

Villes chinoises / Campagne

Le Forum nous propose depuis le début du mois tout un programme de films sur le thème des villes chinoises, avec des images qui vont de la modernisation et de l'espoir en un avenir meilleur, à la prolétarisation et à la marginalisation, c'est-à-dire une image duale de la ville.

Mais cette image duale de la ville est sous-tendue par la dualité ville-campagne, car la ville, dans le contexte chinois tout particulièrement, n'existe en fait que dans le rapport à la campagne, rapport ambivalent et rapport dialectique, très bien illustré par l'image du yin et du yang. Si la ville représente un espoir, c'est un espoir de vie meilleure pour les campagnards qui rêvent d'y accéder, hors du poids des traditions, et si elle devient un enfer, c'est en opposition à la pureté originelle de la campagne. Selon les époques, c'est une image ou une autre qui domine, et que l'on retrouve au cinéma, comme dans la littérature dont il est souvent adapté.

On suit ainsi, à travers le cinéma, l'évolution des mentalités dans leur rapport à la campagne et à la ville, une évolution qui reflète les mutations sociales, mais en étant très souvent instrumentalisée par le discours politique. Cette évolution, nous allons la parcourir en cinq étapes, qui sont des étapes historiques, mais qui correspondent aussi à des changements de regard et de perception...

Et la première étape commence dès les débuts du cinéma en Chine... ou du moins à Shanghai.

I. Années 1920-1949 : de la ruralité idyllique à l'enfer urbain

1. « **La romance d'un marchand ambulant** » (《劳工之爱情》), de Zhang Shichuan (张石川), court métrage de 22' et premier d'une série de quatre films tournés à la Mingxing (明星影业公司) à sa création, en **1922**. C'est le plus ancien film chinois dont on possède une copie entière. Comme les trois autres, c'est une comédie satirique.

Il relate le parcours d'un petit menuisier de village devenu petit marchand de fruits en ville. Tombé amoureux de la fille de son voisin médecin, il imagine pour l'épouser un stratagème qui lui permet d'amener des patients à son beau-père.

La ville est ici lieu d'émancipation et de progrès social, où l'on peut s'affranchir du poids des traditions liées au monde rural et où peuvent s'épanouir les idées libérales promues par le mouvement du 4 mai, en particulier pour les femmes. On est dans la ligne des nouvelles de Lu Xun, publiées au même moment (« La véritable histoire d'AQ » (《阿Q正传》), datée de 1921, et 1^{er} recueil « L'appel aux armes » 《呐喊》1923).

En même temps, si l'on vient en ville, c'est pour les promesses qu'elle offre, mais leur réalisation n'est pas toujours conforme à la morale traditionnelle.

Extrait 1 : http://v.youku.com/v_show/id_XMTY3MDU3MDQ4.html

Les deux premières images, accompagnant le titre, sont comme une préface au film, et résument le parcours du menuisier de village. 3s : 1^{ère} image = vision bucolique de la campagne, avec un troupeau dans un champ, 2^{ème} image : la ville, où l'on devine une petite fabrique surmontée d'un panache de fumée symbole d'un monde ambivalent, mais prometteur.

2. L'image s'affine dix ans plus tard, avec :

1932 « **La rose sauvage** » (《野玫瑰》) de Sun Yu (孙瑜),

Tourné aux lendemains du 8 septembre 1931, date de l'occupation de la Mandchourie par les Japonais, qui donne le contexte historique et explique les thèmes patriotiques récurrents dans le film.

Mais c'est aussi l'un des premiers films où la campagne est explicitement présentée comme **lieu idyllique de pureté originelle, opposée à la ville comme lieu de déchéance et de ségrégation sociale**, mais où les humbles et les opprimés trouvent leur force dans une sorte d'union fraternelle qui n'est pas encore révolutionnaire, mais plutôt, dans le contexte de 1931, l'union pour la défense de la patrie.

Le thème - campagne/ville - est brossé en trois parties, avec pour coda celui de l'impossible retour.

1/ La **première partie** pose le **décor rural** : un village le long d'une rivière, où sont amarrés des bateaux. Dans la coque d'un vieux rafiote posé sur la rive habitent la jeune **Xiao Feng** (小凤) et son père. Elle est vive, rieuse et délurée.

Passe un jeune citadin, élégant et souriant, venu de la ville au volant d'une voiture décapotable. Il s'appelle **Jiang Bo** (江波), il est peintre à la mode, fatigué des mondanités, Xiao Feng a pour lui toute la fraîcheur de la rose sauvage. C'est le coup de foudre et le début d'un amour idyllique. ; il revient poser son chevalet sous un arbre pour croquer Xia Feng qui pose pour lui, jambes nues, adossée au tronc.

Extrait 2(Xiao Feng) : http://v.youku.com/v_show/id_XMTczNzZzODM2.html 4'29-5'40

Extrait 3 (arrivée au village et rencontre)

http://v.youku.com/v_show/id_XMTczNzZzODM2.html 15'24-16'45

Extrait 4 (la rose sauvage) id. 21'35-22'36

2/ Après l'incendie du rafiote et la disparition de son père, orpheline et sans toit, Xiao Feng est recueillie par Jiang Bo qui l'emmène chez lui, à **Shanghai**. Mais il lui faut d'abord la présenter à son père. Permanentée et habillée à la dernière mode, Xiao Feng doit faire son entrée dans le salon familial au cours d'une réception mondaine où elle cause catastrophes et scandale, dans une séquence digne d'une comédie américaine, et Jiang Bo est prié de la ramener d'où elle vient. Il préfère quitter le cocon familial pour la suivre.

3/Il s'ensuit une vie de bohème, heureuse et décontractée. Les deux tourtereaux trouvent une chambre dans un des « *prétendus* logements sociaux », comme dit un intertitre, c'est-à-dire où une dizaine de famille se partagent 10 m². Ils partagent le lieu avec deux copains avec lesquels ils forment une joyeuse bande. L'un peint des publicités sur les murs de Shanghai, et l'autre vend des journaux dans la rue.

Extrait 5 (la vie de bohème) http://v.youku.com/v_show/id_XMTczNzMzODM2.html 33'49-37'

4/C'est une vie gaie et insouciant, ce n'est qu'avec l'hiver que les choses se gâtent : ils n'ont plus d'argent et Jiang Bo tombe malade... La ville, finalement, les sépare, Xiao Feng demande l'aide de son père, et celui-ci n'y consent qu'à condition qu'elle disparaisse de la vie de son fils... C'est l'annonce de la guerre qui les réunit, ils se joignent ensemble à une marche patriotique...

Mais auparavant, la situation aura évolué : pour Jiang Bo et Xiao Feng, aucun retour en arrière, vers le passé rural idyllique, n'est plus possible.

3. A partir de 1934, la ville, dans les films chinois, devient **l'enfer des pauvres, et ville de perdition**, aussi, surtout pour les femmes qui n'ont plus dès lors de recours possible : la campagne équivaut à l'enfermement dans la tradition, la ville à la déchéance et à la mort. C'est la grande période du cinéma de gauche, dont le chef d'œuvre est sans doute « **La divine** » (《神女》) de Wu Yonggang.

Les villes sont sans espoir aussi pour les enfants, culminant avec « San Mao le petit vagabond » en 1949 (《三毛流浪记》).

4. Mais l'ambivalence demeure. Dans « **Tianlun** », ou « Piété filiale », en 1935, Fei Mu/Luo Mingyou (Lianhua), montre la capacité de régénérescence de la campagne, qui conserve les grandes valeurs de la Chine. Ensuite, dans les années de conflit, la campagne devient un refuge, par exemple dans le film de 1943 de Ma-xu Weibang (马徐维邦) « **Bégonia d'automne** » (《秋海棠》 *qiūhāitáng*), refuge pour le jeune Qiu Haitang dont l'amour de jeunesse a dû devenir la troisième épouse d'un général et qui s'enfuit vivre dans un village avec la petite fille née de leurs amours clandestines.

Sans parler des capacités de résistance de la campagne pendant la guerre.

II. Années 1950-65 : campagne régénérée pour régénérer la ville

1. Après l'avènement de la République populaire, le cinéma filme la misère urbaine, pour montrer comment le nouveau régime vient œuvrer pour cette population démunie.

1950 « Ma vie » (《我这一辈子》) de Shi Hui (石挥) d'après la nouvelle de Lao She

1952 « Dragon Beard Ditch » (《龙须沟》), de Xian Qun (冼群) d'après une pièce de Lao She

2. Mais bien vite on passe à un autre registre.

« **La campagne doit encercler les villes** » a dit Mao. Mais la campagne doit être régénérée et réformée, privée de ses superstitions et traditions obsolètes, et modernisée et développée. Le cinéma glorifie les grands travaux réalisés, sur fond de lutte des classes - par exemple en 1955 le film de **Xie Jin** « **Printemps au pays des eaux** » (《水乡的春天》 *shuixiang de chuntian*) qui raconte les travaux d'aménagement du fleuve Huai et la mise en valeur des marécages de la région, en opposition au paysan riche qui, au lieu de champs, veut créer un étang pour cultiver des lotus.

3. Mais, si la campagne est réformée, c'est pour qu'elle puisse être le vivier de la Révolution, et surtout la nourrir. D'où la réforme agraire et la collectivisation à marche forcée.

Le cinéma glorifie l'œuvre réalisée dès les lendemains du Grand Bond en avant, et la grande famine qui en est résultée, au moment où il faut redresser le pays, et redonner du courage à la population, et surtout à la population rurale qui a le plus souffert. Les directives sont claires : le cinéma doit s'adresser à elle.

1962 : « **Le village des acacias** » (《槐树庄》 *huáishùzhuāng*) de Wang Ping (王苹).

Le film est en fait adapté d'une pièce de théâtre révolutionnaire du dramaturge Hu Ke (胡可) écrite en 1959, en plein Grand Bond en avant : la pièce a pour thème principal les difficultés rencontrées pour mettre en œuvre la réforme agraire, puis la collectivisation, dans un petit village du nord de la Chine, de 1947 à 1957.

Il présente la réforme agraire comme une réalisation héroïque de quelques personnes dévouées à la cause de ce processus révolutionnaire parce qu'ils sont convaincus qu'ils peuvent, en l'appliquant, améliorer le sort des habitants de leur village, et, au-delà, participer positivement au développement du pays.

La réforme est donc évoquée sous ses aspects les plus positifs, à travers le personnage central de la tante Guo, personnage maternel emblématique.

Pendant tout ce processus, la ville, Pékin en l'occurrence, centre du pouvoir, est le lieu quasi mythique d'où proviennent les directives. Et la grande récompense de la tante Guo pour avoir réussi à mener à bien l'organisation d'une commune est d'être élue par les villageois pour se rendre en ce lieu magique pour rencontrer le président Mao et être décorée travailleur-modèle. Mais la ville relève du domaine de l'imaginaire et du mythique. Elle est devenue symbole, glorieux et immatériel. Elle est présente dans les esprits, pas à l'écran.

Extrait 6 Le village des acacias : http://v.youku.com/v_show/id_XNDE3ODYxNjA.html 93'45-95'30

III. La Révolution culturelle et ses lendemains :

Du désir de ville à la nostalgie de la campagne, puis au symbolisme tellurique

1. Pour retrouver le pouvoir, après l'échec du grand Bond en avant, Mao lance la Révolution culturelle qui doit être une régénérescence de la Révolution. Pour cela, toute la Chine intellectuelle et urbaine est envoyée se ressourcer à la campagne, ce qui va entraîner un **désir de ville**. Ce désir de retour (qui est l'inverse du retour aux origines rurales) va être particulièrement fort pour les citadins qui se sont portés volontaires pour aller dans les zones rurales isolées participer à leur développement lorsque, aux lendemains de la Chute de la Bande des Quatre, ils seront oubliés dans leur lointain exil, privés de *hukou* pour revenir « chez eux ».

Ce rêve de retour en ville est le sujet du film de Joan Chen (陈冲) « **XiuXiu** » (《天浴》) - 1998, et de « **Shanghai Dreams** » (《青红》) de Wang Xiaoshuai (王小帅) - 2004.

XiuXiu est « oubliée » sur le haut plateau tibétain, sans espoir de revenir à son Chegdu natal, les parents de Qinghong veulent revenir à Shanghai. Ils se sont été portés volontaires dans l'illusion que l'on pouvait accélérer la croissance des zones reculées du pays en y transférant en masse usines et hommes, idée doublée de considérations stratégiques, c'est-à-dire le désir d'avoir une base industrielle qui puisse être à l'abri de toute attaque. C'est ce qu'on a appelé la politique de la « troisième ligne de défense », appliquée à partir de 1964, et visant à délocaliser des usines à vocation essentiellement militaire vers l'ouest et le sud-ouest du pays, dans des zones montagneuses difficiles à attaquer.

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, après le lancement de la politique de réforme et d'ouverture, tous ces gens qui étaient partis dans l'enthousiasme n'avaient plus qu'une envie, rentrer chez eux. Or il leur fallait pour cela obtenir l'autorisation des autorités centrales, et un changement de *hukou*. Il leur faudra encore beaucoup de temps pour y parvenir, mais certains n'attendront pas, comme les parents de Qinghong, qui partent sans *hukou*... La ville est devenue un rêve lointain et inaccessible.

Mais, chez Wang Xiaoshuai, la situation est plus complexe car les enfants sont nés au Guizhou, et Shanghai ne représente rien pour eux. Le rêve de ville se traduit aussi en conflit de génération.

Shanghai Dreams, extrait 7 (le rêve du père // la réalité de Qinghong)

<http://www.letv.com/ptv/vplay/176483.html> 0'11-1'43

Mais, lorsque ceux qui avaient été envoyés à la campagne réussissent à rentrer chez eux, la situation est difficile, comme le montre nombre de nouvelles, en particulier celle de **Wang Anyi** : « **Destination finale** »

(《本次列车终点》). Elle y dépeint la dure réalité qui accueille un jeune qui revient enfin chez lui, à Shanghai, après dix ans à la campagne, une réalité qui n'a rien à voir avec le rêve doré qui l'a aidé à tout supporter pendant tout ce temps-là. L'appartement de sa mère est exigu, reflétant la surpopulation de la ville, les jeunes qui reviennent n'ont pas de travail, lui n'a que celui que lui a laissé sa mère en partant à la retraite, et il lui faut une heure et demi de trajet dans des bus bondés pour y aller. Confronté à la difficulté des conditions de vie, il se rappelle alors avec nostalgie l'école où il enseignait, les élèves qu'il a quittés sans même leur dire au revoir, et la jeune fille qu'il a aimée... Après le rêve du retour à Shanghai, le **rêve du passé rural**, comme si le rêve était la seule chose qui pouvait aider à vivre.

2. Finalement s'installe une **nostalgie de la vie à la campagne**, revue à posteriori comme une expérience humaine chaleureuse et enrichissante, dont le cinéma se fait l'écho, très souvent en adaptant des nouvelles.

C'est le cas, en 1982, de « **Mumaren** » ou « Le gardien de chevaux » (《牧马人》) de Xie Jin (谢晋), d'après « L'âme et la chair » (《灵与肉》) première nouvelle publiée par Zhang Xiangliang (张贤亮) après sa réhabilitation, en 1980.

Le film, comme la nouvelle, racontent l'histoire d'un jeune homme qui a, dans son enfance, été abandonné par son père, parti aux Etats-Unis où il a créé un groupe d'entreprises prospères. Au soir de sa vie, il rentre en Chine

pour revoir son fils et les lui offrir ; mais celui-ci refuse de partir avec lui, en lui racontant sa vie pour lui expliquer pourquoi. Sa mère est morte peu après le départ de son père, il est devenu instituteur mais a été condamné comme droitier en 1957, et envoyé travailler dans une ferme d'élevage de chevaux au sud de la Mongolie intérieure.

Il a retrouvé là un père, une mère et des amis : des paysans qui l'ont accueilli avec gentillesse, et même protégé pendant la Révolution culturelle. Etre droitier (右派), pour eux, n'avait pas grande signification. Il s'est ensuite marié avec une jeune réfugiée du Sichuan au moment de la grande famine, ils ont eu une petite fille, et, quand il a été réhabilité, il a préféré rester dans le village avec elles, plutôt que de revenir en ville.

Cette nouvelle est étonnante : ce n'est ni un réquisitoire contre les injustices subies pendant vingt ans, ni une dénonciation des absurdités de la période ; en fait, le principal malheur éprouvé par le jeune Xu Lingjun, bien plus que sa condamnation comme « droitier », est d'avoir été abandonné par son père. En revanche, le fait d'être envoyé travailler dans une ferme perdue dans une zone éloignée du nord-ouest de la Chine est décrit comme une sorte de rédemption : alors qu'il est déprimé, et au bord du suicide, il est sauvé par la gentillesse et la chaleur humaine des gens du village.

Ce thème de la rédemption par la nature et la chaleur humaine des paysans locaux est récurrent dans la littérature au tournant des années 1980, et dans nombre d'adaptations cinématographiques.

<http://www.youtube.com/watch?v=Cxhc8PZWwi8>

(Mumaren extrait ville/campagne 8'28-12'10)

Mumaren extrait 8 sauvé par la gentillesse des paysans 27'49-29'05

Mumaren extrait 9 les racines dans la terre 1.37'10-1.38'12

(rencontre avec le père : alternance séquences à l'hôtel/scènes en Mongolie, au départ)

3. La campagne devient encore plus symbolique dans les films de la cinquième génération, ensuite. Des films comme « La terre jaune » ou « Le sorgho rouge » sont conçus comme des fresques où le symbolisme de la terre est dominant, la terre comme support des valeurs culturelles qu'il s'agit de remettre à l'honneur, avec un côté quasi tellurique/orgiaque dans le second.

IV. Après 1989 : la ville comme miroir aux alouettes et lieu de perte

1989 marque une rupture dans le cinéma chinois, avec la naissance du cinéma indépendant, qui se développe ensuite grâce au numérique. Cette liberté de moyens favorise la liberté d'expression et de ton.

1) **Au début des années 1990**, les nouveaux réalisateurs indépendants, dits de la sixième génération, se tournent vers les **laissés pour compte** de la croissance, et ce sont d'abord des jeunes venus dans la capitale de leurs lointaines provinces. C'est le cas de « **Bumming in Beijing** » (《流浪北京》 de Wu Wenguang (吴文光), en 1990 (ou « *Beijing Bastards* » de Zhang Yuan, 1993).

Mais les personnages de Wu Wenguang sont des artistes, la ville est une sorte de creuset où chacun cherche sa voie, où certains réussiront et d'autres non. C'est la **bohème**, le bateau ivre. Cela reste **une aventure. Et un rêve** : le titre entier du film de Wu Wengang est « **Bumming in Beijing : the last dreamers** » (《流浪北京 : 最后的梦想者》).

2) **A partir du début des années 2000**, on voit apparaître un thème qui devient récurrent : la ville devient un **miroir aux alouettes** qui promet des conditions de vie meilleures, sans remplir ses promesses.

Les jeunes qui débarquent de leur campagne se font attaquer, maltraiter et voler.

a) C'est le cas du jeune livreur de « **Beijing Bicycle** » de Wang Xiaoshuai, qui se fait voler sa bicyclette.

b) C'est le cas des moins jeunes aussi, comme le Liu Yuejin du film de 2007 de Ma Liwen (马俐文) « **Je suis Liu Yuejin** » (《我叫刘跃进》), d'après la nouvelle de Liu Zhenyun (刘震云).

Travailleur migrant du Henan, Liu Yuejin a été embauché comme cuisinier à Pékin. Il perd en arrivant le sac qui contient toutes ses affaires, mais en trouve un autre qui se trouve contenir une clé USB où sont enregistrées les détails d'une opération de chantage. Tandis qu'il essaie de récupérer son argent et ses papiers, il est poursuivi par divers truands liés à l'affaire... Il s'en tire, car le film est une comédie, mais Pékin apparaît comme un monde de fous au brave paysan qui débarque.

c) Monde de fous et monde dangereux, comme, aussi, dans le premier long métrage de Ying Liang (应亮) :

« **Taking Father Home** » (《背鸭子的男孩》), sorti en 2005, qui raconte l'histoire d'un jeune garçon de 17 ans dont le père a quitté le village six ans plus tôt pour aller chercher fortune en ville et qui décide d'aller l'y chercher. La ville lui apparaît comme un repaire de délinquants, et qui plus est menacée par une inondation imminente qui oblige finalement à évacuer les habitants. A la fin du film, il revient dans son village qui apparaît

comme un havre de paix, même si, là aussi, les choses ne sont plus aussi stables et sûres que dans le passé, car toute la zone où il habite doit être rasée pour faire place à une zone industrielle.

d) Mais, si la campagne n'est plus aussi sûre, la ville est un **lieu de perte**, pour tout le monde, hommes et femmes, comme dans « **Voiture de luxe** » (《江城夏日》) de Wang Chao (王超), 2006. Instituteur dans un petit village du Hubei, Li Qingming part à Wuhan à la recherche de son fils qui y est parti chercher du travail et dont ils n'ont plus de nouvelles car sa femme, sur le point de mourir, veut revoir son fils une dernière fois. Il va donc résider chez sa fille Yanhong, hôtesse dans un bar de karaoké ; elle met en contact avec un policier pour qu'il l'aide. Mais le policier reconnaît le fiancé de Yanhong, un truand qu'il a mis en prison dix ans auparavant, et qui s'avèrera être lié à la disparition du fils. La ville apparaît ainsi aux yeux du villageois qui débarque comme un lieu malsain où se côtoient tous les vices de la terre, et qui a finalement été fatal à son fils.

e) Quant aux enfants « laissés derrière » à la campagne par les parents partis travailler en ville, leur situation est tragique, comme le montre le film de Liu Junyi (刘君一) « **Left Behind Children** » (《留守孩子》 *liúshǒu hái'zǐ*) qui date aussi de 2006 ; décrivant la vie d'un groupe d'enfants laissés à la garde de grands parents ou d'oncles, il montre les traumatismes dont souffrent ces enfants. Le film atteint son point culminant dans une scène où le plus âgé d'entre eux déverse toute sa colère et sa rancœur, dans un devoir improvisé à l'école. Il est intéressant de noter que son cas rappelle une nouvelle de Ba Jin (巴金), « **Un tireur de pousse** » (《一个车夫》). La nouvelle date de 1933 et renvoie au cinéma de Shanghai de la même époque.

Le cinéma nous offre ainsi le spectacle d'une Chine duale, où personne n'est vraiment heureux.

V. Années 2010 : double nostalgie, des vieilles villes qui disparaissent et d'une campagne idéalisée

1. Le cinéma chinois aujourd'hui, hors grands films commerciaux, est un **cinéma nostalgique**, qui regarde la ville comme la campagne d'un même regard attristé, nostalgie pour un passé condamné à ne plus vivre que dans le souvenir. - on regarde les vieux quartiers des grandes villes disparaître pour faire place à des immeubles modernes uniformément semblables et anonymes.

L'emblème du passé urbain qui disparaît est bien sûr le *hutong* pékinois, dont la culture très spécifique incorporait beaucoup de la vie au village. C'est ce qui est si bien rendu dans « **Le vieux barbier** » (《剃头匠》), par exemple, de Hasi Chaolu (哈斯朝鲁) - 2006, où les hutongs apparaissent comme un condensé de culture villageoise, avec une forte tradition communautaire. Trait que l'on retrouve aussi bien dans le *lilong* (里弄) shanghaien.

2. On aboutit à un **rêve de retour aux origines** où la campagne, le village apparaissent comme havres de paix et lieux où se ressourcer, et renaître.

a) Fin de « **Voiture de luxe** »

http://v.youku.com/v_show/id_XMjk5MTg5Mjg=.html séquence finale : Yanhong revient au village et retrouve la vieille balançoire dans la cour de l'école – après l'enterrement du frère, et du cauchemar urbain, le film se termine sur la naissance du bébé, et un sourire esquissé sur le visage du père – le premier de tout le film.

Voiture de luxe extrait 10 : retour au village 71'38-73'13 (fonction cathartique de la balançoire)

Voiture de luxe extrait 11 : sourire final 79'56 - 80'09

(on pense au poème de Verlaine : la vie est là, simple et tranquille, cette paisible rumeur-là vient de la ville)

b) Même fonction cathartique de la famille au village, à la **fin de « Une famille chinoise »** (《左右》) de Wang Xiaoshuai – sorti au festival de Berlin, février 2008.

Le film est l'histoire d'un drame provoqué par la maladie d'une petite fille qui nécessite une greffe que seul peut lui donner un frère ou une sœur, drame en raison de la politique de l'enfant unique. La mère étant divorcée, revient vers son premier mari pour avoir l'enfant sauveur.

dernière scène, celle où Mei Zhu se retrouve avec son deuxième mari, Lao Xie, le soir, dans la cuisine, au moment du dîner. Ils mangent en silence. Mei Zhu pense à l'enfant qu'elle espère avoir. Lao Xie, avec ce sourire très doux qui le caractérise, finit par parler, et ce sont des paroles d'espoir, les premières du film : il dit qu'il va considérer ce bébé qui va naître comme le sien, et que, lorsqu'il sera né, ils iront le présenter à sa famille, dans son village...
(**Une famille chinoise Extrait** scène finale dans la cuisine)

c) « **Ici, Là-bas** » (《这里，那里》), Lu Sheng (卢晟), 2011.

Ici, ce sont les forêts enneigées du grand nord, là-bas ce sont Paris/Shanghai.....3 frères.....

Mais dans ces films, la campagne reste conforme à l'image traditionnelle. Cependant, ce que l'on peut se demander, c'est vers quelle campagne les citadins vont maintenant pouvoir revenir. Car si la vie est cyclique, on ne revient jamais exactement au point original, c'est une progression de forme hélicoïdale, qui permet justement à la vie d'avancer... C'est une redécouverte de la campagne qui semble se profiler, liée à une redécouverte de la culture locale. C'est peut-être cela que l'on va maintenant voir apparaître dans les films chinois.

Discussion :

Indice : Bao Jingjing, après "Love is not blind", recherché sur le passé de sa grand-mère.

Couplé à une redécouverte de la culture locale. Cf Ou Ning – projet « Bishan Village ».

Onze extraits, total 15'02

- La romance d'un marchand ambulant

Extrait 1 : http://v.youku.com/v_show/id_XMTY3MDU3MDQ4.html (2 sec)

Les deux premières images, avec le titre : l'une un pâturage, l'autre la ville

- La rose sauvage

http://v.youku.com/v_show/id_XMTczNzMzODM2.html

Extrait 2(Xiao Feng) : 4'29-5'40

Extrait 3 (arrivée au village et rencontre) 15'24-16'45

Extrait 4 (la rose sauvage) 21'35-22'36

Extrait 5 (la vie de bohème) 33'49-37'

- Le village des acacias

http://v.youku.com/v_show/id_XNDE3ODYxNjA=.html

Extrait 6 93'45-95'30

- Shanghai Dreams

<http://www.letv.com/ptv/vplay/176483.html>

Extrait 7 (le rêve du père // la réalité de Qinghong) 0'11-1'43

- Mumaren/Le gardien de chevaux

<http://www.youtube.com/watch?v=Cxhc8PZWwi8>

Extrait 8 (sauvé par la chaleur humaine des paysans) 27'49-29'05

Extrait 9 (les racines dans la terre) 1.37'10-1.38'12

- Voiture de luxe

http://v.youku.com/v_show/id_XMjk5MTg5Mjg=.html

Extrait 10 : retour au village 71'38-73'13 (fonction cathartique de la balançoire)

Extrait 11 : sourire final 79'56 - 80'09