

Le fictif et le réel dans *L'Empereur et l'assassin* de Chen Kaige

Xiaomin Giafferri



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/804>

DOI : 10.4000/narratologie.804

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Xiaomin Giafferri, « Le fictif et le réel dans *L'Empereur et l'assassin* de Chen Kaige », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 15 décembre 2008, consulté le 15 novembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/804> ; DOI : 10.4000/narratologie.804

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.



Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le fictif et le réel dans *L'Empereur et l'assassin* de Chen Kaige

Xiaomin Giafferri

- 1 Depuis que le cinéma chinois cesse d'être un instrument de propagande et ignoré de l'étranger, le nom de Chen Kaige dont *Adieu ma concubine* a été primé à Cannes en 1993 n'est plus inconnu du monde occidental. Faisant partie des rénovateurs du cinéma chinois, il a contribué à son renouveau à l'issue de l'époque maoïste.
- 2 Mais, alors que certains de ses contemporains confèrent au souvenir du passé une dimension légendaire ou prodigieuse¹, Chen Kaige affiche une fidélité à la tradition réaliste en exploitant un grand thème historique. *L'empereur et l'assassin*, se référant à une époque exemplaire, celle de la première réunification de la Chine, déroule un récit cinématographique comme une enquête sur l'Histoire.
- 3 Pourtant, comme tout texte historique littéraire refait l'Histoire en la manipulant, cette représentation du passé ne peut être qu'un mensonge. Elle est même doublement mensongère car, comme disait Jacques Aumont, « le film de fiction consiste en une double représentation : le décor et les acteurs représentent une situation qui est la fiction, l'histoire racontée, et le film lui-même représente sous forme d'images juxtaposées cette première représentation. Le film de fiction est donc deux fois irréal : il est irréal par ce qu'il représente (la fiction) et par la façon dont il le représente (images d'objets ou d'acteurs). »²
- 4 L'objectif du présent travail n'est pas de faire la part du réel et de l'imaginaire dans le film, mais de voir comment l'illusion de l'authenticité s'établit à travers l'articulation d'une expression du temps et par son insertion dans un cadre vraisemblable. L'observation des mécanismes de la fictionnalisation de l'Histoire nous amène à considérer particulièrement deux axes de leur manifestation: l'organisation du récit et la mise en scène des personnages.
Organisation du récit filmiqueLe début du film ou la mise en narration
- 5 Le début du film constitue souvent un élément important en ce sens qu'il détermine le registre de fiction et par là le registre de croyance propre à chaque genre. L'histoire de la première réunification de la Chine, à la fin de l'époque appelée les Royaumes

combattants (475-221 avant J.C.) où les « Sept Puissances » se combattaient pour avoir l'hégémonie, se déploie dans *L'empereur et l'assassin* autour d'une anecdote dont l'authenticité est incontestée: la tentative d'un homme nommé Jing Ke d'assassiner le roi de Qin, le futur Premier Empereur.

- 6 Dans un ordonnancement visant à créer et accréditer le récit cinématographique, le film débute par une narration tout de suite prise en charge par un code à suivre. Précédant toute image, avant même le titre et le générique, une séquence de cinq plans fait apparaître un texte écrit: « Au troisième siècle avant Jésus-Christ, il y avait sept royaumes sur le territoire de la Chine..., dont Qin était le plus puissant. Son roi Zheng rêvait d'unifier le monde et de devenir le premier empereur de Chine. Jing Ke était un célèbre tueur à gages... ».
- 7 Qui parle, ou plutôt, qui s'exprime ici ? Les tracés graphiques s'attribuent en tout cas une autorité d'autant plus sentencieuse qu'elles sont muettes, sans l'accompagnement sonore de la voix off. D'emblée, l'intertitre prend l'apparence d'une chronique impersonnelle, établit un système de vraisemblance et annonce l'histoire représentée comme prolongement développé du document historique. Ce procédé opère un transfert d'une instance de réalité, celle de la salle, à l'instance de la diégèse filmique et, ce faisant, réalise une connexion subtile entre le passé référentiel et la fiction, connexion qui incite à la croyance en l'objectivité de la représentation visuelle et sonore qui suit.

*

- 8 Mais l'impersonnalité de l'énonciation masque la subjectivité de la fiction. Immédiatement, la première séquence engendre l'histoire par des prises de vue sur Jing Ke, le tueur à gages. De longs gros plans montrant son portrait, durant la négociation de sa prime d'abord et devant les corps du couple exécuté ensuite, et, pour finir, avec l'orpheline aveugle le suppliant de la tuer aussi, après la mort de ses parents. Le personnage, dont la vie n'a laissé qu'une trace sommaire dans l'Histoire référentielle, s'étoffe ici en vue d'une fiction, cependant que la dénotation spécifique imposée par la narration filmique invite à interpréter la représentation suivant une règle réaliste.
- 9 L'effet est réitéré lorsque, à la fin du film, des mentions écrites reprennent le style de la chronique historique: « L'an 221 avant Jésus-christ, le roi Zheng unifia la Chine par la force de son armée. Il fit construire la Grande Muraille et établit ses structures politiques. Ce fut le Premier Empereur de Chine. » Le changement d'instance (ici une autorité compétente), tout en mettant à distance la fiction, atteste la vérité de celle-ci tandis que la proximité de la fiction et de la non-fiction contredit cette distanciation et estompe la frontière entre le réel et le fictif.

L'agencement narratif

- 10 Le film de Chen Kaige semble être admirablement documenté. Les événements, les noms des personnages historiques, les dates et les lieux sont donnés parfois avec force détails. Cependant, le transfert des faits historiques dans un film étant une remise en ordre de l'Histoire, le récit filmique ne peut prétendre à l'objectivité, dès lors que l'histoire qu'il raconte est intégrée à un contexte. Il n'échappe pas à cette réalité que Julien Gracq décrit à propos du roman : « ... le roman est mensonger quoi qu'on fasse, ne serait-ce que par omission, et d'autant plus mensonger qu'il cherche à se donner pour image authentique de ce qu'il est. »³

- 11 L'arbitraire du récit filmique tient aussi au fait que le cinéma est l'art même du montage. Le choix des sujets, les découpages et le rythme font que la transposition de la réalité à l'écran n'est jamais que partielle; l'omission et la redondance sont tout aussi significatives que l'addition de circonstances, de causes et de conséquences.
- 12 Dans *L'empereur et l'assassin*, la période référentielle où se noue le tissu narratif est située entre -247, année de l'avènement du roi Zheng du Qin, et -228, date de la chute du royaume Zhao, sept ans avant la réunification. Ce « Napoléon avant l'heure », pour emprunter une expression de José Fresh, auteur français d'une trilogie romanesque sur le même thème historique, connaissait une irrésistible ascension et soumettait un à un ses royaumes rivaux. Les enchaînements narratifs organisés selon la chronologie de l'Histoire font pourtant assez peu mention des événements importants. Ces ellipses de structure sont motivées par des impératifs diégétiques. À côté des repères historiques sommairement suggérés par un défilement d'images ou simplement remplacés par des plans de visage montrant la réaction des personnages témoins, d'autres faits secondaires ou anecdotiques sont traduits en « scènes » (dans le sens propre du mot et dans celui qu'emploie Genette pour parler de la durée du récit), où le temps du récit égale le temps de l'histoire. En voici, à titre d'exemples, quelques-unes qui ont le plus marqué le film.
- 13 La première longue scène montre une confrontation de trois personnages à la cour de Qin, le roi Zheng, Dame Zhao et le prince du royaume Yan. L'évocation du passé au cours de la conversation nous apprend les relations qui les lient : Zheng avait grandi au pays de Zhao, car son père, le prince de Qin, y avait été envoyé en otage pour assurer la neutralité de son pays. Il y avait connu le prince de Yan, également envoyé en otage pour la paix de son pays. On apprend également la passion des deux hommes pour Dame Zhao, leur amie et confidente à l'époque.
- 14 La rencontre de Dame Zhao avec Jing Ke fait l'objet d'une autre séquence détaillée. Alliée à la cause du roi de Qin, elle recherchait un assassin à la solde de Yan, afin de donner à Qin le prétexte de rompre la paix promise et de mettre en œuvre son plan conquérant. Elle fait sortir de prison Jing Ke, incarcéré pour avoir protégé un enfant mendiant, et le soigne, mais le tueur repentant refuse de l'aider.
- 15 Beaucoup plus loin, une autre scène montre une situation inversée : c'est Jing Ke qui soigne Dame Zhao, mortifiée après la découverte de la cruauté du roi de Qin qu'elle avait soutenu. Les sentiments qu'elle éprouvait pour lui se transforment en haine. Jing Ke, qui avait déjà renoncé à tuer depuis le suicide de l'orpheline aveugle, décide alors d'aller assassiner le roi de Qin pour sauver les peuples des pays menacés.
- 16 À l'écran, toute image est plus ou moins symbolique. Ces scènes montrent certaines circonstances d'événements historiques mais utilisent ces événements seulement comme fond de l'histoire racontée. Rivalités impitoyables entre les royaumes, alliances qui se nouent, ruptures et trahisons, tractations et stratagèmes politiques ne sont que prétextes qui servent les besoins de la fiction. L'ordre sélectif des faits racontés est illustré par la narration des deux événements les plus importants de la période, qui sont la conquête de Han en -230 et celle du Zhao en -228.
- 17 La première ne fait objet que d'une image brève et d'un discours rapporté ; la seule scène qui la concerne montre une visite du roi de Han qui offre un présent en signe d'obéissance à Qin. Lu Buwei, le ministre du roi de Qin, lui conseille d'épargner Han, le roi refuse de l'écouter et lui enlève sa fonction.

- 18 La victoire sur Zhao est représentée par quelques images grandioses mais la caméra s'attarde bien plus sur ce qui se passe en dehors des batailles : au pied du rempart, Dame Zhao découvre les cadavres des enfants enterrés vivants et crie au ciel : « Maudit Zheng, que le Ciel te tue ! ».
- 19 Les détails de grands événements sont représentés ici moins pour reconstituer la chronologie de l'Histoire que pour saisir des aspects précis et déterminés de la fiction. Le film utilise son pouvoir de densification du réel pour rendre possible la pénétration des personnages par des images.
- 20 Si la vision artistique est par nature subjective, l'arbitraire du récit cinématographique est une fatalité, et il ne tient pas seulement à la subjectivité du cinéaste, mais aussi à la nature de cette narration : tandis que dans la chronologie historique, les faits se sont déroulés selon une succession fortuite, le film les restitue en les conduisant d'un passé défini vers un futur attesté, selon une logique de cause à effet, afin de proposer une explication.
- 21 Ainsi, le coup d'Etat mené par Lao-ai, un noble de la cour, devient dans le film un acte de vengeance, après que le roi de Qin a fait tuer les deux enfants qu'il avait eus d'une liaison avec la reine mère. Condamné à mort, l'amant de la propre mère du roi révèle le secret de la naissance de Zheng: il ne serait pas le descendant du prince de Qin mais le fils de Lu Buwei, puisque Lu avait offert sa propre concubine, déjà enceinte, au prince en otage. L'enfant qu'elle avait donné au prince serait donc un bâtard et un usurpateur.
- 22 Cette révélation fera du face-à-face entre le roi et son ancien premier ministre une scène presque cornélienne. Partagé entre ses sentiments et son ambition politique, le roi ne veut pas accepter cette paternité ; Lu Buwei demande alors à mourir, « c'est le seul moyen, dit-il, pour que le monde entier pense que je ne suis pas ton père. » Tandis que les références historiques attribuent la mort de Lu Buwei à l'accusation de son rival politique, jaloux de lui, le film le fait se suicider juste après cette confrontation du « père » avec le « fils ». Faisant ainsi abstraction des conflits et de l'animosité entre ce Mazarin chinois et le nouveau conseiller favori du roi, la cohérence diégétique l'emporte sur la vérité historique.
- 23 Lorsque l'enchaînement des séquences fait des éléments de la vie individuelle un facteur décisif dans les faits historiques, l'agencement du récit parvient à entretenir un rapport de causalité entre les traits des personnages et le dénouement : parce qu'il est cruel et impitoyable, le roi restera un homme seul et solitaire, et grâce à sa volonté inébranlable, il deviendra le souverain de l'Empire du Milieu. La succession des séquences filmiques n'est pas seulement dictée par le besoin de raconter une histoire, elle engendre la fiction du vraisemblable.
- Les personnages La cohérence psychologique et le référent
- 24 Les personnages, dans un film, sont la transcription la plus directe de la réalité. Alors que les personnages romanesques sont construits par un énoncé formé de langage, les personnages filmiques s'étoffent aussi des images, des paroles, des bruits et de la musique. Incarnées à l'écran par des personnes physiques, les figures de l'Histoire prennent une dimension plus réaliste mais permettent en même temps des imaginations plus hardies. C'est en tout cas le domaine où le réalisateur de *L'empereur et l'assassin* s'autorise la plus grande liberté par rapport à la réalité historique. Pour s'en convaincre, reprenons l'exemple cité plus haut.

- 25 La probable paternité de Lu Buwei est en effet supposée dans nombre des ouvrages historiques, mais ce détail dont la certitude est loin d'être prouvée devient un ressort aussi important pour le plan narratif que pour le statut du personnage. En plaçant le protagoniste au milieu d'une situation pleine de tension, le film assemble derrière l'image du modèle historique non seulement les traits physiques, mais aussi les traits de caractère et les sentiments. L'évocation de l'amour du roi pour Dame Zhao contribue au même dessein d'augmenter la tension dramatique. Mettre en scène ces conflits dans lesquels sont impliqués les personnages n'a pas pour but de faire avancer la narration mais de soutenir le paroxysme du drame émotionnel. Par rapport aux modèles référentiels, l'écart constaté met en évidence deux « grossissements »: le grossissement du tissu psychologique, et celui des personnages féminins, sur lequel nous reviendrons.
- 26 Si l'on peut accorder au récit filmique d'insérer les circonstances plus ou moins avérées de la naissance du futur empereur, il est indéniable que les pensées du personnage sont inventées. A plusieurs reprises, lorsque le roi se trouve face à un dilemme entre le sentiment et le devoir, on entend crier haut et fort, de la bouche d'un garde du corps, cette interrogation : « Roi Zheng, as-tu oublié ta grande entreprise de la réunification ? » De toute évidence, il ne peut s'agir de la voix d'un modeste garde mais de l'extériorisation d'une pensée du roi. Le dernier rappel de la même question sonne d'ailleurs en voix off, donnant l'impression que la voix de sa conscience se confond avec une volonté d'en haut. Les intentions que le personnage historique aurait eues ou qu'il n'aurait pas eues sont des éléments non identifiables parce que jamais connus historiquement, mais elles sont plausibles parce que inventées selon la loi de la vraisemblance. Le choc émotionnel qu'elles engendrent infléchit le portrait traditionnel de son modèle dans l'Histoire car, soutenue par les supports sensoriels du cinéma, la perception du spectateur devient peu à peu affective et adhère à une image passionnelle mais subjective de la réalité.

La hiérarchisation des personnages

- 27 La surenchère des personnages féminins est un phénomène courant au cinéma. Le rôle traditionnellement exhibitionniste de la femme porte à la fictionnalisation de l'Histoire une plus grande dimension dramatique.
- 28 Alors que tous les personnages principaux du film sont des personnes qui ont authentiquement existé, Dame Zhao est le seul qui n'a aucune référence historique. Son rôle dans le film est pourtant si important qu'elle en devient le fil conducteur de l'histoire. On peut percevoir sa fonction narrative en considérant sa sphère d'action. Dans l'action principale menée par le roi, dont l'objet est la réunification du territoire, Dame Zhao est d'abord l'adjuvant puis l'opposant ; son rôle est parfois poussé au premier plan car le récit fait d'elle, du moins temporairement, le principal délégué de la cause pacifiste. Parfois, elle est aussi objet du désir ; l'amour qu'elle inspire chez le roi le pousse à modifier son agissement. C'est dans cette optique que, malgré l'élimination de l'assassin et des obstacles à son ambition, le roi apparaît sous les traits d'un vaincu, parce l'un des objets du désir lui échappe. Enfin, c'est elle aussi qui remplit la fonction d'opérateur pour la transformation capitale de l'avancée de l'histoire: grâce à elle, le tueur qui avait renoncé à son ancien métier accepte son ultime mission de tuer.
- 29 Sur le plan de l'énonciation, l'apport de la présence féminine est encore plus flagrant que dans une œuvre romanesque. Le dispositif cinématographique dirigé par cet intérêt crée plus de tension qui s'exprime à travers l'image de la femme exhibée pour le spectateur. Les procédés spécifiques sont utilisés tant pour l'intérêt narratif que pour

l'effet visuel. Les exemples de la beauté mise en spectacle sont multiples. L'un des premiers en est la séquence qui montre que Dame Zhao se défigure en brûlant un signe de caractère sur son visage, afin de faire croire à sa haine contre le roi. Le gros plan sur le beau visage mutilé renforce son sacrifice ainsi que ses paroles à l'intention du roi : « Cette marque te rappellera à jamais la promesse que tu m'as faite : protéger le peuple. »

- 30 Plusieurs fois dans le film, le corps de la femme est stylisé par des gros plans. Le jeu d'ombre et de lumière, ainsi que l'espace souvent produit en champ visuel réduit, contribuent à mettre en valeur l'attrait de la femme. Le costume, étudié d'abord pour reproduire l'illusion du passé historique, est aussi destiné au plaisir du regard. Dans le dernier face-à-face avec le roi, lorsque Dame Zhao lui apprend qu'elle porte l'enfant de Jing Ke, la profondeur du champ qui accompagne son dernier adieu donne au récit filmique une intensité esthétique et humaine.
- 31 Les personnages au cinéma n'existent que sous les traits physiques des comédiens qui les interprètent. Le star-system contribue à une focalisation hiérarchisée des personnages dans *L'empereur et l'assassin*, puisque la comédienne qui interprète le rôle de Dame Zhao n'est autre que Gong Li, la première vedette chinoise internationalement connue. On aurait pu penser que les éléments liés aux données personnelles de la comédienne pouvaient créer par moment une distance par rapport à l'Histoire, mais, en fait, ils donnent toute la richesse à un personnage dont la présence n'a pas pesé dans l'Histoire. L'image fictive se nourrit des traits physiques de l'actrice et de tout le « bagage » qu'elle porte : sa renommée et ses performances filmiques antérieures, même si par moment, l'actrice a une présence qui tend à subordonner la représentation à la personnalité de ses rôles antérieurs en livrant une image vivante de femme, tour à tour séductrice et provocatrice, mais toujours loyale. L'efficacité de la comédienne, servie par le dispositif cinématographique, rend possible l'organisation narrative autour de ce personnage devenu central. Le spectateur pris au jeu opère une fusion de l'image de la star avec l'étiquette du personnage historique, le personnage filmique devient un conducteur affectif autant qu'interprète de traits de caractères et de conduites psychologiques. L'image se trouve affectée d'un coefficient sensoriel et émotif qui renforce l'effet de croyance dans le vrai.

*

- 32 Avant de conclure, je me permets d'étendre un moment la réflexion à quelques éléments extra-filmiques. Les premières remarques de cet ordre relèvent de l'intertextualité car, comme disait Vincent Jouve à propos du roman : « Certains phénomènes internes au texte ne sont explicables que par le renvoi implicite à un intertexte culturel. »⁴
- 33 L'histoire, telle qu'on la pratique en Chine, est une histoire orientée, qui porte en elle une lourde charge idéologique. Le personnage du Premier Empereur a toujours été un sujet de polémique d'historiens. Souvent qualifié de despote ou de tyran cruel qui a fait périr des dizaines de milliers de vie à la construction de la Grande Muraille, il est aussi l'auteur de l'autodafé des ouvrages confucéens... C'est Mao lui-même qui l'a réhabilité pour la première fois, dans un but politique et par sa conviction dans l'emploi de la force en opposition à l'humanisme confucéen. Le film de Chen Kaige veut offrir un autre point de vue et son message est clair : les instructions idéologiques ont fini de

diriger l'historiographie. Interpréter l'histoire individuelle des grands hommes du passé, c'est donner à voir l'Histoire des ressorts à rechercher, du moins en partie, chez les individus.

- 34 Une autre observation extra-filmique renvoie à la biographie du réalisateur. Elle entre en ligne de compte dans la mesure où elle apporte un éclaircissement à l'un des thèmes de la fiction, celui de la trahison. Le film serait un prétexte à travers lequel le metteur en scène confesse amèrement la lâcheté qui l'avait fait dénoncer publiquement son père, à l'époque de la Révolution culturelle, lorsque son passé nationaliste l'empêchait de rejoindre les Gardes rouges.⁵
- 35 Fidèle aux préoccupations d'artiste, *L'empereur et l'assassin* consigne le récit cinématographique comme une explication plus ou moins manifestement orientée d'une référence au passé. En contextualisant et en prenant position, la fictionnalisation de l'Histoire répond à la double vocation traditionnellement impartie à la littérature en Chine: distraire le public sans oublier de l'instruire.

NOTES

1. Dans *Hero* ou encore *Secret des poignards volants*, par exemple, la couleur légendaire est soulignée par une multiplication des scènes de combat et d'effets spéciaux.
2. Jacques Aumont et autr. *Esthétique du film*, rééd. Armand Colin, 2004
3. Julien Gracq, *Lettrine*, José Corti, rééd. 1975, p. 91.
4. Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Sedes, 1997, p.102 .
5. « J'ai dénoncé et critiqué mon père en public, » dit-il, « Je l'ai trahi lorsque j'avais 14 ans, mais il m'a pardonné...Je ne me pardonnerai jamais ce que j'ai fait. » Chen Kaige, « Le cinéma-rédemption », propos recueillis par Julien Carbon et parus dans la revue *Le cinéphage*, Spécial Asie, n°13, juillet-août 1993.

RÉSUMÉS

Comme tout texte historique littéraire refait l'Histoire en la manipulant, le récit filmique est doublement mensongère du fait de sa double représentation : le décor et les acteurs représentent une situation qui est la fiction, et le film lui-même représente sous forme d'images juxtaposées cette première représentation. Sans vouloir faire la part du réel et de l'imaginaire, le présent travail tente de montrer comment, dans le film *L'empereur et l'assassin* de Chen Kaige, l'illusion de l'authenticité s'établit à travers les mécanismes de la fictionnalisation de l'Histoire. L'observation de leur manifestation est amenée à considérer deux axes principaux : l'organisation du récit et la mise en scène des personnages.

INDEX

Mots-clés : fiction, réel et fictif, Chen Kaige, L'empereur et l'assassin, film, récit, histoire

Index chronologique : Premier empereur de Chine, XXe siècle, IIIe siècle avant Jésus-Christ

AUTEUR

XIAOMIN GIAFFERRI

Université de Nice-Sophia Antipolis, CIRCPLES, EA 3159