Les Cahiers d'Outre-Mer

Revue de géographie de Bordeaux

277 | Janvier-Juin

Industries culturelles dans les Suds à l'heure de l'internet

Éthique et création dans la Chine contemporaine : du cinéma indépendant au cinéma d'auteur

Flora Lichaa

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/com/8988>

DOI : 10.4000/com.8988

ISSN : 1961-8603

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 191-212

ISSN : 0373-5834

Référence électronique

Flora Lichaa, « Éthique et création dans la Chine contemporaine : du cinéma indépendant au cinéma d'auteur », *Les Cahiers d'Outre-Mer* [En ligne], 277 | Janvier-Juin, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 25 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/com/8988> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/com.8988>

Éthique et création dans la Chine contemporaine : du cinéma indépendant au cinéma d'auteur

Flora LICHAA¹

Résumé

Cet article se propose de réfléchir au rôle d'internet et du numérique dans l'émergence du « cinéma indépendant » (duli dianying) chinois à la fin des années 1990, et son intégration partielle au sein du marché domestique sous le terme « cinéma d'auteur » (zuozhe dianying) dans les années 2010. Nous montrons qu'avant l'avènement du numérique, le cinéma indépendant se fonde sur une éthique visant à éviter toute manipulation à l'égard des personnes filmées et du public. Les caméras digitales permettent aux indépendants de s'engager pleinement dans cette orientation, mais elles leur offrent surtout une autonomie structurelle, grâce à laquelle ils construisent un cadre professionnel alternatif à l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel, régi par un ensemble de normes définies et acceptées collectivement. Ils élaborent ainsi une éthique professionnelle qui se démarque de celle, privilégiant la rationalité technique et la rentabilité économique, en vigueur dans l'industrie. Partant, nous soutenons que le tournant opéré par le numérique entraîne une transformation du mode de légitimation du cinéma indépendant : on passe de la revendication d'idées humanistes mises en œuvre à travers l'esthétique, à l'inscription de l'éthique au cœur même de la notion de profession. L'enjeu est toujours le même – favoriser l'écoute et le respect mutuel avec l'autre, mais il acquiert une légitimité renforcée en sortant du cadre idéologique pour s'insérer dans un cadre professionnel. En conclusion, nous interrogeons la possibilité de transférer cette éthique professionnelle dans l'industrie, à l'heure où des films indépendants parviennent à intégrer le marché, soutenus par les sources de financement et les espaces de diffusion fournis par le secteur des TIC.

1. Flora LICHAA, floralichaa@gmail.com, docteure en histoire, sociétés et civilisation (Inalco), post-doctorante au Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine de l'UMR Chine, Corée, Japon (EHESS-CNRS).

Mots-clés : cinéma indépendant, internet et numérique, éthique professionnelle, art et marché.

abstract

This article reflects on the role of the Internet and digital technologies in the emergence of «independent cinema» (duli dianying) in China in the late 1990s, and the partial integration of the genre into the domestic market economy as «auteur film» (zuozhe dianying) in the 2010s. The article shows that before the advent of digital technologies, independent filmmaking was based on an ethic that aimed to avoid any manipulation either of the people filmed or of the audience. Digital cameras were key in helping independent directors avoid any manipulation and, above all, provided them with a structural autonomy, which enabled them to build an alternative to the film and media industry, working in a professional field that was ruled by a collectively defined and accepted set of standards. These directors developed a professional ethic that stood out from that of the rest of the industry, which was otherwise based on technical rationality and economic performance. I thus argue that there has been a shift related to the digital revolution which has transformed the mode of legitimization of independent cinema. This has moved from humanistic ideas developed through aesthetics towards a practice which incorporates ethics within the very concept of profession. The challenge has remained identical – to promote listening and mutual respect with the other, but it has gained increased legitimacy by abandoning the ideological background to fit a professional one. In conclusion, the article questions the possibility of transferring such professional ethic into the industry, at a time when some independent films manage to enter the domestic market, supported by new sources of funding and spaces for dissemination provided by the ICT I.

Keywords: independent cinema, internet and digital technologies, professional ethic, art and the market, the ICT sector.

Délaisser la liberté d'expression pour interroger l'éthique

Les recherches portant sur les technologies de l'information et de la communication (TIC) en République populaire de Chine (RPC) s'intéressent principalement à internet. Elles s'emploient à faire apparaître la tension entre les internautes cherchant à accroître leur liberté d'expression sur la toile, et l'État-parti dont l'objectif consiste à encadrer ces formes d'expression, par crainte qu'elles ne remettent en cause sa légitimité politique. Dans cette mouvance, plusieurs travaux s'intéressent au contrôle gouvernemental exercé sur internet, en proposant de décrypter les mesures officielles de régulation d'internet (Arsène, 2015 ; Creemers, 2015 ; Haski, 2008 ; Li, 2015 ; Pozzar 2012 ; Wu, 2009), ou de mettre au jour les ruses élaborées par les internautes pour comprendre et contourner les mécanismes de la censure (Hockx, 2015 ;

Hsi et Reeve, 2011 ; Yang, 2015). D'autres travaux analysent la façon dont le web a reconfiguré le rapport des individus au politique, en prenant pour objets d'étude les sites, forums de discussion, chats et blogs personnels. Certaines de ces recherches appréhendent internet comme un outil favorisant la liberté d'expression dans un système politique autoritaire, car chapeauté par un parti unique (Haski, 2008 ; Qiu, 2004 ; Tai, 2006 ; Zhou, 2006). En contrepoint de cette approche, qui tend à idéaliser le pouvoir des nouveaux médias de communication dans l'affirmation des libertés individuelles, Éric Sautédé préconise plutôt d'étudier internet comme un espace permettant aux internautes d'exprimer leurs opinions personnelles et leurs expériences subjectives sur leur vie quotidienne ou sur leur rapport au pouvoir (Sautédé, 2009).

Les recherches récentes sur internet en RPC ont en majorité adopté cette perspective, en montrant la dimension multiple et protéiforme des discours circulant sur la toile. De nombreuses publications analysent ainsi la façon dont le web transforme les modes individuels et collectifs d'expression et de mobilisation, sans pour autant adopter un cadre d'analyse érigeant la toile comme un espace de démocratisation par la base (Arsène, 2001 ; Frenkiel et Wang, 2017 ; Herold et Marolt, 2011 ; Liu, 2011 ; Yang, 2011). Notre recherche s'inscrit dans cette tendance, dans la mesure où elle n'envisage pas les nouvelles technologies comme des instruments favorisant la liberté d'expression. Elle s'en démarque cependant, car elle n'étudie pas les contenus accessibles en ligne. Partant, internet n'est pas envisagé comme un corpus textuel, visuel et sonore à analyser. Notre attention se porte plutôt sur l'influence exercée par internet et le numérique sur le secteur du cinéma.

Ce choix méthodologique implique la délimitation d'un champ d'interrogation propre à notre objet d'étude. Pour cela, il nous semblait important de rencontrer les acteurs sociaux sur le terrain et d'observer les jeux de pouvoir présents dans l'exercice de leurs activités. Cette approche possède des limites, puisqu'elle ne permet pas d'appréhender un phénomène social dans son ensemble et de le quantifier. Néanmoins, on ne peut nier combien les observations de terrain sont précieuses, surtout lorsque l'on sait la difficulté d'obtenir des informations sur les évolutions récentes de la Chine. Pour cette raison, notre analyse s'appuie sur six enquêtes, mêlant observation participante et recueil d'entretiens semi-directifs, menées en RPC de 2009 à 2018 pendant et après la thèse.

Ces enquêtes montrent que les TIC ont influencé le cinéma de deux façons différentes. Tout d'abord, de la fin des années 1990 à l'arrivée au pouvoir de Xi Jinping (1953-) en 2013, l'apparition d'internet et du numérique a offert la possibilité aux cinéastes de travailler hors des cadres contrôlés par l'État, leur

permettant de proposer une éthique et une esthétique toutes deux alternatives à celle des superproductions qui monopolisent alors le marché chinois. Durant cette première période, le rôle des TIC comme espaces de création affranchis de la censure idéologique et commerciale est pertinent, même si la notion de liberté doit être nuancée, dans la mesure où les indépendants s'inscrivent dans un nouveau cadre professionnel formé hors de l'industrie qui possède ses propres normes. Puis, à partir de 2013, l'alliance entre l'État et le secteur des TIC dans une perspective de croissance économique a permis à des cinéastes qui travaillaient jusqu'ici de façon indépendante d'intégrer le marché domestique, en effectuant des concessions sur la forme et le contenu de leurs films. Durant cette seconde période, les TIC jouent un rôle ambigu, favorisant l'insertion de démarches artistiques personnelles au sein du marché tout en obligeant les réalisateurs à tempérer la dimension politique de leurs œuvres. Cela signifie que la transition vers le marché n'est pas le résultat d'un assouplissement de la censure. Si l'on aborde cette évolution du point de vue de la liberté créatrice, on conclut sans étonnement que le marché cherche à coopter des cinéastes indépendants dont les films sont susceptibles d'obtenir des prix dans des festivals internationaux, tout en les contraignant à se plier aux règles de la censure. La liberté créatrice, à la fois artistique et politique, n'est en ce sens possible qu'en dehors du marché.

En raisonnant de la sorte, on passe cependant à côté d'une question essentielle qui permettrait, nous semble-t-il, d'ouvrir la réflexion au lieu de la clore. Cette question est celle de l'éthique. Analyser les observations de terrain au prisme de cette notion oblige à définir précisément ce que l'on entend par « état d'esprit indépendant », au-delà de toute revendication de liberté créatrice. Cette exigence de définition nous a amenés à distinguer éthique documentaire et éthique professionnelle. La première concerne le documentaire, car ce genre constitue la majeure partie de la production indépendante au détriment de la fiction, pour des raisons que nous expliquerons plus loin. En vertu de sa vocation à représenter le monde à travers la mise en scène d'individus qui ne sont pas des acteurs mais jouent leur propre rôle, le documentaire induit une responsabilité que le réalisateur ne peut ignorer. Ce dernier s'engage ainsi à ne pas utiliser l'image des personnes filmées sans avoir obtenu leur consentement après explication de l'objectif du projet et des conséquences possibles de la diffusion publique de leur image, et à ne pas falsifier le sens des événements filmés par le montage dans le but de tromper le public (Nichols, 2010). Nombre de cinéastes chinois cherchent à suivre ces règles éthiques au sortir de la période maoïste (1949-1976), pour prouver au public qu'ils ne tournent plus des films de propagande ignorant les difficultés vécues par les gens du peuple (*laobaixing*), mais qu'ils essaient au contraire de restituer le plus fidèlement

possible les réalités quotidiennes de ces derniers. L'éthique constitue ici une tentative d'appliquer la philosophie humaniste au documentaire.

Les caméras digitales permettent de développer pleinement cette orientation, mais elles n'en sont pas à l'origine. Leur véritable apport réside dans l'autonomie structurelle offerte aux indépendants, grâce à laquelle ces derniers construisent un cadre professionnel alternatif à l'industrie, régi par un ensemble de normes définies et acceptées collectivement. En d'autres termes, ils élaborent une éthique professionnelle visant à prendre en compte la sensibilité de chacun et à l'accorder au mieux avec la rationalité professionnelle. Cette éthique se démarque de celle, privilégiant la rationalité technique et la rentabilité économique, en vigueur dans l'industrie. Le tournant opéré par le numérique entraîne ainsi une transformation du mode de légitimation du cinéma indépendant : on passe de la revendication d'idées humanistes mises en œuvre à travers l'esthétique, à l'inscription de l'éthique au cœur même de la notion de profession. L'enjeu est toujours le même – favoriser l'écoute et le respect mutuel avec l'autre, mais il acquiert une légitimité renforcée en sortant du cadre idéologique pour s'insérer dans un cadre professionnel. De ce point de vue, la question soulevée par la transition vers le marché est moins celle du maintien d'une liberté créatrice, que celle de l'intégration de l'éthique professionnelle élaborée dans le cadre indépendant au sein de l'industrie. Nous ne pourrions apporter de réponse fondée à cette question en raison du caractère contemporain de cette évolution. Nous proposons néanmoins de montrer comment la question de l'éthique se pose dans le domaine du cinéma chinois de la fin des années 1990 à 2018, et comment les évolutions apportées par les nouvelles technologies amènent cette notion à se reconfigurer.

II - Le cinéma indépendant à l'ère numérique : de l'humanisme au professionnalisme

La toute fin des années 1990 est marquée par l'apparition concomitante d'internet et du numérique. Lorsque les cinéastes et les producteurs relatent leurs souvenirs de cette période, ils n'évoquent pas en premier lieu la démocratisation de la réalisation cinématographique apportée par les caméras digitales. Ils racontent plutôt la façon dont l'introduction des supports vidéo à usage privé (VCD et DVD) a ouvert l'horizon cinématographique des Chinois. Pour comprendre en quoi ces supports ont constitué une révolution, il faut savoir que la distribution en salle destinée au grand public est alors limitée à dix films étrangers par an en raison des quotas d'importation fixés par l'État

(Zhang, 2005)². Dans ce contexte, la circulation des VCD et DVD permet non seulement aux amateurs de cinéma de découvrir des films récents auxquels ils n'avaient pas accès auparavant, mais aussi les grands classiques étrangers dont ils avaient jusque-là une connaissance purement livresque.

Désireux de partager leur nouvelle passion, des étudiants créent des clubs cinéphiles dans plusieurs universités du pays. Des clubs naissent aussi de rencontres tissées sur des forums de discussion sur internet. Cette nouvelle technologie favorise en effet la « mise en connexion » (Flichy, 2011) des individus et la formation de communautés virtuelles autour de centres d'intérêt communs, au-delà des réseaux sociaux formés de façon traditionnelle, dans le cadre familial ou professionnel. Lors des projections organisées par ces clubs, les membres découvrent des cinématographies qui diffèrent, sur le fond comme sur la forme, des films diffusés dans les salles chinoises³. Ces lieux contribuent ainsi à éduquer les membres à d'autres formes de cinéma, en particulier au cinéma art et essai européen. Les cinéphiles qui se forgent une culture dans ce cadre formeront progressivement un nouveau public disposé à consommer des films art et essai. Cette évolution constitue une condition nécessaire à l'émergence ultérieure d'un cinéma d'auteur au sein du marché.

En outre, ces clubs font naître des envies de réalisation cinématographique parmi les cinéphiles, qui ne peuvent cependant réaliser leurs projets, car la réalisation est réservée à une minorité de cinéastes établis employés par les studios de production chapeautés par l'État⁴. Ce monopole est aboli par l'apparition du numérique à la fin des années 1990. La caméra digitale présente des avantages : elle est facile d'emploi, bon marché, et le montage peut être réalisé sur un ordinateur personnel. Des individus qui n'avaient jusqu'ici pas accès à la réalisation peuvent dès lors tourner leur propre film. Les cinéastes professionnels peuvent également réaliser leurs projets personnels sans les soumettre aux contrôles de censure appliqués à la télévision et dans les studios de production.

L'usage de la caméra digitale entraîne une prédominance du documentaire par rapport à la fiction, liée au manque de moyens financiers et aux lacunes techniques des réalisateurs amateurs. Il est en effet plus simple de filmer son environnement proche caméra au poing, que d'écrire un scénario, recruter des acteurs, effectuer des repérages. Les premiers documentaires tournés avec des caméras DV confirment cette supposition. Yang Lina (1972-) réalise *Old Men*

2. Seuls dix films étrangers par an peuvent être importés en RPC de 1994 à 2001. L'État autorise ensuite l'importation de vingt films étrangers par an, dans le cadre de ses engagements pris lors de l'entrée de la Chine à l'OMC.

3. Sur ce sujet, le lecteur pourra se référer à Nakajima, 2006 ; Pernin, 2015.

4. D'après un entretien non publié réalisé avec Yang Haijun (Yangzi), à Pékin le 7 juin 2012.

(*Laotou*) en 1999 en filmant un groupe de retraités se réunissant chaque jour dans son quartier. Dans *Beijing Cotton Fluffer* (*Beijing tanjiang*, 1999), Zhu Chuanming (1971-) filme le quotidien d'un travailleur venu de la campagne qui carde du coton non loin de son domicile à Pékin. Ces deux films mettent en lumière des groupes sociaux absents ou représentés de façon stéréotypée dans les médias chinois. Le choix d'accorder une telle attention à des individus anonymes ne semble pas anodin, et laisse penser que la préférence pour le documentaire n'est pas seulement liée à des raisons techniques et financières.

En réalité, le souhait de donner la parole à des gens ordinaires, en décrivant les moindres détails de leur quotidien, n'est pas neuf. Dès la fin de la Révolution culturelle, des écrivains d'avant-garde et cinéastes de fiction donnent vie à des personnages vulnérables qui sont en proie à une perte de foi envers l'humanité, suite aux crimes physiques et moraux dont ils ont été les victimes ou les témoins sous le régime maoïste (Prudentino, 2003). Cette volonté de redonner leur humanité aux individus anime aussi les réalisateurs travaillant à la télévision dans les années 1990. Certains cherchent à appliquer ces idées dans des films personnels tournés durant leur temps libre, en utilisant le matériel de tournage et de montage mis à leur disposition par les stations de télévision qui les emploient (Reynaud, 2003). Les films ainsi réalisés sont nommés premiers « documentaires indépendants » (*duli jilupian*), en vertu de leur liberté idéologique et esthétique.

Les premiers documentaristes indépendants rapportent le climat dépressif imprégnant Pékin après la répression des manifestations de la place Tian'anmen en 1989⁵, ou fuient l'ambiance pesante de la capitale pour documenter, de façon quasi-ethnographique, des régions peu urbanisées où l'idéologie dominante et les réformes économiques n'ont pas encore transformé les us et coutumes locales. Ces films constituent non seulement un témoignage précieux de la période post-Tian'anmen, mais ils représentent aussi les premières tentatives d'application des idées humanistes dans le documentaire. C'est la raison pour laquelle, lors des projections organisées dans les ciné-clubs, ils donnent lieu à des débats durant lesquels réalisateurs et spectateurs cinéphiles cherchent à définir une esthétique qui permettrait d'honorer une éthique soucieuse de respecter la parole et l'intégrité des personnes filmées, qui n'ont pas les moyens, car issus des couches populaires, de défendre leur droit à l'image, tout en garantissant au public une fidélité maximale du film avec les faits réels.

5. On peut par exemple citer *Bumming in Beijing : The Last Dreamers* (*Liulang Beijing : Zuihou de mengxiangzhe*, 1990) de Wu Wenguang, consultable à : <https://www.youtube.com/watch?v=d6T8aLdXt6I> ; et *I Graduated ! (Wo biye le !)*, 1992) du groupe SWYC, consultable à : <https://www.youtube.com/watch?v=MyoM199teKE>.

Le cinéaste indépendant Wu Wenguang (1956-) est l'un des premiers à systématiser ces réflexions dans plusieurs essais écrits à la fin des années 1990. Il s'appuie sur la théorie du montage interdit⁶ élaborée par André Bazin (1918-1958) pour démontrer que le plan-séquence a l'avantage de maintenir une continuité entre le temps réel de l'action et le temps filmé ou monté. Cette continuité spatiale et temporelle garantit une fidélité avec l'événement filmé, renforçant ainsi le sentiment d'authenticité se dégageant du film. En outre, l'impression de vraisemblance peut être renforcée par un montage minimaliste, qui réduit la possibilité d'extraire de leur contexte des paroles ou images afin de leur donner un autre sens. Pour ces raisons, le cinéaste argue que ces procédés préconisés par le critique français sont les plus pertinents pour appliquer les principes éthiques débattus dans les ciné-clubs. Il précise toutefois que ces méthodes ne garantissent pas une représentation objective de la réalité, dans la mesure où un film reflète inévitablement le regard personnel du réalisateur. L'esthétique ainsi théorisée est désignée par le terme *xianchang*, qui signifie littéralement « sur place » ou « en direct ». Dans ce contexte, l'expression est utilisée pour mettre en lumière l'expérience de tournage *in situ* en son synchrone. Elle est ainsi associée à une esthétique du *hic et nunc*, caractérisée par la spontanéité et l'ouverture aux contingences du réel. Le moment du tournage devient une expérience de vie, cessant d'être l'illustration d'une idée préconçue de la réalité, comme c'était le cas dans les films tournés durant l'ère maoïste (Wu, 1996 ; Wu, 1998).

Wu Wenguang écrit les premières esquisses de sa théorie avant l'apparition des caméras digitales. Lorsque ce nouvel outil est commercialisé en Chine, il est l'un des premiers à s'en saisir, voyant en lui la possibilité de mettre pleinement en œuvre ses principes alliant éthique et esthétique. En effet, la caméra DV offre aux cinéastes une chose à laquelle ils n'avaient pas accès jusque-là : le temps. Comme il est désormais possible de filmer des heures sans être limité par le coût de la pellicule, la durée des tournages s'allonge (Frodon, 2006 ; Veg, 2007). Les phases d'observation capturées dans la durée, souvent en plan-séquence, donnent aux cinéastes indépendants le sentiment de retranscrire les réalités filmées avec une plus grande fidélité. Ce faisant, le numérique offre aux indépendants la possibilité d'approfondir les innovations esthétiques et éthiques des années 1990.

Cependant, les films indépendants tournés en numérique ne peuvent être diffusés au cinéma ou à la télévision, soit parce que les sujets abordés sont trop sensibles politiquement, soit parce que leur style privilégiant l'observation les rend difficiles d'accès pour le plus grand nombre. Malgré leur marginalisation professionnelle et l'absence de lieux de diffusion, les réalisateurs indépendants

6. Sur ce sujet, le lecteur pourra consulter Bazin, 1990.

souhaitent que leur travail soit reconnu à sa juste valeur. De leur point de vue, cette reconnaissance repose largement sur la professionnalisation de leurs activités de production et de diffusion.

En Chine, à partir de la période d'ouverture et de réformes économiques lancées à la fin des années 1970, le professionnel du cinéma ou de l'audiovisuel est caractérisé par sa maîtrise de la technique et par son affiliation à une unité de travail (*danwei*) contrôlée par l'État. Cette conception est cependant remise en cause par l'apparition d'internet et du numérique, qui entraîne la multiplication des contre-expertises en provenance de profanes ou de professionnels issus d'autres secteurs. Ainsi, l'émergence de travailleurs indépendants non attachés à une unité de travail, qui contribuent de façon effective aux activités de production et de distribution, modifie profondément le tissu professionnel. Mais dans quelle mesure peut-on considérer que ces activités relèvent d'une nouvelle forme de professionnalisme ? Pour y répondre, il peut être intéressant de consulter les recherches récentes menées par des chercheurs français et anglo-saxons en réponse aux mutations engendrées par les nouvelles technologies (Dubar, Tripier, Boussard, 2015). Une idée commune émerge de ces travaux : la recherche de reconnaissance professionnelle s'acquiert au travers d'interactions avec ceux à qui s'adresse l'activité car, si celles-ci ne sont plus organisées par un employeur, elles sont contrôlées par des pairs, mécènes ou clients. On en déduit qu'une activité est professionnelle dès lors qu'elle revêt une dimension collective : le professionnel s'inscrit dans un monde social hiérarchisé qui suppose l'intériorisation de normes et d'exigences spécifiques, à la différence de l'amateur qui peut exercer son activité de façon isolée (Feigelson, 2011).

Généralement, l'instance collective nécessaire au processus de professionnalisation prend la forme d'une association professionnelle ou d'une fédération. Pourtant, les réalisateurs indépendants et les différents acteurs sociaux gravitant autour des activités de production et de diffusion n'ont pas souhaité s'inscrire dans une organisation existante chapeautée par l'État, car celles-ci n'ont guère de rôle autonome en Chine. Ils n'ont pas non plus cherché à créer leur association professionnelle, dans la mesure où ces organisations peinent à trouver un statut officiel, étant contraintes d'exister dans la zone grise située entre le légal et l'illégal (Bergère, 2007). L'ingérence gouvernementale dans toute forme d'organisation possédant un statut administratif légal explique pourquoi les acteurs soutenant le cinéma indépendant ont préféré se réunir au sein d'une communauté d'entraide fonctionnant de façon autonome selon des règles informelles. Cette communauté se structure autour d'une dizaine de petits festivals créés tout au long des années 2000, dans le but de donner une visibilité aux films indépendants chinois en Chine-même. Ces

rassemblements réguliers ponctuant l'année apportent un espace de dialogue et de consolation aux cinéastes qui, le reste de l'année, sont éparpillés sur leurs tournages respectifs et travaillent dans une relative solitude. Mais plus encore, ils forment un cadre socialement structuré qui assure le lien entre tous les acteurs impliqués dans le cinéma indépendant.

Ce cadre professionnel se fonde sur une éthique de la confiance et de la solidarité, hostile à toute forme de centralisation et de délégation d'autorité. Ses membres entendent ainsi se démarquer des formes de socialisation en vigueur dans l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel. De façon peut-être paradoxale, cette insistance sur le maintien de relations égalitaires n'empêche pas certaines figures d'exercer un ascendant sur la communauté. Les directeurs des festivals et les critiques possèdent en effet un pouvoir de décision important, légitimé par leur antériorité et leur disponibilité. Ajoutons à cela que les noyaux fondateurs des festivals sont constitués d'amis qui se sont souvent rencontrés dans les ciné-clubs à la fin des années 1990. Ceux qui assument à présent une fonction de direction partagent ainsi l'état d'esprit des autres membres avec lesquels ils forment un seul et même corps. Ce passé commun peut donner le sentiment aux membres d'être les égaux des directeurs, d'autant plus que ces derniers ont l'habitude de s'imprégner des opinions de la communauté et d'éprouver leurs idées à son contact. Les décisions sont donc rarement imposées par un seul individu, mais se forment et mûrissent au contact d'influences diverses, assurant leur acceptation par la communauté. Si toutefois une décision déplaît, les membres mécontents n'hésitent pas à exposer leur point de vue dans le but de rétablir la situation à leur avantage. La valeur du dépositaire de l'autorité ne découle donc pas de sa position dominante, mais de sa capacité à mobiliser et à motiver les membres, et à assurer l'équilibre entre les intérêts individuels et la survie du groupe. En bref, le fonctionnement de la communauté repose sur une éthique professionnelle, composée de normes informelles, mettant un point d'honneur à reconnaître la valeur de l'autre, sans que soient niées les oppositions internes.

Ce faisant, l'apparition d'internet et du numérique a opéré une mutation profonde dans le rapport des individus au travail, faisant émerger une nouvelle sensibilité à la dimension sociale des activités de production et de diffusion cinématographique. L'éthique, qui renvoyait à la fin des années 1990 à une idée humaniste appliquée au documentaire s'inscrit, une décennie plus tard, au cœur même de la notion de profession. L'enjeu consiste à se démarquer de la rationalité industrielle et de la réussite économique régulant le marché chinois, pour fonder la légitimité de l'indépendance sur l'adoption de normes visant à encadrer les comportements de ses membres, de façon à privilégier l'échange et le débat. Autrement dit, les indépendants ne cherchent pas à revendiquer

une efficacité technique doublée d'une rentabilité commerciale, mais à donner du sens à une compétence normée. Pour cela, l'interaction sociale est essentielle, puisqu'elle permet aux membres, y compris aux spectateurs et aux mécènes, de trouver un terrain d'entente assurant l'acceptation commune, et non l'imposition, d'une conception symbolique de ce que doit être le cinéma, à partir de laquelle la communauté formée autour du cinéma indépendant peut exister et s'organiser socialement.

Le phénomène décrit est celui de l'autonomisation d'un nouveau champ du cinéma, qui s'oppose au cinéma commercial à vedettes, hollywoodien et chinois. Certains cinéastes indépendants comparent ce processus à celui expérimenté par les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* à l'origine de la Nouvelle Vague du cinéma français au début des années 1960. Ils font part de leurs réflexions dans une revue non officielle intitulée *Film Author* (*Zuozhe dianying*) dont le premier numéro paraît fin 2012. Le documentariste Mao Chenyu (1976-) explique que le cinéma indépendant chinois et la Nouvelle Vague française sont le fruit de contextes différents, mais incarnent une même volonté de créer un cinéma libéré de l'académisme dominant les productions à gros budget distribuées dans les salles, et d'obtenir une reconnaissance sociale de ce nouveau cinéma original et singulier (Mao, 2012). Un tel rapprochement ne semble pas insensé, dans la mesure où les cinéastes indépendants, à l'instar des jeunes critiques français, ont été formés aux films art et essai européens dans les ciné-clubs où ils menaient une activité critique à travers le débat et la publication de revues internes. De même, leur envie de briser les codes du cinéma est née d'une insurrection contre ceux qui occupent les positions dominantes dans l'industrie professionnelle, et refusent de leur confier la réalisation d'un film, en invoquant leur manque d'expérience des longues phases d'assistanat. Enfin, on retrouve un même désir de renouveler le mode de production en favorisant les tournages partiellement improvisés, en décors naturels, avec des équipes légères formées de techniciens peu expérimentés⁷.

Au regard de ces analogies, certains critiques et cinéastes indépendants commencent à employer le vocable « film d'auteur » (*zuozhe dianying*), qui coexiste désormais avec « film indépendant ». Le premier a l'ambition, plus encore que le second, de faire valoir l'émancipation du cinéaste, dont la création n'est plus sous l'emprise d'une idéologie imposée de l'extérieur. Cette prédominance de l'individu sur le groupe peut sembler contradictoire avec la volonté de s'insérer dans un dispositif normatif collectif en vue d'obtenir une reconnaissance sociale. Néanmoins, ici, l'insistance sur la figure de l'auteur reflète avant toute chose l'affranchissement d'un cadre professionnel assujetti

7. Sur la Nouvelle Vague et la « politique des auteurs », le lecteur pourra se référer aux travaux adoptant une approche historique et sociologique, dont Mary, 2006 ; Gauthier et Vezyroglou (dir.), 2013.

à la censure idéologique, car chapeauté par l'État. On peut donc arguer que la notion d'auteur est utilisée comme une catégorie du discours critique visant à légitimer le processus de professionnalisation des indépendants, en prônant l'adhésion à une éthique fondée sur des critères professionnels et non idéologiques. En se dégageant d'un cadre idéologique (humanisme perçu comme la solution pour lutter contre les droits individuels bafoués par le régime autoritaire), pour s'inscrire dans un cadre professionnel (insertion du souci de l'autre dans la notion de profession), la communauté du cinéma indépendant entend ainsi accroître ses chances d'obtenir une reconnaissance sociale.

III - Congruence entre nouvelles technologies et censure gouvernementale

Dans ce nouveau cadre professionnel, la production indépendante se développe à la fois en quantité et en qualité. Si la plupart des cinéastes continuent à filmer le quotidien des *laobaixing* dans les villes et les campagnes, les thèmes se diversifient. D'un point de vue formel, l'esthétique *xianchang* reste dominante, même si des cinéastes mènent des expérimentations visuelles et narratives, interrogeant notamment la frontière entre documentaire et fiction. Malgré ces évolutions positives, ces films sont encore déconnectés du public chinois, dans la mesure où les festivals sont principalement fréquentés par des étudiants, des artistes et des intellectuels. Certains membres de la communauté souhaitent néanmoins valoriser la vitalité créative de cette production. C'est le cas de Wang Zijian (1988-), qui a suivi la formation courte pour cinéastes indépendants organisée par l'école de la fondation Li Xianting (*Li Xianting jijinhui*)⁸. La fondation organise alors deux festivals – le China Documentary Film Forum et le Beijing Independent Film Festival – dans le village d'artistes de Songzhuang, situé à une heure de route à l'est de Pékin. L'école est fondée dans ce village en 2009 afin de fournir une alternative aux écoles plus traditionnelles, avec des cours dispensés par les cinéastes indépendants⁹. Wang Zijian a donc été formé au cinéma au sein de la communauté indépendante. À l'issue de la formation, il déplore deux choses : le faible nombre de spectateurs et le manque de financements dédiés à la production de fictions, mais aussi de documentaires plus innovants sur le plan formel. Ce constat le pousse à créer sa société de production, Blackfin (*Heifin wenhua chuanmei*), en 2013¹⁰.

8. D'après un entretien non publié réalisé avec Wang Zijian, par Skype le 14 mars 2016.

9. D'après un entretien non publié réalisé avec Wang Hongwei, à Songzhuang le 28 juillet 2011.

10. D'après un entretien non publié réalisé avec Wang Zijian, par Skype le 14 mars 2016.

Wang Zijian n'est pas un précurseur, dans la mesure où d'autres sociétés portant des objectifs similaires existent déjà, notamment 22 Film fondée en 2003 et Heaven Pictures (*Tian hua hua tian*) en 2010. Mais celles-ci ne trouvent guère les moyens de développer leurs projets avant le milieu des années 2010. Leurs fondateurs souhaitent en effet apporter un soutien financier aux cinéastes indépendants et permettre à leurs films de toucher un public plus large en Chine. Or, trois conditions doivent être réunies pour que ces initiatives puissent se développer : (1) la possibilité de trouver des financements destinés à la production, (2) l'existence d'un public prêt à aller voir les films produits en salle, (3) l'aval de l'administration d'État pour que ces films soient programmés au cinéma. Dans cette section, nous examinerons les deux premières conditions en nous interrogeant sur le rôle joué par les TIC. La troisième condition sera ensuite évoquée dans la partie suivante.

À l'exception des rares cinéastes indépendants s'étant fait un nom dans les festivals internationaux, comme Wang Bing (1967-) et Zhao Liang (1971-), les autres tournent avec un budget très serré. Comme le tournage est indissociable de leur mode de vie, ces derniers ne peuvent guère évaluer la somme dépensée durant cette phase. D'autre part, ils effectuent eux-mêmes le montage et la post-production, parfois avec l'aide d'amis, réduisant ainsi les coûts de production. Le faible budget des films indépendants reflète l'absence de financements dédiés à la production hors des studios et des stations de télévision rattachés à l'État. En effet, il n'existe aucun organisme équivalent au Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) français dotant les projets sélectionnés d'une aide à la production. Il n'existe pas non plus de fondation privée soutenant le cinéma. L'État autorise en revanche la création de sociétés de production indépendantes depuis l'émergence du secteur privé de l'économie à la fin des années 1990 (Zhu, 2003). Cependant, la configuration du marché chinois ne permet pas à ces sociétés d'obtenir un retour sur investissement significatif. Les fictions peu susceptibles de plaire au plus grand nombre, et ainsi de générer des recettes importantes au box-office, ne sont pas programmées dans les salles de cinéma. Il reste la distribution DVD, mais celle-ci rapporte des bénéfices minimes en raison du piratage et du téléchargement. Pour leur part, les documentaires bénéficient rarement d'une exploitation commerciale en salle, étant majoritairement diffusés à la télévision. Mais les chaînes chinoises réservent des plages de diffusion limitées aux documentaires non produits par la télévision ou les grosses entreprises auprès desquelles celle-ci sous-traite la production de certains programmes. Enfin, les films indépendants peuvent être montrés dans des espaces artistiques et culturels, mais les rémunérations sont faibles voire inexistantes. Ces explications aident à comprendre la difficulté de financer un film produit hors du cadre institutionnel. Les seules possibilités offertes aux

indépendants sont donc l'auto-financement, la philanthropie d'entreprise ou le mécénat, les recettes générées dans d'autres secteurs d'activité.

En réponse à ces difficultés, certains critiques et réalisateurs créent des fondations dans les années 2000 visant à financer des films documentaires ou fictionnels qui n'ont pas vocation à être diffusés dans les circuits officiels. On peut citer la fondation Li Xianting (1949-) créée à l'initiative du critique d'art contemporain pour recueillir des dons d'artistes, ou la fondation CNEX établie à Pékin, Taipei et Hong-Kong par trois Chinois originaires de Taïwan. Les initiatives de ce type sont précieuses, mais leur portée reste limitée en raison de leurs moyens financiers limités. Ces lacunes poussent certains membres de la communauté indépendante, ainsi que des entrepreneurs désireux de soutenir un cinéma moins commercial, à créer leurs propres sociétés de production, financées avec des activités autres. Heaven Pictures s'appuie par exemple sur des fonds en provenance du secteur immobilier¹¹. Mais la principale source de financement vient du secteur des TIC, qui a connu un essor rapide dans les années 2010.

L'apport de ce secteur peut prendre plusieurs formes. Il peut s'agir d'un don versé à la société de production au titre de philanthropie d'entreprise, visant à soutenir la création artistique¹². Ce secteur peut également fournir des opportunités de rémunération aux sociétés. Backfin finance ainsi ses activités de production grâce à la réalisation de vidéos à caractère promotionnel destinées à une diffusion sur internet¹³. Enfin, le secteur des TIC offre des emplois réguliers ou ponctuels aux réalisateurs qui le souhaitent, leur permettant de réaliser leurs films personnels en parallèle d'une activité rémunératrice offrant une meilleure stabilité financière. Ces opportunités d'emploi sont moins contraignantes et plus flexibles que celles proposées par les stations de télévision ou les studios de production chapeautés par l'État. Ces emplois peuvent également prendre la forme de formations dispensées dans des établissements scolaires, publics ou privés, qui souhaitent apprendre aux élèves à tourner et à monter une vidéo. Précisons que cette évolution est possible car les cinéastes indépendants ont parfait leurs connaissances techniques dans le cadre indépendant dans les années 2000. Ces nouvelles possibilités de rémunération attirent également des jeunes diplômés qui souhaitent faire fortune tout en devenant célèbres pour leur créativité artistique¹⁴. Les différents apports du secteur des TIC à la production cinématographique expliquent ainsi pourquoi les sociétés de

11. D'après un entretien non publié réalisé avec Wang Zijian, par Skype le 14 mars 2016.

12. D'après un entretien non publié réalisé avec Song Wen, à Xining le 24 juillet 2018.

13. D'après un entretien non publié réalisé avec Wang Zijian, par Skype le 14 mars 2016.

14. D'après deux entretiens non publiés réalisés avec Song Wen, à Xining le 24 juillet 2018 et avec Ruby Chen, à Xining le 26 juillet 2018.

production ont davantage de moyens financiers à partir du milieu des années 2010.

Les films ainsi produits n'ont plus vocation à demeurer confinés dans les festivals indépendants. C'est la raison pour laquelle les producteurs préfèrent le terme « film d'auteur » à celui de « film indépendant », voulant mettre en lumière la démarche artistique personnelle du cinéaste.

Ces films d'auteur doivent néanmoins être appréciés par un public suffisant pour intégrer le marché. Il existe désormais un public avide de découvrir une production locale alternative à la production commerciale chinoise et américaine. Ce dernier s'est progressivement formé depuis la création des ciné-clubs et des forums internet à la fin des années 1990¹⁵. On peut ainsi affirmer que l'apparition d'internet et des supports vidéo à usage privé ont contribué à former une génération de cinéphiles, plutôt jeunes et urbains, disposés à payer une place de cinéma pour voir un film d'auteur chinois.

Cependant, l'existence d'un public cinéphile ne suffit pas à expliquer l'attrait pour les films d'auteur. Pour le comprendre, nous devons préciser qu'un festival dédié à la promotion de premiers films proposant une démarche artistique innovante et ayant obtenu le visa de la censure est en fait créé en 2006. Durant les premières éditions du FIRST International Film Festival, les deux organisateurs se plaignent du manque de spectateurs. Se déroulant dans un cadre universitaire, les projections attirent surtout des étudiants possédant peu de connaissances en cinéma et souvent peu intéressés par ces films¹⁶. Xu Feng (1971-), professeur à l'Institut central d'art dramatique de Pékin, explique que les films programmés par le festival ont peu de public : ils ne peuvent être diffusés dans les festivals de cinéma indépendant, car ils ont obtenu le visa de la censure, et ne peuvent non plus être programmés au cinéma en raison de leur faible rentabilité commerciale¹⁷. Le festival FIRST offre à certains de ces films la possibilité de rencontrer le public. Néanmoins, les spectateurs intéressés par des films alternatifs à la production commerciale se tournent plutôt vers le cinéma indépendant. Ainsi, les films d'art autorisés par la censure ne possèdent aucun lieu de diffusion à l'exception du festival FIRST, et attirent un public plus restreint que celui des festivals de cinéma indépendant dans les années 2000¹⁸. Or, une visite au FIRST en 2018 nous a permis de constater l'enthousiasme suscité par la programmation, tant sur les réseaux sociaux que lors des projections.

15. *Ibid.*

16. D'après un entretien non publié réalisé avec Clément Magar, à Paris le 31 janvier 2013.

17. D'après une discussion informelle avec Xu Feng, à Paris le 25 janvier 2013.

18. D'après une discussion informelle avec Xu Feng, à Paris le 14 février 2011.

Cette évolution peut s'expliquer par l'accroissement des restrictions ciblant les festivals de cinéma indépendant depuis la nomination de Xi Jinping à la Présidence de la République en 2013. Alors que les séances organisées par ces festivals sont régulièrement interrompues par les autorités dans les années 2000, les organisateurs élaborent diverses stratégies visant à contourner les contrôles. Ils parviennent ainsi à maintenir la majorité des projections. Ces ruses deviennent toutefois inefficaces à partir de 2013, dans la mesure où le gouvernement renforce la répression sur toutes les formes d'expression populaire visibles dans l'espace public¹⁹. Ce faisant, les projections en public, même en comité restreint, sont systématiquement interrompues par la police. Il semblerait que l'annulation des festivals de cinéma indépendant ait redirigé l'attention du public vers les films présentant une démarche artistique et ayant passé la censure. Ces derniers sont désormais la seule alternative à la production commerciale. Cette supposition semble confirmée par les propos de programmeurs et spectateurs présents au festival FIRST en 2018 : ils ne seraient probablement pas venus s'ils avaient eu d'autres moyens de voir des films chinois à la fois récents et innovants sur le plan artistique²⁰. Cette évolution montre que la censure gouvernementale a indirectement contribué à la constitution d'un public intéressé par ce que l'on qualifie désormais de cinéma d'auteur chinois.

Pour poursuivre l'analyse, on peut supposer que l'attention portée au festival FIRST depuis le milieu des années 2010 a tendance à faire effet boule de neige, attirant l'attention sur le cinéma d'auteur grâce au développement d'internet. Les discussions à propos du festival circulant sur les réseaux sociaux semblent en effet attiser la curiosité des amateurs de cinéma. Nous n'avons pas mené d'étude systématique des réseaux sociaux permettant de justifier cette tendance, mais nous avons eu l'occasion de constater durant les mois précédant le festival la multiplication des discussions à son sujet. Des réalisateurs interrogés pendant le festival affirment aussi que leurs films sont beaucoup regardés sur des plates-formes de visionnement en streaming ou téléchargés illégalement. Ces plates-formes commencent à apparaître à l'approche des années 2010. Parmi les plus visitées, on peut citer Sohu, Qiyi, Ku6, Youku et Tudou. Le gouvernement encourage par ailleurs le développement de ces nouveaux espaces de diffusion, affirmant l'importance

19. Dès son arrivée au pouvoir, Xi Jinping ne manifeste aucune volonté d'assouplir le climat répressif régnant sur l'ensemble de la société. En 2014, il lance même une vaste campagne anti-corruption ayant pour objectif de « combattre simultanément les “tigres” et les “mouches” » (“*laohu*” “*cangyin*” *yiqi da*). Les « tigres » désignent les hauts cadres de l'État-parti et les « mouches » font référence à toutes les sources potentielles de pression ascendante.

20. Le Festival international du film de Pingyao (*Pingyao guoji dianying zhan*), créé par le réalisateur Jia Zhangke en 2017, ainsi que le Festival du film asiatique de Hangzhou (*Hangzhou Yazhou qingnian yingzhan*) créé en 2009, proposent également une sélection de films d'auteur chinois.

des nouvelles technologies dans la politique de *soft-power* lancée par Hu Jintao (1942-) dès le début de son mandat présidentiel en 2003 et poursuivie par Xi Jinping²¹. La croissance du secteur des TIC, soutenue par l'État, semble ainsi jouer un rôle important dans l'expansion du public appréciant les films d'auteur.

Les deux premières conditions nécessaires à l'insertion des films d'auteur dans le marché sont donc remplies, grâce notamment au développement du secteur des TIC, qui doit une part de sa croissance au soutien que lui apporte le gouvernement. On remarque en outre que les restrictions politiques imposées par l'État, qui ont mené au déclin du cinéma indépendant, ont indirectement favorisé l'essor du cinéma d'auteur. Cela signifie que l'intégration des films d'auteur dans le marché résulte d'une alliance entre nouvelles technologies et censure idéologique. Cette configuration inédite fait naître des interrogations concernant le contenu et la forme des films d'auteur qui obtiennent le visa de l'administration d'État. Se pose ainsi la question du maintien de l'éthique professionnelle et de l'esthétique *xianchang* qui assuraient la cohérence au sein de la communauté indépendante.

IV - Que reste-t-il de l'éthique indépendante au sein du marché ?

Si plusieurs spectateurs affirment qu'ils ne seraient pas venus au FIRST s'ils avaient pu assister aux festivals de cinéma indépendant, c'est précisément parce que la production ne reflète plus tout à fait l'état d'esprit indépendant. Comme les projections du festival ont lieu dans plusieurs cinémas de la ville de Xining, dans la province du Qinghai, les films programmés doivent détenir l'autorisation de l'administration d'État. Lorsque l'on regarde la liste des films sélectionnés, le premier constat est la prédominance des fictions par rapport aux documentaires. On assiste ainsi à un inversement de la tendance présente dans le cadre indépendant, qui se retrouve également dans la production issue de sociétés telles que Blackin et Heaven Pictures. Cette évolution n'est pas fortuite. Les documentaires ont en effet beaucoup plus de difficultés à être approuvés par la censure en raison des sujets sociaux et politiques qu'ils abordent. Ceux qui peuvent être produits et diffusés dans un cadre officiel abordent des thèmes moins sensibles politiquement, en évitant de faire apparaître les défaillances du gouvernement ou, tout simplement, une image sombre de la Chine. La sélection documentaire lors de l'édition 2018

21. Sur ce sujet, le lecteur pourra consulter Balme S., 2013. « L'impuissance paradoxale du «soft power» de la Chine post-Mao ». In : *Ceriscope Puissance*, URL : <http://ceriscope.sciences-po.fr/puissance/content/part4/l-impuissance-du-soft-power-chinois?page=1>.

du festival FIRST comprenait ainsi des documentaires tels que *Four Springs* (*Si ge chuntian*, 2017) de Lu Qingyi (1973-) qui rapporte la vie familiale du réalisateur, ou *Caro Mio Ben* (*My Dear Beloved*) (*Wutongshu*, 2017) de Su Qing (1969-) et Chen Mina (dates inconnues) qui dresse un portrait tendre et délicat d'élèves d'une école pour malvoyants et malentendants. Certains documentaires abordent aussi des thèmes plus sensibles, comme *The Civil Servant* (*Gongwuyuan*, 2018) de Xie Zhuoying (dates inconnues) qui pénètre le quotidien d'une école privée préparant les élèves aux concours de la fonction publique. La façon de traiter le sujet reste toutefois superficielle, ne permettant pas au spectateur de décrypter le fonctionnement du concours et ses enjeux. Le film se focalise plutôt sur les difficultés et les joies des élèves qui nouent une relation d'amitié au fil de la formation. À part quelques exceptions, ces documentaires ont une esthétique plus soignée que dans la production indépendante. La liberté de parole semble cependant diminuée. Ce constat étonne peu et permet de comprendre pourquoi nombre de réalisateurs préfèrent en fin de compte se tourner vers la fiction. Ces derniers ont enfin les moyens financiers de réaliser leurs projets fictionnels, et peuvent le faire en effectuant moins de concessions que dans le documentaire.

Il est en effet plus facile dans la fiction d'aborder des sujets politiques et sociaux de façon indirecte ou moins explicite. Parmi les fictions les plus intéressantes programmées à l'édition 2018 du festival FIRST, on peut citer *Suburban Birds* (*Jiao qu de niao*, 2018) de Qiu Sheng (dates inconnues) et *An Elephant Sitting Still* (*Daxiang xidi'erzuo*, 2017) de Hu Bo (1988-). On reconnaît dans ces deux films l'influence de l'esthétique *xianchang*, caractérisée par un temps étiré construit à partir de longs plans-séquences. Ce procédé est d'ailleurs poussé à l'extrême dans la fiction *Kaili Blues* (*Lubian yecan*, 2015) produite par Blackfin et sortie dans les salles chinoises en 2016. Il semblerait donc que ces films continuent à privilégier les procédés caractérisant l'esthétique *xianchang*. Ces derniers ne cherchent plus, pourtant, à donner une impression de vraisemblance à la réalité mise en scène. Leurs récits reposent plutôt sur des mythes et des anecdotes circulant de bouche-à-oreille, qui se déroulent dans un temps et un espace incertains, situés entre rêve et réalité, de façon à brouiller les repères du public qui ne peut trouver une cohérence narrative parfaite. Ces cinéastes semblent ainsi poursuivre une réflexion sur la représentation de la réalité, détachée des idées humanistes, probablement par nécessité de vider l'esthétique de son contenu éthique, pour des raisons de censure. Cette évolution peut aussi être attribuée au plus jeune âge des cinéastes qui se sentent peut-être moins proches des revendications héritées des années 1990.

Ces remarques semblent indiquer une modification de la notion d'auteur : celle-ci n'a plus vocation à mettre en lumière l'émancipation du cinéaste face à la censure idéologique, mais tend à désigner le style et la vision d'un cinéaste, tout en érigeant ces critères en témoins de la valeur des films. Le succès critique des films d'auteur dans les festivals internationaux et les circuits de distribution dédiés aux films art et essai²² atteste que l'éloge du style promu par les producteurs chinois parle et plaît au public étranger, principalement occidental. Certes, la relation entre cinéma chinois et festivals n'est pas neuve : plusieurs films indépendants ont été sélectionnés et même primés dans les festivals internationaux. Mais les cinéastes indépendants ne s'inscrivaient pas de façon aussi régulière dans ce réseau transnational. Les films d'auteur sont pour leur part conçus dès le début en intégrant les contraintes et les codes du marché local et du réseau mondial soutenant le cinéma art et essai.

On comprend donc que la dimension politique afférente à l'esthétique *xianchang* ne peut persister dans les films d'auteur. On peut toutefois se demander si les sociétés de production et le festival FIRST conservent une éthique professionnelle fondée sur des rapports d'écoute et de respect avec l'autre. Nous n'avons pas mené de recherches suffisamment approfondies pour nous prononcer sur ce point. Nos observations de terrain semblent néanmoins indiquer que l'organisation du festival FIRST reflète les rapports de force et de pression présents au sein de l'industrie. Pour citer un exemple, les invités du festival sont répartis en huit catégories possédant toutes leurs interdictions et leurs privilèges. Chaque invité doit lire le guide envoyé par les organisateurs pour connaître les droits liés à son statut. Cette hiérarchie est également visible dans les soirées de gala organisées à destination seule des invités travaillant dans l'industrie, qui ressemblent à des *talk-shows* télévisés louant le succès artistique et commercial du FIRST. Song Wen (dates inconnues), fondateur du festival, justifie cette recherche de prestige par l'investissement financier conséquent dédié à la production et la diffusion du cinéma d'auteur. L'argent semble ici perçu comme une forme de pouvoir souterrain imposant la conception du cinéma promue par le festival. On observe donc un mimétisme des pratiques régissant l'industrie, et non une adaptation de l'éthique professionnelle élaborée par les indépendants, qui valorisait la définition et l'acceptation collective des normes.

Par conséquent, si l'on concède que la dimension politique de l'indépendance ne peut subsister dans les films d'auteur distribués sur le marché, on pouvait espérer trouver une continuité dans l'éthique professionnelle mise en œuvre par les acteurs sociaux impliqués dans la production et la diffusion de ce cinéma.

22. Pour plus d'informations sur la communauté transnationale construite autour du cinéma d'auteur, voir Reilhac, 2004.

Or, le maintien de cette éthique ne semble pas être une préoccupation centrale pour ces derniers. Faute d'en connaître les raisons, nous pouvons seulement suggérer la difficulté d'importer dans le marché des conventions informelles forgées par des cinéastes déconnectés des réalités économiques, pour qui les frais de production et les rémunérations représentent des sommes dérisoires. Cela souligne le fait que les producteurs et les distributeurs ont été propulsés dans le marché sans expérience préalable de gestion d'activités à vocation artistique dans ce cadre. Ce peu d'expérience, couplé au souhait de se faire une place dans une industrie très compétitive, peuvent fournir un éclairage aidant à comprendre pourquoi les festivals et les sociétés de production ont embrassé pleinement un mode d'organisation favorisant la rentabilité économique et la rationalité technique. Il est en effet plus facile d'acquérir la reconnaissance d'une entité professionnelle en employant les mêmes codes que celle-ci. Pour l'heure, nous ne pouvons que scruter les évolutions futures, pour savoir s'il s'agit d'une première étape avant l'instauration graduelle d'une voie médiane, visant à rétablir une éthique soucieuse du rapport à l'autre au sein de l'industrie, ou si la transition vers le marché marque la disparition pure et simple de l'éthique professionnelle indépendante. Comme nous l'avons montré, on ne pourra appréhender cette question sans prendre en compte les évolutions du secteur des TIC, sans qui le cinéma indépendant n'aurait pu acquérir une autonomie structurelle, et sans qui le cinéma d'auteur n'aurait pu trouver les moyens d'intégrer le marché.

Bibliographie

Arsène S., 2011 - *Internet et politique en Chine*. Paris : Karthala, 420 p.

Arsène S., 2015 - « Les noms de domaine d'Internet en Chine : Conjuguer contrôle local et connectivité mondiale ». *Perspectives chinoises*, n° 4, p. 25-36.

Balme S., 2013 - « L'impuissance paradoxale du "soft power" de la Chine post-Mao ». *Ceriscope Puissance*, URL : <http://ceriscope.sciences-po.fr/puissance/content/part4/l-impuissance-du-soft-power-chinois?page=1>.

Bazin A., 1990 - *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Éditions du Cerf, 372 p.

Bergère M.-C., 2007 - *Capitalismes et capitalistes en Chine. Des origines à nos jours*. Paris : Perrin, 460 p.

Creemers R., 2015 - « Le pivot de la cybergouvernance chinoise. Intégrer le contrôle d'Internet dans la Chine de Xi Jinping ». *Perspectives chinoises*, n° 4, p. 5-14.

Crozier M., Friedberg E., 1989 - *L'acteur et le système : les contraintes de l'action collective*. Paris : Éditions du Seuil, 500 p.

Dubar C., Tripier P., Boussard V., 2015 - *Sociologie des professions*. Paris : Armand Colin, 378 p.

Feigelson K., 2011 - *La fabrique filmique : métiers et professions*. Paris : Armand Colin, 253 p.

Flichy P., 2011 - *Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris : Éditions du Seuil, 96 p.

Frenkiel E., Wang S. (dir.), 2017 - *Participations, (Participer dans le monde chinois : une jeunesse connectée)*, n° 1, 222 p.

Frodon J.-M., 2006 - *Le cinéma chinois*. Paris : Éditions Cahiers du Cinéma, 95p.

Gauthier C., Vezyroglou D. (dir.), 2013 - *L'auteur de cinéma : histoire, généalogie, archéologie*. Paris : AFRHC, 397 p.

Haski P., 2008. *Internet et la Chine*. Paris : Presses de Sciences Po, 128 p.

Herold D. K. et Marolt P. (dir.), 2011 - *Online Society in China. Creating, Celebrating and Instrumentalising the Online Carnival*. London : Routledge, 240 p.

Hockx M., 2015 - *Internet Literature in China*. New York : Columbia University Press, 251 p.

Hsi H.-W. et Reeve C., 2011 - *Les mots qui font peur : vocables à bannir de la Toile en Chine*. Montreuil : L'Insomniaque, 64 p.

Li A. K., 2015 - « Vers une méthode plus proactive. Le contrôle de l'opinion publique sur les microblogs chinois sous la nouvelle présidence de Xi Jinping ». *Perspectives chinoises*, n° 4, p. 15-24.

Liu F., 2011 - *Urban Youth in China : Modernity, the Internet and the Self*. New York : Routledge, 228 p.

Mao C., 2012 - « Ci han geming, haishi qingnianren zai yinyu », (Les mots appellent la révolution, ou la jeunesse fait une métaphore). *Dianying zuozhe*, n° 1, p. 3.

Mary P., 2006 - *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris : Seuil, 269 p.

Nakajima S., 2006 - « Films Clubs in Beijing : The Cultural Consumption of Chinese Independent Films ». In : Pickowicz P. G. (dir), *From Underground to Independent : Alternative Film Culture in Contemporary China*. Lanham : Rowman & Littlefield, p. 161-186.

Nichols B., 2010 - *Introduction to Documentary*. Bloomington : Indiana University Press, 341 p.

Pozzar M.-H., 2012 - « De la Grande muraille à la cybermuraille. Nouvelles barrières immatérielles en République populaire de Chine ». In : *Études internationales*, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ei/2012-v43-n1-ei5009237/1009141ar.pdf>, consulté le 7 février 2019.

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

Prudentino L., 2003 - *Le regard des ombres*. Paris : Bleu de Chine, 150 p.

Qiu, J. L., 2004 - « The Internet in China : Technologies of freedom in a statist society ». In : Castells M. (ed.). *The Network Society : A Global Perspective*. London : Edward Elgar Publishing Ltd, p. 99-124.

Reilhac M., 2004 - « L'internationale du cinéma indépendant ». In : Frodon J-M. (dir.). *Au Sud du cinéma : films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine*. Paris : Éditions des cahiers du cinéma, p. 17-21.

Reynaud B., 2003. « Dancing with Myself, Drifting with My Camera : The Emotional Vagabonds of China's New Documentary ». In: *Senses of cinema*, URL: http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/chinas_new_documentary/.

Sautédé É., 2009 - « Pour en finir avec les “technologies de la libération” : Internet, société civile et politique en Chine ». *Hermès*, n° 3, p. 133-140.

Tai Z., 2006 - *The Internet in China : Cyberspace and Civil Society*. New York : Routledge, 365 p.

Veg S., 2007 - « Du documentaire à la fiction, réalité et contingence dans les films de Wang Bing et Jia Zhangke ». *Perspectives chinoises*, n° 3, p. 141-149.

Wang S., 2010 - « Privacy and the DVD/VCD Market : Contradictions and Paradoxes ». In : Zhu Y., Rosen S. (dir.), *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*. Hong Kong : Hong Kong University Press, p. 71-83.

Wu G., 2009 - « In the Name of Good Governance : E-Government, Internet Pornography, and Political Censorship in China ». In : Zhang X., Zheng Y. (dir.), *China's Information and Communications Technology Revolution : Social Changes and State Responses*. London : Routledge, p. 68-85.

Wu W., 1996 - « Huidao xianchang : wi lijie de yi zhong jilupian », (Retourner sur le terrain : le documentaire tel que je le conçois). *Dongfang*, n° 5, p. 91-93.

Wu W., 1998 - « Wo kan wo de jilupian », (Mon regard sur mes documentaires). *Yishu shijie*, n° 3, p. 44-46.

Yang G., 2011 - *The Power of the Internet in China. Citizen Activism Online*. New York : Columbia University Press, 320 p.

Yang G. (dir.), 2015 - *China's Contested Internet*. Copenhague : NIAS Press, 310 p.

Zhang Y., 2005 - « La diffusion des films étrangers importés en “partage des recettes” dans la construction du marché cinématographique chinois », Mémoire de Master 2, Lyon : Université Lumière Lyon 2 (Institut d'études politiques), 95 p.

Zhou Y., 2006 - *Historicizing Online Politics : Telegraphy, the Internet, and Political Participation in China*. Stanford : Stanford University Press, 290 p.

Zhu Y., 2003 - *Chinese Cinema during the Era of Reform : The Ingenuity of the System*. Westport. Praeger, 248 p.