



Les démons à ma porte

de Jiang Wen

Fiche technique

Chine - 2000 - 2h20

N. & B.

Réalisateur :

Jiang Wen

Scénario :

You Fengwei

Shi Jianquan

Shu Ping

Jiang Wen d'après le roman *Shengcun* de **You Fengwei**

Montage :

Zhang Yifan

Musique :

Cui Jian, Liu Xing, Li Haiying

Interprètes :

Jiang Wen

(Ma Dasan)

Jiang Hongbo

(Yu Er)

Teruyuky Kagawa

(Kosaburo Hanyana, le prisonnier)

Yuan Ding

(Dong Hanchen, l'interprète)

Cong Zhijun

(le grand-père)



Résumé

Dans un petit village de la côte chinoise, on assiste à la vie des autochtones qui survivent mine de rien, n'était la présence d'une tour de guet habitée par une garnison japonaise. Au loin, la vraie guerre, symbolisée par une canonnière qui croise. Cette routine, scandée par le rite d'une fanfare japonaise déboulant dans le patelin pour la relève, est troublée par la livraison aux villageois de deux prisonniers de la résistance chinoise, l'un, soldat japonais, l'autre interprète chinois.

Critique

Le film se déroule au rythme de cette détention, qui embarrasse les villageois mais finit par les arranger, voire par les distraire. Au final, un massacre épouvantable, sorte d'Oradour-sur-Chine, rappelle que la barbarie ne fut pas, loin s'en faut, la seule « spécialité » des nazis.

(...) Voilà pour l'Histoire et le rafraîchissement de mémoire. Par ailleurs, **Les Démons à ma porte** est un film moins nécessaire. Le parti pris est celui de la combinaison des genres : de la miniature à la fresque, du noir et blanc jusqu'à la couleur surgissant in extremis, Jiang Wen tente le banco d'une osmose entre le bordel du monde et le capharnaüm des images. A cet égard, **les Démons à ma porte** peut passer pour un best of des différentes cinématographies d'Asie, passées ou en cours : un peu de Kurosowa nous assaille lorsque les villageois se lancent dans un interrogatoire encombré et comique de leurs deux prisonniers, mais aussi des senteurs d'Hou Hsiao-hsien (**Good bye north, good bye**), des fumets

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

de Wong Kar-wai (montage au sabre) ou une pincée de kung-fu lorsque la caméra fait le Marsupilami.

L'idée d'un pandémonium qui excède le cas particulier est illustrée par un pataquès des langues. On sait que la Chine, entre autres legs culturels, a donné au Japon ses idéogrammes. Qui aujourd'hui ne veulent plus dire la même chose. La piste est belle qui suggère que la mésentente du sens s'articule sur une maison commune des signes. A cet égard, le personnage du traducteur est une clé, surtout quand les sous-titres nous enseignent que, par terreur ou par ruse, il fausse les propos du prisonnier japonais, enferré il est vrai dans une hystérie belliqueuse intraduisible. Localement, cette coalition d'effets et de contre-effets donne des saynètes excellentes. (...)

Gérard Lefort
Libération - 14 Mars 2001

(...) Les premières séquences révèlent un village du nord-est de la Chine, occupé par la marine nippone, en vertu de la proximité d'un lac que sillonne sans relâche une canonnière. Chaque jour, la fanfare impériale parcourt la grande et unique rue, menée par un officier qui distribue bonbons aux enfants et promesses de claques aux paysans. On pourrait presque trouver là les ingrédients d'une version chinoise de ces comédies martiales qui ont fleuri en Europe dans les années 1960, les Japonais benêts et arrogants, les Chinois filous et débrouillards remplaçant respectivement soldats de la Wehrmacht et paysans beaucerons ou piémontais.

Mais Jiang Wen n'est pas là pour chroniquer, il a une histoire à raconter, celle de Ma Dasan (rôle qu'il s'est attribué), petit notable du village, concubin à peine clandestin d'une jolie veuve, qui entend un soir frapper à sa porte. Forcé de fermer les yeux sous la menace d'un pistolet, il se voit confier deux sacs et intimer

l'ordre de prendre soin de leur contenu. Une fois déchirée, la toile des sacs révèle un sous-officier japonais hystérique et son interprète chinois, roué et, contrairement à son supérieur, peu soucieux de sacrifice suprême. Faits prisonniers, sans doute par des partisans chinois, dans des circonstances qu'ils ne s'expliquent toujours pas, les deux captifs doivent être interrogés avant que leurs ravisseurs ne reviennent les exécuter.

Fermiers et guerriers

Suit alors une série d'épisodes qui tous reposent sur l'incapacité de Ma Dasan et de ses compères villageois à parler et à comprendre la langue des puissants. Celle du soldat japonais, dont l'interprète se garde bien de traduire les injures racistes, celle aussi des mystérieux résistants dont les consignes sont répétées et ressassées sans que jamais les paysans du village n'en saisissent la finalité.

Cette confusion est traitée sur le mode burlesque : les acteurs jouent à gros traits, chaque nouveau personnage – comme ce bourreau rescapé de la Chine impériale que les villageois embauchent dans l'espoir qu'il les débarrassera des captifs – apparaît comme une figure de pantomime qui vient ajouter à l'absurdité de la situation. Ce comique paysan fait vibrer des cordes ancestrales, resurgir des effets dramatiques aussi vieux que la division de l'humanité entre fermiers et guerriers.

Ce sentiment de grande familiarité avec cette espèce de folklore rural est cependant délibérément perverti par le langage cinématographique qu'a choisi Jiang Wen. D'un côté, un noir et blanc presque expressionniste qui accuse les traits et le maquillage des villageois, de l'autre une caméra portée, très mobile, qui glisse de visage en visage. Le choc entre une tradition qui renvoie au cinéma chinois pré-révolutionnaire et une modernité associée aux dernières expériences du cinéma occidental provoque d'abord le doute avant d'installer solidement un mélange d'onirisme et de malaise, signifiant, avant même que l'intrigue ne le fasse,

que ce fabliau n'a d'autre vocation que de virer au cauchemar.

De la farce à la tragédie

Le film pivote au moment où tous les personnages parlent, l'espace d'un instant, le même langage. Attendri par la bonne volonté des villageois, le soldat japonais leur garantit la vie sauve et quelques sacs de farine en échange de sa liberté. L'interprète traduit fidèlement son offre, et Ma Dasan et ses compagnons conduisent leurs prisonniers jusqu'à la plus proche caserne de l'armée nippone commandée par un jeune capitaine (Kenya Sawad, remarquable de séduction et de brutalité, comme sorti d'un film d'Oshima) qui leur fait un étrange accueil. On ne détaillera pas le lent glissement des **Démons à ma porte** jusqu'à sa conclusion, située quelques mois après la reddition des troupes japonaises à l'armée du Kuomintang soutenue par les Américains. Non que Jiang Wen joue sur le suspense : la farce capricieuse se dissout dans la plus inéluctable des tragédies, qui tiendra toutes ses promesses d'horreur et d'iniquité. Mais l'assurance, l'autorité avec laquelle est négocié ce changement de ton permettent au réalisateur de guider personnages et spectateurs jusqu'au terme d'une longue marche placée sous le signe du désespoir, et, peut-être, d'un peu d'arrogance vis-à-vis de ses personnages. Les limites qu'impose le jeu des acteurs, la dramaturgie des relations entre villageois viennent saper le discours humaniste de Jiang Wen, qui sait à merveille manier caméra et comédiens pour impressionner par la virulence du propos, la violence des situations, mais n'arrive pas à emporter la conviction faute de compassion.

Thomas Sotinel
Le Monde - 14 mars 2001

(...) L'usage du noir et blanc, l'abondance des intérieurs et la rareté des fenêtres, la pauvreté grisâtre des décors donnent pleine substance à l'immobilité

de l'argument, ainsi qu'au thème de l'enfermement. La dissimulation s'associe d'emblée à cette structure, où elle va tenir un rôle prépondérant. En effet, la survie des prisonniers et la paix du village reposent sur le malentendu, seul capable de maintenir en suspens les puissances menaçantes. Dès le début, pendant qu'ils font l'amour, Ma Dasan demande à voir, et Yu Er s'y oppose ; leur jeu de mains autour de la lampe sera brutalement interrompu par l'intrusion du résistant invisible, qui abandonne deux sacs sur le sol de la cabane : ils contiennent les prisonniers. L'amour, on le comprend, doit se passer de lumière. C'est à l'abri d'un grand drap tendu en travers de la pièce que les anciens du village procéderont à leur interrogatoire. Plus tard, il faudra les cacher aux Japonais dans une cave, puis aux villageois eux-mêmes dans la Grande Muraille. Mais l'élément formel décisif est la division qui règne dans le dialogue, affectant à la fois les langues, le sens et l'espace. Le chinois et le japonais se rencontrent - le plus souvent, l'interprète trahit les propos qu'on le charge de traduire, par une astucieuse médiation diplomatique, qui évite beaucoup de heurts. C'est ainsi que, sous couleur d'enseigner à son compagnon de captivité les insultes les plus blessantes que le mandarin puisse connaître, il lui apprend les compliments les plus amènes, que l'autre proférera, sur un ton hargneux, à la surprise de ses auditeurs. Trouvaille merveilleuse, qui ne fait que concentrer et couronner les multiples plans où figurent à la fois la véhémence rageuse du soldat et les équivalents affables qu'en procure sournoisement son traducteur. Déchirant rudement le cadrage, démentant la physiologie de l'acteur, la duplicité de la parole devient, comme jamais, une valeur du spectacle cinématographique. Ailleurs, le cadrage maintient soigneusement dans l'invisible les gestes qu'un messenger veut rapporter, quoiqu'ils fassent partie du message dont il est char-

gé et qu'ils en précisent le sens. On ne compte pas les occasions où le commerce verbal s'établit à travers une cloison, une porte fermée, une fenêtre grillagée, ou bien se brise contre ces obstacles. La manière de filmer les conversations, par une contradiction féconde, serre souvent de près les visages pour les abandonner inopinément en un mouvement brusque ou une coupe hâtive(...)

Or cette mise en scène, si fragmentée, capte dans sa multiplicité une vie de détails et d'accidents, incertaine et contingente, riche de traits plaisants. Le malentendu, qui nourrit le drame, fait aussi éclater la comédie. Le relief de la représentation dépend de la multitude des ruptures qui affectent le dialogue ou ses rapports avec la situation. Le réalisateur, qui joue dans le film comme plusieurs de ses collaborateurs techniques, est prodigue de mines éberluées, accablées, outrées, éperdues, enragées. Mais l'inadéquation de l'échange prend aussi la forme, surtout vers la fin du film, de la sérénité oiseuse des discours : sagesse compassée du chef du village, vantardise du bourreau incompetent, indigne profession d'honneur militaire du commandant nippon, harangue captieuse de l'officier chinois, qui veut les entendre ? Or cette éloquence trompeuse s'installe plus fermement dans le champ de la caméra, comme si elle en disposait. L'expression mensongère de la force s'oppose ainsi structurellement à la diversité vivante du malentendu dans la conversation. Il est vrai qu'elle est toujours contredite par des détails incongrus et truculents : le désordre d'un banquet, l'entrée burlesque d'un porc, l'incompréhension grotesque des uns et les rires étouffés des autres. Tous des discours préudent, mais comiquement, à la mort : un condamné rit aux éclats, à peine le supplice de l'autre est-il commencé qu'il s'interrompt deux fois, car ce n'était d'abord qu'une préparation rituelle et voici qu'un moucheron pourrait gêner la lame du sabre. Quant aux soldats américains, une décollation au

sabre pourrait-elle suffire à les interrompre dans leur besogne favorite, mâcher de la gomme ?

Que signifie l'impassibilité de l'éloquence ? Pour justifier précisément cette exécution, qu'il confie, contre le droit des gens, à des prisonniers de guerre, l'officier chinois commente avec une méprisante arrogance le hurlement rauque que lance le condamné à bout de souffle : est-ce encore là une voix humaine ? Rien ne saurait mieux souligner l'opposition entre le régime tyrannique du discours et les incertitudes criardes de l'entretien.

Car, que les personnages le veuillent ou non, qu'ils soient ou non bien intentionnés, une véritable humanité résulte de leurs dissimulations, de leurs interprétations fallacieuses, de leurs communications manquées, de leurs promesses mensongères, de leurs marchandages sordides. Leur aveuglement. En état de trahison, le langage s'avère miséricordieux. Les enfants reçoivent des bonbons de la fanfare qui passe en jouant l'hymne de la marine japonaise : chacun comprend quel sens politique enveloppe ce don et cette acceptation, il suffit que personne ne s'y arrête ! De même, une grande complexité de mobiles entoure et explique le salut que les prisonniers reçoivent des villageois, et même du bourreau qu'ils ont mandé pour se débarrasser d'eux ; de même la générosité apparente des Japonais obéit à des arrière-pensées inavouables. Mais, pour un temps au moins, la vie prospère à l'ombre du malentendu. Quels que soient les sentiments des personnages, la profonde confusion inspire leur sollicitude : sincère ou non, elle est effective. L'humanité appartient aux imbroglios, jamais aux discours. C'est en quittant la trahison pour la traîtrise, à l'heure où les harangues ne sont plus que l'habit de parade des haines politiques et des systèmes classificateurs, que l'histoire devient horrible et claire. Tuer encore autant de Chinois que possible, se dit l'officier nippon ; se débarrasser au plus

vite de ces collabos, se dit l'officier chinois. Aucune explication n'est requise, aucune erreur n'est possible. Et l'on comprend alors que le régime falot de la comédie, de l'embarras, des prétextes, est l'humanité même.

On conçoit sans peine que la République populaire ait interdit le film et privé son auteur du droit de s'exprimer. Le peuple chinois n'illustre guère ici «*le fait que toute la nation se lève dans une résistance armée contre le Japon*», ainsi que l'affirmait Mao Zedong en novembre 1938 ; le Guomindang n'apparaît pas comme un «allié», ni la guérilla comme une nécessité. Mais le pire n'est pas dans cette version peu glorieuse de l'histoire : contre les discours belliqueux ou triomphants, la sympathie du spectateur épouse infailliblement l'imperceptible souci d'humanité qui persévère en dépit des terreurs, des oppressions et des chantages multiples, et même à la faveur de leur embrouillement. Leçon insupportable pour un despotisme, surtout s'il se veut éclairé.

Alain Masson
Positif n°481 - Mars 2001

Entretien avec le réalisateur

Pour quelle raison avez-vous désiré porter à l'écran le roman Shengcun de You Fengwei?

C'est un roman qui a été publié au début des années 90, d'une longueur moyenne et dont l'auteur a aujourd'hui autour de 60 ans. J'en ai beaucoup aimé le début - deux prisonniers sont livrés à des villageois en pleine nuit qui ne peuvent communiquer avec le Japonais que par l'entremise de son interprète, ce qui met chacun dans une fausse position. Ensuite le récit prend une direction toute différente et nous n'en avons utilisé que 10 %. Il y a donc eu un gros travail d'invention de notre part, nous avons créé

beaucoup de péripéties et de nouveaux personnages : le chef du village, d'autres paysans, la vieille dame avec sa farine ainsi que tous les Japonais qui sont dans le film, excepté le prisonnier. Trois scénaristes ont successivement travaillé avec moi. Au départ, j'ai acheté les droits du livre, puis j'ai imaginé l'adaptation et le développement et en ai parlé à You Fengwei pour qu'il écrive le scénario. Je n'étais pas vraiment satisfait du résultat. Je suis ensuite allé chercher Shi Jianquan, et, comme cela n'allait pas non plus, j'ai collaboré avec Shu Ping, un jeune écrivain chinois. Nous avons écrit ensemble le scénario jusqu'au bout et y compris pendant le tournage. Mais, pour des raisons contractuelles, nous avons dû laisser le nom des deux autres scénaristes au générique. En fait, Shi Jianquan y figure aussi en tant qu'acteur car il interprète le rôle du boiteux. Moi-même je jouais le rôle principal tout en dirigeant et en écrivant le scénario au jour le jour sur le plateau, car il y a toujours des corrections à faire, des dialogues à réécrire, des choses auxquelles on ne pense pas avant d'être arrivé sur les lieux de tournage. Je n'aime pas imposer aux acteurs un texte qui ne leur convient pas, et il faut bien s'adapter à leurs besoins. Je me suis aussi beaucoup inspiré des rapports entre les acteurs pour nourrir leurs personnages, en particulier ceux qui incarnaient le Japonais et son interprète. Il y a même des caractères secondaires, comme le père du paysan qui profère toujours des injures, qui ont été rajoutées en cours de tournage. De plus, nous n'avons pas filmé dans l'ordre chronologique : nous avons commencé par les scènes dans le village, puis continué avec les scènes à la campagne. (...)

Michel Ciment & Hubert Niogret
Positif n°481 - Mars 2001

Le réalisateur

Diplômé en 1984 de l'Institut central d'art dramatique de Pékin, le comédien a accompagné l'essor de la "cinquième génération" des cinéastes chinois. Il s'imposa notamment dans le **Sorgho rouge** de Zhang Yimou, Ours d'or en 1988 au Festival de Berlin. Eclectique, il toucha au téléfilm (énorme succès de la série **Pékinois à New York** en 1991), au théâtre (*Docteur Knock*, mis en scène par Wei Xiaoping en 1998) et prêta sa voix en 1999 au dessin animé **Lotus Lantern**, célébré dans les médias officiels comme la preuve que la Chine pouvait se mesurer à Disney.

Mais le tournant dans sa carrière date de 1994, quand il passa à la réalisation avec **Des jours éblouissants**, tiré d'un roman de Wang Shuo (*Des bêtes féroces*) racontant un Pékin livré à une bande d'adolescents pendant la révolution culturelle. Avec *Les démons à ma porte* Jiang Wen s'attaque à un autre épisode de l'histoire de la Chine contemporaine - l'occupation japonaise - traitée sur un mode somme toute équivalent : l'histoire est un décor flou, un contexte alibi dans lequel se déploient le flux des émotions et l'ambivalence des sentiments.

Le Monde - 14 mars 2001

GRAND PRIX DU JURY CANNES 2000

Filmographie

Des jours éblouissants	1994
Les démons à ma porte	2000

Documents disponibles au France

Positif n°481
Inrockuptibles du 14 Mars 2001
Télérama du 14 Mars 2001
Repérages n°17
Cahiers du Cinéma n0555
Eclipse n°32