



Séjour dans les monts Fuchun

de Gu Xiaogang

Avec Qian Youfa, Wang Fengjuan, Sun Zhangjian,...

Chine – 1^{er} janvier 2020 – 2h30 – V.O.S.T.

Jeudi 2 avril 2020 à 18h30

Dimanche 5 avril 2020 à 11h

Lundi 6 avril 2020 à 19h

Gu Xiaogang est né à Fuyang petite ville rattachée à la municipalité de Hangzhou. Lors de ses études universitaires en Design de mode et marketing, il s'intéresse à la réalisation de films documentaires. Son premier long métrage, *Séjour dans les monts Fuchun*, a été tourné au cours de quatre saisons pendant deux ans. Il a été sélectionné comme film de clôture de la Semaine de la critique au Festival de Cannes 2019. Ce film est le premier d'une trilogie.

Le titre fait référence à une des plus célèbres peintures de l'art chinois, Maisons dans les monts Fuchun, un rouleau peint par Huang Gongwang, entre 1347 et 1350, qui appartient à l'école de Yuan. Ce rouleau, partiellement conservé, traduit toute l'intériorité de son auteur (l'espace est le déroulement du temps entre la nature et les hommes) et sa technique de spontanéité (après un concept général procéder par retouches, pendant des années, pour ajouter un détail). Quelques siècles plus tard, cette peinture semble avoir trouvé un prolongement dans la première œuvre d'un cinéaste de 30 ans qui, tournant dans la même région, lui rend hommage dans un dialogue entre nature et modernité, paysage naturel et paysage urbain, et avec une fluidité qui rend accessible la beauté et le déroulement du temps. Au croisement des cultures taoïstes (Huang Gongwang était un taoïste venu à la peinture sur le tard, à plus de 50 ans), confucéenne (la famille est une pyramide dont la grand-mère est le chef), bouddhiste (éviter les conflits), le film est une réflexion biographique de l'auteur dont les parents tenaient un restaurant où se situe la plus grande partie de l'action. Mais le restaurant n'est plus le même, il a été détruit par la modernisation de la ville, autrefois petite localité, aujourd'hui métropole. Dans ce lieu de vie, se croisent les membres de la famille, notamment quatre frères, chacun avec ses problèmes personnels et parfois, des problèmes relationnels avec les autres membres de la famille. Film d'une grande humanité, où le cinéaste approche ses personnages avec délicatesse et leur donne une authenticité.

Hubert Niogret – Positif n° 701-702 – juillet/août 2019.

(.../...) *Séjour dans les monts Fuchun* propose certes un bon nombre de plans paysagistes : ils indiquent une saison ; comme dans les rouleaux anciens, ils marquent l'antithèse entre les vastes aplats de la surface du fleuve et les volumes denses des forêts ; ce sont souvent des prises en plongée lointaine, qui étagent les éléments du site plutôt que de les disposer en profondeur à la façon des Occidentaux. Cependant le très long travelling qui épouse le trajet, sur la rive, d'un pêcheur dont la seule pertinence était de passer par là, rend hommage à l'enchaînement horizontal des images de Huang Gongwang. Ces recherches n'ont rien d'un vain exercice : elles expriment l'attachement à une permanence bien menacée.

Mais l'usage décisif de l'allusion aux peintres veut éclairer à la fois la vision et l'objet de l'œuvre. *Séjour dans les monts Fuchun* n'envisage pas une famille, mais les membres séparés d'une même famille. La société chinoise se présente surtout sous les espèces de la division de la société chinoise. Les différences sociales sont énormes. La contradiction fondatrice du film repose sur le refus d'accorder une individualité aux personnages autrement qu'en les isolant les uns des autres pour les envelopper dans un site qui néglige ensuite leur présence et notre compréhension. Dans la première séquence, la caméra s'éloigne peu à peu de la grand-mère dont on fête l'anniversaire : elle recule puis fuit vers la gauche, en même temps qu'il devient impossible, dans la foule des invités, d'attribuer à leur auteur les répliques qu'on entend. Ainsi l'héroïne du jour perd sa position centrale, au profit d'un enrichissement trompeur de la réalité : le tohu-bohu demeure indistinct.

.../...



Beaucoup de plans auront le même dessein : décentrer le site narratif, faire apparaître que l'espace topographique auquel il appartient se compose d'alentours indifférents, capables de tout recueillir y compris l'insignifiance. Le découpage, bien souvent remplit le même rôle que le plan durable : pendant qu'on s'intéresse à un dialogue, une coupe inopinée substitue à son cadre étroit un vaste paysage où la scène se prolonge, privée de son urgence narrative. En outre, l'urbanisme nouveau disperse les habitations de la plupart des personnages, en les éloignant du fleuve qui reste l'axe de l'espace filmé, et l'on démolit plus vite qu'on ne construit. Plusieurs comparses observent à regret que les nécessités économiques les ont contraints à quitter leur village. Une admirable invention de mise en scène lie en un seul plan, au moyen d'un recul oblique de la caméra, une dispute au sujet d'une dette, dans un immeuble condamné, à la découverte que fait dans le logement d'en face un ouvrier qui s'affaire à le détruire : de vieilles lettres qui parlent d'absence et d'abandon ; le décentrement du site trouve ainsi son complément temporel, tandis que les difficultés sentimentales s'attachent aux ruines. Le degré ultime de l'arrachement au lieu est la mort. Or la sortie de champ de la vieille dame est prémonitoire ; au moment de recevoir les cadeaux, elle chutera hors du cadre, victime d'un malaise, et cela annonce les limites chronologiques de l'histoire : de l'anniversaire aux obsèques. Le choix de ces bornes est significatif, car les cérémonies civiles ou familiales ordonnent la durée, de concert avec les saisons ; cet accord fonctionnel suggère lui aussi qu'il existe un naturel commun au climat et aux rituels, dont la célébration de la mi-automne donne l'exemple le plus clair.

Pourtant, ces cérémonies, si elles réunissent un moment les familles, peuvent donner lieu à des conflits. Au cours de l'une d'elles, la grand-mère prie en vain sa bru d'autoriser le mariage de sa petite-fille avec l'homme qu'elle aime : c'est une scène de mélodrame, où la retenue des acteurs, le ralentissement du *tempo*, la durée du plan favorisent l'émotion des spectateurs. L'institution familiale se heurte donc à une contradiction : elle se réalise dans la reprise apaisante des rituels, que Gu Xiaogang représente toujours avec patience ; elle atténue le chagrin quand l'aïeule est en danger ; elle aide parfois les plus désargentés, sans parvenir à remédier à la loi qui interdit toute réussite durable, le manque guettant chacun. Mais la piété familiale assure aussi aux parents une souveraineté illégitime sur la vie affective des enfants. Elle octroie aux aînés un privilège de conseillers impérieux. Elle met en œuvre les vices de la tradition aussi bien que ses mérites. Seule la grand-mère est libérée de cet inflexible ordre parental, parce qu'elle sait que la mort est proche.

Beaucoup de spectateurs jugeront sans doute, et à bon droit, que le film n'est pas facile à suivre ; on incriminera les noms chinois, le dépaysement. Mais le récit n'est pas fait pour être suivi. Si la grand-mère en est le protagoniste, c'est aussi parce que son intermittence, ses absences, ses trous de mémoire correspondent exactement à l'organisation de l'œuvre ; c'est un être discontinu. La composition narrative délimite des fragments consacrés à un personnage ou à un événement : blocs compacts, ils se succèdent sur l'écran avant de pouvoir se joindre dans le récit ; il faut attendre. Ce morcellement favorise le foisonnement balzacien de la représentation sociale. On passe sans crier gare d'un sujet à l'autre, en un lieu inconnu, dans un entourage nouveau ; à peine a-t-on compris de quoi il s'agit et entrepris de se remémorer dans quelle intrigue on peut insérer cela, la caméra déserte, s'écarte, ou une autre séquence commence. Une dispute vient de se terminer entre deux frères, l'un guide l'autre qui part en auto, et voici que surgissent deux intrus vêtus de noir qui courent à perdre haleine derrière la voiture avant de se retourner contre le frère resté sur place. Désormais les costumes noirs s'apprentent à tenir un rôle important.

Séjour dans les monts Fuchun répond à la modernisation, dont nul ne peut ignorer la puissance incomparable qu'elle exerce aujourd'hui en Chine. Il en reconnaît les aspects humains, progrès de la médecine ou libération, très relative, des femmes. Mais il montre à quel point cet esprit introduit dans la société une parcellisation qui n'existait en droit que dans le paysage, c'est-à-dire dans la mise en œuvre artistique d'un site : des maisons et des montagnes. Cette fragmentation est devenue le moyen de représenter les rapports humains, c'est-à-dire leur inexistence. Elle rompt inlassablement avec les sites où ils devraient avoir lieu. Alain Masson – Positif n° 707 – janvier 2020.

Chaque rivière, chaque montagne, chaque homme, chaque femme est doté de dignité et de grâce. Gu Xiaogang

Prochaines séances : *Mickey and the Bear* – 2 avril à 21h, 5 avril à 19h, 6 avril à 14h et 7 avril à 20 h.
Le Char et l'Olivier, une autre histoire de la Palestine – 9 avril à 18h30, 12 avril à 11h et 13 avril à 19h.