
Contemplation n'est pas inaction

Wang Bing, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul

Antony Fiant



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1455>

DOI : 10.4000/doublejeu.1455

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 105-114

ISBN : 978-2-84133-341-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Antony Fiant, « Contemplation n'est pas inaction », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1455> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1455

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Contemplation n'est pas inaction

Wang Bing, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul

Antony Fiant

Je commence tout de même à te connaître, je saisis assez exactement ce que tu viens demander au cinéma. Tu y cherches les éléments de ce lyrisme de hasard, le spectacle d'une action intense que tu te donnes l'illusion d'accomplir ; sous le prétexte de satisfaire ton besoin moderne d'agir, tu le rassasies passivement en te mettant à la plus funeste école d'inaction qui soit au monde : l'écran devant lequel, tous les jours, pour une somme infime, les jeunes gens de ce temps-ci viennent user leur énergie à regarder vivre les autres.

Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama*, roman.

- 1 « C'est un film contemplatif ». Combien de fois n'avons-nous pas entendu cette remarque à l'issue d'une séance d'un film révoquant dans des proportions plus ou moins grandes action, dramaturgie classique, rythme effréné, parole, caractérisation minutieuse des personnages, etc., au profit d'un regard posé, délivrant un rapport au monde différent et jouant délibérément d'une certaine opacité ? Nulle volonté de railler ici ce type de remarque à chaud mais plutôt de contourner le danger du poncif en combattant ce qu'elle implique si on n'y prête pas un peu plus d'attention, c'est-à-dire une forme de vide, de résultat infructueux qui, dans le meilleur des cas peut être considéré comme de la béatitude ou de la poésie, dans le pire comme de la prétention dépourvue de sens, provoquant une irrévocable déconnexion avec le spectateur.
- 2 La contemplation appliquée au cinéma convoque bon nombre d'attitudes (observation, concentration, méditation, communion, extase, mysticisme, attention, pensée...) ne sollicitant pas seulement le regard mais aussi l'écoute et l'esprit. Rappeler ce qui devrait rester une évidence ne semble pas fortuit tant restent nombreux ceux qui

pensent qu'il manque quelque chose à ce cinéma-là, lui refusant une certaine plénitude et une forme d'immédiateté. Les cinéastes contemplatifs suscitant réactions et positionnements critiques plus tranchés que les autres, c'est bien sûr sur des questions de réception, d'implication du spectateur que reposeront prioritairement nos quelques réflexions. Cela dit, elles impliqueront aussi la notion de point de vue, celui du personnage comme celui du cinéaste dès lors que l'un et surtout l'autre ont renoncé à la seule efficacité narrative au bénéfice de ce qui ne reste pas longtemps opacité. Car le décryptage du monde ainsi proposé passe par une activité du spectateur qui a tout de la confiance accordée, d'une salutaire responsabilisation.

- 3 Bien conscient qu'elles s'adressent avant tout au spectacle vivant et à tout type d'œuvres (contemplation et / ou action), nous voudrions ici tenter une transposition de quelques questions posées par Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé* vers le cinéma de la contemplation de quelques auteurs contemporains :

Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? Ces oppositions – regarder / savoir, apparence / réalité, activité / passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. [...] Ainsi on disqualifie le spectateur parce qu'il ne fait rien, alors que les acteurs sur la scène ou les travailleurs à l'extérieur mettent leur corps en action. Mais l'opposition du voir au faire se retourne aussitôt quand on oppose à l'aveuglement des travailleurs manuels et des praticiens empiriques, enfoncés dans l'immédiat et le terre à terre, la large perspective de ceux qui contemplent les idées, prévoient le futur ou prennent une vue globale de notre monde¹.

- 4 Ce à quoi invite là Rancière, c'est à une redistribution des positions voire des termes dans une incitation à combattre des préceptes liés au spectacle, notamment celui qui voudrait que le spectateur ait un rôle passif. En vantant ainsi, même indirectement, les extraordinaires capacités de suggestion du cinéma (notamment contemplatif), en appelant au « *partage du sensible* » – ce qui n'est déjà pas une mince affaire – c'est bien à d'autres chemins que celui de l'identification active que nous sommes conviés, des chemins aboutissant à la création d'autant de nouveaux rapports au monde. De Hou Hsia-hsien à Bruno Dumont, de Tsai Ming-liang à Chantal Akerman, de Nobuhiro Suwa à Gus Van Sant, en passant par Jia Zhang-ke, Claire Denis, Albert Serra ou Sergueï Loznitsa dans le registre documentaire comme dans celui de la fiction, les cinéastes s'adonnant à la contemplation active – c'est-à-dire productrice de formes inédites et de sens – ne manquent pas, comme autant de déclinaisons d'une « vue globale sur notre monde ».

* * *

- 5 Le Chinois Wang Bing et le Portugais Pedro Costa comptent parmi les cinéastes contemporains ayant su s'approprier le nouvel outil numérique pour se confronter à deux réalités liées à la disparition d'une certaine conception d'un pays (la Chine communiste) ou à la disparition physique d'un quartier (Fontainhas à Lisbonne). Dans

les deux cas, il s'agit non pas d'articuler un discours dénonciateur, de signer un acte d'engagement ou de résistance mais de représenter, avec des objectifs différents, un monde en pleine déliquescence. La portée politique de leurs films est par conséquent beaucoup plus subreptice. La première aspiration de ces deux cinéastes, menés qu'ils sont par la nécessité (créatrice comme philosophique), est sans doute de tenter de redonner dignité aux victimes des réalités auxquelles ils s'intéressent, en s'investissant corps et âme dans des films à nul autre pareil, pleinement primitifs, donnant l'impression d'assister à une représentation originelle. Loin des traditionnelles fictions de gauche, leurs films se caractérisent tout d'abord par des postures de cinéastes qui ne sont pas forcément celles attendues. S'ils interviennent plus ou moins (d'un cinéaste à l'autre, d'un film à l'autre, à l'intérieur d'un même film) sur la réalité dont ils témoignent, tous deux adoptent une position d'observateur faussement passif dans cette façon de prendre place dans l'espace représenté en refusant délibérément d'incarner et même d'approcher le point de vue des personnages au profit exclusif du leur, ultérieurement proposé en partage avec le spectateur. Et c'est en considérant ce partage que cette position a grandement à voir avec la contemplation, que l'observation devient pleinement contemplation ; mais une contemplation féconde, qui débouche sur des propositions esthétiques et dramaturgiques nouvelles, qui tisse un lien fort avec le spectateur, bref, qui incarne un regard singulier sur un monde, donc sur le monde. On se rend alors très vite compte que dans cette volonté testimoniale, et contrairement aux règles de bienséance empêchant de tirer bénéfice de la misère d'autrui, ils n'ont pas renoncé, très loin s'en faut, à des ambitions esthétiques, pour ne pas dire plastiques. Le premier signe de respect à l'égard des laissés-pour-compte avec lesquels ils composent, c'est donc l'affirmation d'ambitions formelles. La distance qu'ils instaurent alors – courte chez Costa et variable chez Wang – avec ceux qu'il convient d'appeler leurs protagonistes détermine par conséquent grandement les fruits de la contemplation. C'est ce que nous allons maintenant tenter de démontrer en traitant séparément les deux cas.

- 6 On n'a certainement pas encore pleinement mesuré l'importance de la fresque documentaire de Wang Bing, *À l'ouest des rails* (2002)². En filmant durant trois ans (de 1999 à 2001) la décrépitude d'un gigantesque centre industriel du nord-est de la Chine, ce jeune cinéaste, dont c'était là le premier film, s'est fait le discret observateur d'un monde en train de s'écrouler et du mythe politique qui l'accompagne. Pour cela, il s'est adonné à ce que nous pourrions nommer une contemplation exploratrice, constamment animée par une certaine curiosité, pleinement consciente des potentiels du lieu, désireuse de ne rien manquer du basculement en train de se jouer, combattant ainsi très clairement toute idée de passivité. Ce mouvement passe tout d'abord par la mise en scène qui n'a de cesse de rendre perceptible la grandeur des lieux et, par-delà, celle des ambitions de l'idéologie au service de laquelle ils se trouvaient. Par des mouvements de caméra à l'épaule dans les usines ou les quartiers résidentiels, aux basques d'ouvriers, d'enfants d'ouvriers ou de cheminots – tous guides involontaires de leur propre déchéance –, ou bien en filmant depuis des trains de marchandise en d'étonnants travellings qui semblent repousser toute idée de limite à ce gigantesque centre industriel, Wang Bing restitue un monde autonome finissant. Et lorsque sa caméra se fixe sur un ouvrier désirant s'exprimer, il prend soin d'instaurer une profondeur de champ visant à maintenir un contexte tout à la fois crépusculaire (conditions de travail ou de vie déplorables) et communautaire (le locuteur est très rarement seul).

- 7 Ce mouvement passe également par le montage, le cinéaste prenant soin d'alterner espaces où l'on s'adonne encore à quelques activités (présence de corps exposés à tout type de pollution dans les usines, déménagements et démantèlement des maisons, maintenance de la voie ferrée) et espaces d'ores et déjà désertés (absence de corps pouvant suggérer la mort des ouvriers contaminés) qui s'en viennent signifier avec la plus grande efficacité la fin d'une époque qui sonne aussi la fin d'une utopie. Wang Bing se montre physiquement bien peu interventionniste, donnant l'impression de ne jamais être l'instigateur des situations filmées, y compris lorsqu'il recueille de la parole, car cette parole est comme aussitôt absorbée, jamais relancée ni même suscitée mais intégrée au projet quand elle se présente au gré des opportunités. Quand un ouvrier semble bien s'adresser au cinéaste par l'intermédiaire de la caméra, il ne reçoit aucun signe d'encouragement à continuer et bien souvent c'est vers l'un de ses confrères qu'il se retourne, en quête d'un véritable interlocuteur. Étrange relation que celle qui s'établit entre le cinéaste et les ouvriers, et qui se révèle par exemple à travers l'extraordinaire impudeur des seconds (nus dans les vestiaires) face à la caméra du premier. Filmant seul avec sa caméra DV, Wang Bing, comme « dépassé » par les événements, n'est pas en mesure de gérer à la fois le champ et le hors-champ, occupé qu'il est à ajuster son regard en de nombreuses et touchantes mises au point de l'image qui n'ont plus rien de l'incident mais portent bien l'ambition esthétique et politique du film. Et pour ne pas contrarier cette esthétique du démantèlement, des sous-titres se chargent de livrer les informations nécessaires (dates, lieux précis, situations, identités, hiérarchies...). Wang Bing n'aura pas attendu pour considérer attentivement une industrie finissante cette réplique d'un ouvrier à la fin de la première des quatre parties qui composent le film (*Rouille 1*) : « Filme cet endroit, il n'en restera bientôt plus rien ». Dont acte.
- 8 Le cas de Pedro Costa, s'il rejoint celui de Wang Bing dans une réelle volonté d'immersion dans un milieu en voie de disparition, s'en éloigne sensiblement dès lors que l'on considère ce qu'il en fait. Au cinéma du travelling et de la caméra portée de Wang, à sa contemplation exploratrice respectueuse du réel et intégrant néanmoins des atouts esthétiques, s'oppose le cinéma de chambre de Costa, cinéma du plan fixe, qui ne se pose plus la question de la distinction entre fiction et documentaire. Il conviendrait de s'attarder davantage sur *Ossos* (1997) et *Où gît votre sourire enfoui ?* (2001) – lequel, tout en observant l'acte de création qu'est le montage d'un film, marque sa rencontre décisive avec les Straub –, mais c'est surtout à propos de *Dans la chambre de Vanda* (2000) et *En avant, jeunesse* (2006) que nous voudrions nous poser la question de la contemplation. Avec ces deux films-là se joue en effet quelque chose de nouveau chez le cinéaste qui a à voir avec un rejet d'une certaine manière de faire du cinéma – jugée trop dépendante d'une structure et d'une hiérarchie, aussi auteuristes soient-elles – au profit d'une redéfinition d'un rapport au monde³.
- 9 Au-delà de la rencontre avec les immigrés capverdiens et la population de Fontainhas, les deux films sont d'abord la tentative de s'approprier cinématographiquement un espace, en marquant une volonté d'enfermement dans ce quartier. Et cela ne pouvait se faire que dans la solitude et grâce à la caméra numérique dont il fait un usage assez sidérant. Costa dit, dans un rappel de la vocation primitive du (de son) cinéma : « Le quartier m'offrait un espace magnifique à penser. Et penser un espace, c'est une des bases du cinéma »⁴. Cette solitude, dans laquelle on peut voir le gage d'une concentration de l'esprit, il l'a compensée par une collaboration avec les personnes

rencontrées qui viennent nourrir les films de leur expérience : essentiellement Vanda (*Dans la chambre de Vanda*) et Ventura (*En avant, jeunesse*), mais pas seulement. Costa se fait alors l'observateur participant (Flaherty et Rouch ne sont finalement pas si loin) de la naissance de personnages. La source du texte – surtout dans *En avant, jeunesse* qui marque une intensification certaine de l'usage de la parole⁵ – c'est donc la mémoire des personnages, invités à raconter Fontainhas à leur manière. Pour résumer sa position sur ce point, disons qu'il part dans les deux films de deux personnes, et qu'il leur offre la possibilité, le cadre, de devenir ou non personnage : ce que fera un peu Vanda, beaucoup Ventura. Ils bénéficient alors d'un capital confiance, Costa leur donnant l'occasion de redéfinir ce qu'ils amènent au film, dans un geste qui n'a rien d'improvisé, qui est littéralement travaillé. Il dit, et cela résume, je crois, parfaitement sa démarche : « Mais c'est la personne qui m'intéresse, et le travail qu'on fait à deux ou trois, cette réinterprétation de leur vie et cette redéfinition de la distance entre nous »⁶. Dès lors le cinéaste insiste sur cette frontière sensible entre filmant et filmé, qui doit selon lui être maintenue, refusant toute forme de fusion ou d'identification ; et c'est ce qui fait la radicalité de son cinéma. Le plan fixe (l'héritage d'Ozu est clairement revendiqué), comme refus de la multiplicité de points de vue, conforte alors la contemplation proposée au spectateur, laquelle, comme l'écrit Jacques Rancière à propos de Costa, relève d'un travail :

Le film qui remet en question la séparation esthétique au nom de l'art du peuple reste un film, un exercice du regard et de l'écoute. Il reste un travail de spectateur, adressé sur la surface plane d'un écran, à d'autres spectateurs⁷.

* * *

- 10 Apichatpong Weerasethakul entretient un rapport différent au monde, moins direct, pour en faire délibérément autre chose ; affaire de sensibilité, pour tout dire de poésie, à partir de bribes de récits. L'imprégnation d'une réalité sociale débouche dans son cas sur une forme éminemment poétique. Tout en s'en inspirant, il se protège du réel quand Wang Bing et Pedro Costa s'en emparent. Du coup, l'impression contemplative est accentuée, moins garante de résultats immédiats, et l'on s'éloigne encore un peu plus d'un quelconque discours. Il est vrai qu'il est l'auteur de films qui mettent le spectateur dans d'étranges conditions avant de le « travailler » longtemps après leur projection. Mais là encore nulle passivité car ses films font des propositions neuves, construisant des territoires mouvants incitant à une réflexion comme à rebours tant sur le monde lui-même que sur la manière de le percevoir, c'est-à-dire sur le cinéma. On est alors très proche de l'« image pensive » ainsi définie par Rancière :

c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif⁸.

- 11 Avec *Syndromes and a Century* (2006), Weerasethakul formule une nouvelle proposition autour de la figure du diptyque⁹. Dans un temps imprécis et dans la campagne thaïlandaise puis de nos jours à Bangkok, le cinéaste amorce deux fois la même histoire. Celle d'une jeune femme médecin (Toey) travaillant dans un hôpital qui fait passer un entretien d'embauche à un jeune homme (Nohng) tandis qu'un second (Toa), un collègue, tente de lui déclarer son amour. Et ce sera à peu près tout en termes de narration, le reste étant affaire de sensations. Présenté par Weerasethakul comme une

expérience de double représentation de la vie de ses parents avant sa naissance (il y est aussi beaucoup question de réincarnation), le film réaffirme toutefois une prodigieuse en même temps que discrète volonté de contourner les règles élémentaires de la narration et de l'action (en l'occurrence amoureuse) au profit d'une forme de célébration primitive qui active tout particulièrement les sens du spectateur. La première séquence le dit bien lorsqu'au terme de l'entretien, Toey sort de son cabinet et que la caméra se détourne de son personnage pour venir cadrer en un majestueux travelling avant un champ verdoyant bordant l'hôpital sur lequel s'achève le générique, tandis que, hors-champ, on entend sa conversation ordinaire avec un collègue. Une incroyable sérénité s'inscrit alors dans chaque plan du film. Il faut dire qu'avec un titre comme *Blissfully Yours* (2002) – « béatement vôtre » –, Weerasethakul a de suite été catalogué comme cinéaste contemplatif, au risque de la déconnexion avec le spectateur dont nous parlions dès l'entame de notre texte. Il ne s'agit pas ici de nier la dimension méditative de ce cinéma mais de rappeler, avec l'exemple de *Syndromes and a Century*, sa faculté à produire de la pensée, du sens mais aussi un regard diffus sur le monde en se livrant à une sorte d'expurgation de la réalité.

- 12 Deux exemples, puisés dans chacune des deux parties du film, pourraient suffire à le démontrer. Dans la première, alors que Toa révèle ses sentiments à Toey, celle-ci lui avoue que, sans être tombée amoureuse, elle a connu par le passé un autre homme. Le flash-back qui suit montre la première rencontre entre Toey et l'homme en question, expert en orchidées. Après un retour au présent de la narration, Toa lui demande de poursuivre son histoire. On entre alors dans un second flash-back, plus long, qui n'a plus rien d'explicatif, détourne la logique narrative, entièrement dévolu à une déambulation impressionniste des deux protagonistes (accompagnés d'un troisième, une femme) qui les amène dans un décor champêtre proche de la jungle de *Blissfully Yours*. Il n'est même plus question d'action amoureuse ni de montée du désir (pas de sexualité ici, contrairement au film susnommé), mais, notamment, d'une fable sur la cupidité racontée par l'accompagnatrice du couple qui s'en vient dénoncer subrepticement le matérialisme au profit de jouissances visuelles et spirituelles qu'une éclipse totale de soleil et des plans de nature dénués de présence humaine pourraient bien incarner. Le second exemple, c'est le dernier mouvement du film, un enchaînement d'une vingtaine de plans dépourvus de toute parole sur une quinzaine de minutes. À l'envoûtement des premiers de ces plans « rôdant » aux abords et dans les sous-sols de l'hôpital, accompagnés d'une musique minimaliste, répond une série de plans fixes, documentaires, avec son ambiant, captant des instants de détente dans un parc public avant que le film ne s'achève sur un étonnant cours collectif de gymnastique dans ce même parc. Entre vide, personnages et communauté, entre fixité et mouvement, entre musique et son ambiant, c'est toute la richesse de la proposition faite au spectateur qui se trouve ici concentrée dans une contemplation active et transcendante relevant d'une certaine maïeutique. Derrière l'évidente beauté des images et des sons, derrière la volonté manifeste de dépassement d'une réalité déterminée, c'est un indicible au-delà qui est convoqué, ou plutôt suggéré. Ce qui caractérise alors ce cinéma-là c'est que les intentions, celles des personnages comme celles du cinéaste, ont complètement disparu, délaissant les contingences du monde au profit d'une incitation à la réflexion. D'où le recours à la maïeutique, Weerasethakul, à l'instar de la méthode socratique, ayant la sagesse de se limiter à un questionnement qui n'appelle pas forcément de réponse, chaque spectateur portant en soi – et, nous semble-t-il, de façon plus sensible que chez tout autre cinéaste contemporain – non pas

sa propre vérité mais sa propre poétique. *Syndromes and a Century* repose d'ailleurs tout entier sur un principe de réminiscence qui voit accoucher les esprits de connaissances accumulées dans des vies antérieures.

* * *

- 13 Il nous paraît fort significatif que le domaine de l'anthropologie en arrive à s'intéresser au type de cinéma évoqué ici à travers quelques exemples, pour marquer sa valeur et son importance à un moment où la prolifération et la banalisation des images menacent clairement une certaine idée du cinéma, prompte à la sensibilité et à la réflexion, totalement affranchie de l'obligation de raconter par une succession d'actions, avec des films prenant le temps de la contemplation, œuvres de cinéastes dont on ressent pleinement la disponibilité. François Laplantine, professeur d'anthropologie, en a tiré en 2007 de passionnantes *Leçons de cinéma pour notre époque*. Lorsqu'il évoque notamment des films qui « favorise[nt] une concentration de la perception et un éveil de la réflexion [...] susceptible[s] de créer de la pensée »¹⁰, ou, ailleurs, des films qui « exigent des spectateurs de la patience et du travail, [qui] racontent l'histoire d'une recherche » avant de conclure que « ce sont des films en train de se faire »¹¹, nous y reconnaissons totalement ceux de Wang Bing, Pedro Costa ou Apichatpong Weerasethakul (les deux premiers sont d'ailleurs étudiés dans le livre) qui, comme d'autres, s'adonnent à la contemplation active, contribuent à cesser de rendre les deux termes contradictoires.

NOTES

1. Jacques Rancière, « Le Spectateur émancipé », *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 18.
2. On peut déplorer au passage l'absence de distribution des films suivants de Wang Bing : *Chronique d'une femme chinoise* (2007, 3 heures), *Crude Oil* (2008, 14 heures) et *L'argent du charbon* (2009, 52 minutes), qui sont restés privilèges de festivaliers.
3. Voir à ce sujet le très précieux témoignage de Pedro Costa dans le livre *Dans la chambre de Vanda. Conversation avec Pedro Costa* par Cyril Neyrat accompagnant l'édition DVD du film (Capricci [Collection Cinéma], 2008).
4. Pedro Costa, *Dans la chambre de Vanda...*, p. 15.
5. Voir à ce sujet Jacques Rancière, « La Lettre de Ventura », *Trafic*, n° 61, printemps 2007, p. 5-9.
6. *Dans la chambre de Vanda...*, p. 82.
7. Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », *Le Spectateur émancipé*, p. 91.
8. Jacques Rancière, « L'image pensive », *Le Spectateur émancipé*, p. 115.

9. Pour une analyse des films précédents de Weerasethakul et pour éviter toute redite, je me permets de renvoyer à mon texte « Apichatpong Weerasethakul : des films qui muent », *Trafic*, n° 53, printemps 2005, p. 27-38.

10. François Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque. Politique du sensible*, Paris – Caen, Téraèdre – Revue *Murmure*, 2007, p. 140.

11. *Ibid.*, p. 40.

AUTEUR

ANTONY FIANI

Université de Rennes 2

Il est maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Rennes 2 Haute Bretagne. Il est l'auteur de deux monographies, l'une consacrée à Otar Iosseliani (Paris, *L'Âge d'homme*, 2002), l'autre à Jia Zhang-ke (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009), ainsi que de nombreux articles, notamment dans les revues *Images documentaires*, *Positif* et *Trafic*.