1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

77 | 2015
Varia

Judith Pernin, *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine : histoire, esthétique et discours visuel 1990-2010*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 289 p.

Marie-Pierre Duhamel-Muller

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5090>

DOI : 10.4000/1895.5090

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 196-198

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Marie-Pierre Duhamel-Muller, « Judith Pernin, *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine : histoire, esthétique et discours visuel 1990-2010* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 29 janvier 2016, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5090> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5090>

Judith Pernin, *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine : histoire, esthétique et discours visuel 1990-2010*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 289 p.

La thèse de doctorat ici éditée s'intéresse à un domaine encore relativement peu exploré en France, alors qu'il est objet d'étude depuis une dizaine d'années dans le monde anglophone et en Chine, ce que reflète bien la bibliographie rassemblée par l'auteur (on recommandera en particulier les travaux de l'historien Chris Berry). Le genre documentaire tel qu'il est pratiqué en R. P. de Chine depuis une vingtaine d'années en dehors des instances de production étatiques, est – bien entendu – le produit d'une histoire, et il est soumis à des circonstances que le public occidental mesure encore mal. Les trois premiers chapitres de l'ouvrage constituent à cet égard une utile « petite histoire » francophone du sujet en revenant sur les vingt ans qui séparent quelques « pionniers » de la « reconnaissance » internationale d'une poignée d'auteurs (Wang Bing, Zhao Liang ou Jia Zhangke). On pourra s'y documenter sur les débats qui ont traversé le milieu chinois concerné : on verra notamment comment un mélange de méfiance envers les formes « de régime », et d'isolement de la circulation internationale des films, a contribué à façonner les définitions et les débats, jusqu'à engager quelques auteurs chinois à théoriser l'existence et les évolutions d'un possible « mouvement documentaire indépendant ». On appréciera, en fin du chapitre consacré à la diffusion du documentaire en Chine, les résultats d'une enquête de l'auteur sur l'usage d'Internet, les échanges critiques et la circulation des films et, de manière générale, sur l'inscription du documentaire dans un « débat citoyen » qui parvient tant bien que mal à s'organiser malgré l'emprise du régime sur les outils de communication.

À l'issue de cette première partie, les chapitres 4 et 5 tentent d'identifier les pratiques des documentaristes chinois en termes « d'enregistrement de l'expérience », celle des réalités, des lieux et des personnes qu'ils choisissent de rapporter. Les récits et citations illustrant certains exemples documen-

teront le lecteur sur le caractère – nous dirions – militant de nombreux projets documentaires. Ils attirent l'attention sur la manière dont les partis pris formels de nombreux « indépendants » résultent de leur rejet de l'information de régime et sur leur souci de documenter les « marges » (sociales ou géographiques) que cinéma et télévision « autorisés » négligent ou travestissent. Ces projets documentaires sont fréquemment animés par un rejet de ce que beaucoup qualifient de « manipulation » dans une vision négative (sinon quasi paranoïaque) du film en tant qu'objet fabriqué, phénomène souvent observé dans les cinématographies de pays à régime autoritaire. Il est dommage que l'auteur n'en ait pas montré les caractéristiques locales, ni détaillé avec esprit critique comment il a pu aboutir à l'emploi d'effets audiovisuels qui relèvent – paradoxe – d'autres modes rhétoriques, sinon de la simple littéralité (confusion entre « temps réel » et « vrai », emploi du noir et blanc pour figurer le passé, etc.).

Les éléments intéressants sont un peu dilués, dans ces chapitres, dans des réflexions sur « l'espace » ou sur la relation cinéaste-sujet filmé, tantes à la crème des discours sur le documentaire qui ne produisent ici rien de nouveau ni d'aigu. Conséquence regrettable, les différences stylistiques qui pourraient, de fait, opposer des films aussi profondément différents que (par exemple) *À l'ouest des rails* de Wang Bing et *Disorder* de Huang Wenkai sont effacées. On se demandera pourquoi l'auteur n'a pas eu recours aux textes (certes non-universitaires) d'un Labarthe, d'un Comolli ou d'un Breschand pour mieux nourrir ses interprétations et ses synthèses. Le chapitre 6 examine le thème de la « mémoire » dans les documentaires indépendants. Il aborde quelques exemples de films portant sur des périodes de l'histoire occultées ou distordues par l'historiographie officielle (Campagnes répressives à partir de 1957, Révolution culturelle). Si les commentaires sur le film de Wang Bing, *He Fengming*, ne savent pas profiter des publications existantes et restent en-dessous du niveau exigible en termes d'analyse (on songe notamment à Caroline Renard, dir., *Wang Bing, un cinéaste en Chine*

aujourd'hui, Presses universitaires de Provence, 2014 ou à Jean-Louis Comolli dans *Images documentaires*, n° 77, juillet 2013) le lecteur pourra cependant profiter des informations factuelles contenues dans ces pages pour chercher à voir des œuvres intéressantes mais moins célèbres hors du champ sinologique, comme celles de Wu Wenguang ou Hu Jie.

Le chapitre 7 est consacré à des exemples de films traitant de certaines des récentes « catastrophes » survenues dans le pays (pandémie de Sida due au sang contaminé, tremblement de terre du Sichuan de 2008) qui mettent en évidence de manière particulièrement éclatante les manques du régime et sa corruption.

Dans ces deux chapitres, il s'agit d'examiner comment sont abordés les sujets en regard des institutions et médias officiels qui les édulcorent ou les travestissent, et comment en fonctionnent les ressorts principaux : enquêtes de terrain, dossiers « à charge », préférence accordée aux récits individuels plutôt qu'aux sommes ou aux discours généraux, recours à des documents et objets privés (que l'on pourrait qualifier de « contre-archives »), usage critique des actualités officielles. On aurait aimé disposer de plus d'éléments permettant de mesurer comment les documentaires ici commentés s'inscrivent dans le mouvement général d'une partie de l'intelligentsia chinoise (historiens ou sociologues) pour combattre les pratiques d'*effacement* du régime. On verra cependant comment, chez certains, l'activisme conduit à des projets audiovisuels « collectifs » où les sujets participent directement à la fabrication du film. La description des travaux « participatifs » de la réalisatrice-activiste Ai Xiaoming permet à cet égard de comprendre les contraintes qui pèsent sur ces entreprises de « contre-information » ainsi que le sentiment « d'urgence citoyenne » qui les anime.

Si la conclusion de l'ouvrage esquisse quelques problématiques fructueuses (tension entre engagement social et préoccupations formelles, effets de « pathos »), les chapitres qui en constituent la deuxième partie n'en sont hélas ni l'illustration ni la démonstration. C'est bien la partie « esthétique »

du projet qui laissera perplexe. Sans doute parce que fait ici défaut l'inscription du travail dans une perspective claire, qu'elle soit liée à l'histoire du cinéma (le manque de mise en relation sérieuse avec le cinéma de fiction se révèle ici pour le piège conceptuel qu'il est), à l'étude des « medias » (l'auteur rassemble sous le mot « reportage » des formes télévisuelles qui diffèrent d'une époque, d'un pays et d'une institution à l'autre) ou à l'anthropologie, ainsi de ce qu'on appellera pour aller vite le *dolorisme* de nombreux films commentés, dont les liens avec les figures dramatiques de la culture populaire sont négligés (voir les travaux de l'anthropologue Françoise Lauwaert, dont « Le devenir image du cinéma de propagande chinois », *Degrés*, n° 151-152, 2013). Le seul exemple du cinéma de Jia Zhangke, avec son fréquent recours à l'opéra populaire et à la chanson, auraient pu suffire à mettre l'auteur sur une piste fructueuse lui permettant de dépasser la description de « mises en scène de l'émotion » destinées à « susciter l'empathie ».

De manière générale, les développements pâtissent d'un maniement approximatif des outils de l'analyse de films et des instruments théoriques, et d'un manque de précision dans l'appréhension des paramètres techniques et matériels (ainsi des différents formats vidéographiques ou des notations relatives à la « qualité » de l'image). Les référents théoriques sont incomplets (avec une forte prédominance de l'école anglo-saxonne) et semblent parfois mal assimilés, ce qui conduit à un emploi désinvolte du vocabulaire. On ne devrait pas avoir à lire « procédés *mainstream* », « principes du documentaire direct », « documentaire de création » – expression institutionnelle s'il en est –, ni *reenactment*.

Les références comparatives à des films documentaires non-chinois sont rares et improductives, et l'auteur aurait gagné à y renoncer.

L'auteur connaît visiblement bien le travail de nombreux cinéastes, mais en termes d'études cinématographiques, et sous un titre d'ouvrage si « programmatique », rien ne justifie d'en écarter d'autres (on songe notamment aux deux grands stylistes que sont Du Haibin et Huang Wenhai,

ou même aux travaux audiovisuels de Ai Weiwei) ni de traiter avec si peu de profondeur des cinéastes comme Zhao Liang ou Wang Bing. Il est au fond dommage que l'auteur n'ait pas centré son travail sur un exposé factuel et informatif de la question, ou qu'elle l'ait plus précisément défini en fonction des réalisateurs « activistes » auxquels elle semble plus particulièrement attachée. Qui trop embrasse mal étreint ?

Il faut enfin bien admettre que l'écriture de l'ouvrage en rend la lecture difficile : d'un français trop scolaire, encombré de redondances et de gaucheries, le texte aurait gagné à un travail d'édition plus attentif. On regrettera que les titres des films soient indiqués en chinois et en anglais (titres de distribution internationale) et non en français, comme c'est le cas pour les films distribués en France. Enfin, le lecteur intéressé regrettera que la filmographie figurant en fin d'ouvrage ne soit pas augmentée d'indications sur l'accès aux films, et que l'index soit si maigre.

En conclusion, le lecteur patient trouvera ici à se documenter sur les conditions dans lesquelles travaille une partie des documentaristes chinois, sur quelques auteurs activistes et sur certaines réalités de la fabrication et de la diffusion des documentaires inscrits dans la difficile naissance d'une « société civile » chinoise. Il restera sur sa faim pour ce qui est de l'histoire du cinéma ou de l'étude des formes cinématographiques.

Marie-Pierre Duhamel-Muller

NOTES DE LECTURE

L'équivoque de l'autorité – Didi-Huberman revient sur JLG : *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire*, 5, Paris, Minuit, 2015, 208 p.

Dans son dernier ouvrage, Georges Didi-Huberman (ci-après GDH) revient sur la figure de Jean-Luc Godard, à peu près douze ans après *Images malgré tout* et sa défense de Godard dans la polémique avec Claude Lanzmann à propos des images

de la Catastrophe. Dans la série intitulée *L'Œil de l'histoire*, il s'agit du cinquième volume. Deux autres volumes de la série étaient largement consacrés à l'image en mouvement, en particulier Farocki pour le deuxième et Pasolini pour le quatrième.

Le point de vue de GDH est ici bien différent de ce qu'il était au début du siècle. Il s'interroge à présent sur l'autorité de l'artiste, sur la position de surplomb de celui dont la parole, ou l'image, entraîne les autres dans son sillage. Celui dont la parole n'est pas questionnée ou qui s'arrange pour éviter les difficultés de l'argumentation, de la discussion et de la justification. Il s'agit de montrer comment JLG installe, dans son œuvre et dans ses paroles, sa propre autorité ; mais ce faisant, GDH éclaire d'une lumière fraîche des problèmes godardiens souvent discutés et rarement bien compris : sa pratique de la citation, son rapport à l'histoire et singulièrement à la Seconde Guerre mondiale et à la destruction des juifs d'Europe, et sa pratique du montage.

Le livre est divisé en six parties qui peuvent être lues séparément. Elles forment autant de moments de réflexion thématique qui confrontent JLG à une préoccupation majeure de son travail : la première concerne sa pratique de la citation et son rapport avec la littérature ; la deuxième traite de sa pratique du montage en relation avec l'héritage politique du maoïsme ; la troisième de son rapport avec l'histoire et de l'entrelacs de l'histoire et du cinéma ; la quatrième revient sur la manière dont JLG applique sa technique du montage à la question de la destruction des Juifs d'Europe et à la question palestinienne ; le cinquième porte directement sur le rapport de JLG à sa propre autorité d'artiste ; enfin, le sixième évoque son rapport avec la poésie et introduit par là son rapport avec Pasolini.

Je concentrerai mes efforts ici sur la deuxième partie, pour deux raisons principales : d'une part, la question du montage y est abordée du point de vue le plus pertinent, le point de vue politique et, d'autre part, il me semble que les limites de l'entreprise de GDH y apparaissent le plus clairement. La thèse essentielle de l'auteur est que la technique godardienne du montage est « à la fois calculatoire