



Performances, films documentaires et transmission de la mémoire de la famine du Grand Bond en avant dans le Folk Memory Project

Judith Pernin

Traducteur : Matei Gheorghiu



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/6942>
ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2014
Pagination : 17-27
ISBN : 979-10-91019-13-2
ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Judith Pernin, « Performances, films documentaires et transmission de la mémoire de la famine du Grand Bond en avant dans le Folk Memory Project », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2014/4 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 04 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/6942>

Performances, films documentaires et transmission de la mémoire de la famine du Grand Bond en avant dans le Folk Memory Project

JUDITH PERNIN

RESUMÉ : Les documentaires indépendants abordant des sujets historiques se sont récemment multipliés en Chine. Si ces œuvres cherchent toutes à éclairer d'une lumière nouvelle les expériences personnelles de ceux qui ont connu l'époque maoïste, elles sont toutefois très différentes les unes des autres, tant du point de vue de leur méthode, de leur forme que de leur échelle. Parmi ces tentatives, le Folk Memory Project a pour objectif de produire des enregistrements visuels et textuels de l'expérience historique des populations rurales, en particulier pendant la famine du Grand Bond en avant. Ce projet a été lancé par Wu Wenguang en 2010 à Caochangdi Workstation, un espace consacré à la danse contemporaine et au cinéma documentaire. La section cinéma du Folk Memory Project comporte environ 20 documentaires formant un corpus d'œuvres qui augmente chaque année suite au retour des réalisateurs dans leurs villages d'origine. Ces films se distinguent par leur caractère performatif, un trait rare parmi les autres documentaires chinois consacrés à des thèmes similaires. Nous examinons ici ce corpus de documentaires et le rôle de la performance et de la performativité dans l'enregistrement de la mémoire collective de la Grande famine.

MOTS-CLÉS : performance, mémoire, cinéma documentaire, Famine du Grand Bond en avant, Wu Wenguang.

Les documentaires indépendants abordant des sujets historiques se sont récemment multipliés en Chine. Si ces œuvres cherchent toutes à éclairer d'une lumière nouvelle les expériences personnelles de ceux qui ont connu l'époque maoïste, elles sont toutefois très différentes les unes des autres, tant du point de vue de leur méthode, de leur forme que de leur échelle. Certaines sont des documentaires unitaires d'investigation et d'entretien (1966, *My time as a red guard*, Wu Wenguang, 1992, 165 min. ; *Though I'm gone*, Hu Jie, 2006, 70 min.), d'autres de minimalistes mémoires filmées (*He Fengming*, Wang Bing, 2007, 187 min.), ou bien encore des vidéos documentaires académiques à caractère participatif, à l'instar de la série *Hundred People, Hundred Years* réalisée pour le magazine « *Our History* »⁽¹⁾.

Le Folk Memory Project (*Minjian Jiyi Jihua*, ou « Projet pour la mémoire populaire », par la suite FMP) a été lancé en 2010 par le réalisateur indépendant Wu Wenguang et sa partenaire, la chorégraphe et directrice du *Living Dance Studio* Wen Hui à Caochangdi Workstation, un lieu consacré à la danse contemporaine et au cinéma documentaire. Il s'agit d'un projet collectif associant arts de la scène et films documentaires ayant pour sujet la mémoire de la famine du Grand Bond en avant (1959-1961)⁽²⁾ à la campagne. L'absence d'une juste reconnaissance de cette famine dans l'historiographie officielle chinoise ainsi que l'urgence de recueillir les souvenirs

des derniers survivants de cette période ont fait naître ce projet et fortement pesé sur sa forme et ses perspectives. En raison de l'ampleur nationale de la catastrophe, le FMP a été conçu comme un projet participatif de grande échelle. Diverses personnes provenant d'horizons variés participent donc régulièrement aux activités du FMP, mais son noyau dur est constitué de sept artistes en résidence (Zhang Mengqi, Luo Bing, Shu Qiao, Zou Xueping, Li

Cet article est le résultat de plusieurs enquêtes de terrain, ateliers et échanges avec les artistes en résidence à Caochangdi Workstation. Une version antérieure de ce texte a été présentée à la conférence de l'AAS de 2014 à Philadelphie. Je voudrais remercier Sebastian Veg ainsi que les deux évaluateurs anonymes pour leur lecture attentive et leurs suggestions, ainsi que les résidents de Caochangdi Workstation pour leur temps et leur patience. Cette recherche a été entreprise dans le cadre du programme « Nouvelles approches de l'ère maoïste (1949-1976) : histoire quotidienne et mémoire non officielle », financé conjointement par l'ANR (Agence Nationale de la Recherche, France) et le Research Grants Council (RGC, Hong Kong).

1. Cette série fait partie du Projet de mémoire citoyenne (*Gongmin jiyi jihua*) lancé en 2013 par le magazine *Our History* et la « Coopérative pour la nouvelle histoire » (*Xin Lishi Hezuoshu*). Voir leur blog : <http://ourhistory.blog.21ccom.net> (dernier accès le 12 septembre 2014).
2. Le nom et la chronologie de cette période diffèrent selon les auteurs et leurs positions vis-à-vis de l'histoire officielle. Dans l'ouvrage de Yang Jisheng, *Tombstone* (Hong Kong, Cosmos Books, 2008), et dans l'introduction à sa version anglaise par Edward Friedman et Roderick Mac Farquhar, (New York, Macmillan, 2012), elle est comprise entre 1958 et 1962, ainsi que dans Zhou Xun, *The Great Famine in China, 1958-1962: A Documentary History*, New Haven, Yale University Press, 2012. Dans les ouvrages d'histoire officielle, elle est plus communément dénommée « Les trois années difficiles » (1959-1961) (*San nian kunnan shiqi*). Sur le blog de Caochangdi Workstation, elle est dénommée « Les trois années de famine » (1959-1961) (*San nian Ji'e*).

Xinmin, Wang Hai'an et Guo Rui) ⁽³⁾. Afin d'enregistrer les souvenirs historiques des populations rurales, les participants séjournent régulièrement dans leurs « villages d'origine » ⁽⁴⁾ pour des durées initialement prévues de quelques semaines à trois mois durant l'hiver 2013-2014. Après chaque terrain, ils montent leurs prises de vue sous la forme de longs métrages documentaires ⁽⁵⁾ et travaillent sur des performances collectives ou individuelles inspirées par leurs expériences à la campagne ⁽⁶⁾. Hormis ces deux formes principales de production collective, ils animent le blog ⁽⁷⁾ du projet et le promeuvent sur d'autres réseaux sociaux, y publiant l'intégralité d'entretiens réalisés avec les villageois, des photographies, des extraits de journal de terrain ou des notes de production. D'autres résidents de Caochangdi, notamment Wen Hui, Wu Wenguang ou encore Jia Zhitan, un participant du Villager Self-Governance Film Project ⁽⁸⁾, ont effectué le même genre de travaux ⁽⁹⁾. Enfin, ils dirigent de temps à autre des ateliers avec des étudiants ou des lycéens à travers la Chine, incitant souvent les membres de leur audience à adopter une démarche similaire dans leurs propres villages d'origine ⁽¹⁰⁾.

Son aspect protéiforme, son échelle et la quantité de matériaux d'archives et d'œuvres artistiques produites donnent une dimension totale à ce projet associant l'art aux sciences sociales. Les films documentaires des principaux participants sont tout aussi difficiles à classer cinématographiquement. Leur esthétique – un singulier mélange de plans instables et de séquences descriptives, de courts entretiens et de scènes participatives – est souvent déconcertante pour le public, même si l'engagement et la conscience historique de leurs auteurs sont toujours reconnus à leur juste valeur. Ces films principalement constitués d'entretiens sur le Grand Bond en avant ont leur place au sein du sous-genre du « documentaire historique », mais dans la mesure où ils sont produits collectivement, ils peuvent également être considérés comme des vidéos participatives ⁽¹¹⁾ cherchant à sensibiliser le public aux problèmes passés et contemporains des populations rurales. Enfin, l'importance donnée à ces récits à la première personne d'expériences de « jeunes urbains » retournant à la campagne apparente ces œuvres à des « journaux filmés » ou des films de famille.

Le mode subjectif de ces documentaires repose par ailleurs sur divers éléments performatifs qui les distinguent davantage d'autres productions indépendantes chinoises traitant de l'histoire. L'emploi de différents dispositifs performatifs ou scéniques au sens large entre en résonance avec l'approche pluridisciplinaire de Wu Wenguang et de Wen Hui. Les projets mis en œuvre à Caochangdi Workstation ont toujours mêlé art vivant et documentaire, associant par exemple vidéo et performances sur scène dans les spectacles du Living Dance Studio. Les deux formes s'associent également dans les documentaires de Wu Wenguang sur les pérégrinations d'une troupe de chanteurs ambulants ⁽¹²⁾ ou sur la création d'une pièce de théâtre contemporain avec des travailleurs migrants ⁽¹³⁾. Ce mélange de documentaire et de performance, ainsi que le thème historique du FMP, dérivent en quelque sorte de l'approche de Wen Hui de la danse contemporaine et du théâtre, approche elle-même informée par le genre du théâtre documentaire ⁽¹⁴⁾. Les pièces *Remembering 1* (*Huiyi yi*, 2008) et *Report on the body* (*Shenti Baogao*, 2002) ⁽¹⁵⁾, s'attachent à des sujets historiques et utilisent la mémoire et le document comme matériaux créatifs. À l'exception de ces précédents scéniques, les films du FMP constituent les premières tentatives cinématographiques de traiter la question de la mémoire collective des événements historiques à Caochangdi Workstation. Davantage qu'un simple changement de médium, ce passage à une pratique centrée sur la réalisation de documentaires soulève un ensemble de problématiques liées à l'histoire orale,

la performance scénique et la représentation et la transmission de la mémoire. Puisque les arts de la scène sont des arts de la disparition, l'« entrelacs de deux types de *xianchang* (événements *in situ* ou sur scène) » ⁽¹⁶⁾ que l'on nous donne à voir dans ces films devient d'autant plus complexe qu'il est lié à la mémoire et l'histoire, et associe l'impermanence de la performance avec la fonction d'archivage de l'enregistrement ⁽¹⁷⁾.

La performativité dans le documentaire a déjà largement fait l'objet de débats dans les études cinématographiques notamment depuis les années 1980 et elle est devenue aujourd'hui une méthode employée pour reconstituer des histoires oubliées ou refoulées et confronter les coupables dans un certain nombre de films historiques comme celui de Rithy Panh, *S21, La machine de mort Khmère rouge* (2003, 101 min.), ou plus récemment encore, dans *The act of killing* (Joshua Oppenheimer *et al.*, 2012, 160 min.). Dans ces travaux, la performativité est généralement conçue comme une re-mise en scène (*reenactment*), bien qu'elle puisse apparaître aussi sous des formes plus subtiles et spontanées comme l'imitation ou la citation, lesquelles émergent le plus souvent au cours d'entretiens *in situ* ⁽¹⁸⁾. Dans les documentaires chinois, ce mode d'interaction avec les sujets filmés reste pourtant rare, même dans les travaux indépendants les plus récents. Les réalisateurs ont tendance à se concentrer sur les victimes et les témoins plutôt que sur les bourreaux, et ils accordent davantage d'attention à l'enregistrement direct et en apparence spontané de souvenirs personnels lors d'en-

3. Ils ont rejoint ou quitté le projet à des dates différentes. Pour une description du FMP, voir Wu Wenguang, « Minjian jiyi jihua zhong de da jihuanguang jilupian », *Ersheyi Shiji*, n° 142, avril 2014, p. 104-117. Une traduction est publiée aux pages 41-48 de ce dossier.
4. Le sentiment d'appartenance de ces jeunes réalisateurs au monde rural diffère autant que leurs origines sociales et leurs parcours scolaires : certains sont nés et ont été élevés à la campagne et ont été « urbanisés seulement au début de leurs études universitaires » (Zou Xueping) ; d'autres ont des grands-parents habitant au village mais ont été élevés dans des villes de taille moyenne. Li Xinmin, qui a abandonné sa scolarité au secondaire, peut être considérée comme une travailleuse migrante qui a maintenu des liens très étroits avec son entourage rural au Yunnan ; Zhang Mengqi n'a pas de relation directe avec le village natal de son père qu'elle connaît peu.
5. La plupart des films durent 70 minutes, à l'exception de ceux réalisés par des cinéastes non résidents, qui sont en dehors du sujet de cet article. Voir la filmographie p. 48.
6. Pour une discussion sur les performances, voir Zhuang Jiayun, « Remembering and Reenacting Hunger: Caochangdi Workstation's Minjian Memory Project », *The Drama Review*, vol. 58, n° 1, février 2014, p. 118-140.
7. <http://blog.sina.com.cn/u/2181292250> (consulté le 30 juin 2014).
8. Le Villager Self-Governance Film Project (*Cunmin zizhi jihua*) est une autre initiative participative lancée en 2005 à Caochangdi Workstation, visant à favoriser l'autoproduction de documentaires sur les élections villageoises et plus généralement sur les problèmes locaux affectant le monde rural. Voir par exemple Matthew D. Johnson, « Bringing the Transnational Back into Documentary Cinema: Wu Wenguang's China Village Documentary Project, Participatory Video and the NGO Aesthetics », in *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty-First Century*, Londres, Bloomsbury, 2014, p. 255-81. Voir également mon entretien avec Wu Wenguang : « Wu Wenguang, Filmer l'imprévisible », *Monde Chinois*, 2008, n° 14, p. 28-34.
9. Voir la filmographie p. 48.
10. D'autres collaborateurs se joignent au projet à l'occasion, apportant leur contribution sous la forme de films, de performances, d'histoires orales ou de discussions.
11. Voir par exemple : Shirley White, *Participatory Video: Images that Transform and Empower*, New Delhi, Sage, 2003.
12. Par exemple le film de Wu Wenguang de 1999 *Jiang Hu: Life on the Road* (*Jianghu*), 120 min.
13. *Dancing with Farmworkers* (*He mingong tiaowu*), 2002, 57 min.
14. Ce genre est basé sur l'usage de documents préexistants (rapports, entretiens, etc.) comme matériaux dramaturgiques et prend source dans les travaux d'auteurs allemands des années 1920 comme Berthold Brecht et Erwin Piscator.
15. Voir Zhuang Jiayun, « Remembering and Reenacting Hunger », *art. cit.*, p. 125.
16. *Ibid.*, p. 132.
17. Voir Peggy Phelan, « The ontology of performance : Representation without reproduction », in *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, New York, Routledge, 1993, p. 146-167.
18. Le film *Shoah* de Claude Lanzmann (1985, 613 min.) donne un grand nombre d'exemples de cette forme atténuée de reconstitution. Voir « Le lieu et la parole, Interview des Cahiers » in Bernard Cuau (éd.), *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 292-299, initialement publié dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 374, juillet - août 1985.

tretiens ou de conversations informelles⁽¹⁹⁾. À première vue, la performativité ne semble en effet pas nécessaire pour enregistrer l'histoire orale, en particulier lorsque les personnes témoignent de bon gré. La prédominance du mode performatif dans les exemples précédents du Cambodge ou de l'Indonésie s'explique en partie par le choix de filmer les responsables de crimes de grande ampleur⁽²⁰⁾. À l'inverse, le fait que d'autres modes d'interaction avec les témoins de l'histoire, comme des entretiens conventionnels, des plans-séquences descriptifs, ou encore des présentations d'archives visuelles, apparaissent plus volontiers dans les documentaires indépendants chinois, semble lié à la conscience partagée des réalisateurs et de leurs sujets filmés du besoin de produire des récits basés sur les expériences personnelles de citoyens ordinaires, faisant ainsi contrepoids à la version officielle de l'histoire. Dans ce contexte de conscience partagée, et dans ce cadre non-officiel (*minjian*), l'appel à la performance et à la performativité peut sembler injustifié sauf pour des considérations esthétiques ou encore dans le cas où les sujets filmés se montreraient réticents ou incapables de témoigner. De fait, pour ce qui est des films du FMP, le spectateur a de bonnes raisons de questionner l'intérêt de cette méthode performative, dans la mesure où une partie importante des données historiques y est explicitement présentée lors d'entretiens dépourvus de toute performativité. Comment alors, justifier sa place dans ces films, dans un contexte d'antagonisme entre l'histoire officielle et l'histoire *minjian* ?

Cet article cherche à répondre à ces questions en analysant les documentaires des jeunes réalisateurs du FMP. En se référant aux débats récents sur la performance, la performativité et les documentaires, et en prenant en compte la spécificité des productions réalisées à Caochangdi Workstation qui associent documentaires et arts scéniques, nous soulignerons où et comment la performance joue un rôle pour filmer et représenter la mémoire de la famine dans ce corpus de films. Cet article n'a pas pour ambition de traiter des faits historiques eux-mêmes mais d'examiner comment des réalisateurs indépendants les abordent, en combinant la pratique du documentaire avec des éléments performatifs. Cela nous permettra de réfléchir de manière concrète à l'usage de la performance et de la performativité dans le cinéma documentaire, questions aujourd'hui centrales dans les débats académiques et artistiques.

Une méthode de travail collective

Avant d'examiner les films en question, il importe de décrire en détail la méthode de travail du noyau dur du FMP. À l'origine centré sur la famine du Grand Bond en avant, l'objectif du FMP et ses thèmes ont subi d'importantes réorientations intimement liées aux méthodes de travail des artistes en résidence. Pendant une bonne partie de l'année, Wu Wenguang, Wen Hui, Jia Zhitan et les autres jeunes réalisateurs et performeurs partagent le même espace de vie et de travail dans un village de la banlieue de Pékin⁽²¹⁾. Leur routine de travail alterne entre la pratique des arts scéniques et la réalisation de films documentaires, avec des séances d'exercices physiques matinales, des répétitions des spectacles vivants, des présentations de leurs rushs et de leurs résultats de terrain et des séances de montage. Lors d'ateliers thématiques ou au quotidien, pendant les repas pris en commun, ils discutent de manière plus ou moins formelle de leurs activités et de l'orientation générale du projet. Des échanges réguliers ont donc lieu sur leurs expériences de terrain et sur les productions artistiques que celles-ci inspirent. Ces discussions constituent souvent le point de départ de nouveaux sous-projets et autres activités participatives conçus pour faciliter l'interaction avec les

villageois et les inciter à s'investir plus avant dans le projet. Certains enfants des villages se sont ainsi associés aux jeunes cinéastes pour réaliser des entretiens, et avec l'aide d'autres habitants, ces derniers ont mis en œuvre des actions sans rapport apparent avec l'objectif initial, comme l'ouverture de bibliothèques de village ou l'organisation du ramassage des déchets. Se sentant gênés d'interroger des personnes âgées sur leur passé alors que leurs conditions de vie actuelles demeurent inacceptables, les réalisateurs ont décidé de les aider à améliorer leur quotidien. Ils ont mis en place un fonds pour personnes âgées (*laoren jijin* 老人基金), afin de faciliter l'achat et la distribution de biens domestiques courants, de médicaments et de nourriture.

Associant divers médias artistiques, ce projet documentaire participatif allie des performances (*xingwei*) et des actions (*xingdong*) visant à trouver des solutions aux problèmes les plus urgents des villageois. Sur le long terme, cette démarche a aidé les réalisateurs à établir des relations avec des personnes qui n'étaient a priori ni disposées, ni prêtes à témoigner. Ainsi, loin d'être des éléments disparates, ces actions et ces productions visent à se compléter : les enregistrements de récits historiques deviennent des longs métrages ou des publications sur des blogs, et les interactions entre les uns et les autres nourrissent les films et les représentations scéniques⁽²²⁾. Le FMP se caractérise également par sa démarche heuristique, dans la mesure où les membres du noyau dur commentent régulièrement leurs actions respectives, ce qui leur permet de les modifier et de les corriger à leur retour au village. Cette méthode de travail encourage les emprunts et appropriations entre les membres, tant du point de vue des initiatives (par exemple, l'ouverture des bibliothèques), que du point de vue des thématiques, des modes de représentation et des formes filmiques. Les œuvres ainsi produites (films, textes et pièces de théâtre) sont de ce fait étonnamment intriquées et interdépendantes les unes des autres, comme l'a remarqué Zhuang Jiayun⁽²³⁾ : les spectacles vivants s'inspirent des expériences de terrain, les acteurs s'appropriant les souvenirs de leurs sujets filmés à travers la médiation de leur propre corps dans une sorte de « re-constitution » transgénérationnelle sur scène.

Performance, documentaire et mémoire

Les documentaires du projet ont donc été élaborés aux côtés de spectacles de théâtre contemporain, et sur un fond de débats théoriques au sujet de la performance et de la performativité. Les définitions anglaises du terme « performance » recouvrent un vaste éventail de notions comme le comportement et l'efficacité, les actions sur le point d'être effectuées ou déjà accomplies, la réalisation d'une promesse ou encore le jeu théâtral et les représentations publiques. Cette richesse sémantique s'est traduite par l'adoption de ce terme dans des domaines de recherche variés, allant des

19. À l'exception de formes très subtiles comme celle employée par Wu Wenguang dans son film *1966, My Time as a Red Guard*.

20. Pour une discussion au sujet des « documentaires sur les criminels » de Rithy Panh, voir Raya Morag, « The Survivor-Perpetrator Encounter and the Truth Archive in Rithy Panh's Documentaries » in Camille Deprez et Judith Pernin (éds.), *Post-1990 Documentary: Reconfiguring Independence*, Edimbourg, Edinburgh University Press, à paraître en 2015. Voir aussi : Joram Ten Brink et Joshua Oppenheimer (éds.), *Killer Images: Documentary Film, Memory, and the Performance of Violence*, New York, Columbia University Press, 2013.

21. En septembre 2014, en raison de l'augmentation du loyer, les résidents de Caochangdi Workstation ont dû déménager vers un endroit situé dans une banlieue pékinoise encore plus éloignée.

22. Pour une description détaillée, voir Zhuang Jiayun, « Remembering and Reenacting Hunger », *art. cit.* p. 129-130.

23. *Ibid.*

sciences sociales à la linguistique, l'art et les études cinématographiques⁽²⁴⁾. L'usage de ce concept s'avère en revanche délicat pour le cinéma documentaire dans la mesure où les films de « non-fiction » incarnent ce que Bill Nichols appelle « le désir d'une performance qui ne serait pas performance »⁽²⁵⁾, c'est-à-dire une performance non jouée. Avec sa référence implicite au jeu d'acteur, cette proposition traduit l'inconfort conceptuel auquel sont confrontés les théoriciens qui travaillent sur des productions non fictionnelles, autrement dit, les problématiques de l'authenticité et de la vérité, questions plus cruciales encore lorsque les films ont pour sujet l'Histoire. Cette difficulté à distinguer le protagoniste des documentaires de l'acteur des films de fiction a inspiré à Bill Nichols l'expression « performance virtuelle », définissant le « jeu » des protagonistes des films documentaires, qui n'est « ni écrit, ni répété, mais qui, comme si c'était le cas, est porteur de significations véhiculées à travers le langage corporel, le ton de la voix et l'expression du visage »⁽²⁶⁾. Cette définition quelque peu vague – dans la mesure où le degré de préparation de ces « performances de vie »⁽²⁷⁾ est impossible à évaluer – souligne néanmoins assez bien l'impression de théâtralité de protagonistes « plus vrais que nature » dans certains documentaires.

Depuis les années 1980, les réalisateurs de documentaires se sont mis à occuper le devant de la scène dans leurs propres films, et Bill Nichols a alors ajouté le « mode performatif » à sa typologie largement reprise des films documentaires⁽²⁸⁾. Les autres modes (poétique, expositionnel, participatif, réflexif) ne correspondaient pas tout à fait à cette nouvelle tendance consistant à « mettre en avant les qualités subjectives de l'expérience et des souvenirs s'écartant de récits factuels »⁽²⁹⁾. Le mode performatif implique une participation subjective et émotionnelle du réalisateur dans le film⁽³⁰⁾ à travers l'usage de la narration à la première personne, l'exposition de l'intimité entre le réalisateur et son protagoniste, ou par l'association d'éléments réels, imaginaires ou mis en scène. La typologie de Bill Nichols a donné lieu à de nombreuses autres élaborations théoriques. Certains chercheurs comme Stella Bruzzi vont jusqu'à suggérer que la performance est un trait ontologique du documentaire, renversant ainsi la définition consacrée de cette forme filmique, qualifiée en général de non fictionnelle et non théâtrale⁽³¹⁾.

Les chercheurs travaillant sur le cinéma chinois font également référence à ces théories dans leurs analyses des documentaires indépendants, soulignant qu'ils diffèrent des films historiques officiels utilisant le mode expositionnel de par la place qu'ils accordent à la subjectivité ou leur intérêt pour le théâtre et l'art de la performance⁽³²⁾. Dans son analyse de *On the other bank* (*Bi'an*, 1995, 140 min.), un documentaire de Jiang Yue sur la répétition de la pièce du même nom de Gao Xingjian mise en scène par Mou Sen, Charles Leary a souligné la relation étroite entre les acteurs et les réalisateurs de documentaires⁽³³⁾. Évoquant les films de Zhao Liang et de Cui Zi'en, Paola Voci note que « la performance en elle-même [...] devient primordiale pour dévoiler des réalités marginalisées, y compris celle du documentariste lui-même »⁽³⁴⁾. *The Box* de Ying Weiwei (*Hezi*, 2001, 86 min.) a aussi été analysé en référence au mode performatif de Bill Nichols, en raison de la position subjective de la réalisatrice à l'égard des sujets filmés, qui à la fois vivent et mettent en scène leur relation amoureuse à l'écran⁽³⁵⁾. Enfin, Wang Yiman a soulevé une discussion sur les problèmes éthiques et professionnels liés à l'existence de fait de co-auteurs à l'œuvre au sein de plusieurs documentaires chinois performatifs⁽³⁶⁾.

Les films du FMP se distinguent toutefois de ces exemples de documentaires « performatifs » axés sur les arts de la scène ou des questions intimes et contemporaines de par leur intérêt pour des thématiques historiques et mémorielles, un élément que Bill Nichols considère comme caractéristique

de ce mode. La mémoire est souvent au centre des films auxquels il se réfère. *Tongues untied* (Marlon Riggs, 1989, 55 min.), *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990, 71 min.) et *Frantz Fanon : peau noire, masque blanc* (Isaac Julien, 1996, 70 min.) exposent les expériences personnelles des réalisateurs ou de leurs sujets, rappelant ainsi l'ambiguïté du savoir. Mais, si les films du FMP approchent la mémoire par le biais de la performativité, leurs jeunes réalisateurs recueillent les souvenirs personnels d'une génération antérieure et non les leurs, et cela sans les remettre en question. Ainsi, à différents niveaux, les films du FMP se distinguent aussi bien de la définition de Bill Nichols que des autres documentaires chinois performatifs. Au-delà d'une générale adhésion aux principes du mode performatif, les films du FMP utilisent en outre d'autres ressorts de théâtralité ou de subjectivité, à l'instar de certaines performances ou séquences théâtrales jouées par le réalisateur lui-même, lesquelles apparaissent parfois montées ensemble au sein d'une même séquence. Quoiqu'il en soit, la performativité se trouve ici essentiellement du côté des réalisateurs, tandis que les souvenirs historiques s'expriment sans le moindre élément performatif par les témoins mêmes, au cours d'entretiens ou de conversations. Comme le remarque Anne Jerslev⁽³⁷⁾, la littérature foisonnante sur la performance et la performativité dans les études cinématographiques offre une vaste gamme de définitions, dont le caractère flou ou inconsistant a pour origine la richesse sémantique du terme « performance ». L'analyse de la place de la performance dans ce corps de travaux impose donc d'établir une distinction claire entre les différents éléments « performatifs » afin de comprendre leurs effets sur les objectifs historiques du projet.

24. Par exemple, les travaux célèbres de Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York, Doubleday, 1959 ; et de John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard, Harvard University Press, 1975.

25. Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 121.

26. *Ibid.*, p. 122.

27. *Ibid.*

28. Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (seconde édition), Bloomington, Indiana University Press, 2010.

29. *Ibid.*, p. 131.

30. Bill Nichols, *Blurred Boundaries : Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, 1994, p. 94-99.

31. Stella Bruzzi, *New Documentary : A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 2000 et une évaluation critique de la principale thèse du livre : Anne Jerslev, « Performativity and Documentary: Sami Saif and Phi Ambo's Family and performativity », in Rune Gade et Anne Jerslev, *Performative Realism : Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2005, p. 85-112.

32. Voir par exemple : Bérénice Reynaud, « Dancing with Myself, Drifting with My Camera : The Emotional Vagabonds of China's New Documentary », *Senses of Cinema*, 2003, http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/chinas_new_documentary.html (consulté le 12 septembre 2014) ; Wang Qi, « Performing Documentation: Wu Wenguang and the Performative Turn of New Chinese Documentary », in Zhang Yingjin, *A Companion to Chinese Cinema*, Chichester, Wiley-Blackwell, p. 299-318 ; et Judith Pernin, « Xingwei, kongjian yu xingdong. Youguan yishujie de liang san ge jilupian » (Performance, espace et action : deux ou trois documentaires sur le monde de l'art), traduit par Zhang Yi, *Dianyng Zuoze*, n° 5, décembre 2013, p. 221-226.

33. Charles Leary, « Performing the Documentary, or Making It To the Other Bank », *Senses of Cinema*, juillet 2003, http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/performing_documentary/ (consulté le 1^{er} juillet 2014).

34. Paola Voci, « Blowup Beijing : The city as a twilight zone », in Chris Berry et al., *The New Chinese Documentary Film Movement*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, p. 101.

35. Zhang Yingjin, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2009, p. 103-170.

36. Wang Yiman, « "I Am One of Them" and "They Are My Actors": Performing, Witnessing, and DV Image-Making in Plebian China », in Chris Berry et al., *The New Chinese Documentary Film Movement*, op. cit., p. 217-36.

37. « Performativity and Documentary : Sami Saif and Phi Ambo's Family and Performativity », in Rune Gade et Anne Jerslev, *Performative Realism : Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2005, p. 85-112.



Images 1-A, 1-B, 1-C – Discours de Li Guangzu sur les réussites de l'APL dans le film de Li Xinmin's *Huamulin, Boy Xiaoqiang* (2013, 76 min.). © Li Xinmin

Entretiens, histoire orale et performances virtuelles

Avant de nous occuper de cette question, examinons les séquences qui sont les plus visiblement liés à la mémoire historique – les entretiens –, et comparons-les à des travaux de terrain similaires d'histoire orale.

De manière générale, les films du FMP illustrent brillamment les difficultés de l'histoire orale : les témoins sont parfois malades ou incapables de communiquer avec les réalisateurs, en raison de difficultés d'audition ou d'incompréhension des dialectes locaux. Il est parfois nécessaire de faire appel à des intermédiaires entre les réalisateurs et leurs sujets afin de faciliter leurs échanges⁽³⁸⁾, ou simplement pour assurer la coopération des interviewés. Toutefois, certains témoins refusent de parler par peur de représailles, ou parce qu'ils ont honte⁽³⁹⁾, parce qu'ils considèrent que cela « n'est pas important » ou douloureux, ou encore parce que leur situation « s'est améliorée » et qu'il n'y a donc pas de raison de s'attarder sur le passé. Paradoxalement, certains de ceux qui se félicitent des succès actuels dans la

lutte contre la pauvreté vivent dans des conditions pour le moins précaires. De telles situations nous éclairent moins sur la famine du Grand Bond en avant que sur la manière dont les expériences passées de ces témoins déterminent leurs discours présents. Certains interviewés se montrent satisfaits de leur situation actuelle et considèrent les années sombres du passé comme un mal nécessaire, ce qui évoque le *suku* (« récits d'amertume »). Ce mode narratif idéologique consistant à dénoncer les injustices d'hier pour célébrer les réussites d'aujourd'hui était en vogue au temps de la jeunesse des témoins et a probablement influencé la manière dont ils expriment leurs sentiments⁽⁴⁰⁾. On peut noter également des différences importantes en fonction du milieu social des personnes interviewées. Comme l'a remarqué Stephan Feuchtwang dans ses propres études : « Ceux qui étaient cadres à l'époque, ou qui le sont devenus depuis, tendent à répéter les justifications officielles de la famine, même lorsqu'ils donnent des récits détaillés à charge contre ce qui s'est produit. [...] Ceux qui n'étaient pas cadres à l'époque ni ne le sont devenus ultérieurement ont plutôt tendance à accuser de manière explicite la direction centrale »⁽⁴¹⁾. Certains passages de ces films illustrent clairement cette affirmation et la survivance des discours officiels notée par les chercheurs. Le film de Zhang Mengqi, *Self-portrait: Dreaming at 47 km (Zihuaxiang: 47 gongli zuomeng, 2013, 77 min.)*, met en scène une conversation avec l'ancien chef de brigade Liu Qifeng, qui présente un tableau historique très conventionnel de la Nouvelle Chine, conforme à cette rhétorique officielle.

Cette séquence rappelle un entretien similaire avec un ancien soldat et membre du parti, Li Guangzu, qui apparaît dans le film de Lin Xinmin, *Huamulin, Boy Xiaoqiang* (2013, 76 min.). Réveillé par la réalisatrice d'une sieste impromptue sur l'herbe, le quelque peu excentrique vieil homme l'invite dans sa maison pour deviser du passé pendant que son fils, qui désapprouve ces entretiens, est absent. Assis au coin de l'âtre, il entonne un éloge des six décennies de l'histoire de l'Armée populaire de libération (APL)⁽⁴²⁾ (images 1-A, 1-B et 1-C). À l'arrière-plan, le feu, imperceptible au début, devient menaçant tandis que Li Guangzu psalmodie la liste des principaux généraux de l'APL, vante leurs succès, et conclut par l'exaltation du niveau général de bonheur atteint dans la société actuelle. Produisant un contraste ironique à ce discours, les flammes et la fumée s'ébattent dans son dos, comme si

38. Zhang Mengqi, par exemple, a eu recours à des interprètes dans son premier film, ne comprenant pas aisément le dialecte local. Elle s'affranchit de leur aide dans ses films ultérieurs.
39. Stephan Feuchtwang recueille des sentiments similaires dans son étude *After the Event: The Transmission of Grievous Loss in Germany, China and Taiwan*, Londres, Berghahn Books, 2011, p. 210.
40. Le *suku* a également été décrit comme une forme hautement performative de discours dans Ann Anagnost, *National Past-Times: Narrative, Representation, and Power in Modern China*, Duke University Press, 1997.
41. Stephan Feuchtwang, *After the Event, op. cit.*, p. 92-93.
42. Ci-dessous son discours de quatre minutes tel que le transcrivent les sous-titres : « Je suis Li Guangzu du village de Baiyun. Mon expérience provient de la révolution. Le communisme chinois est marxiste-léniniste. Les pensées de Mao, de Deng et de Jiang Zemin représentent la troisième génération de leadership collectif, nous dirigeant vers notre objectif. Je pense que depuis la révolution, la guérilla était en faveur de la révolution. Les ouvriers et les paysans, l'Armée rouge, étaient pour la révolution. Les ouvriers et les paysans, l'Armée de la 8^e route, ont parcouru une Longue Marche, traversant des montagnes enneigées, des prés, persévérant dans le combat. La nouvelle 4^e armée a été dirigée par le Parti communiste chinois. Ye Ting était le commandant en chef, Xiang Ying était son second. Tout au long de la guerre révolutionnaire, ils ont traversé beaucoup d'obstacles et de périodes difficiles. Avec la nouvelle 4^e armée, cela a conduit à la fondation, le 1^{er} août 1927, de l'Armée populaire de libération, et du 4^e corps d'armée (Fourth Field Army). Le 4^e Corps d'armée, Zhu De en était le commandant en chef ; le commandant du premier bataillon, Peng Dehuai ; le commandant du second bataillon Liu Bocheng ; le commandant du troisième bataillon Chen Yi ; le commandant du quatrième bataillon Lin Biao. Le Parti communiste chinois a pris le pouvoir par les armes et a défait des ennemis puissants. L'armée populaire de libération a fait de grands et difficiles sacrifices pour le peuple. Pour que le peuple chinois puisse avoir l'esprit tranquille et qu'il vive dans la joie et la sécurité. Aujourd'hui, la révolution s'est achevée par la victoire. Nous avons vaincu. Les gens mènent des existences heureuses et prospères ».

ce phénomène naturel imprévu accompagnait ses ardentes paroles. Quand il s'arrête enfin et que son regard se fige dans le vague de l'objectif, le feu s'éteint rapidement, donnant l'impression d'un effet spécial orchestré pour la scène. L'éloquence de Li Guangzu ainsi que la structure et le ton de son monologue donnent une dimension théâtrale à la séquence, renforcée par le comportement erratique du feu. Le caractère impersonnel et le conformisme de son discours pétri des conventions de l'histoire officielle évoquent davantage le jeu d'acteur que la spontanéité. Ici, Li Guangzu « joue » une « performance virtuelle » d'un ancien soldat qui souligne la survivance des conventions rhétoriques de l'époque maoïste dans les discours des témoins aujourd'hui. Toutefois, la mise en scène comique de toute la séquence met cette performance en perspective : les flammes chatoyantes distraient le spectateur et brisent la solennité du discours, de manière semblable à une autre scène où figure à nouveau Li Guangzu, dans le dernier film de Li Xinmin, nommé *Huamulin zhi bei* (2014, 70 min). Cette fois, après quelques mots de Li Guangzu dans une veine quasi identique, un enfant jaillit dans le cadre et se jette sur les épaules du vieil homme à plusieurs reprises, lui volant son bonnet en faisant des grimaces. Constamment interrompu, le discours du vieil homme perd tout son sérieux, donnant au spectateur l'impression qu'il ne devrait pas être pris au premier degré. Ces séquences n'en montrent pas moins le poids des récits officiels sur la mémoire personnelle de certains interviewés, influence qui peut être révélée et contrée uniquement par les choix de mise en scène du réalisateur.

Les conclusions de Guo Yuhua au sujet de la domination symbolique sur les souvenirs des paysans et leurs modes d'expression sont particulièrement significatives ici car elles s'appliquent dans une certaine mesure aux témoignages des personnes filmées dans le cadre du FMP⁽⁴³⁾. Beaucoup d'événements importants ont disparu de la mémoire des villageois, tandis que d'autres détails, comme les quantités de nourriture, la charge de travail, le manque de sommeil et d'autres privations demeurent souvent vivaces et précis, en particulier lorsqu'il s'agit de femmes, lesquelles semblent se souvenir davantage lorsqu'elles « font référence à une expérience directe ou corporelle »⁽⁴⁴⁾. C'est en partie pour cela que les réalisateurs du projet ont recours à un ensemble de questions très simples, voire naïves pour entamer la conversation avec les témoins : « vous souvenez-vous de ce que vous mangiez en 1959 ? » ; « comment était-ce, de manger à la cantine collective ? ». Cela explique également pourquoi la plupart des réponses, en particulier dans les premiers films, sont courtes, fragmentaires, et manquent d'éléments narratifs auxquels les spectateurs pourraient se raccrocher. Les protagonistes ne correspondent toutefois pas tous à ce modèle généré et certains entretiens frappent par leur clarté, leur précision et leur force. Dans le film de Shu Qiao, *Shuangjing Village, I want to marry you* (*Shuangjin, wo xiang jia gei ni*, 2013, 79 min.), un entretien approfondi avec une vieille dame se déroule tout au long du film ; dans *Listening to Third Grandmother's Story* (*Ting San Nainai jiang guoqu de shiqing*, 2011, 75 min.) de Wen Hui, la tante de la réalisatrice nous offre une vision drôle et intime de son expérience historique ; et les films de Luo Bing se concentrent presque exclusivement sur un seul personnage, Ren Dingqi, qui non seulement raconte son histoire mais a également écrit ses mémoires. À d'autres reprises, ces entretiens réussis et extrêmement détaillés sont trop longs pour apparaître in extenso dans les films et sont retranscrits et publiés sur le blog du FMP. Visiblement, les réalisateurs ont privilégié le dévoilement du dispositif d'entretien (la rencontre avec le témoin, le placement de la caméra et les quelques questions préliminaires), ainsi que la multiplicité des réactions qu'il suscite à la présentation complète du

récit d'« histoire orale » tel qu'il résulte de l'entretien. En réalité, hormis les survivants de la famine, de nombreux autres protagonistes apparaissent dans ces films, et leurs réactions au tournage constituent une trame narrative distincte de ces documentaires. D'importantes fractures générationnelles séparent les protagonistes de ces films, entre les témoins directs, leurs enfants qui sont souvent au début du moins indifférents ou hostiles au projet, et les petits-enfants qui sont curieux mais ignorent tout de la famine. Ainsi, ces documentaires montrent explicitement la difficulté de revenir sur des souvenirs personnels et de les exprimer : le spectateur assiste fréquemment (surtout dans les premiers films), à une accumulation plutôt impersonnelle de dates, de faits, et d'informations, ou de « performances virtuelles » qui véhiculent le récit officiel de l'histoire. C'est peut-être la raison pour laquelle les réalisateurs ont dû faire appel eux-mêmes à la performance et à la performativité, afin de réveiller les mémoires et interagir plus activement avec les témoins.

Filmer la mémoire et montrer la subjectivité

Définie comme « différentes manières de montrer la subjectivité »⁽⁴⁵⁾, la performativité est bien à l'œuvre dans les films du Folk Memory Project, en particulier dans leur emploi du « mode performatif ». Au niveau formel, cela s'exprime par un récit à la première personne prononcé par le réalisateur dans le hors-champ, par des autoportraits photographiques ou des adresses à la caméra. Par ailleurs, de nombreuses autres séquences donnent à voir les interactions familiales entre les réalisateurs et leurs sujets. Pour ces jeunes cinéastes travaillant dans leur propre village et rencontrant des proches ou des connaissances, ces interactions personnelles constituent une donnée essentielle du processus de tournage. La prédominance de cet aspect du mode performatif dans leurs travaux est de ce point de vue prévisible. Ainsi, les réalisateurs ne font pas qu'exposer le protocole du tournage, mais également leurs relations avec les protagonistes de leurs documentaires dans des séquences ressemblant à des scènes de films de famille où les conversations informelles sont consciemment mises en scène. Un dispositif de tournage récurrent consiste à placer la caméra autrement portée à l'épaule sur un trépied dans un coin de pièce afin de cadrer ensemble le réalisateur et ses sujets filmés. Protagonistes comme réalisateur sont conscients du dispositif de tournage et discutent de manière non affectée, le cinéaste quittant parfois le champ pour faire des réglages sur sa caméra (image 2).

Mêlant le trivial à l'historique, leurs conversations sont parfois dépourvues de contenu relatif à la famine, ce qui peut sembler frustrant pour certains spectateurs. Ceci est cependant autant une limite imposée par la durée des films qu'un choix délibéré des cinéastes. En donnant à voir des trous de mémoire, des récits répétitifs et incomplets d'expériences historiques, des interférences et parfois la censure exercée par les proches pendant les

43. Guo Yuhua, « Xinling de jithua : Shaanbei yicun nongye hezuohua de nüxing jiyi », *Zhongguo shehui kexue*, n° 4, 2003, p. 79-92, accessible sur *Ai Sixiang*, www.aisixiang.com/data/16601.html, et « Koushu lishi : youguan jiyi yu wangque » (Histoire orale : au sujet de la mémoire et de l'oubli), accessible sur *Ai Sixiang*, www.aisixiang.com/data/16545.html (consulté le 10 juin 2014). Voir également les traductions partielles en anglais et en français : « Psychological Collectivization: Cooperative Transformation of Agriculture in Jicun Village, Northern Shaanxi, as in the Memory of Women », *Social Sciences in China*, 2003, p. 48-61 ; « "Nous étions comme un feu ardent" : la collectivisation des esprits dans les récits des femmes du village de Jicun (nord du Shaanxi) », *Civilisations*, n° 56, décembre 2007, p. 43-62.

44. Guo Yuhua, « Nous étions comme un feu ardent », *art. cit.*, p. 47.

45. Anne Jerslev, « Performativity and Documentary: Sami Saif and Phi Ambo's *Family* and performativity », *op. cit.*, p. 111.

entretiens⁴⁶), ainsi que l'omniprésence des contraintes de la vie quotidienne, ils dévoilent l'éventail des réactions suscitées par le projet et les perceptions variées qu'ont différentes générations vis-à-vis de souvenirs aussi traumatiques et profondément enfouis. L'évolution de ces réactions est d'ailleurs perceptible dans les œuvres de chaque réalisateur : on peut y voir comment des personnes initialement hostiles au projet en viennent progressivement à l'accepter, voire à le soutenir. Dans les films de Zou Xueping, la présence de la caméra, portée ou installée comme décrit précédemment, déclenche souvent de violentes querelles avec ses parents qui désapprouvent son engagement dans le projet, son manque de perspectives professionnelles et son style de vie. Des scènes récurrentes montrent une mère irritée se disputant avec sa fille, tandis que son père, un cadre du village, désapprouve en silence. Zou Xueping prend ces situations comme une opportunité d'instruire ses parents (et les spectateurs) sur les ambitions du projet et les siennes. Dans ses films ultérieurs, bien que les pressions familiales demeurent, l'attitude de son père change considérablement, puisqu'il décide de contribuer d'une somme de 1000 yuans au monument aux morts que Zou Xueping érige avec les villageois. Cette évolution captée de manière efficace peut être lue comme une acceptation graduelle du projet par la génération des parents de Zou Xueping. Elle témoigne également de la force de sa détermination et de l'efficacité de l'approche pédagogique participative du FMP.

Le montage des dix premières minutes du film de Wan Hai'an, *Attacking Zhanggao Village (Jingong Zhanggaocun, 2010, 86 min.)*, constitue un autre exemple de l'efficacité du mode performatif dans la relation avec les témoins. Le film commence par un plan sur le cimetière du village, présenté par la voix hors champ du réalisateur. Après avoir décliné son identité, Wang Hai'an présente le lieu, le projet et les personnes impliquées. Ce court monologue n'est pas ajouté à la post-production mais un commentaire direct prononcé au moment même du tournage, à la façon des films amateurs ou des journaux intimes filmés. Cette scène d'ouverture est suivie par un plan séquence en mouvement, saisissant son déplacement à travers le village, puis se focalisant sur ses mains en train d'ouvrir la porte d'une maison. Suit la rencontre d'un premier témoin, un vieil homme solitaire mais amical, qui ne se souvient pas de grand-chose, y compris de l'identité du réalisateur. Après un échange infructueux de questions avec le second interviewé, Wang Hai'an se rapproche de lui et s'inquiète de sa santé. Le corps du réalisateur est désormais visible dans le champ, passant les mains dans le dos du vieillard pour l'aider à retrouver son calme et sa concentration. Après un moment, le vieil homme commence à décrire, avec de nombreux détails et un ton très personnel, l'impact de la famine dans son village et nomme certaines victimes. La progression du montage de cette séquence introductive, centrée initialement sur l'identité du réalisateur, et aboutissant à des scènes personnelles entre les villageois et lui, signifie ainsi qu'une interaction de qualité peut efficacement aider à faire émerger les souvenirs refoulés des villageois.

Filmer des obstacles et performer la vie rurale

Exemplaire du mode performatif, cette séquence comporte aussi d'autres éléments porteurs de dimensions subjectives ou théâtrales qui ne sont pas directement utilisés dans le but d'enregistrer des souvenirs. Des séquences de marche tournées en « caméra subjective », des plans mis en scène, des prises de vue de portes sur le point d'être ouvertes, ou encore des séquences



Image 2 – Le réalisateur Shu Qiao (droite) parle à un vieil homme du village dans *Shuangjing Village, I'm Your Grandson* (2012, 78 min.). © Shu Qiao

silencieuses tournées à l'intérieur de maisons vides apparaissent à de nombreuses reprises dans tous les films des autres participants au projet. Au lieu d'ignorer ces scènes ne paraissant pas directement liées aux ambitions historiques des films, il faut souligner au contraire qu'elles traduisent le protocole suivi par les réalisateurs dans ce projet. Leur caractère répétitif indique des expériences ou des obstacles similaires rencontrés au cours du processus d'enregistrement. Apparaissant le plus souvent lorsque les réalisateurs sont en situation d'échec, ces séquences de transition acquièrent une fonction métaphorique renvoyant à la quête des réalisateurs d'une histoire non officielle. Même si ces scènes ne véhiculent pas les souvenirs des témoins, elles décrivent les espaces où ils semblent inscrits, à l'intérieur de leurs maisons, attachés aux objets que celles-ci contiennent. Elles renvoient aussi à des séquences d'extérieur qui montrent des bâtiments en usage lors de la collectivisation des villages. À l'abandon et parfois en ruine, ces édifices portent encore des traces de l'histoire, à l'instar des slogans politiques peints et encore visibles sur leurs murs. Le sens implicite de ces scènes descriptives est exploré plus avant par certains réalisateurs dans des séquences mises en scène où se mêlent des événements spontanés, des expériences subjectives et du jeu d'acteur. Le premier film de Luo Bing, *Luo Village: I and Ren Dingqi (Luojiawu: Wo he Ren Dingqi, 2011, 80 min.)*, commence par une séquence mise en scène au cours de laquelle le réalisateur lit à haute voix ses manuels d'école secondaire dans sa maison, exprimant ainsi son rejet de l'histoire officielle. Cette séquence évoque d'autres plans dans la maison vide du personnage principal, Ren Dingqi. Cet homme qui s'ouvre progressivement au réalisateur a rédigé un important recueil de mémoires (54 chapitres écrits sur 10 ans) relatant ses expériences personnelles de l'âge de quatre à 70 ans. Dans le premier film de Luo Bing, Ren Dingqi en parle comme d'un ouvrage à accès restreint (*neibu*) et refuse de le partager. Il répond aux questions de Luo Bing de manière évasive et accepte uniquement de le présenter à d'autres survivants de la famine. Il craint que son témoignage pourrait se retourner contre lui et provoquer des représailles à son endroit, comme lorsque la Campagne anti-droitière a succédé au Mouvement des cent fleurs. Frustré et intrigué, Luo Bing filme l'intérieur de la maison de Ren Dingqi, se demandant où il a caché le recueil. Lors d'une de ces

46. L'opposition des enfants des survivants à l'égard du FMP est souvent figurée dans le corpus des œuvres, par exemple dans le film de Shu Qiao, *Shuangjing, I want to marry you*, dans lequel un vieux couple est interrompu en plein milieu de la conversation par leur fils. La dispute violente qui s'ensuit a été entièrement filmée par le réalisateur, présent lui-même dans le champ pendant toute la durée de la scène.

scènes, il découvre un badge portant l'inscription « une seule étincelle peut allumer un feu de prairie ». Après une longue suite de plans de la maison vide symbolisant la déception du réalisateur, ce badge renvoie un message plutôt optimiste que Luo Bing souligne à la fin du documentaire avec une scène dans laquelle il se filme lui-même en train d'allumer un feu dans un champ. Incarnée par cette mise en scène, la prédiction du slogan devient réalité dans son second film, *Luo Village: Pitiless Earth and Sky* (*Luojiawu : Tiandi wuqing*, 2012, 75 min.), puisqu'il a finalement réussi à persuader Ren Dingqi de partager ses souvenirs avec lui. Ce film est donc consacré à la lecture, à la saisie et à la discussion du manuscrit avec les autres villageois, afin de diffuser les souvenirs historiques du vieil homme, réalisant ainsi la prédiction du badge. Un autre feu apparaît à la fin de ce film. Cette fois, il ne s'agit pas d'une mise en scène mais d'un incendie accidentel dans une maison isolée. Immobile et fasciné, Luo Bing continue à filmer tandis qu'une femme se précipite à l'intérieur pour essayer d'éteindre le feu, laissant le spectateur à des sentiments ambigus sur la signification de ce symbole récurrent. Dans les deux films de Luo Bing, les séquences mises en scène et les événements spontanés sont étroitement associés, la performativité permettant ici d'illustrer les sentiments du réalisateur tandis qu'il essaie d'enregistrer et de transmettre les souvenirs de quelqu'un d'autre.

Cette combinaison d'événements fortuits et mis en scène apparaît dans d'autres séquences illustrant l'engagement personnel et physique des réalisateurs par le jeu d'acteur. Certains d'entre eux se filment en train de jouer la vie rurale, imitant des personnes âgées dans différentes tâches agricoles (image 3). Leurs compétences d'acteurs soulignent alors ironiquement leur incompétence pour l'agriculture. Ces courtes séquences évoquent leurs performances théâtrales sur scène, au cours desquelles ils représentent leurs entretiens ou leurs interactions avec des villageois plus âgés, parfois les imitant dans leurs tâches quotidiennes, d'autres fois interprétant leurs souvenirs. Aussi anecdotiques qu'elles puissent paraître, ces séquences performatives des documentaires montrent les tentatives des cinéastes de s'adapter à la vie du village en essayant de se reconnecter physiquement à elle. Elles ont pour objectif de les rapprocher des sujets filmés, mais produisent également une distance entre eux, en donnant à voir les frontières sociales et générationnelles entre les anciens du village et les jeunes réalisateurs.

Commémorer la famine et aider les villageois

Alors que le projet évolue d'année en année, l'attention des participants se tourne de plus en plus vers des actions pratiques effectuées dans les villages. Après avoir rencontré des personnes âgées vivant dans des conditions très difficiles, sans accès à des aides alimentaires, domestiques ou médicales, les cinéastes ont progressivement modifié leur approche. En plus des entretiens, ils ont décidé d'endosser le rôle de travailleurs sociaux ou de membres de la famille venant prendre soin de leurs aînés. Zhang Mengqi se filme elle-même en train de s'occuper de son grand-père mélancolique. On la voit aussi tenter d'installer un câble électrique pour une vieille dame qui vit dans une cabane près de la maison de ses enfants qui la négligent. En accord avec le principe d'autonomie d'action du collectif de Caochangdi, les participants au projet font de leur mieux pour « changer les choses en commençant par eux-mêmes » et se mobilisent pour organiser un fonds d'aide aux personnes âgées ou pour aider au ramassage des ordures.



Image 3 – Des performances de la vie rurale dans le film de Shu Qiao, *Shuangjing Village, I'm your Grandson* (2012, 78 min.). © Shu Qiao

Filmer l'histoire non officielle de la Grande famine a ainsi conduit à des actions concrètes, l'une d'entre elles concernant la mémoire de la famine elle-même, par la mise en place de monuments en souvenir des villageois morts de faim⁴⁷. A travers leurs films, ce processus devient une investigation collective pour retrouver les noms, les dates et les circonstances des morts non recensées grâce aux informations remémorées par les anciens. De l'argent est collecté auprès des villageois souhaitant participer à l'achat de la stèle, la formulation des inscriptions et la conduite d'une cérémonie. Zou Xueping par exemple fait équipe avec sa nièce et d'autres petites filles du village et les forme à l'utilisation d'une caméra. Elle organise pour les enfants une projection de son premier film *Starving Village (Ji'e de cunzi*, 2010, 76 min.) et filme leurs réactions. Son second film, *Children's Village (Haizi de cunzi*, 2012, 85 min.), montre les jeunes adolescentes visitant et interviewant des personnes âgées en compagnie de Zou Xueping, jouant cette fois son rôle, et prenant la mine d'apprenties journalistes. Deux équipes sont constituées pour collecter les noms devant être gravés sur la pierre tombale. Le dispositif de tournage se transforme alors, chaque équipe utilisant deux caméras différentes, l'une tenue par l'intervieweur et l'autre par son co-équipier (Zou Xueping ou un autre enfant) filmant l'intervieweur. *Children's Village* est un montage de ces différentes prises de vue. Chacun prenant une part active au processus d'entretien, ces scènes sont caractérisées par la multiplicité des énonciateurs, ce qui les rend parfois confuses et superficielles. D'un autre côté, elles reflètent l'engagement croissant des enfants dans le projet. Leur participation ne sert finalement pas tout à fait à l'objectif d'enregistrement d'histoire orale puisque les interviews se réduisent à des échanges courts et factuels, rarement couronnés de succès. Ce processus performatif vise plutôt à transmettre par l'action les histoires oubliées à la jeune génération. Même si certaines séquences dans d'autres films du FMP montrent que le processus de mise en place de monuments aux morts n'est pas toujours accueilli avec la solennité appropriée, ces expériences et leurs traces matérielles sous forme de films et de stèles contribuent indubitablement à construire une mémoire locale de la famine.

47. Cette initiative, qui cible directement le manque de reconnaissance de cette famine, n'est pas unique, puisque des initiatives privées ont permis l'érection de quelques monuments dans différents lieux en Chine. Voir Zhou Xun, *Forgotten Voices of Mao's Great Famine, 1958-1962: An Oral History*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 274. Sur la renaissance des rituels pour les morts de la Grande famine, voir Stephan Feuchtwang, *op. cit.*, p. 92-111 et p. 209-228. Voir aussi Rubie S. Watson, « Making Secret Histories: Memory and Mourning in Post-Mao China », in Rubie S. Watson (éd.), *Memory, History and Opposition: Under State Socialism*, Santa Fe, James Currey Publishers, 1999, p. 65-84.

Performances in situ dans les films de Zhang Mengqi

Comme l'illustrent les films de Zou Xueping, filmer ses propres actions (ici, aider les personnes âgées ou simplement interagir avec les villageois), comporte un aspect performatif qui s'exprime par le biais de la mise en scène de soi. Ce type de performance est toutefois radicalement différent du mélange de danse et de documentaire à l'œuvre dans les films de Zhang Mengqi. Après un diplôme obtenu à l'Académie de Danse de l'Université centrale des minorités de Chine (*Zhongyang Minzu Daxue Wudao Xueyuan*), Zhang Mengqi a fait ses débuts sur scène au Living Dance Studio et se tourne graduellement vers la réalisation de films avec un premier documentaire nommé *Self-Portrait with 3 Women* (*Zihuaxiang he san ge nüren*, 2010, 70 min.), en lien thématique avec la performance *Report on the Body* (Wen Hui, *Shenti Baogao*, 2003). Bien que *Self-Portrait with 3 Women* ne fasse pas partie du Folk Memory Project, il est lui aussi en lien avec la mémoire, incorpore des séquences mises en scène et emploie la forme du journal filmé, caractéristiques importantes pour comprendre ses films ultérieurs. L'idée du documentaire « existentiel » *Self-Portrait with 3 Women* provient de l'absence de transmission des secrets féminins dans sa famille – des détails au sujet des vies intimes de sa mère et de sa grand-mère. La narration à la première personne relate les souvenirs d'enfance de Zhang Mengqi et les associe à ceux de sa mère et de sa grand-mère, tandis que les trois femmes se retrouvent pour le nouvel an chinois. La présence du grand-père maternel – avec lequel la grand-mère se dispute fréquemment – reflète l'absence du propre père de Zhang Mengqi. Autoportrait d'une danseuse, le film est ponctué de séquences de performances qui rappellent son identité. Il commence sur scène avec des extraits du spectacle *Remembering 1*, dans lequel elle joue. Sur son corps dansant est projetée une vidéo tournée par sa mère, dans laquelle cette dernière s'adresse à sa fille sur un ton très personnel. Des souvenirs intimes de la mère émerge une mémoire plus historique alors qu'elle évoque rapports et autocritiques.

Le dispositif en miroir, la perspective subjective et l'importance des performances exprimant l'identité et les souvenirs sont utilisés dans les films ultérieurs de Zhang Mengqi qui s'attachent à explorer son ascendance du côté paternel. Ceux-ci sont tournés au Hubei, dans le village natal de son père qui s'est éloigné de ses parents et de sa fille depuis longtemps. Zhang Mengqi n'a aucun souvenir d'enfance dans ce lieu et presque aucune racine, puisque son père l'a quitté très tôt dans sa vie. Ses films réalisés dans le cadre du FMP sont encore des autoportraits, bien qu'ils incluent plusieurs interviews avec des personnes âgées portant sur leurs expériences de la Famine ou d'autres événements historiques, et de plus en plus de séquences d'interactions avec les villageois. Cette perspective centrée sur soi est surprenante à première vue pour des films traitant de sujets historiques aussi graves, mais plutôt que de relever du narcissisme, il s'agit d'un moyen d'impliquer les spectateurs dans le film, en particulier un public jeune, urbanisé et éduqué, ressemblant à la réalisatrice.

Par rapport aux autres réalisateurs du FMP, Zhang Mengqi fait appel à une gamme encore plus variée de performativité. Hormis le recours au mode performatif, elle monte également dans ses films des performances réalisées sur scène ou *in situ* dans le village, seule ou avec des enfants qu'elle forme à des rudiments de danse grâce à des exercices corporels. Le montage de la séquence introductive de *Self-Portrait: at 47 km* (*Zihuaxiang : 47 gongli*, 2011, 77 min.) (images 4-A, 4-B, 4-C et 4-D), associe des prises de vue de nuit de ses pieds parcourant les rues désertes du village, filmés en « caméra



Images 4-A, 4-B, 4-C, 4-D – Une séquence introductive du film de Zhang Mengqi *Self-Portrait : At 47 km* (2011, 77 min.). Performance *in situ* (marche de nuit), performance sur scène d'auto présentation, autoportrait photographique, premier entretien avec un interprète. © Zhang Mengqi

subjective ». Ce type de performance *in situ*, visant à s'appropriier l'espace du village, est raccordé au montage à une performance sur scène, un extrait de *Remembering 2: Hunger* (*Huiyi er : ji'e*). Dans cette représentation subjective de souvenirs collectés, Zhang Mengqi déclare son identité, portée



Images 5-A, 5-B – Performances *in situ* dans *Self-portrait: Dreaming at 47 km* (2013, 77 min.). © Zhang Mengqi

par un groupe de danseurs. Émergeant progressivement de leur étreinte au fur et à mesure de la scène, elle devient visible et identifiable tant visuellement qu'à travers son monologue. Cette présentation de soi dansée se transforme en un autoportrait photographique dans le plan suivant, un insert de son visage reflété dans le rétroviseur de la motocyclette qui la conduit au village. Puis une série d'entretiens courts prennent place dans différentes maisons. Ces dialogues maladroitement filmés sont tributaires de la bonne volonté des villageois les plus jeunes à devenir des intermédiaires et des interprètes pour les plus âgés, et rendent palpable son statut d'étrangère au lieu. Cette séquence ne sert pas vraiment à délivrer des informations sur la famine, mais à illustrer l'obstacle que constitue son identité dans le bon déroulement de son travail, ainsi que les défauts des projets amateurs d'histoire orale. Dans ses séquences de recueil de témoignage, le film expose surtout des tentatives manquées d'entrer en contact avec le passé et le monde rural, tant au niveau des protagonistes, qui ne se souviennent pas, qu'au niveau de la cinéaste, qui ne parvient pas à établir un véritable contact avec eux. Toutefois, ces échecs possèdent une valeur heuristique : dans ses films suivants, Zhang Mengqi semble davantage en paix avec son identité, et ses interactions avec les villageois se sont améliorées, ces derniers semblant s'être à leur tour habitués à sa présence. Des conversations plus approfondies entre le réalisateur et les protagonistes apparaissent alors dans le film. La succession de performances et d'autoportraits dans son premier documentaire reflète ses tentatives de trouver sa position (*weizhi*) dans le village et par rapport à l'histoire, une préoccupation qu'elle a évoquée dans de nombreuses discussions, et qui rappelle son parcours de danseuse et l'ensemble de questions sur l'espace et le mouvement qu'il induit. C'est aussi une image de sa quête d'identité personnelle vis-à-vis de sa famille et sa place par rapport à l'histoire des villageois. Hormis un outil d'exploration de soi et d'appropriation de l'espace, la performance permet de créer des rapports entre les différents espaces et énonciateurs dans la séquence évoquée ci-dessus. C'est

la performance, dans l'une ou l'autre de ses formes, qui permet de rapprocher des lieux situés à des kilomètres de distance, comme une salle de spectacle de Pékin et un village du Hubei, et les différentes facettes de la réalisatrice, à la fois danseuse, réalisatrice ou encore individu enquêtant sur le passé. La performance fonctionne ici comme un principe de montage, un raccord véhiculant à la fois du sens et une continuité formelle.

Dans son film plus récent *Self-portrait: Dreaming at 47 km* (2013, 77 min.), l'intérêt de Zhang Mengqi s'est déplacé du recueil des souvenirs des villageois vers l'enregistrement de leurs vies quotidiennes et la volonté de les aider, très souvent physiquement, dans la réalisation de tâches quotidiennes. Zhang Mengqi est ainsi passée de l'autoportrait vers une représentation indirecte d'elle-même à travers ses interactions au sein du village, peut-être parce qu'elle ne ressent plus le besoin de définir son identité. Les performances *in situ* inspirées par le succès de sa bibliothèque de village sont nombreuses et plus élaborées que dans l'exemple précédent et il ne s'agit plus d'extrait de performances scéniques. Dans des séquences muettes, en noir et blanc, disséminées à intervalles réguliers dans le film, elle se représente elle-même transportant le panneau « bibliothèque » dans une série de tableaux sinistres, assise au milieu d'un champ ou rampant par terre (images 5-A et 5-B). Ces séquences « oniriques » sont généralement introduites par des plans inquiétants de chiens qui aboient et mènent la réalisatrice dans des lieux isolés, l'attitude des animaux reflétant une agressivité résiduelle encore palpable dans le village. À deux reprises, les performances ont pour principe de la priver de l'usage de ses membres, un état qui rappelle le corps vieillissant des villageois plus âgés, et le spectateur peut sentir que son rêve de transformer le village par des actions se change progressivement en un cauchemar émotionnel. Dans la dernière séquence dansée, elle est allongée sur le ventre, tenant entre les dents le panneau « bibliothèque ». Les bras déployés comme des ailes, elle tente de se soulever du sol et de sortir sa tête d'un puits, comme si elle était sur le point de sauver le panneau d'une tentative de suicide. Ces performances *in situ* expriment son propre sentiment d'impuissance vis-à-vis de l'inevitable disparition des plus âgés, et aussi ses inquiétudes sur les progrès du FMP, thèmes qu'elle a ouvertement abordés dans des ateliers ou des discussions. Alors que le projet inclut de plus en plus d'actions pratiques visant à aider les villageois, les rôles des réalisateurs ont pris un tour qui les rapproche de réalités sociales et familiales encore plus difficiles et éloignées des possibilités d'action que leur confère leur statut de visiteurs occasionnels. Ici, les séquences performées possèdent une fonction expressive très claire, celle de traduire les sentiments de désespoir de la réalisatrice. Insérées à différents moments du film, elles apportent aussi un nécessaire contre-point à la perception positive des changements que sa présence apporte au village.

Conclusion

Ce tour d'horizon des différents éléments performatifs présents dans ce corpus de films a mis en lumière la valeur pratique des méthodes performatives dans le processus de collecte et de diffusion de la mémoire de la Grande famine. Même si dans ces films, les souvenirs ne sont pas transmis directement à travers des performances ou grâce au mode performatif à la différence des films qui reposent sur la re-mise en scène comme *The act of killing* ou *S21*, ces éléments n'en jouent pas moins un rôle crucial à de nombreux égards. La performativité aide d'abord à déclencher la remémoration du sujet pendant le tournage, en créant une intimité entre les témoins et les réalisateurs. Elle permet de partager les expériences personnelles passées

et s'avère aussi très efficace pour impliquer d'autres personnes dans le processus. Elle permet aussi de combler le fossé entre les générations. Au montage, la performance et la performativité permettent de raccorder les séquences entre elles, en aidant à identifier la position des réalisateurs et des protagonistes et leurs relations aux souvenirs de la Grande famine. Les présentations de soi, à la fois performées sur scène et *in situ*, ainsi que le statut de journaux filmés ou d'autoportrait des films facilitent la compréhension, non pas tant de la période historique en elle-même, mais plutôt de la manière dont les jeunes générations peuvent s'y rapporter, et le rôle que l'histoire peut jouer aujourd'hui dans la construction de leur identité. Ainsi, plus qu'un simple dispositif de tournage, la performativité est ici un processus pragmatique qui prouve son efficacité sur le long terme, d'abord dans l'enregistrement des souvenirs, puis dans leur transmission et leur transformation en actions. Comme dans d'autres documentaires réalisés par des cinéastes ailleurs qu'en Chine, l'usage de la performativité a été induit par la difficulté de retrouver et recueillir les souvenirs personnels des témoins, mais surtout, et plus essentiellement dans ce cas, par l'absence de reconnaissance officielle des victimes, une situation qui pèse sur l'amnésie collective des sujets filmés et pour certains d'entre eux, sur leurs discours et leur vision d'ensemble de la période.

L'omerta qui pèse sur la Grande famine explique aussi le besoin des participants au FMP d'incarner les témoignages et de transformer les entretiens, ainsi que leurs expériences personnelles à la campagne, par le biais de gestes, de scènes jouées ou d'autres techniques de performance. Contrairement aux projets purement d'histoire orale, les spectacles vivants du FMP consistent à réinterpréter les souvenirs des villageois, comme si le discours énoncé par les témoins n'était pas suffisant pour saisir la signification de leurs souvenirs. En effet, pendant les discussions, Wu Wenguang souligne souvent l'importance de travailler sur des performances scéniques pour « rassembler les différents éléments du projet » des transcriptions d'histoires orales *in extenso*, aux expériences subjectives du monde rural contemporain. Pour Zhuang Jiayun, les performances sur scène sont « conçues non pas tant pour remettre en scène les souvenirs traumatiques des survivants, et / ou les souffrances (rurales) déjà collectées et compilées, que pour transmettre ces souffrances aux performeurs eux-mêmes, tant somatiquement que symboliquement ». De manière analogue, mais à travers

des moyens différents, un besoin de théâtralité et de performativité se fait sentir dans les documentaires. Ces films mettent en valeur la dissémination de la conscience de l'histoire, puisqu'ils sont d'abord et avant tout l'enregistrement de ce processus de transmission entre témoins, réalisateurs et autres protagonistes. Mais si les performances mettent en scène l'appropriation des souvenirs par une autre génération et constituent ainsi une interprétation autant au sens théâtral que textuel, l'accent mis par ces films sur des actions pratiques, sur le processus d'entretiens, le travail social, la mise en place de stèles commémoratives et ainsi de suite, vise à encourager le public à faire de même. Ainsi, la performativité dans ces films est proche d'un activisme reposant sur la fonction éducative de l'exemplarité, accentuée par la représentation des émotions, mises en scène, incarnées ou racontées au travers des expériences personnelles des cinéastes. La subjectivité et la théâtralité de ces films constituent finalement une tentative de créer une méthode de transmission basée sur l'affect et l'identification. Au lieu d'utiliser une narration didactique soutenue par des faits et des témoignages, le FMP utilise une combinaison de documentation, de performances, de participation et de viralité. Cette sélection de dispositifs et de méthodes de travail est à mettre en relation avec la conception du documentaire de Wu Wenguang, pour qui il s'agit d'une pratique quotidienne d'enregistrement et d'écriture ouverte à tous et permettant une réflexion personnelle sur des problèmes sociaux contemporains, sans les contraintes des formats des films commerciaux. Ainsi, la quête d'identité représentée par les réalisateurs ne peut pas être considérée comme une égoïste recherche individuelle. Leurs perspectives subjectives sur le monde rural reflètent une volonté de créer une approche personnelle des souvenirs historiques, en mesure d'attiser l'intérêt et de favoriser l'autonomie d'action et l'investissement des spectateurs. L'ambition pédagogique de ce projet et son orientation vers le jeune public représentent en définitive les réussites les plus importantes du Folk Memory Project.

■ Traduit par Matei Gheorghiu.

■ Judith Pernin est chercheuse en post-doctorat au CEFC et affiliée à l'Institut d'Histoire du Temps Présent (CNRS).

CEFC, 20/F Wanchai Central Building, 89 Lockhart Road, Wanchai, Hong Kong (judith.pernin@gmail.com).