l'artiste. Seul dans les rues, avec son parapluie jaune, Wang porte sur ses épaules la boîte à masques et son singe. Dans la séquence 26, le singe semble comprendre la détresse de son maître ; il va chercher la photographie prise avec Gouwa et attend sa réaction. Quand Wang la déchire, un gros plan sur le singe reflète la réprobation du spectateur : nous voudrions que Wang se mette à la recherche de Gouwa. Face à l'accablement de son maître, le singe va chercher laalebasse de vin : les habitudes passées refont

surface. Séquence 23, lorsque Gouwa regarde les masques, deux gros plans du singe se font le relais du regard du spectateur, inquiet des conséquences de cette transgression. Lors des aveux forcés, un gros plan sur le singe permet à Wu Tian-Ming de ne pas montrer directement la violence des policiers. L'agitation du singe et la bande son suffisent.

Général sait avant son maître et en même temps que le spectateur que Gouwa est une fille. D'emblée, il accepte la fillette. Quand Wang la chasse, Général semble seul apitoyé par le désespoir de l'enfant. Alors que la barque s'éloigne, il regarde Gouwa et semble vouloir se jeter à l'eau pour la rejoindre. Quand Wang forme l'enfant aux exercices d'acrobatie, le singe fait aussi le poirier. Le parallèle entre les deux élèves de Wang est ambigu : Gouwa n'en reste qu'aux exercices du corps et n'accède pas à l'art véritable. Wang ne lui accorde rien de plus qu'au singe. Cette mise à l'écart est sensible aussi chez l'épicier, qui donne des graines au singe sans se soucier de Gouwa. Wang emprisonné, soumis, Général est confié à Gouwa. Dans les scènes finales de réconciliation, l'animal n'apparaît plus, éclipsé par la nouvelle complicité des deux artistes.

Pièces, ventes et recettes

Le roi des masques a choisi une vie de vagabond. La première partie du film met en scène la difficulté de se procurer de l'argent, matérialisée par de multiples mentions de prix. Par la suite, l'enjeu se modifiera et il semble que la quête soit trop spirituelle pour qu'il soit encore question d'argent.





La première fois que les deux acteurs se rencontrent, cela se fait par le biais d'une pièce d'or. Liang, ému du sort du vieux maître, lui envoie une pièce d'or qui tombe avec bruit à ses pieds. Un gros plan sur la main ramassant la pièce met en valeur le contraste entre leurs deux modes de vie. Alors que Liang fait l'éloge de son art, Wang rétorque : « *Chaque mendiant a un bâton bien à lui pour chasser les chiens.* » Ce qu'il lui faudrait, c'est un petit-fils et non changer de condition de vie. Il refuse de partager les bénéfices de la troupe de Liang : « *C'est comme si on demandait à deux montagnans de se rejoindre.* » Au cœur du film, l'épicier reviendra sur cette proposition de Liang : il lui aurait offert cent pièces. C'est l'occasion pour le vieux maître de réaffirmer, face au commerçant, que l'argent n'est pas sa préoccupation : « *On peut venir à bout de cent pièces. Je me débrouille et ne demande jamais rien à personne.* » Pour preuve de ces mots, il paie en riant le vin qu'il vient de boire, bien qu'il soit coupé d'eau !

Pour avoir un petit-fils, il faut payer. D'abord une statuette de la miséricorde : Wang choisit celle qui est dorée. Comme s'il ne cherchait pas à lésiner ! Celle qui correspond à son vœu est plus discrète et vaut cinq sous. Cinq sous pour un petit-fils, et l'on entend le tintement des pièces qui passent d'une main à une autre. Il paiera également dans le temple bouddhiste pour s'entendre dire qu'un petit-fils est inscrit dans son destin. Marchandisation contestable de l'espoir... Mais le marché aux enfants est là pour rappeler qu'acheter les enfants est une réalité. Le vendeur demande dix pièces contre Gouwa, il n'en

obtiendra que cinq. Gouwa malade, il faudra payer l'apothicaire : une pièce et vingt-huit sous. Pour cela, Wang met en gage une épée de famille, probablement une épée de théâtre. Il devra la céder pour deux pièces. L'argent qu'il accepte de dépenser matérialise encore son désir d'avoir un petit-fils. On sait d'ailleurs que sa femme l'a quitté parce qu'il ne gagnait pas assez et que son fils est mort de maladie : il n'est pas pour lui question de revivre une troisième perte.

Quand il est question d'argent entre Wang et Gouwa, c'est toujours un nœud dans le récit. Lorsqu'il découvre qu'elle est une fille, il lui jette une bourse, qu'elle abandonne sur la rive pour le rejoindre. Les personnages n'accordent aucune valeur à l'argent. La bourse, plusieurs pièces donc, semble même marquer un moment de tension (on pense à la séquence avec les quatre soldats). Le bonheur n'est pas monnayable.

Couettes et becs de théière

Le vieux Wang refuse catégoriquement de transmettre à une fille l'art des masques, conformément à la tradition. Ce rejet de la féminité va être mis en question par deux personnages travestis, l'un en femme, l'autre en garçon.

Tout d'abord Gouwa. Le film montre sa transformation : les cheveux courts et la veste noire sont remplacés par la veste rouge à fleurs et les couettes. Il faut rappeler que la Chine est « un pays où l'on ne pense pas l'enfance au féminin¹. » En effet, la fille appartient à la famille de son époux, elle n'est pas l'héritière des aïeux. Gouwa ébranlera l'assurance sexiste de Wang mais devra renoncer à se faire une place. En voyant Tianci uriner avec son « bec de théière » lui vient l'idée de le confier à son grand-père. Geste fou et désespéré de la fillette qui semble accepter l'inégalité des sexes. Ce sera donc à Maître Liang de relever le défi. Ce personnage semble inspiré du célèbre acteur travesti Mei Lanfang. Il se fera le porte-parole de Gouwa. Car



il souffre lui-même de la différence sexuelle : s'il n'accepte pas d'être à égalité avec le maître des masques, c'est que « *personne n'accorde de l'importance aux filles. Toi non plus puisque que tu ne veux qu'un garçon pour héritier. Et moi, je suis un personnage anodin, une demi-femme. Je ne mérite pas que tu m'appelles frère.* » Le film met en scène son étrange identité sexuelle : homme à la ville et femme sur scène. Le maquillage, les perruques et les costumes métamorphosent littéralement Maître Liang en femme. Mais à la ville, ses gestes efféminés et son allure suggèrent bien que les frontières des sexes sont floues. C'est costumé en femme qu'il s'adresse au général Liu, mais en tant qu'homme qu'il parle à Wang. La reconnaissance de Gouwa est aussi la sienne.

Cette mise en valeur de la femme résonne également de manière très politique quand on connaît la discrimination envers les filles en Chine, et ce depuis Confucius. Wu Tian-Ming utilise cette histoire de théâtre pour faire vaciller le sexisme.

Dragons, gongs et lampions

Le film s'ouvre sur une belle soirée de dragons et lampions. Il s'agit de la grande fête chinoise du nouvel an, qui marque par des banquets, des danses de dragons et des pétards, la fin de la période du Nouvel An et la remise au travail. C'est aussi le moyen pour le réalisateur de présenter les personnages et de marquer des distinctions sociales. Lors de cette fête, Wang et Maître Liang sont présentés ; le statut de bienfaiteur de l'acteur est posé d'emblée et anticipe la fin du film. Les deux militaires se rencontrent également : le général Liu et le commandant Huang. Les scènes de rue permettent aussi au réalisateur de montrer que l'art rassemble le peuple. La riche famille du petit Tianci est introduite dans le film. L'enfant déjà souligne le bonheur qu'il y a à se faire appeler « grand-père ». C'est utile aussi à l'économie du récit, car lors de la capture de l'enfant, il suffira de filmer l'enfant s'échappant dans la foule pour que le spectateur le reconnaisse et remarque – il est bien le seul ! – sa disparition.

C'est visuellement magnifique, mais c'est aussi symboliquement important. « La lumière et le feu qui sont yang repoussent les forces de l'obscurité qui sont yin. Les légendes racontent que c'est avec des pétards, des lanternes, des feux d'artifice et des papiers de couleur rouge que l'on repoussa un



monstre cornu du nom de Nian qui descendait des cieux, à la fin de chaque hiver, pour chercher son tribut de vies humaines. Depuis cette époque, on célèbre chaque année au nouvel an la disparition de cet animal fabuleux par une grande débauche de bruit et de lumière². » La magnificence avec laquelle Wu Tian-Ming filme cette tradition pose le thème de la lutte entre l'ombre et la lumière, entre le froid et la chaleur. On remarque d'ailleurs que la fin du film suggère le retour du printemps. Quand le roi des masques retrouve sa petite-fille, celle-ci a fleuri la modeste table. Ces rameaux en fleur sont la marque poétique de sa propre lutte contre l'adversité. Et sur sa coiffe de scène, elle peut arborer des fleurs de couleurs, symbole de sa féminité artistique durement conquise.

Prières et superstitions

Wu Tian-Ming est critique envers les superstitions chinoises. Le rapport de Wang à la statuette achetée dans la rue résume l'insignifiance de ces croyances ancestrales. À l'injonction de Maître Liang : « *Vieux Maître, trouve-toi un héritier* », Wang répond de deux manières. Il achète d'abord la statuette et ensuite l'enfant. Ce sont les pièces et non l'or de la statuette qui sont efficaces ! Le discours prophétique qu'il reçoit dans le temple est ambigu : « *Chance et malchance sont mêlées. Un petit-fils est inscrit dans ton destin.* » Tandis que Wang se questionne sur cette prophétie, Gouwa lui confie Tianci. Entre prière et action, le spectateur sait de quel côté se place l'efficacité ! Au début du film, l'hystérie des jeunes filles lors de la procession du *Bodhisattva* montre que notre réalisateur condamne ces croyances. Si Maître Liang aide les jeunes filles, c'est en défendant leur valeur, non en leur permettant d'accoucher d'un mâle !

Mais Wu Tian-Ming ne rejette pas pour autant toute dimension spirituelle. La gigantesque statue de Bouddha semble irradier d'une autre foi. Il s'agit du grand Bouddha de Leshan, taillé dans la falaise du mont Lingyun. Édifié entre 713 et 803



pour prévenir inondations et périls de navigation, il est le premier lieu d'établissement en Chine du bouddhisme et fait septante et un mètres de haut et vingt-huit de largeur d'épaule ! Ce Bouddha, Wang l'honore avec Gouwa aux premiers jours de leur rencontre. Après lui avoir montré son habileté dans l'art des masques, ils se rendent auprès de la statue. La bande son résonne encore des cris de joie inquiets de l'enfant face aux masques. Un travelling vertical révèle la petite silhouette de Gouwa courant entre les orteils de la statue. C'est elle que la caméra suit et par elle que l'on voit l'adulte en prière. Un magnifique plan en contre-plongée les réunit, minuscules, entre les jambes de la statue. Il semble que ce soit la voix de l'enfant qui fasse la vraie prière : elle crie « grand-père » à maintes reprises. Et par la force de l'écho, on peut même se demander si ce n'est pas l'enfant l'incarnation de la force du dieu. Car c'est bien l'énergie de cette petite fille qui va tout changer. C'est en souvenir de ce merveilleux instant et du plaisir qu'il a eu à entendre se répercuter l'écho que Wang se décide à apprendre à Gouwa quelques tours. Car quand nous les retrouvons après que Gouwa s'est jetée à l'eau, il la traite d'idiote quand elle lui répond qu'elle travaillera dur pour lui. Il regarde hors champ et le plan suivant – en contre-champ – est la statue, filmée depuis la rivière, en regard subjectif. On ne sait rien des conséquences sur Wang, mais la séquence suivante s'ouvre sur l'apprentissage de Gouwa. Le film semble donc mettre plus en valeur l'action humaine et les valeurs morales que les croyances religieuses.

Au fil de l'eau

Le roi des masques habite sur le fleuve et sa maison est flottante. Cette habitation semble essentiellement symbolique. Elle marque les étapes du parcours initiatique des personnages. Elle est le lieu où se noue le lien familial. D'ailleurs,

quand le spectateur s'aperçoit du sexe de Gouwa, elle est sortie sur le quai : elle n'a pas pu uriner depuis l'embarcation comme le lui indiquait son

grand-père ! Au cœur du film, lorsqu'elle suscite l'incendie, Wu Tian-Ming s'en sert comme d'une étape dans leur parcours : elle ne parvient pas à éteindre les flammes et hurle à la nuit : « *Grand-père ! Maître !* » C'est lui, plus tard, qui éteindra les flammes. Pourtant, dans la suite, les conséquences matérielles du sinistre sont invisibles. Et quand il la retrouve, l'embarcation est rutilante et fleurie. Le lien entre les deux personnages passe par la mise en scène de leur rapport à l'embarcation. On pense à la déchirante scène d'abandon. Il faudra à Wang se jeter à l'eau et laisser filer la maison. Gouwa quittera Wang sur un bateau recouvert de tuiles et le rejoindra en amenant Tianci sur une barque chargée d'écorces de bois. Le parcours, le va-et-vient entre acceptation et rejet est donc visible par ces trajets sur le fleuve. Le film suit le rythme du fleuve : il est construit en boucle. Dans les premiers plans, Wang apparaît seul et, dans le dernier, il repart tenant le gouvernail avec Gouwa. Ils traverseront le plan dans un travelling droite-gauche, marquant leur départ dynamique vers un avenir artistique commun.



¹ Brigitte Baptandier, « Les femmes, individus en partance », in *Chine, peuples et civilisation*, La Découverte, 2004.

² Michel Culas, œuvre citée en bibliographie.

Bibliographie

Sur le net

<http://www.chinacinema.fr> : présentation et entretien avec Wu Tian-Ming.

<http://fr.ulike.net/clubs/film> : chercher le film pour voir une vidéo d'un spectacle de changement de masques

(vous en trouverez d'autres sur Youtube en tapant « bian lian »).

<http://www.icilachine.com/cinema/films/1243-le-roi-des-masques-de-wu-tianming.html> : analyse et informations sur le film (visible en chinois non sous-titré).

www.arsinica.net : Créée en 2003, l'association Arsinica est l'un des acteurs principaux des échanges cinématographiques entre l'Europe et la Chine.

Dossiers sur le film

<http://cinegamin.free.fr/pages/docpeda/pdf/roimasq/roi.pdf>

<http://www.abc-lefrance.com/fiches/Roidesmasques.pdf>

Le Roi des masques, dossier « Collège au cinéma », édité par le CNC, 2001, auteurs du document : Luc Bossi et Joël Magny.

Le film est entré dans le dispositif *Collège au cinéma* en 1999/2000 et sorti en 2006/2007.

Filmographie et résumés des films

Festival de la Rochelle, cahier n°6, 1985 (*La Vie*).

Festival des Trois Continents de Nantes, du 27 novembre au 4 décembre 1984 (*La Rivière sauvage*).

Neuvième Festival des Trois Continents de Nantes, du 1 au 8 décembre 1987 (*Le Vieux Puits*).

Le studio Xi'an

Cahiers du cinéma, n° 404, de février 1988, article de Jean-Paul Aubert, « Xi'an, toujours au centre ».

Cahiers du cinéma, n° 427 de janvier 1990, entretien avec Bérénice Reynaud.

Neuvième Festival des Trois Continents de Nantes, du 1 au 8 décembre 1987, entretien avec Wu Tian-Ming.

Le cinéma chinois

Le Cinéma chinois, sous la direction de Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985.

Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas, Bérénice Reynaud, Éditions Cahiers du cinéma, 1999.

Le Cinéma asiatique, Antoine Coppola, L'Harmattan, 2004.

L'opéra chinois

Le Théâtre en Chine, Tseng Yong-yi, Picquier, 1990.

Théâtre en Orient, par Ma Hia-Tsin in *L'Histoire des spectacles*, encyclopédie de la Pléiade, 1965.

Promenade au jardin des poiriers, l'opéra chinois classique, Jacques Pimpaneau, musée Kwok on, 1983.

Pensée chinoise

Le Détour et l'Accès, stratégies du sens en Chine, en Grèce, François Jullien, Points Essais, 1995.

Grammaire de l'objet chinois, Michel Culas, Éditions de l'Amateur, 1997.

Un barbare en Asie, Henri Michaux, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1933.

Chine, peuples et civilisation, sous la direction de Pierre Gentelle, La Découverte/poche, 2004.

- *1, 2, 3... Léon !* programme de courts métrages, écrit par Pierre Lecarme.
- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *Azur et Asmar* de Michel Ocelot, écrit par Bernard Genin.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Le Bonhomme de neige*, de Dianne Jackson, écrit par Marie Diagne.
- *Bonjour*, de Yasujiro Ozu, écrit par Bernard Benoliel.
- *Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Cinq Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Chien jaune de Mongolie* de Byambasuren Davaa, écrit par Marcos Uzal.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Contes chinois* de Te Wei, Hu Jinqing, Zhou Keqin, Ah Da, écrit par Christian Richard, assisté d'Anne-Laure Morel.
- *Les Contes de la mère poule*, de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon.
- *Nouveau programme de courts métrages* (deux programmes) écrit par Yann Goupil et Stéphane Kahn.
- *La Croisière du Navigator* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Garri Bardine, six films courts*, (deux programmes) écrit par Pascal Vimenet.
- *Gauche le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, écrit par Michel Marie.
- *Jason et les Argonautes* de Don Chaffey, écrit par Antoine Thirion.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *La Jeune Fille au carton à chapeau* de Boris Barnet, écrit par Stéphane Goudet.
- *Jiburo* de Lee Jeong-hyang, écrit par Charles Tesson.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Charles Tesson.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Monde vivant* d'Eugène Green, écrit par J.-C. Fitoussi.
- *Mon voisin Totoro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Nanouk, l'Esquimau* de Robert Flaherty, écrit par Pierre Gabaston.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami, écrit par Alain Bergala.
- *Paï* de Niki Caro, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *La Petite Vendeuse de Soleil* de Djibril Diop Mambety, écrit par Marie Diagne.
- *Petites z'escapades*, écrit par Marie Diagne.
- *La Planète sauvage* de René Laloux, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Ponette* de Jacques Doillon, écrit par Alain Bergala.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princes et Princesses* de Michel Ocelot, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Robin des Bois* de William Keighley et Michael Curtiz, écrit par Pierre Gabaston.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Pagliano.
- *Sidewalk stories* de Charles Lane, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Berthomé.
- *U* de Grégoire Solorateff et Serge Elissalde, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La Vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant rédaction collective (A. Bergala, D. Gheerbrant, D. Oppenheim, M.-C. Pouchelle, C. Schapira).
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan, écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Zéro de conduite* de Jean Vigo, écrit par Pierre Gabaston.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Junko Watanabe.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur...* *Le Roi des masques* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, septembre 2010

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.