

Contes chinois



Sommaire

Préambule	2
Les réalisateurs	7
Les « Contes chinois » :	
<i>Les Têtards à la recherche de leur maman</i>	8
<i>L'Épouvantail</i>	12
<i>Les Singes qui veulent attraper la lune</i>	15
<i>Les Trois Moines</i>	19
<i>Impression de montagne et d'eau</i>	24
La pensée chinoise	29
La peinture chinoise	30
Les techniques particulières d'animations	32
Symboles	34
Les proverbes chinois	35
Prolongements pédagogiques	37
Bibliographie sélective	39

Ce Cahier de notes sur... *Les « Contes chinois »* a été réalisé par Christian Richard, assisté d'Anne-Laure Morel.

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 **CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.**

Préambule

Ce cahier de notes a pour but de présenter les programmes 1 et 2 de ces « Contes chinois » rassemblant des courts métrages (voir ci-dessous) issus du prestigieux Studio d'art de Shanghai.

Si le programme 1 tourne essentiellement autour du thème de la « quête », le programme 2 (à partir du court métrage *Les Singes qui veulent attraper la lune* – commun au programme précédent) développe ce même thème de la quête, mais avec son complément : « le don ».

Un clin d'œil, en quelque sorte, à l'image de la culture chinoise intrinsèque, incluant le principe fondamental de l'Un, qui contient simultanément le Yin et le Yang. Ces programmes « École et Cinéma » ont été élaborés à partir de la sélection des sept courts métrages (produits par le Studio d'art de Shanghai) rassemblés et présentés pour la première fois à Aubervilliers, en novembre 2003, par le festival de films *Pour éveiller les regards*, en présence de Jin Guoping, président du Studio, et de Zhou Keqin, réalisateur. Figuraient, en plus de ces cinq œuvres, deux « lavis découpés » de Hu Jinqing : *L'Aigrette et l'huître* (1983) et *La Mante religieuse* (1988). Depuis, ces sept courts métrages ont été distribués par Les Films du Paradoxe avec sorties nationales sous les titres *Impression de montagne et d'eau* en octobre 2004 et *Les Trois Moines et autres contes* en octobre 2005. (Films également disponibles sur DVD).

Il est conseillé de se conformer à l'ordre des programmes. Ces derniers ont été établis en fonction, non de la chronologie des réalisations, mais de la nature et de l'accessibilité des œuvres, prenant en compte la variation de l'attention/concentration des spectateurs :

simplicité/complexité du récit, sollicitation de l'imaginaire, subtilité des ellipses spatio-temporelles...

Ainsi on observera que ces deux programmes obéissent à une dynamique résolument inverse :

– Les plus jeunes (programme 1) suivront un parcours sollicitant au départ le plus d'émotion et à l'arrivée une sorte de récréation ludique qui pour autant n'en sera pas moins chargée de mystères et d'interrogations.

– Pour les plus grands (programme 2), il s'agit d'un itinéraire partant plus de l'anecdotique gaguesque et du divertissement, pour aboutir à solliciter l'envol sans effort vers le monde intérieur et l'imaginaire, vers une certaine plénitude, vers une certaine sérénité.

Les « Contes chinois » choisis sont :

1. *Les Têtards à la recherche de leur maman* de Te Wei, 1960, 14'54".
2. *L'Épouvantail* de Hu Jinqing, 1985, 10'10".
3. *Les Singes qui veulent attraper la lune* de Zhou Keqin, 1981, 10'34".
4. *Les Trois Moines* de Ah Da (Xu Jinda), 1980, 18'45".
5. *Impression de montagne et d'eau* de Te Wei, 1988, 18'25".

Le programme 1 (à destination du cycle II, mais aussi du cycle I en fin d'année – durée : 35'38") propose dans l'ordre :

- *Les Têtards à la recherche de leur maman*
- *L'Épouvantail*
- *Les Singes qui veulent attraper la lune*

Le programme 2 (à destination du cycle III – durée : 47'44") est composé successivement de :

- *Les Singes qui veulent attraper la lune*
- *Les Trois Moines*
- *Impression de montagne et d'eau*

Recommandations pédagogiques

Interruption Volontaire de Projection :

- « Hâte-toi lentement. »
 « Qui trop embrasse mal étreint. »
 « Qui veut la fin veut les moyens. »
 Bref : « Un film est un film. »

Comme pour tout programme de courts métrages, le spectateur (et surtout le jeune public, via les éducateurs) est en droit d'exiger que, bien sûr, les films passent dans l'ordre indiqué, mais surtout qu'ils soient séparés les uns des autres par des extraits avec remise en lumière de la salle. Un brin de récréation est indispensable pour bien différencier, comme aurait dit Monsieur de la Palice, une œuvre de la précédente et de la suivante. Cette pause déontologique, assortie ou non d'une présentation/accompagnement, est l'arrêt obligatoire que doit marquer tout opérateur (et que doit imposer tout directeur de salle). Simple conscience professionnelle, d'autant qu'il est nécessaire aussi le cas échéant de changer les objectifs du projecteur pour respecter les différents formats d'image : un geste technique minimal.

Est-il possible d'imaginer un instant un omnibus qui ne s'arrête pas à toutes les gares annoncées ou un métro, tel un TGV, qui grille toutes les stations ... ?

Pratiquons donc sans modération l'I.V.P. (Interruption Volontaire de Projection) d'autant que des « amorces » entre chaque film sont placées à cet effet.

On mesurera le résultat bénéfique de ces respirations absolument nécessaires pour préserver la concentration que demandent ces œuvres courtes, mais intenses. Un moyen technique efficace, de surcroît, pour les repérer et les mémoriser dans leur ordre chronologique lors d'une discussion en fin de projection ou de retour dans la classe.

« La gloutonnerie est mère de l'indigestion. »

Ce que comprendre veut dire !

- « Chacun voit midi à sa porte. »
 « Le nain qui assiste à une pièce de théâtre rit comme les autres. »

« Qu'est-ce qui peut bien se passer dans la tête d'un veau qui regarde un feu d'artifice ? », petit poème de Jules Jouy, auteur « surréaliste » des années 1900 (qui possède sa toute petite rue au pied de la butte Montmartre). À quoi bon chercher à tout prix à vérifier ce que le spectateur a « compris », surtout s'il est très jeune, donc d'autant plus dans l'incapacité de verbaliser, de formuler opinions et/ou sentiments ?

Ces œuvres atypiques et originales sont perçues de manière très diverse et très personnelle par le public, quel que soit l'âge des spectateurs : yeux et oreilles sont sollicités de manière nouvelle, inhabituelle.

Elles procurent certes au premier degré et de manière universelle une approche simple du monde, mais loin d'être simpliste pour peu qu'on ait l'idée et l'envie de gratter un peu le sens, voire la philosophie, des signes et des messages ancestraux qui y sont contenus.

L'accès à ces contes (aussi moraux que « spirituels ») peut se faire à géométrie variable sans vouloir absolument en faire des analyses cartésiennes unanimes. Ici l'esthétique l'emporte sur la raison. Le plaisir au premier degré l'emporte sur la réflexion. Cependant, ce petit cahier tentera modestement, surtout pour les plus grands, de faire découvrir, à partir d'une apparente et désarmante simplicité, l'extraordinaire richesse d'une culture pleine de sagesse, mais aussi des codes que les Occidentaux se mettent (enfin) à découvrir et apprécier.

Point n'est nécessaire d'être familier avec le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme qui inspirent profondément ces contes « anodins » remplis de savoureuses anecdotes.

Dans ces programmes chacun peut, dès le très jeune âge, trouver son compte sans aucune référence culturelle spécifique, mais aussi avoir envie d'essayer de puiser le maximum de quintessence. Et quand on commence à fouiner, plus on étudie, plus on a la sensation d'être ignorant, mais plus c'est passionnant.

« Un vase plein ne fait pas de bruit. À moitié vide, il résonne. »

Des histoires sans paroles



« Celui qui sait ne parle pas. Celui qui parle ne sait pas. »

Lao-Tseu

« Trop de paroles tue l'action. »

« Trop de glue ne colle plus. »

Excepté *Les Têtards à la recherche de leur maman*, le plus ancien des courts métrages sélectionnés (créés à l'origine expressément pour être montrés dans des salles de cinéma, même si leur diffusion en public a concerné principalement les grands festivals internationaux spécialisés dans l'animation, où ils ont d'ailleurs été très remarqués), toutes les œuvres présentées sont sans paroles, mais dotées de bandes son d'une très grande richesse et d'une belle inventivité musicale. Elles ont donc été conçues pour être accessibles/ressenties de manière universelle, par delà les systèmes linguistiques. À l'instar de Chaplin, Jacques Tati ou d'autres grands maîtres de l'animation (re)découverts ces dernières années au festival de films *Pour éveiller les regards* à Aubervilliers, comme Norman McLaren avec *Jeux d'images* en 1993, Tezuka Osamu avec *La Légende de la forêt* en 2002 ou dernièrement Paul Driessen avec *Des histoires pas comme les autres* en 2004, leurs auteurs vont à contre courant, sans violence, de l'attitude passive et pavlovienne du spectateur conditionné (on pourrait dire de manière ironique dès la vie intra-utérine !) par la présence systématique et objectivement rassurante d'un commentaire descriptif et redondant de l'image. Elles s'opposent

donc à la pratique dominante de la réception de produits « audiovisuels » imposés aujourd'hui par la télé, dont les enfants sont abreuvés dès l'âge du biberon.

Ces courts métrages chinois sollicitent de la part du spectateur une concentration peu usitée, l'incitant sans retenue à faire fonctionner son imagination, lui offrant la liberté de construire ses propres histoires au gré de sa propre interprétation. Une attitude « pédagogique » très saine, mais aussi peut-être très déroutante, à l'encontre de ce que vivent petits et grands aujourd'hui habitués à « zapper » sporadiquement l'image de leur téléviseur : on peut en effet facilement aller ouvrir une porte, faire la cuisine, la vaisselle, répondre au téléphone (sacré portable !), ou se soulager... Même si l'image du récepteur n'est plus présente quelques instants, le son, d'une pièce à l'autre, entretient le lien et continue de diffuser l'information basique qui permet de ne pas perdre le fil de « l'histoire »... Ce qui est hélas concevable pour un téléfilm ne peut pas s'appliquer à une œuvre cinématographique digne de ce label que l'on ne peut réduire, pas plus qu'un roman ni un poème, à un simple argument ou à la trame de l'histoire qu'elle raconte...

Aussi, le caractère inhabituel, déroutant (et devenu contre nature !) requérant une attitude active (et non plus passive, dépourvue de sa forme adjuvante inutile) doit être souligné lors des projections.

Pour preuve, à la fin d'une copieuse présentation du film de Chaplin *Le Cirque*, annoncé comme comique (drôle), mais sans paroles, cette question angoissée d'une petite de CE1 : « Monsieur, mais comment on va faire pour rire, s'ils ne parlent pas ? ». À l'issue de la projection, 1h10 plus tard, constat et explication évidente de la même, soulagée d'avoir bien ri : « Ben, y avait qu'à regarder ce qu'on voit... et puis d'écouter les musiques ! ».

Dans le même esprit, il est particulièrement opportun d'inviter le public certes à regarder les images, mais en plus à optimiser l'écoute des sons, d'autant que les musiques et autres « bruitages », pour insolites et exotiques qu'ils paraissent, sont (à l'exception des *Singes qui veulent attraper la lune*) pour beaucoup l'occasion de découvrir un patrimoine culturel « inouï », parfois source incongrue d'hilarité bien compréhensible dans les premières secondes... Par leur caractère fondamentalement pictural, ces œuvres singulières, sans paroles, peuvent se décrypter, se lire, comme des bandes dessinées animées « sonores », sans bulles ; à cette différence que le spectateur ne peut

s'arrêter sur une case, ni revenir en arrière, comme c'est le cas lorsque l'on feuillette à sa guise un album papier.

L'attention sollicitée précédemment ne signifie pas pour autant « tension ». La facture extra-ordinaire de ces œuvres magiques autorise à solliciter du public autant « concentration » que « décontraction », à susciter une forme de disponibilité du même genre que celle requise par les peintres réalisateurs eux-mêmes pour la « fabrication » de leurs œuvres.

Le spectateur disponible pour toute découverte, surprise et émerveillement sera au diapason du vide intérieur (Zen) nécessaire à toute création artistique, traditionnellement, en Chine.

C'est au présentateur/accompagnateur du programme dans la salle de convier les (jeunes) spectateurs, avant la projection de chaque œuvre, à cet état de disponibilité tranquille, bref à une certaine sérénité, excluant toute forme de fébrilité et d'excitation superflues.

« La poule qui crie trop pond moins d'œufs. »

Le Studio d'art de Shanghai et l'animation en Chine depuis les années 20

En Chine, des années 20 à 40, les pionniers du film d'animation sont exclusivement les trois frères Wan : Laiming, qui se passionne pour le dessin animé, Guchan, qui mettra au point la technique d'animation de papiers découpés et Chaochen, le spécialiste des marionnettes.

Originaires de Nankin, ces artistes opiniâtres, diplômés de l'École des beaux-arts de Shanghai, seront longtemps des artisans autodidactes du cinéma. Avec des moyens rudimentaires, ils réalisent en 1926, sur le modèle des « cartoons » américains, le premier dessin animé chinois *Tumulte dans l'atelier*, fortement inspiré de *Koko le clown (Out of the Inkwell)* de Max Fleischer. Suivra dans le même style en 1930 *La Révolte des silhouettes en papier*. Après bien des déboires et difficultés (et quelques courts métrages), Laiming et Guchan parviennent à sortir (en 1941) le premier long métrage d'animation chinois, *La Princesse à l'éventail de fer* – créé à partir de la légende du XVI^e siècle du *Roi des singes* – auquel ont participé 70 dessinateurs dans des conditions dantesques...

À l'arrivée de Mao Tsé Toung en 1949, la République Populaire crée le Studio des films d'animation de Shanghai. Il réunit tous les professionnels de l'animation, du dessin, de la bande dessinée, mais aussi des peintres traditionnels. Te Wei, co-fondateur de la structure, la dirigera jusqu'en 1986. Il est lui-même réalisateur et son film *Impression de montagne et d'eau* est une œuvre majeure de l'animation chinoise. La Chine met ainsi fin à l'errance et au manque de moyens des frères Wan accueillis au sein de cette formidable structure, qui engage rapidement plus de 300 personnes.

Le Studio de Shanghai concentre ainsi toutes les compétences. Doté d'une mission de création d'œuvres originales confiées à une équipe de calligraphes, de peintres illustrateurs pour enfants et de caricaturistes, il a pour tâche essentielle de réaliser en priorité pour les enfants chinois des films artistiques et éducatifs. La créativité s'exerce dès lors à partir de la technique traditionnelle occidentale du dessin animé, dont Disney, les frères Fleischer et Sullivan sont, depuis les années 20 et dans le monde entier, les références dominantes.

Pendant les années 50, et jusqu'au milieu des années 60, les films d'animation connaissent une période florissante. Ils commencent progressivement à se détourner des modèles américains et s'orientent ainsi vers de nouvelles techniques comme le papier découpé, la peinture sur verre et surtout le dessin à l'encre de Chine. L'apport de l'expérience des frères Wan à ces nouvelles méthodes de travail est primordial.

Mais la grande innovation et l'originalité résident dans l'invention et la mise au point (toujours mystérieuse) par Te Wei (et son équipe) du « lavis animé » à la fin des années 50, puis du « lavis découpé » dans les années 80, puisée dans la grande tradition millénaire de la calligraphie et de la peinture chinoises utilisant encre de Chine et aquarelle.

Une esthétique unique au monde, découverte dans les festivals internationaux en 1960 avec *Les Têtards à la recherche de leur maman*. Un court métrage singulier dans lequel Te Wei « anime » les peintures de Qi Baishi, artiste très connu en Chine, spécialiste au siècle dernier de la flore et de la faune des étangs.

En 1965, durant les prémices de la révolution culturelle, Wan Laiming réalise *Le Roi des singes* avec l'orchestre de l'opéra de Pékin. Bientôt, le gouvernement interdit le film. Désormais la

révolution culturelle lisse toute la production cinématographique, qui se résume aux seules œuvres de propagande, excluant toutes les « herbes vénéneuses ».

Ainsi, de 1965 au début des années 80 : interdiction totale de faire du « lavis », car cette technique utilise l'art du lettré, de la calligraphie et autres peintures traditionnelles (donc « intellectuelles ») dont Mao a juré l'élimination par tous les moyens. Te Wei et ses collaborateurs sont envoyés en « rééducation » à la campagne pour y effectuer les travaux les plus pénibles et les plus dégradants. Si la production du Studio de Shanghai se poursuit, l'État la contrôle ; il faudra attendre la fin des années 70 pour retrouver un souffle créatif.

Après la chute de Mao, le Studio reprend son activité « normale » avec le retour de Te Wei en octobre 76. Le cinéma d'antan revient sur la scène internationale. C'est de cette époque du renouveau, de ce printemps artistique qu'émanent principalement les courts métrages, très peu connus en Occident, de ce programme. Le cinéma chinois est toujours vivant, il réexploite les techniques traditionnelles mises en place avant la Révolution culturelle. Ainsi *Le Renard chasse le chasseur* (1978) utilise le papier découpé, alors qu' *Impression de montagne et d'eau* opte pour l'aquarelle.

Premier film d'animation chinois en cinémascope, *Le Prince Nezha triomphe du roi dragon* (réalisé en 1979 par Wang Shuchen, un disciple des frères Wan) séduit le jeune public. Il s'agit de l'adaptation d'un roman classique, *L'Investiture des Dieux*. Les Chinois retrouvent leur goût pour les œuvres littéraires portées à l'écran. Le succès du *Prince Nezha* dépasse les frontières de la Chine, puisque le film est présenté hors compétition au Festival de Cannes de 1980. Quant au court métrage *Les Trois Moines*, réalisé en 1980 par Ah Da, il remporte un prix en 1982 au Festival de Berlin. Le cinéma d'animation chinois commence ainsi à percer sur la scène internationale.

Pour lutter contre les influences envahissantes, le Studio innove en 1996 avec un projet qui a comme objectif de créer des dessins animés d'un style nouveau. Il débouche sur *Lotus lanterne* en 1999, une œuvre ambitieuse : 150 000 « Celluloïds », plus de 2 000 décors peints, 4 ans de travail. Cette grosse production, malheureusement peu couronnée de succès, coïncide aussi avec l'entrée de l'industrie cinématographique dans la sphère du *merchandising*. Pourtant, malgré ses efforts pour moderniser non seulement ses techniques d'animation, mais aussi d'exploitation des films, le pays a du mal à concurrencer les œuvres occidentales.

Depuis quelques années, le Studio subit donc de plein fouet la concurrence internationale, surtout depuis que la Chine a développé la libre entreprise et ouvert ses frontières. Confronté à des difficultés économiques et à la diffusion des produits standardisés principalement « télé », il a perdu beaucoup de son âme, au profit de productions internationales formatées, sans prétention artistique, ni même éducative !

En outre, aujourd'hui, en Chine, il se retrouve en compétition avec des petits studios privés, nouvellement éclos, rompus aux pratiques commerciales.

Pour préserver ses effectifs (200 personnes), ce studio hors du commun a été contraint de fermer certaines de ses unités de production.

Face à la concurrence internationale (et surtout de ses voisins japonais et coréens), il est obligé de sous-traiter ou d'accepter de réaliser des œuvres qui ne se démarquent pas de la production mondiale dominante, strictement commerciale. Il reste à espérer que l'extraordinaire qualité et le savoir-faire unique de cette entreprise d'excellence, tant sur le plan artistique que technique, concourront à créer de nouvelles œuvres d'auteurs pour le grand écran. Ce pari est loin d'être gagné.

Les réalisateurs

Hu Jinqing

Né en 1936 à Changzhou, province de Jiangsu. En 1953, il est diplômé de l'école de cinéma de Pékin (section animation). Il devient concepteur pour les Studios d'art de Shanghai, plus spécialement dans les animations avec découpages de papier. En 1983, il reçoit Le Coq d'Or pour ses œuvres.

En 1984, il obtient l'Ours d'Or du court métrage au Festival de Berlin.

Filmographie :

1965 : *Le Journal de Xiaolin*
 1982 : *L'Espiegle singe d'or*
 1983 : *L'Aigrette et l'huître*
 1985 : *L'Épouvantail*
 1988 : *La Mante religieuse* (également scénariste)
 1986 – 87 : *Les Frères Calebasse* (13 épisodes en collaboration avec Ge Guiyun et Zhou Keqin)
 1992 : *L'Aigrette et la tortue*
 1998 : *Le Renard des neiges*

Zhou Keqin

Né en 1942. Diplômé de l'école de cinéma de Shanghai (section animation) en 1962, il entre la même année aux Studios d'animation de Shanghai. Il devient réalisateur de découpages animés, d'abord en collaboration avec d'autres réalisateurs. *Les Singes qui veulent attraper la lune* est le premier film qu'il réalise seul (avec Ah Da comme directeur artistique).

Actuellement il dirige la compagnie de co-production « Yilimei », émanation du Studio d'art de Shanghai.

Filmographie :

1979 : *La Boutique des pandas*
 1980 : *Huit cent coups de fouet*
 1981 : *Les Singes qui veulent attraper la lune*
 1981 : *Petit Panda apprend la menuiserie*
 1985 : *Le Cerf d'eau*
 1986 – 87 : *Les Frères Calebasse* (13 épisodes en collaboration avec Ge Guiyun)

Te Wei

Né en 1915, peintre caricaturiste, directeur des Studios d'animation de Shanghai dès leur fondation en 1949, il leur donne une orientation définitivement élitiste.

Aujourd'hui âgé de 92 ans, Te Wei est une personnalité du cinéma chinois d'animation. C'est lui qui le premier a mis au point les admirables animations de la peinture traditionnelle chinoise que l'on appelle « lavis animé ». La virtuosité des films comme *Les Têtards à la recherche de leur maman*, *La Flûte du bouvier*, *Impression de montagne et d'eau* en fait un créateur unique reconnu dans le monde entier.

Filmographie sélective :

1951 : *Le Petit pilier de fer*
 1953 : *Arracher le navet*
 1954 : *De bons amis*
 1956 : *Le Général fanfaron*
 1960 : *Les Têtards à la recherche de leur maman*
 1963 : *La Flûte du bouvier*
 1988 : *Impression de montagne et d'eau*

Ah Da (de son vrai nom Xu Jinda)

Directeur artistique. Né à Shanghai en 1934, diplômé de l'école de cinéma de Pékin section animation, il entre en 1953 aux studios de Shanghai. Admiré pour ses dons exceptionnels, il n'a malheureusement pas pu exprimer tout son talent. Il disparaît à l'âge de 53 ans. Ah Da est une figure majeure de l'animation chinoise

Filmographie sélective :

1979 : *Le Prince Nezha de Wang Shushen et Yan Dingxian*
 1980 : *Les Trois Moines*
 1983 : *La Fontaine aux papillons de Chang Guangxi*
 1986 : *Super Détergent de Ma Kexuan*
 1986 : *La Nouvelle Savonnette de Ma Kexuan*

Les Têtards à la recherche de leur maman



Générique

Chine – 1960 – 15 minutes – animation – version française.

Réalisation : Te Wei.

Directeur artistique : Qian Jiajun.

Dessins personnages : Hu Jinqing.

Animation : Tang Cheng, Yan Dingxian, Dai Tielang, Lin Wenxiao, Pu Jiayang, Yang Suying...

Photographie : Duan Xiaoxuan, You Yong, Wang Shirong.

Décors : Zhang Shaoru, Fang Pengnian.

Musique : Wu Yingju.

Résumé

Au fond d'un paisible étang viennent de naître des dizaines de petits têtards qui partent à la recherche de leur mère-grenouille. Chemin faisant, ils rencontrent successivement des poussins, des crevettes, des poissons d'or, un crabe, des tortues et même un poisson-chat un peu bougon. Au fur et à mesure, ils dressent enfin le portrait robot de leur maman : « Elle a de grands yeux, un ventre blanc et quatre pattes »... Mais eux constatent qu'ils ne se reconnaissent pas dans cette description. Et pourtant « les enfants ressemblent à leurs parents » leur répète-t-on !

« Tel père, tel fils » (en chinois : « You qifu biyou qizi »).

Déroulant

0. (54'22") Générique en gros plan avec des signes chinois inscrits sur la couverture d'un livre. Les pages, qui tournent de bas en haut, laissent apparaître une suite d'idéogrammes. Apparaît alors un paysage de feuilles et de fleurs. Une grenouille est posée sur un nénuphar. Tout à coup l'image s'anime : de légères vagues ondulent.

1. (55'53") Les têtards : Une *voix off* nous informe que la grenouille vient de donner naissance à des têtards. Ces derniers ne sont encore que de petites boules noires accrochées à des herbes. La grenouille les regarde avec fierté, puis s'éloigne en sautant de nénuphar en nénuphar. Les petits têtards se détachent et tombent au fond de l'eau. D'un coup ils se transforment : ils ont grandi et partent explorer la mare, propulsés par leur appendice caudal.

2. (58'30") Les poussins : Deux poussins picorent au bord de la mare et se retrouvent face aux têtards. Ils se présentent et s'observent mutuellement. Tout à coup les poussins partent rejoindre leur maman, une poule noire. Les têtards regardent la poule cajoler ses petits et s'interrogent sur leur propre maman. Alors que la poule s'éloigne avec ses petits, les têtards décident à nouveau de partir à la recherche de leur mère.

3. (1h 00'48") Les crevettes : Les têtards rencontrent deux crevettes. Comme ils leur demandent à quoi ressemble leur maman, elles leur expliquent qu'elle a de grands yeux et qu'elles viennent juste de la croiser. Pendant ce temps, la grenouille revient là où elle avait laissé ses petits. Inquiète, elle part à leur recherche.

5. (1h 02'31") Les poissons d'or : Trois ravissants petits poissons d'or nagent tout en jouant. Leur maman, un poisson aux grands yeux, les rejoint. Se souvenant des paroles des crevettes, les têtards croient reconnaître leur maman. Déception. Cependant, le poisson d'or leur donne un second indice : leur maman a le ventre blanc. Les têtards poursuivent leur quête.

6. (1h 03'46") Le crabe : Lorsque les têtards croisent un crabe au ventre blanc, ils jubilent, une nouvelle fois persuadés d'avoir trouvé leur maman. En vain. Le crabe leur donne un troisième indice : leur maman a quatre pattes. Les têtards poursuivent leur chemin. Alors que le rythme musical s'accélère, le crabe vient en aide à la grenouille coincée dans les herbes. Il la rassure en lui disant qu'il vient de croiser ses enfants.

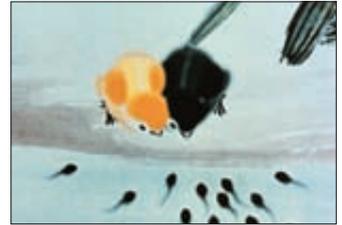
7. (1h 05'23") Les tortues d'eau : Les têtards rencontrent une tortue d'eau avec son bébé. Comme elle a quatre pattes, les têtards se réjouissent d'avoir enfin trouvé leur maman, mais la voix rapporte la protestation du bébé tortue : « Les enfants ressemblent à leurs parents ! » Les tortues s'éloignent et les têtards déçus poursuivent leur route.



Séquence 0



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8



Séquence

8. (1h 06'23") Retrouvailles : Un gros poisson-chat dort au fond de l'eau. La voix rapporte les interrogations des têtards. Ces derniers pensent ressembler au poisson-chat. La musique prend des sonorités inquiétantes. À force de tourner autour de lui, les têtards le réveillent. Le poisson-chat, furieux, fait peur aux têtards. Heureusement la grenouille surgit et vient en aide à ses enfants. Elle se réjouit de ces retrouvailles, mais les enfants sont méfiants. Ils récapitulent les indices que les animaux leur ont donnés : de grands yeux, le ventre blanc, quatre pattes.

« Mais on ne lui ressemble pas ! », constatent-ils.

« Vous me ressemblerez quand vous serez grands », les rassure la grenouille.

La grenouille et les têtards nagent et jouent enfin ensemble. Puis les têtards sont devenus de petites grenouilles.

9. (1h 09'17") Générique : L'image se fige et devient noire. Apparaît le générique en idéogrammes. Le livre se referme.

Analyse et commentaire

Tirée d'un conte populaire, cette histoire initiatique se déroule de manière chronologique tout à fait classique, chaque séquence mettant successivement en scène des animaux différents en nombre restreint, facilement repérables. La succession des rencontres est commentée par une voix off faisant office de conteur qui interprète tour à tour tous les personnages, comme le ferait tout en montrant les images (à l'instar des bibliothécaires jeunesse) une personne lisant à voix haute pour des enfants un album illustré. On voit d'ailleurs le livre s'ouvrir au début du film et se refermer à la fin. À cette différence que Te Wei illustre en mouvement propos

et images, mettant en animation sur fonds certes statiques (nénuphars, algues, herbes aquatiques, fleurs et lianes) ses « personnages » fidèlement reproduits à partir des peintures de Qi Baishi sous forme d'un « lavis animé », le premier du genre, à l'encre de Chine et aquarelle.

Si les animaux présentés utilisent le langage humain, l'anthropomorphisme dont ils font preuve reste limité au discours. Car le plus étonnant dans cette œuvre très visuelle réside dans la précision et la richesse, tant de leur mobilité physique que de l'expressivité de leurs émotions. Chaque animal possède sa propre tonicité/dynamique, ce qui permet au film

d'avoir de multiples ruptures de rythme qui le prémunissent de toute monotonie : on savoure la placidité des crevettes, la fluidité des poissons d'or, le pianotage des pattes du crabe, la force tranquille et débonnaire des tortues d'eau, la somnolence et la brutalité du poisson-chat, la vitalité de la grenouille ou son apathie, la fébrilité des têtards ou leur suspension aquatique atonique...

À cela s'ajoute, au sein des mêmes plans, la différence/coexistence des tonicités et rythmes que l'on observe entre parents et enfants : entre poussins virevoltant et poule « zen », entre maman poisson majestueuse et petits poissons espiègles

jouant avec une feuille morte entre deux eaux, entre maman tortue au déplacement gracile et chaloupé et petite tortue soudainement agressive envers les têtards, placidité de maman grenouille contrastant avec l'exubérance des têtards devenus enfin de petites grenouilles sautant comme des cabris sur les nénuphars...

Une observation très précise et réaliste qui donne une impression de vérité aux animaux : les silhouettes de Qi Baishi sont lit-

téralement animées de manière naturaliste, même si Te Wei, pour des raisons techniques que l'on peut imaginer, a dû être amené à les styliser. Le résultat est proprement étonnant, efficace et toujours énigmatique.

Au diapason des humeurs, des situations et des coups de théâtre, la musique (produite et exécutée par l'ensemble du Studio d'art de Shanghai) accompagne, tout en nuance, ce parcours subtil, en utilisant les

ressources d'une formation chinoise traditionnelle (cordes, vents, percussions). La dominante se veut paisible, enjouée même. Ce qui rend d'autant plus évidentes et efficaces, grâce aux percussions, les ruptures d'humeur qui soulignent les phases de suspense, d'inquiétude ou d'angoisse passagère.

Une partition en parfaite harmonie avec le sujet mis en image.

Qi Baishi

« Je ne peins pas ce que je n'ai pas vu »

Qi Baishi (1869 – 1957), de son vrai nom Chunzi Weiqing, est l'un des plus célèbres et populaires peintres chinois du XX^e siècle. D'origine paysanne, artiste hors norme aux multiples surnoms (dont il reste « Baishi », qui signifie « montagnard »), il s'est spécialisé très tôt, par nécessité, dans la sculpture sur bois, notamment en motifs floraux. Ce n'est que vers la trentaine qu'il commence à rencontrer intellectuels et artistes qui l'initient à la calligraphie, au dessin, à la poésie et à la technique de sceaux dont il reste l'un des spécialistes les plus prolifiques.

Héritant de toutes les techniques de ses nombreux prédécesseurs, il se refuse à n'être qu'un habile « copiste ». Dès lors, il développe un style pictural très personnel fondé tant sur l'observation que sur la mémoire, alliant savoir-faire, virtuosité et originalité.

« Avant de peindre, les grands maîtres ont dans leur for intérieur ce qu'ils ont vu et peuvent ainsi manier le pinceau comme par enchantement... »

Il commence alors à vivre un peu de son art. Vers l'âge de 40 ans, il effectue de nombreux voyages du Nord au Sud de la Chine et même au Vietnam. En 1917, il s'installe à Pékin et devient professeur à l'École nationale des beaux-arts, puis prési-

dent de l'Association des peintres de Chine, donc artiste officiel.

Élu représentant de la première Assemblée nationale populaire, il reçoit en 1953 le titre d'Artiste du peuple avant d'obtenir en 1955 le Prix international de la Paix. Mondialement connu, créateur prolifique (plus de 10 000 peintures de 1930 à 1950 et même plus tard, 600 pour la seule année 1953 !), initié par de grands maîtres issus de la tradition, il excelle dans la peinture de portraits, de paysages, mais surtout de « Fleurs et oiseaux », en prenant toute liberté par la suite pour restituer de mémoire l'univers (aussi bien la flore que la faune) qu'il connaît sur le bout des doigts et de ses pinceaux.

Il peint la campagne, les lacs, les rivières, les mares et tout le petit peuple qui les habite (crevettes, cigales, papillons, libellules, poissons, oiseaux et grenouilles) avec une étonnante vivacité. Qi Baishi, aussi savant qu'un naturaliste et qu'un botaniste, transcrit de manière très personnelle ses observations, avec autant de précision que d'énergie, d'humour ou de tendresse. Plus que copier la nature, son but est de transcrire l'émotion. À l'instar de ses maîtres ancestraux qui l'ont profondément influencé, suggérer est plus essentiel que montrer la réalité.

L'Épouvantail



Générique

Chine – 1985 – 10 minutes – animation – sans paroles.

Réalisation : Hu Jinqing.

Dessins (personnages) : Hu Jinqing.

Animation : Wu Yunchu, Wang Ronzhzen, Xu Jianping, Mu Duo.

Photographie : Chai Lianfang.

Musique : Wu Yingju.

Résumé

Au bord de son étang, un brave éleveur de poissons essaie de se protéger de la gourmandise de deux pélicans à la fois effrontés et gloutons, qui pillent sans vergogne le fruit de son travail. Il fabrique un épouvantail, dont se moquent rapidement les deux volatiles. Il se déguisera alors lui-même en épouvantail pour capturer les deux oiseaux repus, devenus peu méfiants. « Tel est pris qui croyait prendre. » La Fontaine (*Le Rat et l'huître*)
« Patience et longueur de temps,
Font plus que force ni que rage. » La Fontaine (*Le Lion et le rat / La Colombe et la fourmi*).

Déroulant

0. (05'05") Une peinture ancienne sur soie avec un grand et un petit pélicans immobiles dans un paysage de nature. Générique en caractères chinois sur fond de musique chinoise. Puis on se rapproche des pélicans, comme si on entrait dans le tableau. Ces derniers se mettent à s'animer bruyamment.

1. (05'40") Les pélicans et le pêcheur : Les pélicans observent avec envie un pêcheur qui nourrit ses poissons. Comme ceux-ci sautent hors de l'eau pour attraper leur nourriture, les pélicans en profitent pour en gober à loisir. Le grand pélican montre au petit qu'il doit s'enhardir et se débrouiller seul. Ce dernier fait une tentative imprudente qui provoque la colère du pêcheur, qui parvient à le capturer par les pattes. C'est alors qu'heureusement l'autre pélican lui vient en aide. Les volatiles s'en vont avec le poisson. Le pêcheur, irrité, lève un poing vengeur et perd l'équilibre.

2. (07'43") L'épouvantail : Le pêcheur met en place un premier stratagème : il installe un épouvantail muni d'un éventail fixé au bout de l'un de ses bras, qu'il peut agiter depuis la berge à l'aide d'une ficelle. Les pélicans découvrent l'épouvantail, l'observent, s'interrogent et semblent hésiter. Le petit pélican s'approche, mais reste méfiant. Le grand pélican, plus audacieux, se pose sur le chapeau de l'épouvantail et incite le petit à faire de même. Celui-ci avance prudemment, mais comme l'éventail ne bouge plus, il se met à tirer sur un fil de l'habit pour défier le grand pélican qui l'imité en tirant plus fort, ce qui provoque la chute du chapeau et donc leur fuite. Et comme il ne se passe rien d'autre, ils finissent par dépouiller l'épouvantail de tous ses attributs. La caméra recadre le pêcheur que l'on découvre endormi. Les pélicans en profitent pour se régaler de poissons. Lorsqu'il se réveille, l'homme tire avec force sur la ficelle de l'éventail qui se détache. Le grand pélican s'en saisit et s'amuse avec le petit sous les yeux du pêcheur. Celui-ci lève une nouvelle fois le poing, puis l'image se fige sur un gros plan de son visage, annonciateur d'une nouvelle stratégie.

3. (10'53") Le moment propice : La musique devient plus douce. L'étang est calme, nappé de brume. Vols de libellules. On découvre le pêcheur déguisé lui-même en épouvantail. Les pélicans y jettent un œil et continuent de se régaler de poissons en toute confiance. Le pêcheur se rapproche doucement d'eux, tente un geste vers le grand pélican, mais s'arrête au dernier moment. Le grand pélican essaie de subtiliser le poisson du petit pélican. Ils se chamaillent sous les yeux du pêcheur qui serre le poing, mais reste patient, attendant son heure. Finalement le grand pélican avale le poisson. Rassasiés et nullement effarouchés, les deux volatiles s'approchent de l'homme-épouvantail toujours figé et s'installent sur ses épaules. Soudain une chenille grimpe le long de la jambe du pêcheur qui tente de toutes ses forces de rester immobile, sans succès. Seul le petit pélican fuit, le grand finit par s'endormir sur l'épaule du pêcheur-épouvantail, qui parvient à éliminer la chenille et à reprendre sa pose. La musique se fait de nouveau



Séquence 0



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 4

plus douce. Le petit pélican s'amuse avec des libellules qui se posent à leur tour sur le pêcheur. Il s'installe près de son ami et défèque sur le chapeau, sous les yeux horrifiés du pêcheur. Mais ce dernier se maîtrise et reste impassible. Lorsque les deux pélicans se sont assoupi, coiffés de libellules, il sourit, déploie brusquement son filet et capture les deux insoucients.

4. (14'49") Générique : On retrouve le même tableau qu'au début, sauf qu'à la place des deux pélicans, des plumes blanches jonchent le sol. Zoom arrière pour recadrer le tableau initial. Apparition du générique en caractères chinois.

Analyse et commentaire

À la fin de la Révolution Culturelle, après la remise en marche du Studio de Shanghai en 1976 et le retour des peintres traditionnels de leur exil à la campagne, Hu Jinqing, ancien assistant de Te Wei dans les premiers films en « lavis animé » (*Les têtards...*, 1960 et *La Flûte du bouvier*, 1963) met au point une technique plus économique en temps et en moyens pour restituer au plus près l'esprit et la qualité de la peinture chinoise, notamment celle de « Fleurs et oiseaux » : c'est ainsi qu'il crée un nouveau procédé, le « lavis découpé », la fusion en quelque sorte du lavis et du papier découpé. Il réalise son premier coup de maître, toujours à partir des dessins de Qi Baishi, avec *L'Aigrette* et *l'huître* en 1983. Deux ans plus tard, il signe *L'Épouvantail* en apportant des améliorations techniques non négligeables, concourant notamment à une plus grande fluidité/mobilité des personnages. Il réussit à nous faire oublier l'aplat du papier en donnant l'illusion de volume grâce à des dessins intermédiaires

face spectateur. Mis à part le traitement graphique du personnage humain qui se révèle un peu simpliste, voire conventionnel, l'ensemble de l'œuvre fourmille de détails pittoresques. L'animation des deux oiseaux est si parfaite qu'on se demande comment Hu Jinqing est parvenu à ce degré de mobilité des silhouettes. La variété des mouvements et des attitudes traitées de manière quasi naturaliste offre une grande diversité de situations plus ou moins cocasses grâce à un sens aigu de l'observation : plongeurs, atterrissages divers, chamailleries, coups de becs, déglutition, respiration, effronteries, impertinences et autres révolutions de plumage...

Par ailleurs, le scénario est riche en péripiéties, à l'instar de l'épisode de la chenille grimpant le long du mollet du pêcheur. Comme pour le court métrage précédent, il s'agit d'un récit linéaire simple, mais qui ménage, avec une habileté machiavélique, suspense, retournements de situations et coup de théâtre final. Il s'articule avec des

périodes de transition/respiration (Vide) liées à la présence des êtres volants, comme les libellules, véritables intermédiaires sacrées entre Terre et Ciel. Outre la beauté et l'élégance de ces gracieux insectes, ces parenthèses calment le jeu tout en concourant à la dramatisation des situations.

Le tempo est soutenu par la présence d'une musique très originale créée et enregistrée aussi avec l'orchestre du Studio, mariant percussions, cordes et vents, aboutissant à une composition pour le moins humoristique, surtout grâce à l'utilisation du Guanzi, un hautbois chinois nasillard (cousin germain de certains instruments à anches, arabes ou... celtiques!) et à des cris d'oiseaux plus vrais que nature.

Enfin l'originalité esthétique est renforcée par la référence même à un type de peinture sur soie très particulier à l'époque Tang (VI^e/IX^e siècle après J.-C.) qui se caractérise par des glycines et surtout par l'utilisation de fonds bleu-vert.

Les Singes qui veulent attraper la lune



Générique

Chine – 1981 – 10 minutes – animation – sans paroles.

Réalisation : Zhou Keqin.

Direction artistique : Ah Da.

Animation : Sun Nengzi, Xu Xiaoming, Zhu Shuqin.

Photographie : Jiang Youyi.

Musique : Wu Yingju.

Résumé

Par une belle nuit claire, un groupe de singes essaie d'attraper la lune. Après avoir décidé de grimper les uns sur les autres, ils constatent qu'ils ne pourront pas l'atteindre si facilement. C'est alors que l'un d'eux, voyant l'astre de la nuit se refléter dans une mare, persuade ses amis de la capturer à la surface de l'eau. Mais la lune sera toujours la lune, inaccessible et rassurante, toujours accrochée au ciel.

« Les singes pêchent la lune dans l'étang,
mais ne prennent rien. » (proverbe chinois)

« Quand le sage montre la lune,
l'imbécile regarde le doigt. » (proverbe indien).



Séquence 0



Séquence 0



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3

Déroulant

0. (15'27") Début du générique en caractères chinois sur fond noir. Des singes, de couleurs et de tailles diverses, se chamaillent pour des noix de coco, ce qui provoque des poursuites et des disputes. La nuit tombe. Un singe se balance à une liane, tête en bas, et s'immobilise tout à coup comme s'il avait fait une découverte extraordinaire. Son visage est comme éclairé par ce qu'il contemple. À leur tour, tous les singes regardent avec étonnement ce rond lumineux qui apparaît derrière la montagne. L'image se fige, apparaît le titre du film en chinois, suivi de la lune. Un singe bleu se gratte la tête et soudain gravit de manière saccadée une montagne pour attraper la lune. Puis on revient au singe se grattant la tête, il rit. On comprend que ses pensées viennent d'être mises en image.

1. (17'54") Première tentative : Les singes parcourent un très long chemin pour s'approcher de la lune. Ils escaladent la montagne, fixant l'astre du regard. Le singe bleu, fatigué, souffle et ralentit son pas. Une nouvelle fois ses pensées sont mises en image : il se fige et la lune apparaît à côté de lui comme pour lui donner du courage. Malgré l'avancée des singes, la lune reste toujours aussi haute. Le singe bleu se gratte de nouveau la tête et imagine ses amis grim pant les uns sur les autres pour attraper la lune. Il siffle et les singes tentent de réaliser son plan. Hélas, la lune reste inaccessible et ils chutent tous dans les cocotiers.

2. (20'20") Deuxième tentative : La lune se voile, cachée par un nuage. Un singe reprend ses esprits et aperçoit la lune sous lui, en bas de la montagne, comme s'ils l'avaient fait tomber à terre. Il appelle les autres pour leur faire part de sa découverte. Pendant que le singe bleu se gratte une nouvelle fois la tête, le singe rose propose d'utiliser une corde qu'il vient de repérer. En réalité, cette corde est un serpent qui les effraie : les singes sont obligés de se réfugier dans un arbre. Le serpent attaque le singe bleu qui recule, tombe mais parvient à s'accrocher à une branche d'arbre à l'aide de sa queue. Les autres singes se demandent ce qu'il fait, puis commencent à comprendre son nouveau plan. Alors ils s'accrochent à lui les uns en dessous des autres pour descendre jusqu'à la lune. Mais celle-ci reste insaisissable, car il ne s'agit que de son reflet dans l'eau. Les singes sont perplexes : lorsqu'ils touchent ce rond lumineux il semble se dissoudre, puis il réapparaît dans son intégralité quand on ne le touche plus.

3. (21'00") Troisième tentative : Les singes continuent de réfléchir : l'un d'eux propose de mettre la lune dans une coquille de noix de coco. Alors ils recommencent leur chaîne, les uns en dessous des autres. Et tout à coup, ils parviennent à capturer la lune dans le récipient.

4. (23'22") La lune : Ravis, les singes font la fête autour de la noix de coco. L'un d'eux la soulève et danse avec elle. Mais lorsqu'un autre singe veut la lui prendre, il refuse et

court pour lui échapper. Les singes se chamaillent une nouvelle fois et le singe bleu s'interroge. La coquille passe de main en main et risque de tomber. Le singe bleu siffle pour attirer l'attention. Les singes, surpris, lâchent la noix de coco qui se brise. La lune a disparu et les singes pleurent. Soudain, ils lèvent la tête vers le ciel et aperçoivent avec surprise la lune, toute ronde, de nouveau au-dessus de la montagne.

5. (25'18") Générique : L'image est désormais figée. Les singes regardent le ciel, intrigués. Apparition du générique en signes chinois autour de la montagne, de la lune et des arbres.



Séquence 4



Séquence 5

Analyse et commentaire

Comme l'atteste ce poème de Li Po (VIII^e siècle) :

« Singes blancs en automne,
Dansants, légers comme neige :
Monter d'un bond dans les branches,
Et boire dans l'eau la lune »

et de nombreuses peintures de l'ère des Song (X^e/XIII^e siècle), il s'agit encore d'une histoire populaire très ancienne, inspirée cette fois de Confucius, qui démontre que « toute apparence est trompeuse ». Même si elle est traitée avec au moins autant d'humour et de fantaisie, cette œuvre singulière contraste, à bien des titres, avec les deux précédentes. Tout d'abord, par sa genèse et donc son essence, son écriture, son esthétique : c'est de la musique préexistante, de sonorité et de facture (presque) occidentales (pourtant créée et enregistrée au Studio de Shanghai avec des percussions majoritairement chinoises), que sont nés scénario et images. C'est elle qui génère dynamique et rythme.

Quant à la technique utilisée, le traditionnel papier découpé classique en aplat, elle révèle une véritable virtuosité : non seulement les mouvements sont très fluides, mais la texture même du papier de mûrier (qui contraste avec celle du décor en papier ordinaire) confère aux différents singes, grâce à l'astuce du « papier déchiré », une pilosité aussi vraie que nature.

Par ailleurs les techniques de teintures inventées aussi pour l'occasion sont uniques et si efficaces que l'univers créé pour raconter cette histoire nocturne se révèle d'une luminosité surprenante. La notion

d'étrangeté et de merveilleux l'emportant sur le réalisme : a-t-on déjà vu des singes bleus, verts ou roses, si ce n'est peut-être, dans les contes qui se déroulent au clair de lune dans le décor typique des montagnes de la Chine du Sud ? L'intensité de la lumière est telle qu'elle irradie Ciel et Terre, en grande partie grâce à l'utilisation d'une profondeur de champ bien surprenante, surtout si l'on songe que Zhou Keqin ne travaille qu'en deux dimensions !

Même si l'on observe toutes ces innovations et singularités, le réalisateur prend aussi un malin plaisir à décliner les tech-





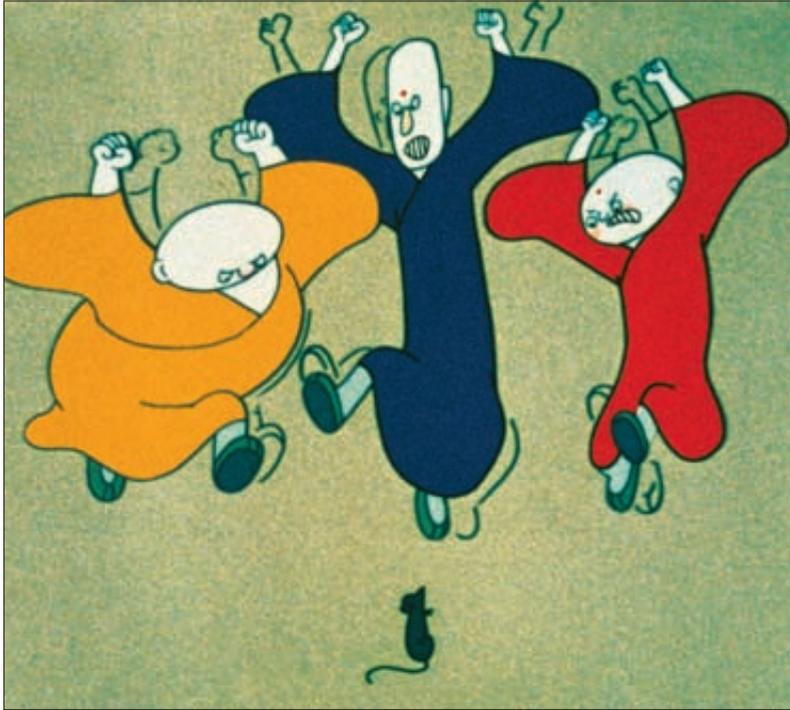
niques traditionnelles du papier découpé, se référant, surtout dans les décors, de manière évidente, au théâtre d'ombres chinoises ou orientales (Cf. *Princes et princesses* de Michel Ocelot), orchestrant des séquences très efficaces qui mettent en scène des personnages se mouvant collectivement en séries métronomiques et symétriques conventionnelles. De la même manière, il se réfère ouvertement aux arts

du cirque chinois : les singes grimant les uns sur les autres comme des acrobates ou s'agrippant en cascade dans le vide comme des trapézistes, conférant au film un caractère ludique indéniable. Le personnage du singe est par surcroît en Chine l'équivalent de notre Arlequin, ce clown effronté et « lunaire » qui ose défier l'ordre et même le cours de l'Univers. Il est le centre de bien des récits populaires, mis en animation no-

tamment dans *La Princesse à l'éventail de fer* (1941) et *Le Roi des singes* (1961).

Mais ici les singes ne sont pas des héros : substitués des humains, ils vivent en colonie sous la houlette d'un singe bleu qui orchestre (à coups de sifflet) la vie de cette communauté bigarrée, théâtre de nombreuses chicanes et autres conflits, proches des jeux de l'enfance, très vite transformés en réconciliations. À noter la diversité des regards et la complexité des mouvements d'yeux qui fourmillent de détails psychologiques, créant une large palette d'émotions. Le scénario d'ailleurs utilise au maximum la variété des situations en introduisant des personnages complémentaires, comme les cochons et surtout le serpent, qui renforcent ainsi suspense et coups de théâtre soulignés par la musique. Un scénario linéaire certes, mais plus complexe que les deux précédents, avec des *flash-forwards* (à l'inverse des *flash-backs*), qui permettent de repérer que le singe bleu imagine à l'avance dans sa tête les plans qu'il essaiera de mettre en pratique – hélas sans succès – avec l'aide de ses amis primates. (En quelque sorte, il tire des plans sur la comète ... !) Le repérage de ces projections dans le futur ne sera pas forcément évident pour les plus jeunes. Encore que... Par parenthèse, beaucoup de grandes personnes ne les discernent pas à coup sûr lors d'un premier visionnement !

Les Trois Moines



Générique

Chine – 1980 – 19 minutes – animation – sans paroles.

Réalisation : Ah Da.

Dessins personnages : Han Yu.

Animation : Ma Kexuan, Fan Madi, Zhuang Minjin, Xu Xuande, Qin Baoyi.

Photographie : You Yong.

Décors : Chen Nianxi.

Musique : Jin Fuzai.

Résumé

Mise en image très simple, mais très drôle, de ce proverbe chinois ancien traditionnel : « Un moine seul porte deux seaux, deux moines ne portent plus qu'un seau et quand ils sont trois, ils manquent d'eau ».

Un dessin animé de type « classique » à la gouache (et à l'aquarelle) réalisé à partir de peintures de l'artiste contemporain Han Yu. Une fable curieuse, sans paroles, qui mêle trouvailles visuelles et musiques bouddhiques sacrées.

Une incitation à écouter l'autre en mettant de côté tout égoïsme stupide. Même si « charité bien ordonnée commence par soi-même », finalement « l'union fait la force », autrement dit en Chine : « Lorsqu'un troupeau de moutons est uni, le loup n'ose l'attaquer ».



Séquence 1



Séquence 1



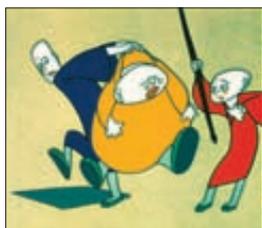
Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4

Déroulant

0. (1h 09'44") Prégénérique, on découvre un carton sur lequel est écrit en français le proverbe : «Un moine seul porte deux seaux d'eau, deux moines portent un seul seau et quand ils sont trois, ils manquent d'eau...». Il s'agit d'un ajout à la version initiale du film.

1. (1h 10'41") Le moine rouge : Sur fond clair, apparition progressive du haut vers le bas d'un personnage jeune au crâne rasé en habit rouge : le premier moine. Il marche d'un pas allègre et arrive au pied d'une colline avec un sentier en zigzag qui mène, à son sommet, à un ermitage protégé par un arbre. On retrouve le moine à l'intérieur, priant une divinité. Il constate que la réserve d'eau est vide. Il se munit de deux seaux. Cruelle réalité : il faut chercher l'eau tout en bas de la colline. Il descend cependant le sentier d'un pas enjoué, en souriant, remplit les seaux et remonte. Les nuits et les jours se succèdent. La nuit, il prie la divinité. Le jour, il descend remplir les deux seaux. Une nuit, alors qu'il s'est assoupi durant sa prière, une souris s'approche de lui et le réveille. Il reprend sa prière, gêné. À nouveau la souris le déconcentre. Il essaie de la faire fuir de manière hypocrite.

2. (1h 14'25") Le moine bleu : De la même manière que pour le premier moine apparaît un second personnage plus âgé, au crâne rasé, vêtu de bleu, grand et maigre. Il marche rapidement, les mains jointes, avec concentration, et arrive lui aussi au bas de la colline, puis grimpe à l'ermitage. Il fait la connaissance du moine rouge. Tous deux se saluent avec politesse devant la divinité. Le moine rouge lui offre de l'eau, mais bientôt la réserve est vide. Le moine rouge montre les deux seaux au moine bleu qui s'en va chercher l'eau, seul, ce qui réjouit le moine rouge. La nuit, ils prient en pleine sérénité.

3. (1h 16'14") Première dispute : Le moine rouge s'amuse de voir le nouveau venu partir avec les deux seaux. Mais bientôt, ce dernier sollicite l'aide de son acolyte. Les deux descendent alors chercher de l'eau, ils ne prennent qu'un seau. Ils peinent à remonter, car étant de taille différente, ils ont du mal à équilibrer la charge. Chacun tour à tour pousse le seau du côté de l'autre afin d'alléger sa peine. Ils ne cessent de se disputer. Ils parviennent tout de même à se mettre d'accord sur un placement équitable du seau sur la palanche. La nuit tombe et les deux moines prient avec concentration. Soudain, la chaussure du moine bleu se déplace toute seule, car la souris, hôtesse des lieux, s'est glissée à l'intérieur. Le moine rouge rit pendant que le moine bleu fait fuir la bestiole. Pendant leur prière, ils se surprennent en flagrant délit de somnolence. Ils s'éloignent l'un de l'autre.

4. (1h 18'25") Le moine jaune : Exactement comme pour les deux autres apparaît un troisième moine, cette fois rondouillard, habillé de jaune. Comme il marche sous le soleil, il a très chaud et transpire beaucoup. Il arrive au bas de la colline, puis fait la connais-

sance des deux autres moines. Tous trois se saluent devant la divinité. Assoiffé par sa marche, le moine jaune vide la réserve sous les regards réprobateurs des deux autres. Furieux, ils lui demandent d'aller chercher de l'eau. Il prend les seaux. Les deux autres rient. Mais assoiffé par ses efforts, il vide la réserve aussitôt après l'avoir remplie. Les trois moines, chacun furieux envers les autres, prient en se tournant le dos. Comme le moine rouge a faim, il croque en cachette un biscuit et les deux autres font de même. Le silence de la méditation est troublé par le bruit de leurs mandibules. Ils sont bientôt tous pris d'une crise de hoquet. Pour y remédier, le moine rouge décide de boire l'eau du vase de l'autel, le bleu le lui arrache, puis le jaune fait de même. Une fois la crise passée, les trois moines reprennent sagement leur méditation.

5. (1h 23'38") L'incendie : Le jour se lève. Les seaux sont vides. Un orage se prépare et les moines se précipitent à l'extérieur avec les récipients. Hélas la pluie ne tombe pas, le soleil revient vite et les moines sont déçus. Comme ils se sont assoupis, la souris s'approche de la divinité, grignote la bougie qui tombe et met le feu à l'ermitage. Réveillés par l'odeur de la fumée, les trois moines découvrent l'incendie avec angoisse. Le moine rouge court chercher de l'eau, mais bute sur une tortue et tombe. Le moine bleu lui succède. Dans la précipitation, il empoigne le moine rouge : croyant saisir un seau, il manque de le jeter dans les flammes. Les deux autres moines, consternés, prennent soin du petit moine rouge jusqu'à ce qu'il revienne à lui. Puis tous les trois unissent leurs forces et reprennent leur course contre le feu. Chacun y mettant du sien, ils parviennent finalement à arrêter l'incendie.

6. (1h 27'05") Réconciliation : Le lendemain matin, les trois moines, désormais assis les uns à côté des autres, se sont assoupis. La souris revient les défier mais cette fois, ils ne se laissent pas faire. Solidaires, ils simulent une grosse colère qui lui fait peur et lui est fatale. Soulagés, les trois moines se serrent la main. Le calme et l'harmonie règnent dans l'ermitage : c'est désormais à l'aide d'un treuil qu'ils remontent les seaux depuis la rivière, chacun ayant un rôle précis. Le moine jaune remplit le seau, le moine rouge tourne la manivelle et le moine bleu ramène les récipients jusqu'à la réserve.

7. (1h 28'02") Générique : Les caractères chinois du générique sont de la couleur des tuniques des trois moines. Sous le regard serein de la divinité, les trois moines boivent chacun leur bol d'eau avec satisfaction et béatitude.



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 6

Analyse et commentaire

Une petite souris, personnalisée par le son d'une petite flûte, sert de fil conducteur à cette transposition ironique, satirique et humoristique du proverbe ancestral chinois : « Un moine seul ... »

La technique utilisée est tout à fait commune, celle du « cellulo » à la gouache, agrémentée d'aquarelle pour certains fonds. Mais l'esprit critique, sarcastique du réalisateur atypique (qui a payé cher ses incartades vis-à-vis du pouvoir) donne vie à une œuvre originale à partir de peintures de Han Yu (caricaturiste né en 1931), qui ont été (comme celles de Qi Baishi pour *Les têtards...*) simplifiées, adaptées, stylisées pour des raisons pratiques. Si cette tech-

nique universelle est moins « exotique », la structure du scénario (tout linéaire qu'il soit) fait preuve d'invention grâce à une composition très efficace, comme en témoigne la présentation graphique, de manière symétrique, des trois protagonistes principaux, que l'on découvre progressivement sur fond blanc : le petit moine rouge, post-adolescent naïf tout feu tout flamme ; le grand bleu sec, acariâtre, d'âge certain, déjà replié sur lui-même ; enfin le gros moine jaune tout bouffi d'un égoïsme si contagieux qu'il va contaminer les deux premiers...

Ah Da nous les présente certes avec des énergies et des profils en osmose avec des

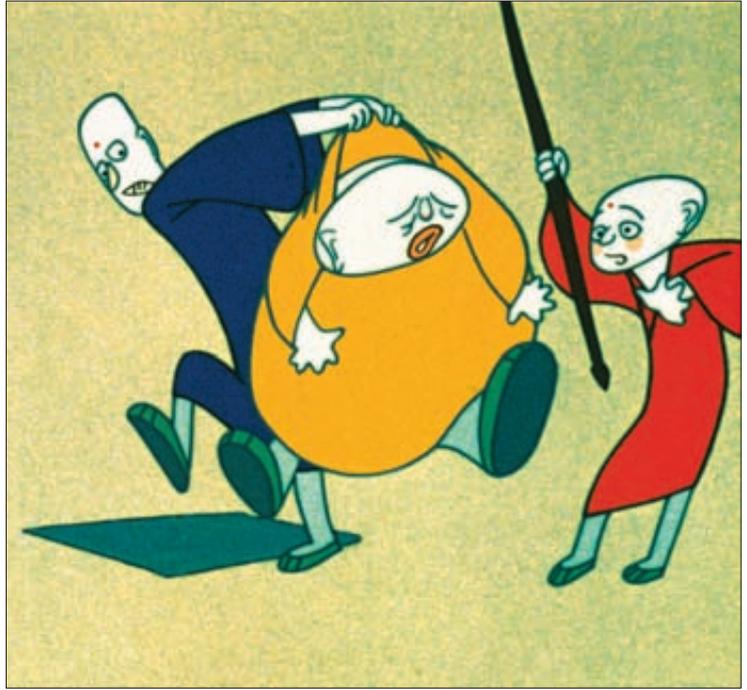
musiques qui caractérisent chacun : pour le petit, une dominante de violon ; pour le grand, celle d'un orgue à bouche ; pour le gros, celle d'un hautbois ironique. Lors de cette présentation des personnages, chacun des moines donne une image positive, au point de passer pour de petits saints, avant d'arriver au pied de la colline où est juché l'ermitage. Chacun respecte les êtres vivant dans la nature : le petit secourt une petite tortue, qui pourtant l'a fait trébucher ; le grand se fait violence pour laisser la vie sauve à un papillon qui l'agace ; le gros remet à l'eau le poisson intrus qui s'était glissé dans sa botte lors de la traversée du ruisseau ! Tortue, papillon, pois-



son : trois types d'animaux hautement sacrés. Par contre, tous, avant de sceller leur concorde finale, sur fond d'hirondelles, régleront son compte hypocritement à la petite souris en la terrorisant. Animal sacré pourtant, mais reconnu coupable de l'incendie de l'ermitage, alors qu'ils s'étaient assoupis pendant leurs méditations.

Le parti pris de mise en scène s'appuie sur le minimum d'éléments : ellipse de temps (course du soleil autour de la colline), de lieux, alternance de vide et de plein (pas seulement les seaux !), de fond blanc pour le jour, de fond sombre pour la nuit. Et pourtant le spectateur est nourri en permanence de détails et de péripéties, aussi cocasses que dramatiques, Ah Da focalisant notre attention, élément après élément, s'interdisant de montrer trop de choses simultanément.

Presque tout le temps, l'action est soutenue par une musique métronomique, peu banale, issue d'authentiques musiques sacrées bouddhiques. Elle utilise comme base le « poisson de bois » (Muyu), bloc de bois évidé et fendu qui rythme traditionnellement la récitation des sutras. Ce qui confère à cette œuvre une force tranquille qui respire une certaine quiétude, seulement troublée au moment de l'incendie par une musique plus chaotique accompagnant un montage plus serré, plus haché. Par ailleurs, la bande-son très riche et humoristique n'utilise que peu de bruitages : les différentes péripéties sonores sont assurées par des instruments insolites à percussion (râcleur, claquoir et autre mortier...), avec pour meilleur exemple la fameuse scène des hoquets. Comme pour le dessin, la musique alterne (en osmose avec ce dernier) les périodes de vide et de plein, de si-



lences et de sons, de calme et de rythmes soutenus.

Enfin comment ne pas voir, dans le choix malicieux de cette « historiette » anodine, des critiques, à peine voilées, sur la manière dont Ah Da perçoit le désastre de la Révolution Culturelle ? On peut vite oser un parallèle entre moines vertueux et dirigeants politiques prônant la bonne parole... Mais loin de lui cette pensée, bien sûr...

À rapprocher de ses derniers courts métrages écrits aussi en collaboration avec Han Yu : *Super Détergent* et *La Nouvelle Savonnette*. Des fables très « enfantines » qui, grâce aux symboles des couleurs, peuvent être interprétées de manière très politique. Mais ce ne serait que pur hasard ou procès d'intention... Ah Da a toujours été un habile contestataire. L'une des meilleures preuves de son ironie se trouve dans *Les*

Trois Moines, quand il brocarde avec finesse l'égoïsme des moines hypocrites et profiteurs : ils les fait prier devant la statue de Kwan-Yin, un bodhisattva intercesseur de la compassion (!), littéralement « Étoile qui permet de voir le chemin à suivre ». Titre qu'on ne peut s'empêcher de rapprocher de celui de « Grand Timonier » pour Mao. Il s'agit très précisément d'un Avalokiteçvara féminin populaire, très vénéré (jusqu'au Japon sous le nom de Kannon et au Vietnam de Quam-Am), déesse de l'amour et de la rédemption, qui n'est pas sans rappeler la Tara verte chinoise, déesse de la concorde !

Mais on n'est pas forcé de savoir ça pour goûter pleinement au premier degré cette œuvre qui se démarque de l'esthétique dominante de bien des courts métrages d'animation.

Impression de montagne et d'eau



Générique

Chine – 1988 – 19 minutes – animation – sans paroles.

Réalisation : Te Wei

Avec le concours de Yan Schanchun et Ma Kexuan.

Scénario : Wang Shuchen.

Dessins (personnages) : Wu Shanming.

Technique du lavis animé : Duan Xiaoxuan.

Animation : Sun Zongqing, Yao Xin, Lu Chengfa, Xu Jianguo, Jin Zhongxiang.

Photographie : Duan Xiaoxuan, Lou Ying.

Musique : Jin Fuzai.

Résumé

Pour le remercier de lui avoir porté secours sur le chemin vers son village dans la montagne, un musicien très âgé initie un tout jeune garçon à son art de la cithare. Une profonde amitié naît entre eux, jusqu'au jour où le vieil homme, après lui avoir fait don de son propre instrument de musique, s'évanouit dans les brumes du paysage ... À jamais ?

Une œuvre élégante, paisible et sereine, où se marient subtilement la musique traditionnelle (cithare et orgue à bouche) et la peinture raffinée, dite « Montagne et eau ». Un véritable panorama de la culture chinoise élaboré selon la technique du « lavis animé », à l'encre de Chine et à l'aquarelle, mis au point par Te Wei lui-même en 1960 avec *Les Têtards à la recherche de leur maman*.

« Mieux vaut transmettre un art à son fils, que de lui léguer mille pièces d'or. »

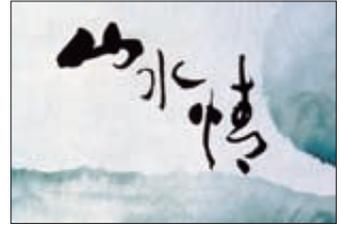
Déroulant

0. (25'47") Peinture dans les tons blanc et rose pâle sur laquelle s'inscrivent des caractères chinois en calligraphie à l'encre noire. Peut-être un élément de paysage ? On distingue une silhouette blanche qui avance de la gauche vers la droite. L'image devient toute blanche et tout disparaît dans une sorte de brume. Souffles de vent.

1. (26'23") La brume se dissipe et laisse entrevoir, attendant sur un ponton, un homme à longue barbe et en habit blanc, tenant précieusement dans ses bras un objet enveloppé. Comme le vent souffle, il enroule les longues manches de son manteau autour du paquet. Sur l'eau glisse une barque, dans laquelle se trouve un jeune pêcheur qui fait monter le vieil homme à bord. Ce dernier ferme les yeux durant la traversée, serrant toujours son paquet contre lui. Il est réveillé par le son de la musique du jeune batelier qui souffle dans une petite flûte. La barque accoste et l'homme descend à terre, remerciant le jeune garçon. Alors qu'il marche, il vacille, vraisemblablement pris d'un malaise. Comme le jeune homme l'entend tomber, il se précipite pour le relever. L'homme, allongé, ouvre les yeux au milieu de chants d'oiseaux. Il regarde les objets qui l'entourent. Il récupère son paquet et s'apprête à en dénouer le ruban lorsqu'il entend de nouveau la même petite musique. On découvre le jeune homme dans sa barque, s'approchant d'une maison posée sur l'eau : le jeune pêcheur a donc ramené l'homme chez lui pour le soigner. À son tour, alors qu'il rentre chez lui, le jeune homme entend une musique provenant de l'intérieur de sa maison. Il découvre l'homme jouant du Qin (cithare). Il l'écoute attentivement, se rapproche pour observer l'agilité des doigts du musicien sur l'instrument. Les deux personnages échangent des regards et l'homme fait signe au jeune pêcheur d'essayer de jouer. À tour de rôle, sur les cordes, les doigts de l'élève imitent les mouvements du vieux maître virtuose.

2. (30'58") Alors que l'homme continue d'enseigner son art au jeune tombent des feuilles d'érables, symboles de l'automne. Les nuits se succèdent. Désormais le jeune homme joue seul. Le vent souffle dans les feuilles. Arrive la neige. L'homme s'occupe du feu pendant que le jeune continue de jouer. Ce dernier se réchauffe les mains auprès du brasero. Dehors l'eau est gelée et la neige recouvre le paysage. Plans sur la nature pour signifier que les saisons se succèdent, que le temps passe. Puis l'eau coule de nouveau, les oiseaux chantent et la neige fond. Le printemps revient, les feuilles et les fleurs s'ouvrent, une grenouille coasse, les poissons titillent un hameçon. Le maître pêche pendant que le jeune élève joue sans s'arrêter. Il l'écoute, admiratif, observe le vol de deux aigles et médite, les yeux clos, lissant sa barbe.

3. (34'49") Les deux hommes sont à nouveau dans la barque. Le maître tenant toujours son instrument serré dans ses bras. Ils avancent sur l'eau, disparaissant et réapparaissant au gré des gorges profondes et de l'épaisseur de la brume. Ils descendent du bateau et gravissent une montagne, peuplée d'oiseaux et de singes. Une fois au sommet,



Séquence 0



Séquence 1



Séquence 1



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5

le maître semble confier à son élève une nouvelle importante. Un gros plan sur son visage nous révèle sa gravité. Tout à coup le jeune garçon se jette dans les bras de son maître dont le regard est également mélancolique. Le maître offre son instrument, que l'élève refuse tout d'abord. Puis ce dernier se met à genoux, prend la cithare et s'incline. Alors que le maître s'éloigne, le jeune homme se relève, désormais seul. Il cherche du regard son maître qui a disparu dans la brume. Alors il court vers un autre sommet d'où il aperçoit le vieil homme s'éloigner dans le paysage.

4. (39'13") En haut d'un sommet, le maître écoute la musique de l'élève. Il ferme de nouveau les yeux tout en lissant sa barbe. L'élève continue de jouer du haut de la montagne. Les éléments naturels ne sont plus que des formes noires qui apparaissent ou disparaissent au fur et à mesure. Parfois on distingue les silhouettes blanches des deux hommes qui, comme au milieu de nulle part, semblent se transformer en nuage. La pluie se met à tomber, un oiseau vole, l'eau de la cascade se métamorphose en grosses vagues d'écume qui se dissipent pour laisser apparaître le garçon jouant toujours, comme dans un rêve. Un aigle plane à nouveau au-dessus de la montagne. Un bateau à voile avance sur l'eau. L'élève poursuit son jeu, puis soudain s'arrête et lève la tête. Le bateau disparaît progressivement dans l'horizon, tout comme l'oiseau.

5. (43'19") Générique : À gauche, l'élève est sur la montagne et regarde le lointain. L'image se fige. En solo, reprise (fortissimo) de la musique du jeune pêcheur jusqu'à la fin du générique en caractères chinois. Sur le dernier plan apparaît un sceau rouge, comme dans toute peinture de lettré.

Analyse et commentaire

Sous le sapin, j'interroge le disciple :
« Le maître est parti chercher des simples,
Par-là, au fond de cette montagne,
Nuages épais : on ne sait plus où... »

Chia Tao (IX^e siècle)

En 1984, lorsque Te Wei commence la réalisation de *Impression de montagne et d'eau*,

il vient d'achever la remise sur pied du Studio d'art de Shanghai depuis son retour en 1976 à la direction de cette institution, après un « exil » forcé à la campagne.

Il est alors âgé de 70 ans. Libéré de ses tâches administratives et commerciales, il peut enfin donner libre cours à son inspiration et à ses talents. Il signe cette œuvre

singulière, à la fois testamentaire, psychodramatique et initiatique, qui synthétise les objectifs fondateurs du Studio qu'il a créé, ses pratiques de peintre et sa mission de « passeur » d'images.

Utilisant cette technique unique qu'il a mise au point 30 ans auparavant et qu'il est le seul encore à posséder aujourd'hui,

le « lavis animé » à base d'encre et d'aquarelle, il survole 10 siècles de la peinture chinoise autant sur le plan esthétique que philosophique. Il rend ainsi un hommage à la fois simple et complexe à la peinture supérieure, celle des lettrés accompagnant leurs « tableaux » de poèmes calligraphiés et de sceaux : « Montagne et eau » qui signifie « peinture de paysage » en chinois. L'animation est si parfaite et si magique que l'on en oublie les difficultés. Ces 19 minutes de « peinture animée » ont nécessité plus de 20 000 clichés et près de 12 000 peintures originales sur papier !

Il a construit son film exactement comme une peinture de « Montagne et eau » en mouvement, invitant à la réflexion, à une quête personnelle. Il guide le regard du « spectateur-promeneur » comme pour un parcours initiatique traditionnel dans le paysage-tableau, conjuguant à la fois les déplacements dans la nature (la barque sur le torrent, le sentier qui grimpe, le parcours sur les cimes, le chemin qui redescend...) et le temps qui passe (symbolique des saisons). La caméra alterne mouvements verticaux (de bas en haut, puis de haut en bas) se référant aux peintures de petit format et mouvements horizontaux (principalement de droite à gauche) à l'instar des peintures grand format. Te Wei suggère plus qu'il ne décrit, laissant le temps et le loisir au spectateur de circuler,



de s'arrêter, de penser, comme le peintre composant son œuvre. Le paysage, objet suprême de la méditation, symbole de la relation de l'Homme à la Nature, de la Terre et du Ciel, des Vivants et des Morts, du Visible et de l'Invisible, du Réel et du Rêve, du Yin et du Yang... est envisagé comme un corps vivant à l'unisson de l'artiste qui livre ses sentiments et ses états d'âme : il s'organise donc à partir d'un squelette (rochers) avec des muscles (arbres), des artères (cours d'eau), une respiration (nuages) ... et joue particulièrement sur le Vide, élément essentiel de la respiration, du souffle vital.

Comme le préconisait Wang Wei : « Au moyen d'un menu pinceau, recréer le

corps immense du Vide ». Et Te Wei utilise le Vide autant dans chacun des cadres que dans la chronologie du chemin qu'il nous fait parcourir. Il joue avec les brumes et brouillards comme du fondu enchaîné en n'employant principalement que deux couleurs : le noir et le blanc, ce qui est la caractéristique essentielle de la peinture la plus noble.

Cependant, outre « Montagne et eau », Te Wei fait appel en contrepoint à d'autres styles, dont « Fleurs et oiseaux » et « Peinture de portraits », en introduisant furtivement des touches de couleur complémentaires.

Ces « diversions/ruptures », notamment l'introduction d'animaux à la symbolique forte (canards sauvages, grenouille, poissons, singes, aigle...), tout comme la pêche à la ligne (exercice de méditation) concourent à ménager césures et respirations. L'œuvre est ainsi habilement variée, aérée, mais surtout épurée : les lieux ou décors et les personnages sont plus suggérés que traités de manière naturaliste. La domi-





nante du fond blanc rend (à l'image de la fin du « récit » où se fondent, mystérieusement, et de manière magique, réalité et rêve) encore plus évidente l'impression de profondeur de champ, d'évanescence et de vacuité. Tout comme pour les films précédents, peinture et musique sont intimement liés. Ici à peinture noble correspond musique noble, avec le Qin (cithare à sept cordes en soie) instrument d'excellence – quasi sacré. Lui répond le Sheng, orgue à bouche, choisi pour orner plus richement, la petite flûte tubulaire, substitut rudimentaire du sifflet utilisé par le jeune garçon. Deux instruments tradition-

nnellement complémentaires qui communiquent par ondes et vibrent par pensées – comme le vieil homme et le jeune garçon –, sans paroles, laissant une place prépondérante au silence élémentaire, qui correspond au vide graphique de la page blanche.

En réalité, tout converge vers une recherche non de la « ressemblance », mais de « l'authentique ».

Enfin, si Te Wei n'a pas choisi de mettre cette fois en image un conte traditionnel, il s'est saisi de la métaphore de la transmission du savoir et du rapport (ô combien essentiel en Chine) maître/élève

pour nous offrir un condensé, léger comme l'air, de l'art et de la pensée de la Chine ancestrale, que l'on peut apprécier aussi au premier degré, même de manière anecdotique : nécessité du don, vitalité de l'art, importance de la culture et du savoir-faire ; bref, faire passer la connaissance universelle, donner la vie, car : « Tout ce qui n'est pas donné est perdu ». (proverbe hindou)

« La peinture résulte de la réception de l'encre

L'encre, de la réception du pinceau,
Le pinceau, de la réception de la main,
La main, de la réception de l'esprit. »

Shih-T'ao – XVII^e siècle

Sur le sujet très précis de « Peinture de montagne et eau », François Cheng en analyse toutes les complexités dans *L'espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise et Vide et Plein*. Compléter avec le catalogue de l'Exposition *Montagnes célestes* d'avril/juin 2004 au Grand Palais à Paris. Enfin, consulter deux albums photographiques « plus vrais que peinture », signés Marc Riboud (Flammarion, 2004) et Wang Wusheng (Imprimerie Nationale, 2006) sur les montagnes célestes de Huang Shan, pics de granit aux pins centenaires, nimbés de brumes, situés à 500 km à l'ouest de Shanghai, qui ont inspiré peintres, poètes, moines et autres amoureux de la nature et qui les ont poussés à gravir leurs milliers de marches taillées dans la roche...

Où est l'inspiration, où est la réalité ?

La pensée chinoise

Yin et Yang, Plein et Vide,
métaphysique et religion

La peinture chinoise, comme tous les autres arts et modes de vie de ce pays complexe, est étroitement liée à la pensée ancestrale philosophique, métaphysique et religieuse, en référence directe aux trois concepts spirituels fédérateurs (apparus aux alentours du V^e siècle avant J.-C.) que sont le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme. Ces trois composantes essentielles se sont imbriquées en une subtile osmose au fil des siècles jusqu'à nos jours (même si l'on observe aujourd'hui un regain majeur du côté du bouddhisme), malgré la volonté affirmée de Mao Tsé Toung de libérer le peuple de toutes ces « superstitions » dans les années 60 et surtout début 70.

En réalité, ces trois vecteurs de la pensée chinoise sont ancrés de manière très profonde et indélébile depuis les Han (206 avant J.-C. à 220 après J.-C.) avec pour vertus cardinales l'harmonie du monde, le culte des ancêtres et la recherche de l'immortalité.

Cependant chacun de ces courants a sa spécificité dans ce mélange étrange et durable :

Le confucianisme

Confucius (551–479 avant J. C.), se réclamant de l'héritage des Antiques, rédige les Sishu (quatre livres) que tous les lettrés doivent assimiler et dont la philosophie pragmatique s'inspire de ce principe : « Ce qu'on sait, savoir qu'on le sait. Ce qu'on ne sait pas, savoir qu'on ne le sait pas ; cela, c'est savoir. »

Devenu véritable religion « civile », le confucianisme régit les qualités nécessaires à l'homme de bien « laïc » au service de la collectivité pour gérer dans la perfection l'administration du pays. Pour ce faire, il doit se conformer à des pratiques éthiques et morales de gestion. Chacun, du Fils du Ciel au commun des Mortels, doit « se cultiver » pour développer en soi les vertus de l'humanité (Ren) et d'équité (Yi) et aider ses semblables à y parvenir. Cette recherche essentielle de la rectitude sur terre, fondée sur la connaissance de la nature des choses et de soi-même, est dictée par la fidélité au culte des ancêtres : ainsi est défini le

profil parfait du fonctionnaire incorruptible et honnête. Ce lettré, une fois accompli son travail social et politique au service du peuple (ou de l'administration impériale), pourra progressivement, après cette période altruiste et matérialiste (au service de la tradition, de la hiérarchie et de la famille), se tourner de manière plus individuelle vers le taoïsme.

Le taoïsme

À l'opposé (et en complément) du confucianisme, il permet, d'après Lao-Tseu, de développer des quêtes personnelles : chacun doit chercher son « Dao » (la voie), selon les stances incantatoires du célèbre Tao-T-King (livre de la Voie et de la Vertu). Le Tao est la substance cosmique essentielle, l'Un dont sont originaires le Yin et le Yang, les deux principes actifs femelle et mâle. Leur alternance et complémentarité régissent la course du monde. La nature est maîtresse des choses de l'univers, et seule la spiritualité permet d'atteindre l'immortalité, grâce à la pratique de l'ascèse, la méditation au sein de la nature, le non-agir (Wu Wei) qui guide le sage à l'extase, le libérant du présent et du passé, le guidant vers le cosmos. Seront recherchées les symbioses entre ciel et terre, mortels et immortels, concrétisées avec force dans les peintures de style « Impression de montagne et d'eau », où oiseaux, insectes, volutes d'encens, brumes et brouillards sont autant de traits d'union symboliques entre terre et ciel, entre vivants et ancêtres, entre humains et divinités.

Le bouddhisme

À partir des composantes très profondes de cette sagesse chinoise (collective/individuelle) se sont intégrées des préoccupations d'immortalité comme en offre le bouddhisme avec des pratiques réelles de religiosité culturelles. Comme le taoïsme, il préconise la retraite individuelle et la quête de soi.

Cette philosophie éthique et religieuse s'est répandue en Chine sous sa forme de Mahayana ou Grand Véhicule, importée par des moines en provenance d'Inde au I^{er} siècle de notre ère. Elle reste populaire jusqu'à la fin de l'empire, bien qu'elle

soit surtout l'affaire des moines et des nonnes. Certaines écoles du bouddhisme fusionnent avec des cultes traditionnels et de nombreux principes bouddhistes sont intégrés dans les traditions religieuses populaires.

Le bouddhisme part du karma, loi morale qui enseigne que tous les êtres sont soumis au cycle éternel de la naissance, de la mort et de la réincarnation jusqu'à ce que toutes les souffrances soient surmontées, que toute culpabilité et tout désir aient disparu. Au début, le bouddhisme est considéré comme une variante du taoïsme. Par la suite, les taoïstes pratiquent comme les bouddhistes la méditation et se dotent ainsi d'un vocabulaire de termes transcendants. Le bouddhisme connaît des débuts difficiles en Chine, car il est l'émanation d'une culture étrangère et préconise le célibat, étant une religion de moines. Il exclut ainsi d'avoir une descendance pouvant pratiquer le culte des ancêtres. Deux voies sont apparues successivement : le « Petit Véhicule » et le « Grand Véhicule ». Si l'on suit la voie du Petit Véhicule (Hinayana), l'homme, pour arriver à obtenir la sagesse suprême et donc atteindre le Nirvana, doit passer par des phases successives, c'est-à-dire des périodes de karma lui permettant de progresser. C'est un cheminement individuel et solitaire pour lequel il n'y a pas d'intermédiaire, ni de clergé. Bouddha est considéré comme un maître et non comme une divinité.

La tradition du Mahayana ou « Grand Véhicule » s'appuie sur des intercesseurs, les Bodhisattvas, êtres sages, éveillés qui renvoient à plus tard leur Nirvana pour aider les autres. Ils font du bien dans cette vie s'assurant ainsi une bonne réincarnation après leur mort.

Il existe une autre forme du bouddhisme, celle de la compassion, pratiquée principalement au Tibet, et complètement réprimée, comme l'ensemble du peuple tibétain, contrainte pour sa survie (et éviter la persécution) de se réfugier principalement au Bouthan et dont le Dalaï Lama, en exil depuis plus d'un demi-siècle, est le représentant le plus exemplaire.

Aujourd'hui en Chine cohabitent encore ces trois enseignements, avec une certaine dose de références à des fondements universels de la sagesse et de la culture chinois millénaires. Pour ce peuple, il existe une intime correspondance entre l'âme de l'homme et celle de l'univers. Une manière très particulière de penser le temps et la condition humaine, qui détermine fondamentalement l'art pictural chinois traditionnel sous toutes ses formes.

Tout récemment, cette tendance revient en force de manière paradoxale : en Asie du Sud-Est (Chine, Vietnam, Cambodge principalement...) les populations, victimes des pires dictatures, conflits idéologiques et génocides des années 70 – 80, se réapproprient, comme les « mauvaises herbes », les inéluctables besoins de spiritualité, que d'aucuns ont qualifié de « basse superstition ». La Chine, une génération après la fin de la Révolution culturelle de Mao et depuis l'essor de l'économie libérale à tout crin, n'échappe pas au retour à sa propre culture ancestrale, malgré les dérives mercantiles, dont sont victimes les meilleurs studios de cinéma inéluctablement inféodés aux nécessités de résultats. Un enjeu économique. Un cruel paradoxe culturel.

La peinture chinoise

« En colère, on peint des bambous,
dans la joie on peint des orchidées,
quand on n'est ni en joie, ni en colère,
on peint des pivoines. »

« Avant de peindre un bambou, il faut qu'il pousse
d'abord dans ton for intérieur. »

Su Tung Po (XI^e siècle)

Dans l'histoire de l'humanité, la peinture chinoise s'avère l'une des plus raffinées et des plus anciennes.

On retrouve les premiers vestiges de dessins tracés sur des poteries en terre cuite datant d'au moins six mille ans (poissons, oiseaux, fleurs...). Ce sont ces signes pictographiques qui ont donné naissance dès le XVII^e siècle avant J.-C. aux premières formes de l'écriture chinoise.

Dès l'origine, écriture et peinture utilisent le même outil : le pinceau. Voilà pourquoi il est tout à fait habituel de trouver dans une « peinture » des signes d'écriture ; le peintre étant à la fois poète et calligraphe. Souvent plusieurs cachets (de couleur rouge) font office de signatures, révélant nom, surnom, pseudonyme et identité des Maîtres.

Fondamentalement la peinture chinoise, aux multiples genres et techniques, est toujours « inspirée » : elle est liée aux grands principes philosophiques du taoïsme, à l'influence de Confucius (500 ans avant J.-C.) et un peu plus tard du bouddhisme.

Si l'on peut parler du « début de l'art » en Chine à partir des Song (X^e siècle après J.-C.), c'est par la preuve de l'existence de « lettrés » qui pratiquent une peinture guidée par l'esprit, par la pensée intérieure. En ce sens, elle n'est jamais descriptive, même si elle est souvent très expressive et proche de la nature.

À l'instar de Su Tung-Po (1036 – 1101), le peintre témoigne d'un état d'âme, d'une disposition d'esprit : « Mes bambous ne comportent pas de sections, qu'y a-t-il d'étrange à cela ? Ce sont des bambous nés de mon cœur, et non des bambous que les yeux se contentent de regarder du dehors ».

Malgré une apparente simplicité, la peinture chinoise est pleine de complexité et de subtilité.

Fondée sur le rapport entre vide (à ne pas confondre avec le néant) et plein ; entre Yin et Yang ; entre féminin et masculin ; entre humide et sec... Tout y est en constante mutation, même si la peinture par essence est immobile !

La plupart des œuvres sont réalisées, pour les formats de petites dimensions, en compositions verticales. D'autres utilisent le sens horizontal, comme certaines peintures de « Montagne et d'eau », qui sont exécutées sur de longs rouleaux, pouvant atteindre 15 mètres, comme *Le Monde de la terrasse céleste* de Fa Ruochen (1613 – 1696), qui ressemble à un vaste « dessin animé panoramique ».

D'une manière générale, les « tableaux » ne sont jamais exposés en permanence. Ils sont déroulés, séquence par séquence, à l'occasion de la visite d'invités. Avant d'entamer une œuvre, il est primordial pour le peintre de se préparer mentalement et de rechercher par décontraction et concentration le souffle créateur (le Qi) afin d'atteindre la sérénité et être en harmonie avec le monde.



L'esprit, tout entier disponible, maîtrisant les énergies les plus profondes, peut guider le poignet, certes, mais aussi la paume de la main, le pinceau s'apparentant au Yin, l'encre au Yang... Il existe même des œuvres (comme pour la calligraphie) exécutées d'un premier jet sans composition ou préparations apparentes... (Souvenons-nous de *ivre de femmes et de peinture* du Coréen Im Kwon-Taek, ces dernières années sur nos écrans).

La peinture chinoise, qui n'utilise que le pinceau, l'encre et les couleurs naturelles, possède en réalité une palette d'outils et de matériaux fort diversifiés et complexes. Les pinceaux plus ou moins souples, de grosseur variable, sont fabriqués en poils de chèvre, de loup, de cerf, de lapin... et sont choisis selon leur texture pour peindre tel ou tel élément précis de la composition. Il existe aussi plusieurs sortes d'encres obtenues soit à partir de noir de fumée de sapin, de corps gras ou encore d'un mélange des deux. Une multiplicité de couleurs sont obtenues à partir de pigments naturels mélangés à de la colle liquide, chacune ayant sa symbolique. Ainsi, selon le choix du pinceau, de la composition des encres et des couleurs préparées avec plus ou moins d'eau, le résultat sera différent : on répertorie par exemple quatre propriétés d'encre (épaisse, fluide, sèche, onctueuse), associées à six qualités (noir, blanc, sec, mouillé, épais, fluide) qui sont chacune affectées à des représentations précises qui ne sont pas seulement techniques, mais correspondent bien plus à un ordre moral. L'encre fluide, par exemple, correspondant à la nuance suprême, est considérée comme plus noble que l'épais. À noter que la création du « lavis » est attribuée à Wang Wei (699 – 759).

Associez à tous ces éléments la diversité des supports : à l'origine la soie, puis le papier (de riz, de bambou, de chanvre ou de mûrier) de différentes épaisseurs, absorbant ou très fin,

et vous aurez ainsi le début d'une toute petite idée de l'extraordinaire diversité de la peinture chinoise qui se crée avec des lignes de force. Par exemple, « Peinture de montagne et d'eau », poétique et dépouillée, exige une composition en trois plans et deux sections où tous les éléments sont agencés de manière hiérarchique.

Tous ces paramètres combinés aboutissent à une variété de genres qui ont évolué par transmission ou transformation au cours des siècles.

En référence directe à ces programmes d'animation, on distingue principalement le style « Fleurs et oiseaux », la peinture de personnages, la peinture d'animaux, la peinture de paysages, principalement de « Montagne et d'eau ».

Au cours des dynasties, les différents courants (ou styles) ont pu être considérés tour à tour comme genres supérieurs ou mineurs. La tradition et l'apprentissage « technique » ont permis de créer, grâce à la recherche de la pensée intérieure de chaque artiste, une peinture de qualité constante. Il n'y a pas eu, comme en Occident, d'évolution « qualitative » des savoir-faire : il n'y a ni « primitifs », ni « âge d'or ». Même si les artistes se forment grâce au travail d'après nature et à la copie des grands maîtres, eux-mêmes nourris de l'expérience de leurs aînés.

La peinture à l'huile, quant à elle, n'a commencé à être introduite en Chine que dans les années 1900, comme exemple de

l'un des Beaux-arts occidentaux. Se démarquant de la recherche traditionnelle et ancestrale de la grâce et de l'élégance, de la peinture « inspirée », elle devient une autre manière, plus politique et plus « réaliste » (avec des couleurs plus graves et plus sombres) de la représentation du réel. Avec l'arrivée au pouvoir de Mao, la peinture à l'huile réaliste se met au service de la lutte politique. Pendant les années 50 débute la stigmatisation des Beaux-Arts : la peinture occidentale et surtout la peinture soviétique de l'époque de Staline deviennent le modèle officiel (et donc exclusif) de la peinture en Chine, qui engendre un réalisme austère et propagandiste auquel ne peut échapper à cette époque le Studio d'art de Shanghai.

C'est pourquoi, pendant la plus dure période de la Révolution culturelle (années 70), tous les artistes traditionnels utilisant les techniques (encres et aquarelle) selon la pensée ancestrale sont pourchassés. Il faut attendre la fin des années 70 pour que ces artistes reprennent pinceaux et encres. Aujourd'hui, en Chine, on constate un retour progressif aux valeurs traditionnelles de la « spiritualité » et donc des pratiques ancestrales, tant « religieuses » que picturales. Un retour certes timide, bridé encore par les directives officielles du Parti, mais surtout concurrencé par le vent de la libre entreprise et du tout profit qui nivelle par le bas les pratiques culturelles des Chinois, tellement ouverts au monde du business qu'ils risquent bien d'y perdre leur âme...

Les techniques d'animations particulières

Véritables révélations primées dans de nombreux festivals internationaux, ces histoires courtes, tirées de contes ou proverbes chinois ancestraux, constituent un riche éventail de créations, dont les racines à la fois picturales et philosophiques remontent à plus de 3000 ans ! Ce sont des œuvres « artisanales » uniques créées, comme elles le démontrent, avec beaucoup de patience et une notion du temps très particulière : « Le temps a tout le temps ». Elles utilisent certes les règles universelles du « dessin animé » au rythme de 24 images (minimum 12 dessins)

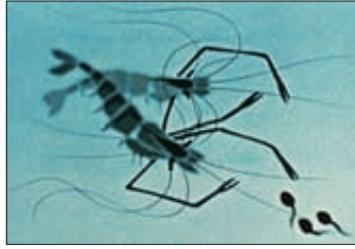
par seconde, mais y mêlent tout l'héritage de la peinture traditionnelle chinoise.

Le lavis animé

La technique la plus étonnante et la plus originale est celle du « lavis animé » créée en 1959 par le peintre caricaturiste Te Wei. Avec son film *Les Têtards à la recherche de leur maman*, il met en « mouvement » les peintures de Qi Baishi (1863 – 1957). Une peinture calme et profonde, à base d'encre de Chine et d'aqua-



Lavis de Qi Baishi



Technique du « lavis animé »



Technique du « lavis animé »



Technique du « cellulo »



Technique du « lavis découpé »



Technique du « papier découpé »

relle, qui nécessite de la part du peintre une grande disponibilité et une harmonie avec le monde. Marie-Claire Quiquémelle, responsable du Centre de documentation du cinéma Chinois de Paris, en décrit ainsi le procédé : « La peinture sur papier de mûrier, à l'encre et à l'aquarelle, est régie par des règles particulières. A priori, on est très loin du dessin animé traditionnel. Ici, il n'y a pas de trait préalable délimitant précisément les formes, mais des lignes de force plus ou moins appuyées et variables en fonction de la quantité d'encre qui imbibe le pinceau. Les formes apparaissent comme des taches aux contours flous lorsque le peintre appuie plus ou moins sur le papier pour qu'il boive la couleur qui s'étale en une infinie variété de nuances. L'exécution est très rapide, et comme il est impossible de reprendre un geste maladroit, le peintre rejette parfois plusieurs feuilles avant d'obtenir le résultat recherché. Quant à refaire deux fois la même chose, c'est pratiquement impossible... Dans de telles conditions, photographeur image par image, en respectant la fluidité des mouvements des personnages, semble un pari irréalisable. Comment une telle performance a-t-elle été possible ? Te Wei raconte qu'on lui a souvent posé la question. Mais il n'a jamais dévoilé le secret... »

Cette technique est reprise trois ans plus tard par le grand artiste pour *La Flûte du bouvier* et surtout vingt-huit ans plus tard pour le magistral *Impression de montagne et d'eau*. Mais elle demande une telle somme de travail, qu'aujourd'hui il serait impossible de réaliser de tels films, même si Te Wei (nonagénaire actuellement) travaillerait pourtant secrètement à un nouvel opus...

Le lavis découpé

Aussi au début des années 80, Hu Jinqing, qui s'était formé aux films de silhouettes aux côtés de Wan Guchan, a mis au point une nouvelle forme d'animation alliant la peinture traditionnelle sur papier de mûrier à la technique des découpages articulés.

Cette nouvelle façon de faire, qui a aussi ses secrets, a l'avantage de réduire considérablement le nombre de peintures nécessaires. On l'appelle « lavis découpé ». Hu Jinqing perfectionne cette technique depuis le prototype *L'Aigrette et l'huître* (1983) en passant par *L'Épouvantail* (1985) pour aboutir à une pleine maturité avec *La Mante religieuse* (1988).

Autres

Si le court métrage *Les Trois Moines* se rapproche de la technique traditionnelle du « cellulo », utilisant le trait et la gouache, l'inspiration picturale chinoise (issue de dessins de caricature) est évidente.

Pour *Les Singes qui veulent attraper la lune*, Zhou Keqin utilise la technique du papier découpé ou « découpage articulé ». En réalité, cette création très particulière en silhouettes découpées, d'une vivacité étonnante, a été réalisée à partir de papier de mûrier, dont la texture confère aux singes une pilosité presque réaliste. On pourrait plutôt parler de « papier déchiré ».

Les illustrations page 31 et page 33 (en haut, à gauche) sont extraites de *Masterpiece of painting by Qi Baishi*, publié par People's Fine Arts Publishing House, 1990.

Symboles

Faune, flore, couleur et chiffres



Petit inventaire des symboles concernant la faune, la flore, les éléments de paysage, les couleurs... en jeu dans ces courts métrages.

Ressemblances et différences avec l'Occident.

Bestiaire

Comme on pourra le constater, les Chinois sont bien plus en harmonie que nous avec nos « amies » les bêtes.

Grenouille : animal lunaire qui correspond à l'eau (Yin). Symbole populaire qui renvoie à la richesse. Dans la Chine ancienne, les grenouilles étaient utilisées pour obtenir la pluie. Représentées sur les tambours de bronze, elles évoquent le bruit du tonnerre annonciateur d'eau, synonyme de vie.

Tortue : comme la cigogne et la grue, elle représente la force et la longévité. Protectrice de l'univers, c'est un animal céleste, d'une grande sagesse. Les marques sur son dos forment le carré numérogique chinois dans lequel la somme des nombres est égale à 15 dans toutes les directions.

Petits oiseaux : symboles du mariage et de la félicité. Comme les papillons, ils représentent dans le taoïsme les relations entre le Ciel et la Terre. Signes de légèreté et de libération de la pesanteur terrestre, donc de liberté. Quand ils sont en couple, ils symbolisent la paix, l'harmonie, le mariage heureux.

Poissons : symboles de l'eau, de la joie, de la chance. Le poisson

rouge représente la richesse et la prospérité. La crevette, dégustée à l'occasion de célébrations, notamment du Nouvel An, est associée au bonheur.

Poulet : volaille de bon augure. En chinois, le mot poulet se prononce comme le terme *fa*. « Sans poulet, il n'est pas de vrai banquet », dit un proverbe chinois.

Souris : à la différence de l'Occident, animal *fa*, protégé jusque dans les temples.

Libellule : modèle d'équilibre, élégante et légère, elle inspire la pratique du cerf-volant. Sert souvent dans la peinture d'équilibre entre le Yin et le Yang en donnant plus de vivacité et de contraste à l'œuvre comme tous les autres insectes volants, dont le papillon, image de l'amour, gage de joie et de bonheur.

Aigle : roi des oiseaux. Être solaire, emblème de l'héroïsme.

Hibou : néfaste et craint, car on croit qu'il dévore sa mère et donc qu'il est à l'origine de la destruction du Yin, provoquant ainsi la sécheresse.

Pie : oiseau de bon présage, messagère des dieux, considérée comme une fée.

Hirondelle : messagère du printemps, symbole de fécondité, signe *fa*.

Oie : fidélité conjugale, comme pour le canard, représentée le plus souvent en couple.

Singe : animal mythique fétiche, magicien capable de se transformer. Gage de bonheur et de réussite.

Herbier

Bambou : comme le roseau, plie mais ne rompt pas. Symbole de l'élégance, de la noblesse, de la droiture, de la constance et de l'endurance. L'une des quatre plantes « nobles » avec le prunier, l'orchidée et le chrysanthème.

Pin : comme le bambou, il personnifie la droiture (mais dans l'adversité), la longévité, le courage, la persévérance et la fidélité. Plus il est tourmenté et tortueux, plus il fait preuve de résistance et de puissance, à l'instar du lettré triomphant des épreuves.

Pêcher : symbole du printemps et de l'immortalité. C'est aussi le symbole de la pureté, de la fidélité et de la virginité.

Herbes : leurs vertus curatives les assimilent au retour de la santé, à la virilité et à la fécondité.

Glycine : en fleurs, symbole de jeunesse et de printemps de la vie.

Narcisse : fleur du douzième mois (qui s'épanouit au Nouvel An), gage de bonheur et de bonne fortune.

Éléments telluriques

Eau : à l'origine de la vie. Correspond au Yin, associée à la lune, symbole de fertilité, de pureté, de sagesse, de vertu.

Montagne : correspond au Yang, voie « Dao » qui conduit au Ciel. Elle s'oppose à l'eau qui est représentée par une cascade.

Vallée : complément de la montagne (comme Yin et Yang).

Rocher : symbole de l'immobilité et du principe non-agissant.

Neige : autre forme de l'eau qui convie au silence et à la méditation.

Brume / brouillard : trait d'union entre terre et ciel qui met « du plein dans le vide et du vide dans le plein ».

Maison (temple-ermitage) : centre du monde, image de l'univers. Carrée, elle est orientée vers le Sud.

Les couleurs

Blanc : symbolise la vertu et l'intégrité.

Bleu-vert : l'amour et la bienveillance.

Jaune : couleur réservée à l'empereur. Contrairement à la tradition occidentale, elle représente la fidélité.

Rouge : couleur faste, couleur de sang, de la vie, de l'amour, de la beauté, de la richesse, du bonheur.

Noir : complémentaire du blanc, représente toutes les couleurs confondues, le mystère, le chaos. Ces deux couleurs symbolisent l'opposition ombre/lumière, Yin/Yang, terre/ciel...

Les chiffres

Le chiffre 5 est fondamental dans la pensée chinoise : 5 vertus, 5 éléments, 5 montagnes sacrées, 5 points cardinaux (les 4 que nous connaissons..., plus le centre...).

Le carré est le symbole de la terre.

Le cercle, celui du ciel.

Les proverbes chinois

Depuis l'aube des temps, en ce pays des contes et légendes très imagés, les Chinois de toutes conditions et de toutes origines utilisent en toutes circonstances maximes, sentences, dictons, citations, adages, aphorismes et autres pensées populaires ou savantes, bref, des proverbes. Tous ceux-ci sont révélateurs d'un bon sens universel mêlé tout à la fois de superstition et de spiritualité d'origine taoïste, confucianiste ou bouddhique. Ce qui fait qu'en Chine, chacun admet avec conviction ou humour que « sur dix proverbes, cinq sont vrais ».

Comme pour le latin Ésope, ou pour notre bon poète La Fontaine, si ces formulations ont pour but premier d'enseigner la morale, elles sont souvent de purs bijoux poétiques ou de véritables chefs-d'œuvre d'humour, qu'elles soient d'origine « intellectuelle », produites par les lettrés, d'origine philosophique (comme les aphorismes de Confucius et de ses disciples) ou tout simplement issues d'une tradition orale populaire séculaire.

Partie intégrante de la culture chinoise, ces proverbes ont même été des vecteurs idéologiques utilisés au fil des siècles à

des fins politiques (et même de propagande), des premières cours impériales à l'ère Mao, qui a banni et contrôlé de nombreuses maximes anciennes, donc « réactionnaires ». Mais ce dernier ne s'est pas gêné pour en « récupérer » sous forme de slogans, comme par exemple : « En buvant l'eau du puits, n'oubliez pas ceux qui l'ont creusé ; ceux qui ont été émancipés ne doivent pas oublier le parti communiste ».

En réalité, il existe une très vaste et étonnante variété de formes de proverbes, liées d'ailleurs à leur origine écrite ou orale : de la forme savante, classique, utilisant scansion et prosodie (16 syllabes alternant des sons longs et courts et ayant recours à la rime), à des formes synthétiques très efficaces (comme notre célèbre « Tel père, tel fils »), en passant par ceux construits en deux parties parallèles jouant sur la métaphore ou le paradoxe.

Voici à méditer quelques (trop peu nombreux) exemples de ces pensées savoureuses qui concernent de toute façon toutes les activités humaines, de la vie à la mort (et même au-delà) :

- « Conseiller est aisé, aider est difficile. »
- « Plutôt se disputer avec quelqu'un d'intelligent que de parler à un imbécile. »
- « L'homme court vers les places élevées comme l'eau coule vers le bas. »
- « De toutes les maladies, l'amour à sens unique est la plus pénible. »

Certains proverbes sont universels, vous pouvez en chercher des équivalents en français :

- « Rond dehors, mais carré dedans. » (« Une main de fer dans un gant de velours. »)
- « Un seul lit pour deux rêves. » (« Le torchon brûle dans le ménage. »)
- « Prêter le couteau qui tue. » (« Tendre des verges pour se faire battre. »)
- « Le jour les oiseaux écoutent, le soir ce sont les rats. » (« Les murs ont des oreilles. »)

- « Lorsqu'un troupeau de moutons est uni, le loup n'ose l'attaquer. » (« L'union fait la force. »)

- « Renards et blaireaux font bon ménage. » (« Qui se ressemble s'assemble. »)

- « Le coiffeur a les cheveux longs. » (« Ce sont les cordonniers les plus mal chaussés. »)

- « L'homme craint d'être célèbre, le cochon d'être gras. » (« Pour vivre heureux vivons caché. »)

D'autres enfin, très spécifiques à la Chine, particulièrement énigmatiques pour nous Occidentaux, nécessitent une véritable traduction :

- « Mendier sa nourriture sans apporter le bol. » (être totalement dépendant des autres).

- « Faire porter à quelqu'un des chaussures trop petites. » (mettre quelqu'un dans l'embarras – Autrefois un homme pouvait annuler des fiançailles en faisant envoyer à sa promise des souliers qu'elle ne pouvait chausser).

- « Avoir les yeux plus haut que les sourcils. » (ne s'intéresser qu'aux gens haut placés).

- « Sous le socle de la lampe, il fait noir. » (il est plus difficile de se connaître que de connaître les autres).

- « Couper la queue du chat pour la mélanger à son repas. » (mettre systématiquement autrui à contribution).

- « Le vent du printemps ne pénètre pas dans les oreilles de l'âne. » (l'imbécile reste indifférent aux bons conseils).

- « Installer chez soi le cercueil d'autrui pour pleurer. » (Se créer des soucis inutiles).

Bref, on peut prolonger la découverte de la pensée chinoise, de manière ludique, en se plongeant dans le recueil signé Roger Darrobers, rassemblant quelque 1500 proverbes, classés en 19 rubriques.

Une belle invitation à rechercher des proverbes anciens et à s'amuser à en créer des tout neufs après la projection de ces courts métrages.

Prolongements pédagogiques

« Témoignages » et exemples dans une petite section de maternelle d'Aubervilliers

En octobre 2003, lors du 13^e Festival d'Aubervilliers, des enseignants de petite section de maternelle, informés par leurs collègues des moyenne et grande sections, ont insisté pour assister avec leurs classes à une projection à « géométrie variable » d'un des programmes inédits du Studio d'art de Shanghai. Ils ont ainsi pu faire découvrir à leurs élèves *L'Aigrette et l'huître* de Hu Jinqing et *Les Têtards à la recherche de leur maman* de Te Wei, soit 25 minutes de films qui ont donné lieu à des prolongements insoupçonnés, riches et variés pendant ... plusieurs semaines !

Jocelyne Dauchy, enseignante en petite section de l'école maternelle Gérard Philipe d'Aubervilliers, témoigne de cette aventure, de cette heureuse surprise, qui, principalement à partir des *Têtards à la recherche de leur maman*, lui a donné l'occasion d'en exploiter l'extraordinaire richesse en rapport direct avec les orientations pédagogiques de l'éducation nationale, concernant les cinq domaines d'activités inscrits dans les programmes officiels.

Le langage au cœur des apprentissages

Comme après maints visionnements en salle, la première phase d'échanges dans la classe a consisté à essayer de reconstituer verbalement l'histoire des « têtards », en ayant soin de retrouver collectivement l'ordre « chronologique » et éventuellement la « logique » des rencontres successives avec les différents animaux. Au fur et à mesure, les enfants reconstituent le « portrait robot » de la maman avec ses caractéristiques : grands yeux, ventre blanc, quatre pattes ! Cette phase verbale (même si les enfants ont joint gestes et mimiques pour suppléer leur difficulté à préciser leur propos) a été l'occasion d'enrichir le vocabulaire et les notions spatio-temporelles (principalement avant/après), mais aussi d'aborder une certaine complexification de la syntaxe, à laquelle seule une minorité a pu avoir réellement accès. Cependant, pour la quasi-totalité des enfants naît la possibilité de faire jouer son imaginaire et de proposer d'autres « personnages ». Et si ? Un bestiaire complémentaire se bâtit au gré des histoires issues d'albums ou de héros de contes... Sont introduits, entre autres, *Petits et perdus* de Peggy Adam (École des Loisirs), *Arc-en-ciel et le petit poisson perdu* de

Marcus Pfister (Éditions Nord-Sud), *Trois Courageux Petits Gorilles* de Michel Van Zeveren (École des Loisirs) et bien sûr *Le Petit Poucet*, célèbre conte de Perrault (innombrables albums et éditions...)

Mais ce qui passionne les jeunes spectateurs, c'est surtout la fin des histoires : chacun y va de son « happy-end ». L'idée de l'abandon et du désespoir leur est insupportable. Même s'ils n'avaient pas retrouvé leur maman, les têtards auraient été recueillis (c'est sûr !) par d'autres grenouilles ou même par d'autres animaux. Cette nécessité de solidarité, de fil en aiguille, débouche alors sur le thème de l'adoption, permettant de laver radicalement l'histoire de toute trace anxiogène. Une thématique que l'enseignante était au départ loin de penser aborder.

Vivre ensemble

Les enfants, ayant éprouvé beaucoup de plaisir lors de la venue au cinéma et lors des premiers échanges en classe, sont très accrochés par l'histoire des têtards... Motivés, enthousiastes et toniques, c'est pour eux l'occasion de trouver leur place au sein du groupe dans le cadre d'un projet collectif. Ils expérimentent progressivement la nécessité de l'écoute et du respect des autres, tout en apprenant à exposer leurs idées, à oser donner leur avis ; bref à faire l'apprentissage de ce que l'on nomme communément la citoyenneté. Par ailleurs, dans cette classe « pluri-ethnique », la mise en exergue d'une culture (asiatique, en l'occurrence) a été aussi l'occasion de considérer les différences culturelles non comme des handicaps, mais comme des richesses complémentaires. Un premier pas vers la tolérance et l'identification de ses racines.

Agir et s'exprimer avec son corps

Comme mentionné plus haut, les gestes ont bien souvent suppléé le manque d'aptitude des enfants à verbaliser. Ainsi ont été proposées des phases de jeux corporels en relation avec *Les têtards ...*. Après avoir observé et étudié la manière de se déplacer des différents animaux, des exercices collectifs ludiques ont permis aux enfants de mimer ensemble dans un grand espace les rythmes et attitudes (avec leurs cris le cas échéant !) de

bon nombre de petites et grosses bêtes. Parfois ont été associés à ces improvisations des éléments de rythme. Occasion également de travailler en complément tonicité et latéralisation. L'ambiance décontractée et parfois loufoque, à la lisière du défoulement, a été l'occasion pour certains enfants timides ou introvertis de se révéler différemment et de mieux s'intégrer.

Découvrir le monde

Créé avec des images réalisées à l'aquarelle et à l'encre de Chine, ce dessin animé a tout naturellement fourni le prétexte à la découverte des différentes techniques de peinture et à leur expérimentation en liaison avec l'esthétique proposée : production de dessins à la gouache et à l'encre, dont la technique du tamponnage au buvard. En complément s'est effectuée une exploration de la matière (modeler, couper, découper, mélanger les couleurs...)

Par ailleurs, le monde aquatique a offert l'occasion de s'intéresser au monde vivant : dans la classe a été installé un élevage de poissons rouges avec l'inévitable organisation de soins et d'alimentation, nécessitant le partage des responsabilités. En l'absence de têtards (ce n'était hélas pas la saison !) ont été abordés cependant les différents stades de développement et de croissance chez l'animal en comparaison avec l'être humain : grossesse, accouchement, allaitement, milieu aqueux...

Différents exercices (complémentaires à ceux exposés en 1) ont favorisé l'approfondissement des repérages espace/temps : anticiper, se remémorer, ordonner les images (avant/après), acquérir des notions de topologie (intérieur/extérieur, haut/bas, dessus/dessous, avant/arrière, à côté, suivre un chemin, jeu du labyrinthe...) ou encore comparer 2 ou 3 éléments (le plus petit/le plus grand)...

A été abordée dans la foulée l'approche des notions de quantité et de nombres grâce à la synthèse d'éléments acquis lors d'exercices précédents, mêlant travaux manuels, repères espace/temps, notion de couleur...

À partir de la fabrication de grenouilles et de têtards en papier découpé de différentes teintes ont pu être abordées les notions de comparaison de collections, d'éléments mathématiques et donc d'ensembles. Une bonne occasion aussi pour s'entraîner à dénombrer de 1 à 5 et pour certains, même, jusqu'à 10.

Travail sur la sensibilité, l'imagination, la création

À partir d'observation d'images (photos, albums, affiches) d'animaux et de paysages, qu'il s'agisse de documents scientifiques ou d'œuvres d'art, les enfants ont réalisé collectivement des compositions plastiques complexes. Une phase de longue haleine synthétisant l'ensemble des découvertes et apprentissages qui a abouti à la création d'affiches 40 x 60 inspirées de celle du Festival d'Aubervilliers représentant les têtards avec les petits poussins. À propos d'observation, certains enfants, à la différence des adultes, avaient remarqué que le dessin utilisé pour l'affiche n'était pas le même que dans le film (en effet, il s'agit d'un dessin original du peintre Qi Baishi où figure un têtard rouge ! Or dans le film, tous les têtards sont noirs).

Les enfants ont tenu à modifier farouchement le titre du court métrage, le rédigeant ainsi de manière incontestablement optimiste : « Les têtards qui ont retrouvé leur maman ».

Ils ont fabriqué, découpé, peint et collé avec ardeur et concentration, pendant plusieurs jours, des dizaines de têtards et de grenouilles... À chaque phase de réalisation, des photos ont été prises afin de créer un lien réel entre le projet cinéma et le travail en classe, entre l'école et les familles. Un album destiné aux familles a circulé chaque jour. Certains parents (dont une ancienne enseignante en arts plastiques) ont participé aux ateliers de création.

En guise de remerciement, les enfants ont « convoqué » dans leur classe le directeur du festival, en janvier suivant, pour lui offrir (très impatients) une de leurs affiches, lui montrer leurs travaux respectifs, lui interpréter des chansons, lui montrer des danses préparées pour la circonstance et à nouveau évoquer le bonheur d'avoir découvert de « belles » choses. Un bien beau cadeau que ce geste d'échange. Bref, une rencontre vivante, chaleureuse, constructive, émouvante, qui témoigne de la joie magique d'être émerveillé par la découverte d'un univers nouveau. Par la suite, lors d'une venue au cinéma quelques mois plus tard, les enfants, tout fiers, ont eu la bonne surprise, en se juchant sur la pointe des pieds, de découvrir « leur » affiche trônant juste derrière la caisse (et elle y est toujours).

Il est difficile de rendre compte de toute la richesse de cet accompagnement pédagogique propre à une enseignante investie personnellement, rompue depuis des années à « éveiller les regards » de ses élèves avec le concours de parents bénévoles. Ce récit très synthétique et réducteur n'est en aucun cas un mo-

dèle, ni un catalogue de recettes applicables en tout lieu. Il est le témoignage d'une enseignante « à l'écoute » mariant de manière pragmatique acquisitions des fondamentaux et découverte du monde par l'art : les discussions, les travaux et les centres d'intérêt choisis ont été induits par ce groupe d'enfants à ce moment-là. Les adultes ont beau élaborer des prolongements pédagogiques, les enfants souvent si imprévisibles les en-

traînent toujours sur des territoires insoupçonnés. Et ces courts métrages chinois, générateurs de nouveauté et d'étonnement, fournissent une matière ... (presque) inépuisable, plus encore pour les cycles II et III.

« Mais qu'est-ce qui peut bien se passer dans la tête d'un enfant qui regarde un lavis animé ? »

Bibliographie sélective

« Quand tu bois de l'eau, souviens-toi de sa source. » Confucius

– Marie-Claire **Quiquemelle**, *Les Frères Wan et 60 ans de dessins animés chinois*, Centre international du cinéma d'animation, Festival d'Annecy, 1985.

– Qi **Baishi**, *Le Génie paysan*, You Feng Librairie, Coll. « Les 1000 maîtres de la peinture chinoise », Paris, 2005.

– Liliane **Borodine**, *La Symbolique dans la peinture traditionnelle asiatique*, You Feng Librairie, Paris, 2004.

– François **Cheng**, *Vide et plein*, Le Seuil, Paris, 1991.

– François **Cheng**, *L'Espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise*, Phébus, Paris, 1980.

– **Collectif**, *Les Grandes Religions*, Place des Victoires, Paris, 2005.

– Roger **Darrobers**, *Proverbes chinois*, Seuil, Coll. « Points », Série « Sagesse », Paris, 1996.

– Patricia **Guillermaz**, *La Poésie chinoise. Des origines à la révolution*, Seghers, 1957.

– Tuan **Keh-Ming**, Peng **Chang Ming**, *L'Esprit de l'encre*, You Feng Librairie, Paris, 1998.

– Lucie **Rault**, *Musiques de la tradition chinoise*, Actes Sud, Coll. « Cité de la musique », Paris, 2000. (DVD inclus).

– *Shanghai Museum Chinese Painting Gallery*, Guide illustré, Shanghai, 2003.

– Interview à Aubervilliers de Jin Guoping (président du Studio d'art de Shanghai) et de Zhou Keqin, tous deux invités du Festival de films *Pour éveiller les regards* en novembre 2003, in *Zéro de conduite*, (Revue de l'Union française du film pour l'enfance et la jeunesse), n° 52, janvier 2004.

– *La Môme singe*, CD Night and Day, Sergent Major Cy Ltd, France, 1997. (Bande originale du film de Wang Xiao-Yen).

Remerciements très chaleureux :

À Marie-Claire Quiquemelle – Responsable du Centre de documentation sur le cinéma chinois de Paris.

À Constance Barreault – Conférencière, experte en arts asiatiques, aux Films du Paradoxe.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public

scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & SCEREN-CNDP), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andrászky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andrászky.

Ce *Cahier de notes sur...* Les « Contes chinois » 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 CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, décembre 2006.

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.