Les formes dissensuelles de l'expérience esthétique documentaire

Excursus sur la représentation de la précarité dans le cinéma de Wang Bing

The dissensual forms of non-fiction filmmaking aesthetic experience. Excursus on the representation of precariousness in Wang Bing's films

Gabriel Matteï

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/10168>

DOI : 10.4000/imagesrevues.10168

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Gabriel Matteï, « Les formes dissensuelles de l'expérience esthétique documentaire », *Images Re-vues* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 05 octobre 2021, consulté le 16 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/10168> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.10168>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2021.

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

Les formes dissensuelles de l'expérience esthétique documentaire

Excursus sur la représentation de la précarité dans le cinéma de Wang Bing

The dissensual forms of non-fiction filmmaking aesthetic experience. Excursus on the representation of precariousness in Wang Bing's films

Gabriel Matteï

« Le réalisme est l'aspiration à la vérité, et la vérité est toujours belle. L'esthétique rejoint ici l'éthique ». Andréï Tarkovski¹

- 1 Des silhouettes d'ouvriers en habits de travail qui s'évertuent à faire fondre du cuivre dans les espaces en ruine de leur usine se détachent d'un épais brouillard de fumée rouge, une fillette épouille sa sœur avec tendresse dans un clair-obscur fendu par la poussière qui pénètre depuis l'étroite porte d'une ferme familiale, les mains abimées et noircies d'un homme exclu de la société découpent une courge pour la cuire dans un réchaud de fortune avant la tombée de la nuit. Les films de Wang Bing nous présentent la vie de personnes – ouvriers métallurgistes, cheminots, paysannes, sans-emploi – qui appartiennent à la partie de la population chinoise la plus précaire socialement. Ils s'inscrivent incontestablement dans un projet esthétique par leur construction plastique, l'intensité de leurs cadres et la durée de leurs plans.
-
- 2 À la suite du Néoréalisme italien et de la Nouvelle Vague française, nombre de cinéastes documentaires se sont attachés à mettre en scène la vie des « invisibles ». Ce fut le cas de Jean Rouch, avec *Moi, un Noir*, mais aussi d'Alexandre Sokourov, avec *Une vie humble*, de Johan van der Keuken, avec *Le Masque* et *Le Nouvel âge glaciaire*, ou encore, plus récemment, d'Alice Diop, avec *La Mort de Danton* et *Vers la tendresse*, pour ne citer qu'eux. Toutefois, comme le remarque Antony Fiant dans son livre *Wang Bing. Un geste documentaire de notre temps*, le dévouement total de Wang Bing pour les laissés-pour-compte de la croissance économique « n'est pas si courant dans le cinéma documentaire contemporain, ni même dans l'histoire du cinéma documentaire »². C'est en effet d'une manière particulièrement délicate que le cinéaste parvient à restituer la quotidienneté de leur existence, essentiellement grâce à une « pratique immersive », à « un geste d'accompagnement obstiné » et à « des choix de montage travaillant la durée », autant de caractéristiques qui fondent l'esthétique de son œuvre³.
 - 3 Dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière a rappelé que le procès d'esthétisation de l'art, selon lequel la contemplation de la beauté contrarierait la conscience critique des fondements sociaux de la réalité et les moyens d'y agir, emprunte ses mécanismes à l'accusation platonicienne de la tromperie des apparences et repose sur la fausse idée de l'existence d'un continuum sensible qui assurerait une relation de cause à effet « entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs »⁴. S'il existe une efficacité politique propre à l'art, ce n'est donc pas dans le refus de toute ambition formelle qu'il faut la chercher, mais à l'endroit même où son esthétique crée « un paysage inédit du visible, des formes nouvelles d'individualités et de connexion, des rythmes différents d'appréhension du donné »⁵. En d'autres termes, elle ne concerne pas la validité morale d'un message transmis par un dispositif représentatif, mais ce dispositif lui-même : « Elle consiste d'abord en dispositions des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants »⁶. Rancière nomme « forme dissensuelle » ce moment où l'expérience esthétique touche à la politique en remettant en cause « l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable » et « le partage de ceux

qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun »⁷.

- 4 Dans cet article, nous proposons d'interroger les enjeux esthétiques et formels qui sous-tendent la représentation de la précarité dans le cinéma de Wang Bing, et plus particulièrement dans les films *À l'ouest des rails*, *L'Homme sans nom* et *Les Trois sœurs du Yunnan*. Nous chercherons à déplacer le débat éthique concernant « l'esthétisation de l'art » dans le cas du cinéma documentaire en étudiant la manière dont ces films proposent des expériences dissensuelles de la précarité qui reconfigurent ses modalités de présentation sensible. Car ce à quoi s'intéresse Wang Bing de manière constante, c'est bien la précarité de l'existence qui résulte des mutations de la société chinoise depuis les années 2000, entendue aussi bien dans sa dimension matérielle – la pauvreté et la dépossession – que ressentie – la vulnérabilité et l'isolement. Dans ces trois films, il s'attache à nous faire partager la vie d'une classe ouvrière victime d'une libéralisation effrénée, celle d'une classe paysanne subissant les problèmes économiques liés à la fracture rurale et entièrement livrée à elle-même⁸, ou encore celle d'un homme marginalisé ne pouvant travailler qu'à sa propre survie. Comme le dit Fiant, il s'échine à exposer le quotidien « de ceux que l'on prive de leur outil de travail, de leur mémoire, de leur liberté ou encore, et peut-être surtout, de leur libre arbitre »⁹.
- 5 Par leurs cadres contemplatifs, leurs lents travellings et plans-séquences qui suivent obstinément des ouvriers métallurgistes dans le dédale de leur usine bientôt abandonnée, l'homme sans nom occupé à réunir méthodiquement les ressources qui lui sont nécessaires, ou encore une jeune paysanne du Yunnan dans ses activités complices avec ses sœurs et ses animaux, les films de Wang Bing font s'accorder l'expérience sensible du spectateur avec l'expérience vécue de ces personnes. Le regard du cinéaste s'immisce dans la brume de ces existences et, en son cœur, comme une flamme, l'éclaire pour nous en faire partager la lumière évanescence. C'est que, dans ses films, la transparence transitive de la représentation – représenter quelque chose – s'articule toujours à une certaine « opacité » réflexive – se présenter. Degré d'« opacité » de la représentation qui lui donne son fondement et son fond, ses conditions mêmes de possibilité¹⁰. Le projet esthétique de Wang Bing est également celui d'une « logique d'émancipation », chère à Rancière, venant brouiller les lignes de séparation entre capacités et incapacités. Ses personnages ne sont pas seulement présentés à la tâche d'un labeur aliénant, mais on peut les voir s'approprier leurs lieux de travail, discuter de leur sort, lire des lettres d'amour, ou conquérir par la liberté du regard un espace et un temps autres à leurs conditions précaires d'existence, eux-mêmes proprement esthétiques, sans être enfermés dans un dispositif qui les assignerait à une place définitive. Pour toutes ces raisons, la philosophie de Rancière, qui cherche depuis son commencement à réhabiliter la qualité de la vie des précaires ainsi qu'à majorer leur puissance politique, nous semble particulièrement adaptée pour éclaircir les enjeux du cinéma de Wang Bing.
- 6 Nous questionnerons la manière dont, en s'inscrivant en faux contre une tentative de « dénonciation » des conditions de vie précaires dans la Chine contemporaine, les films de Wang Bing engagent des formes dissensuelles qui en remodèlent l'expérience esthétique en recourant à d'autres régimes de perception et de signification que ceux auxquels nous habituent les productions télévisuelles et cinématographiques classiques. Ils nous permettront de comprendre que la qualité politique de l'art ne réside pas dans une opposition à son « esthétisation », mais dans ses différentes

manières de disposer sensiblement des corps, des espaces et des temps, de distribuer des compétences et des incompétences pour contribuer au commun.

Le partage de la lumière

Fig. 1

Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.

© Ad Vitam.

Fig. 2

Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.

© Ad Vitam.

Fig. 3

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.

© Les Acacias.

Fig. 4

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.

© Les Acacias.

- 7 Dans la salle de repos quelque peu vétuste des hauts fourneaux d'À l'ouest des rails, le cinéaste est avec des ouvriers fondeurs de cuivre dont les visages émergent difficilement de l'obscurité que perce une installation électrique rudimentaire. Il les suivra, par des mouvements de caméra portée, dans le labyrinthe de leur usine où s'enchaînent leurs pénibles travaux, à travers cette épaisse fumée rouge et d'incessants retentissements métalliques détonnant avec la relative quiétude de leur salle commune. Nous les verrons décharger des matières premières, faire fondre du métal, découper, refroidir ou encore transporter des plaques, dans un fracas visuel et sonore permanent. Wang Bing filme ces personnes de manière appuyée, en se positionnant souvent à proximité de leurs corps et de leurs pupilles sur lesquels viennent se refléter les éclats lumineux du métal en fusion, captant parfois l'entrée d'un personnage pour lui emboîter le pas au détour d'un plan-séquence nous faisant découvrir toute l'ampleur de son univers matériel (Fig. 1 et 2). C'est également des détails de l'existence de trois jeunes paysannes dont, pour *Les Trois sœurs du Yunnan*, Wang Bing fait la matière principale de son film. Sa caméra est plongée dans la pénombre de leur ferme ainsi que dans un lourd silence que seuls les bêlements d'un mouton viennent briser. Par intermittence, apparaissent à l'image leurs trois fines silhouettes. Alors que la plus grande d'entre elles, dont Wang Bing filme les gestes avec une grande précaution, boutonne son manteau et se prépare à faire du feu au plan suivant, ses deux cadettes se disputent en arrière-plan l'usage d'une longue pince en métal. Le regard du cinéaste persévérera tout au long du film, par de mêmes mouvements « glissants » de caméra et la durée de ses plans, dans son attention scrupuleuse à chacune de leurs activités quotidiennes. Il les suivra en train d'emmener leurs cochons en pâturage dans les alpages où le vent se déchaîne, de cueillir des pommes de pins dans un pré au vert éclatant, ou encore de remplir les écuelles de leurs oies dans la boue de la cour intérieure de leur ferme. Il sera également au plus près d'elles, les filmant en plans serrés, lorsqu'elles se nourrissent, enveloppées par les vapeurs de leurs larges bols de soupe, pour ensuite se laisser aller à somnoler, enfin, les unes à côté des autres, assises devant la télévision après une longue journée de travail (Fig. 3 et 4).

- 8 Ces films s'intéressent à la texture la plus infime de la vie de personnes auxquelles est habituellement dénié tout espace de visibilité, toute qualité, toute participation au commun de la société. Il existe au fondement de la politique une esthétique, note Rancière dans *Le Partage du sensible*, qui assure une répartition des places et des fonctions dans la hiérarchie sociale en définissant les modes perceptifs dans lesquels elles s'inscrivent : « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives »¹¹. En ce sens, cette esthétique est un « système de formes *a priori* »¹², une opération de distribution des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions, qui organise notre expérience en déterminant ce qui se donne à voir et à ressentir. Elle consiste en un découpage du visible et de l'invisible, du temps et de l'espace, en une répartition des corps et de leur mouvement, caractérisant précisément le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. Aussi, l'art n'est pas politique d'abord par les messages qu'il transmet sur l'ordre du monde, ni par la manière dont il représente les structures et les conflits de la société, mais par « l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace »¹³. En ouvrant son attention à l'univers matériel de ceux que Rancière nomme les « sans-part », Wang Bing en vient à les replacer dans l'ordre du visible duquel le partage « policier »¹⁴ du sensible tend premièrement à les exclure.
- 9 Selon Isabelle Anselme, en effet, ses films, en s'inscrivant hors des circuits officiels de production et de diffusion du cinéma chinois, dont elle qualifie le système de « liberticide », cherchent à « montrer la Chine telle qu'elle est ». Ils viennent pallier l'absence de représentation des conditions d'existence du peuple en faisant « la part belle aux exclus du "rêve chinois" »¹⁵. Comme l'explique Wang Bing dans un entretien donné à la sinologue : « Je n'ai pas un intérêt particulier vis-à-vis de ces gens pauvres. Mais ils sont tellement nombreux, si je ne les filme pas, je filme qui ? Et qui les filme ? »¹⁶. Assurément, il s'intéresse à leurs moindres faits et gestes, il se plonge dans leur vie, dans la texture de leur réel, dans le tissu sensible de chacune de leurs activités quotidiennes. Il y a comme une immanence de son regard dans les situations qu'il nous présente. En résulte l'impression que ces situations ne sont pas simplement représentées, mais bien plutôt touchées, pénétrées et vécues. Son utilisation d'une caméra très légère et son habitude de tourner seul, qui lui permettent une grande proximité avec les personnes qu'il filme, font d'ailleurs présumer qu'il se donne ce but. Son montage, lui aussi, refuse la coupure. Il respecte la durée et le développement des choses, toujours fidèle au temps qu'elles prennent pour exister « jusqu'au bout ». Il faut donc dire que son regard rejoint le statut d'une « perception pure », telle qu'Henri Bergson en donne la définition dans *Matière et mémoire* : « Entre cette perception de la matière et la matière même il n'y a qu'une différence de degré, et non de nature, la perception pure étant à la matière dans le rapport de la partie au tout »¹⁷. Il fait partie du monde, il le perçoit *en lui*, cependant que le monde n'existe plus en dehors, mais *autour de lui*.

Fig. 5

Wang Bing, *L'Homme sans nom*, 2009.

Édition de 6. Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Chantal Crousel, Paris. © Wang Bing.

Fig. 6

Wang Bing, *L'Homme sans nom*, 2009.

Édition de 6. Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Chantal Crousel, Paris. © Wang Bing.

Fig. 7

Wang Bing, *L'Homme sans nom*, 2009.

Édition de 6. Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Chantal Crousel, Paris. © Wang Bing.

- 10 C'est ce dont témoigne encore l'une des séquences de *L'Homme sans nom*. Dans ce film, le cinéaste nous fait pénétrer l'antre d'un homme vivant totalement à l'écart de la société, en suivant chacun de ses agissements avec la même minutie que celui-ci déploie pour entretenir le champ de légumes environnant dont il est le propriétaire officiel, consolider les murs de son abri à l'aide d'une pelle et de boue, ou réunir rituellement les éléments qui lui permettront de rouler une cigarette. Après deux longs travellings continus, avant puis latéral, dans lesquels la caméra accompagne l'homme sur une route en train de transporter un baluchon qui semble plus lourd que lui, la sangle fermement nouée autour de son cou, nous le voyons en plan d'ensemble, vêtu d'un bleu de travail usé et blanchi par la terre, déraciner de mauvaises herbes ou cueillir silencieusement une courge dans son potager. Un peu plus loin, elle le suit de nouveau jusqu'à l'entrée de son habitation par le chemin de sable qui y mène, dans le bruissement régulier de ses pas. La séquence se poursuit, la caméra maintenant positionnée en face et à quelques centimètres de l'homme qui s'est glissé dans l'anfractuosit rocheuse lui tenant lieu de salon, et qui sort la courge du seau dans lequel il l'a transporte pour la disposer devant lui la lumire d'un feu. Il commence par la nettoyer avec soin l'aide d'un chiffon, puis, l'aide cette fois de vieux ciseaux rouills, il lui te le pdoncule et entaille peu peu son corce. La caméra s'approche encore un peu plus prs de ses mains couvertes de terre dcoupant la cucurbitace en lamelles pour les laisser retomber une une dans une pole en mtal. Elle remonte doucement par son buste vers son visage surmont d'une casquette mal fichue, avant de revenir se fixer, pour maintenir fermement son cadre, sur ses mains qui continuent la lente dcoupe. L'homme s'attaque ensuite, toujours dans ce mme plan et avec une mme concentration, la prparation de ce qui semble tre une betterave. Nous le voyons finalement, film en contreplonge, allumer son rchaud avec des allumettes et, aprs que son plat a fini de cuire, l'absorber entirement au rythme de sa paire de baguettes allant d'un bol moiti bris sa bouche, ainsi que de ses mastications et succions de son repas encore brlant (Fig. 5-6-7).

- 11 Par ses cadres appuyés, ses longs travellings et plans-séquences, le cinéaste fait preuve d'une attention extrême à la réalité des personnes dont il s'attache à capter tous les mouvements et toutes les sonorités, en nous faisant partager les plus minimes détails de leur existence, en ouvrant notre perception à des nappes de plus en plus denses du tissu sensible de leur vie. « On voit que le progrès de l'attention a pour effet de créer à nouveau, indique Bergson dans une sentence devenue célèbre, non seulement l'objet aperçu, mais les systèmes de plus en plus vastes auxquels il peut se rattacher », ce qui nous fait accéder à « des couches de plus en plus profondes de la réalité »¹⁸. Mais, ce faisant, ces films en viennent plus radicalement à faire coïncider l'expérience vécue des personnes filmées avec l'expérience sensible du spectateur en ce que le philosophe nomme une « durée concrète ». C'est « dans une perception extensive que sujet et objet s'uniraient d'abord », précise-t-il, la « réalité objective de la matière se confondant avec les ébranlements multiples et successifs en lesquels [notre] perception se décompose intérieurement »¹⁹. Et c'est bien comme une continuité de sensations dont la pointe mouvante est sans cesse insérée dans le tissu des événements – un homme découpant muettement une courge à la lumière d'un feu, une fillette marchant sur un chemin une hotte bariolée sur le dos, des ouvriers déchargeant d'un wagon des sacs de minerai dans un nuage de poussière –, que se présente le regard du cinéaste, lorsqu'il leur emboîte le rythme et se prolonge dans la même durée. Il devient, autrement dit, « la qualité même, vibrant et scandant son existence en un nombre incalculable de moments » :

Là où le rythme du mouvement est assez lent pour cadrer avec les habitudes de notre conscience, – comme il arrive pour les notes graves de la gamme par exemple, – ne sentons-nous pas la qualité perçue se décomposer d'elle-même en ébranlements répétés et successifs, reliés entre eux par une continuité intérieure ?²⁰

- 12 En s'immisçant dans cette nébulosité vague qu'est la continuité mouvante de la réalité, Wang Bing nous fait partager la vibration des qualités sensibles en lesquelles les événements se décomposent intérieurement. Celle de la texture râpeuse d'une légumineuse tranchée à l'aide d'une lame émoussée, du diapré des haillons d'une jeune fille remplissant une hotte d'excréments, ou de l'atmosphère étouffante des étroits couloirs d'une usine nervurés par un infini réseau de câbles électriques et de tuyaux de refroidissement. Par l'intermédiaire de leur coalescence avec le regard du cinéaste en une durée concrète, les expériences vécues par les personnes filmées se fondent dans la nuit de l'expérience sensible du spectateur pour former avec elle un tout indivisible. Pour le dire dans les termes de Maurice Merleau-Ponty, le regard du cinéaste devenant immanent aux événements de leur vie, s'enflant continuellement de la durée qu'il ramasse sur la route du temps, ouvre à la réversibilité du corps percevant du spectateur avec la réalité présentée : celle-ci devenant « ce dont nous ne saurions être plus près qu'en la palpant du regard », parce que « le regard même l'enveloppe, l'habille de sa chair »²¹. Il y a insertion réciproque, entrelacs de la perception du spectateur et du tissu sensible de l'existence humaine par l'intermédiaire du regard du cinéaste lui-même immergé dans la durée concrète du monde.
- 13 « Il n'y a pas un rythme unique de la durée », ajoute Bergson, mais toujours des durées à élasticités inégales, aux rythmes et aux degrés de tension ou de relâchement différents²². Lorsque la caméra filme le visage d'un cheminot endormi à contrejour de la lucarne d'une locomotive, las d'avoir sillonné le réseau ferroviaire du complexe industriel de Tie Xi, lorsqu'elle filme l'homme sans nom, accroupi près d'une vigne, et engoncé dans un ciré sombre attendre que la pluie cesse, ou encore cette jeune fille nettoyer les vêtements d'écolières de ses sœurs à l'eau claire de l'unique robinet de leur

ferme, elle ouvre notre perception à des durées à élasticités inégales, aux lignes de devenir variables. Nous sommes confrontés au temps suspendu du sommeil, à celui régressif de l'attente, ou à celui projectif de l'empressement, dans toute sa plasticité. C'est Tarkovski qui, dans *Le Temps scellé*, a su le mieux exprimer cette idée. « Le rythme est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans, écrit-il. Autrement dit, le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux » : « Cette consistance du temps qui s'écoule dans un plan, son intensité ou au contraire sa dilution, peut être appelée la pression du temps »²³. C'est pourquoi Wang Bing peut encore affirmer : « En ce qui concerne le rythme, je pense que le rythme d'*À l'ouest des rails* n'est pas lent. Je ne réfléchis qu'aux rythmes des personnes dans mes films. [...] En fait, je trouve que mes films sont longs, c'est vrai, mais pas lents »²⁴. Parce que le regard du cinéaste s'installe dans la durée concrète des événements et s'y élargit, qu'il s'organise, dès lors, comme une continuité de sensations aux tonalités changeantes, il instaure un rythme qui accueille la dimension formelle de l'existence de chacune des personnes filmées prise dans son entière singularité. En lui vient se loger la façon dont elles s'animent et s'élancent dans le réel en créant des reliefs, des ponctuations, des puissances, des dynamiques et des orientations particulières du vivre. Comme l'observe Marielle Macé dans *Styles*, « le rythme n'est pas seulement un aspect ou une dimension du vivre, il ne s'ajoute pas à une vie qui aurait déjà (au repos) une identité à soi » : « L'individu n'est pas seulement "rythmé" en effet, affublé d'une vitesse, qui viendrait s'ajouter à ce qu'il est. Il est rythmique, c'est-à-dire qu'il est défini, dans ses contours, par une manière de fluer »²⁵. Les façons d'être et d'apparaître, les gestes, les conduites et les rythmes ne sont donc pas des aspects surajoutés à l'existence humaine, mais l'un des plans où elle se qualifie. Elles sont « ce que l'on doit appeler le caractère médial ou esthétique de la vie, puisque chacun de nous s'offre à autrui comme apparence sensible »²⁶.

- 14 Ainsi le cinéma de Wang Bing construit-il des rapports nouveaux entre le visible et l'invisible, qui changent les modes de présentation sensible de la vie précaire, ses cadres, ses échelles et ses rythmes. Dans *Peuples exposés, peuples figurants*, Georges Didi-Huberman a montré que, bien qu'ils soient davantage visibles qu'ils ne l'aient jamais été, les peuples sont aujourd'hui « exposés à disparaître », à défaut de véritablement pouvoir « apparaître » et « prendre figure »²⁷ : « Les peuples sont exposés à disparaître parce qu'ils sont [...] sous-exposés dans l'ombre de leur mises sous censure ou, c'est selon, mais pour un résultat équivalent, sur-exposés dans la lumière de leurs mises en spectacle »²⁸. Face à ce constat, il plaide dans son livre pour la production d'œuvres visuelles à l'aune d'une exigence particulière, celle d'« accomplir une "parcelle d'humanité" en faisant une image »²⁹. En s'immergeant dans la durée concrète du monde et en ouvrant notre perception aux vibrations les plus infimes de la vie des personnes filmées, c'est précisément de l'élaboration esthétique d'un monde sensible de l'« anonyme » dont procède le cinéma de Wang Bing. Loin d'être une forme ornementale qui détournerait le spectateur des fondements de la réalité, l'esthétique de la précarité dans ces films signifierait donc bien plutôt que « le territoire intellectuellement et visuellement banalisé de la misère et de la marge est rendu à sa potentialité de richesse sensible et partageable »³⁰.

La flamme au service de la brume

Fig. 8

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.
© Les Acacias.

Fig. 9

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.
© Les Acacias.

Fig. 10

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.

© Les Acacias.

- 15 La plus grande des trois fillettes du Yunnan s'applique à coincer entre ses doigts, l'un après l'autre, les poux minuscules qui ont pris résidence sur le col du tricot de sa jeune sœur, celle-ci se prenant au jeu tout autant qu'elle se contorsionne de chatouilles, dans la noirceur d'Erèbe de l'image d'où émergent comme par éclairs les gracieux contours de leurs visages, une mèche de cheveux, un sourire tendre, une joue rose, un regard complice (Fig. 8). Plus loin, à travers une obscurité toujours aussi impénétrable d'où l'on discerne vaguement les manches de son pull à capuche et l'extrémité de ses chaussures, nous la verrons, cadrée en un plan large, accueillant et immobile, se distraire après que ses deux cadettes ont quitté la ferme. Elle entreprend de s'asseoir, maladroitement, devant une marmite, se redresse un peu pour soulever son couvercle et, une fois qu'elle a comparé en détail ses dimensions avec celles de ses voisines, elle en extrait une patate qu'elle dépose à ses pieds. Nous la voyons l'éplucher, dans le bruit rugueux de ses ongles sur la peau, la patate déshabillée devenant bientôt l'unique point immaculé rayonnant au centre de l'image (Fig. 9). Le plan se poursuit. Elle porte la légumineuse fumante à sa bouche et croque dedans, souffle, halète et salive pour en tiédir chacun des fragments, réajustant son assise ou se grattant le nez, le froissement de ses habits considérablement amplifié par les ténèbres qui la bordent. Puis, dans la friction du sac en plastique sur lequel elle est installée, le crissement de ses bottes ennuyées tortillant sur la terre et la sonorité de ses lentes respirations, elle continue son ingestion de la patate lumineuse qui se réduit à chaque bouchée comme peau de chagrin jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'un trognon qui, au plan suivant, sera nonchalamment jeté au chien par-dessus la palissade de la pièce ajourée. Quelques minutes plus tard dans le film, nous verrons les trois sœurs à nouveau réunies en train de manger un repas à peine plus conséquent en compagnie de leur père. Le contrejour de l'entrée de leur ferme donne aux vapeurs de leurs bols de soupe, dans lesquelles baignent entièrement leurs petits corps, la volupté d'un marbre de Carrare (Fig. 10).
- 16 Les films de Wang Bing ne sont faits que de moments « mineurs », de ce que Rancière nomme les « micro-événements sensibles » de l'existence de personnes appartenant à

la frange la plus précaire de la population chinoise. C'est qu'il n'y a pas d'« intrigues » dans ces films. Le point de focalisation toujours flottant est enveloppé par ce que l'auteur appelle également le « halo lumineux » de l'expérience humaine :

Le halo lumineux n'est pas la diffusion de la lumière d'un centre. Cette lumière centrale n'est là, au contraire, que pour révéler la puissance sensible de l'atmosphère au sein de laquelle elle est plongée. La flamme est au service de la brume, le centre au service de la périphérie³¹.

- 17 Pour le dire avec Louis Marin, il existe dans les films de Wang Bing un certain degré d'« opacité » qui déjoue leur transparence au monde, aux choses et aux personnes qu'ils représentent³². Dimension de la représentation qui provient de l'acte même par lequel le regard du cinéaste se plonge dans le halo lumineux des micro-événements sensibles de l'existence des personnes filmées. Loin de dissoudre chacun de ces événements dans l'intelligibilité d'une histoire répondant de la logique aristotélicienne des actions, allant de l'exposition d'un fait à sa résolution avec un commencement, un milieu et une fin bien ordonnés, il s'installe dans leur brume et s'y enfonce, il les éclaire de l'intérieur tout en se perdant en eux. En effet, dans ces films, l'histoire – une usine au bord de la fermeture promettant ses ouvriers à un chômage certain, trois fillettes devant se charger de toutes les tâches nécessaires au bon fonctionnement de leur ferme que le père de famille a dû quitter pour chercher du travail, un homme solitaire survivant de sa quête de matériaux abandonnés, comme il l'est lui-même, par une société chinoise post-industrielle –, n'a rien d'un agencement rationnel d'actions. Elle n'apparaît qu'en filigrane du tissu sensible de la vie de ces personnes en laquelle s'immerge le regard du cinéaste pour en faire la matière de ses images, en l'éclairant du dedans comme une incandescence révèle un brouillard, comme l'illumination d'un clair de lune rend visible l'écume marine à la tombée de la nuit.
- 18 Dans *Politique de la littérature*, Rancière a montré que la logique causale des actions instaure un ordre de la visibilité qui se fonde sur une hiérarchie des êtres selon leurs places et leurs occupations sociales. Il a insisté sur le fait qu'elle n'est pas simplement une ligne tendue entre le passé et l'avenir, mais une distribution hiérarchique des formes de vie. « L'ordre des actions, dit-il, celui des fins poursuivies et contrariées, s'oppose à l'ordre de la vie », celui « des jours qui se succèdent et des occupations qui se répètent, des gens du commun dont les faits et gestes ne relèvent pas de cette rationalité des fins et de leurs contrariétés »³³. En portant leur attention sur les micro-événements sensibles de l'existence de ces personnes en situation de précarité, les films de Wang Bing s'organisent ainsi comme un acte de redistribution des formes de vie. Il ne s'agit pas, pour le cinéaste, d'opposer la singularité de ces vies à la totalité d'une structure sociale dont l'explication des effets de domination révélerait ses fondements cachés. Au contraire, « le tout est maintenant dans les détails. Il est dans le souffle commun qui emporte la succession de ces événements sensibles libérés des chaînes de la causalité »³⁴. Comme il le dit lui-même : « J'estime que le cinéma est fait pour raconter des choses détaillées ; la vie des gens est très réelle, notre vie est très vraie. Notre propre existence est vraiment très précise, elle réside dans les détails »³⁵. En effet, Wang Bing refuse toute tentative de « dénonciation » qui suppose la mobilisation des affects et la capacité à agir des spectateurs, alors que cette tentative redouble aveuglement le partage du sensible par son agencement propre. En révoquant le pouvoir de ce que Rancière nomme la « forme intellectuelle active » sur la « matière sensible passive » qui lie les productions de l'art à l'ordre de la domination, il engage bien plutôt un rapport entre ce que nous pouvons appeler « une affaire de justice et une

pratique de justesse »³⁶ : il ébauche une relation, s'avance sans s'imposer, s'éloigne, s'arrête, s'approche à nouveau un peu plus près, avant de reculer encore, sans insister. Raison pour laquelle ses images ne sont pas la trace transparente des événements, mais plus subtilement l'acte même de leur tracé, ou l'esquisse de leur ligne effacée. Elles fondent une esthétique qui repose sur « la variation de la distance » et « l'indécidabilité de l'effet », sur « des dispositions du corps et de l'esprit où l'œil ne sait pas par avance ce qu'il voit ni la pensée ce qu'elle doit en faire », et qui produit, par conséquent, « un déplacement de l'affect usé de l'indignation à un affect plus discret, un affect à effet indéterminé, la curiosité, le désir de voir de plus près »³⁷.

Fig. 11

Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.

© Ad Vitam.

Fig. 12

Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.

© Ad Vitam.

Fig. 13

Wang Bing, *L'Homme sans nom*, 2009.

Édition de 6. Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Chantal Crousel, Paris. © Wang Bing.

- 19 Cette opacité tend à devenir littérale dans les séquences que nous avons décrites où la caméra s'approche des corps des jeunes paysannes du Yunnan happés par les ténèbres de leur ferme, la faible lumière du jour venant faire miroiter des parties de leur visage ou l'enveloppe extérieure d'une patate qui irradie depuis le centre de l'image son

atmosphère de cendre. Il en est de même dans ces moments où l'on devine leurs silhouettes au travers des arabesques que forment les évaporations de leurs bouillons, celles des ouvriers métallurgistes depuis les exhalaisons pourpres des métaux en fusion qui emplissent les espaces de leur usine, ou les contours des mains de l'homme sans nom aux battements fragiles de la flamme d'une bougie. Mais dans les films de Wang Bing l'opacité de la présentation de la réalité est encore littérale en un autre sens. Comme nous l'a enseigné Louis Marin, elle renvoie à la présence du « moi » dans l'image, à la « mise en présence » du regard du cinéaste dans l'espace de la représentation : « Opacité de la présentation de la représentation, opacité de sa dimension réflexive ; elle se présente et cette autoprésentation est moyen et instrument d'une signification qui renvoie à un sujet, à un acte »³⁸. Or, c'est cette présence que l'on sent, que l'on voit et que l'on entend, lorsque le cinéaste emboîte le pas des ouvriers fondeurs de cuivre par les escaliers sinueux des hauts fourneaux du complexe industriel de Tie Xi, lorsque des gouttelettes d'eau glacée viennent se former, jusqu'à l'obscurcir, sur la lentille de sa caméra en train de suivre le fils d'un cheminot à la recherche de son père disparu, lorsqu'il peine à accompagner, hors d'haleine, les deux jeunes sœurs le long d'une côte abrupte jusqu'au bus qui les emmènera à l'école de la ville, ou lorsque s'élève le crissement de ses pas sur les innombrables chemins couverts de terre, de gravier et de neige qu'il nous fait traverser et qui soutient comme une ligne de basse continue l'éclosion de chacune de ses images dans leur rencontre avec le monde (Fig. 11-12-13). Ce que nous voyons dans ces films, ce ne sont donc pas simplement des « choses », des « personnes » ou des « images », qui ne peuvent être qu'arbitrairement séparées par le langage les unes des autres, ni même, à la limite, des « images de choses » ou des « images de personnes », mais bien l'action indivise d'un « regard regardant » le monde, des choses et des personnes en tant qu'elles sont vues ou regardées à travers un acte irréductible de vision. Ce que nous voyons – ou, plutôt, ce que nous *sentons* –, c'est ainsi d'abord la présence d'un corps et d'un regard : celui du cinéaste qui, s'exposant dans le monde, accompagne obstinément la vie dans chacune de ses manifestations pour en supporter la puissance d'apparaître.

- 20 C'est dire qu'il n'y a pas de contradiction entre la volonté de rendre dans toute son épaisseur l'univers sensible des personnes filmées et celle de faire sentir sa propre présence au creux de ses images. Au contraire, celle-ci est la condition de possibilité de celle-là. Comme dit Tarkovski, « l'authenticité des événements et la vérité intérieure ne se ramènent pas à la fidélité au fait brut, mais plutôt au compte rendu exact de la perception qu'on en a eue »³⁹ : « Il n'y a que ce qui filtre à travers le prisme de la vision subjective de l'auteur qui devient le matériau de création et qui peut former un monde complexe, unique, un reflet de la vie réelle »⁴⁰. Dans ces films, si la flamme est au service de la brume, c'est alors parce qu'elle se perd en elle et l'éclaire de l'intérieur en laissant paraître son propre scintillement au creux de la matérialité de ses images. L'opacité du regard dans son acte de présentation de la réalité qui vient enrayer la transparence transitive de sa représentation est comme l'« excédent interne »⁴¹ de l'image, par lequel la vie de ces personnes nous est rendue sensible, et en raison duquel, inévitablement, tout ne nous est jamais donné à voir. À cet égard, dans *L'Œil et l'esprit*, Merleau-Ponty écrivait qu'il n'est pas possible de séparer l'espace de la matérialité du contenu d'une représentation de nature iconique, parce qu'ils sont nécessairement, l'un pour l'autre, « le dedans du dehors et le dehors du dedans »⁴² :

Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y

avait pas ces distorsions, ces zébrures du soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique⁴³.

Fig. 14

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.

© Les Acacias.

Fig. 15

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.

© Les Acacias.

Fig. 16

Wang Bing, *L'Homme sans nom*, 2009.

Édition de 6. Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Chantal Crousel, Paris. © Wang Bing.

- 21 Mais c'est aussi dire, tout uniment, qu'il n'y a aucune contradiction entre l'engagement esthétique de la forme cinématographique et la tentative de représentation de la vie précaire de ces personnes avec le plus de justesse possible. Nous pensons à ces moments où nous voyons, filmées en plan extrêmement large et baignant dans une lumière jaune-pâle, les trois sœurs en train de laver leurs habits près d'un cours d'eau dans une composition rappelant celle d'un *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Au plan suivant, nous apercevons, de nouveau cadrées de manière frontale et fixe, les deux cadettes assises en amont du ruisseau se détacher d'imposantes montagnes dressées derrière elles dont seule la cime est encore maculée de neige. Il y a aussi le visage de l'homme sans nom, profitant des dernières bouffées d'une cigarette, qui est pris de profil et en bord-cadre par la caméra ouvrant, à son revers, à l'immensité du ciel sans étoile d'une soirée de printemps (Fig. 14-15-16). Comme l'explique Barbara Carnevali dans son article « L'esthétique sociale, entre philosophie et science sociale », à l'accusation d'esthétisation qui désigne « une valorisation induite des apparences et de la dimension sensible du social à laquelle correspondrait une occultation ou un reniement de la réalité sociale authentique », il s'agit d'opposer « une compréhension immanente du monde des apparences sensibles, véritablement conçues comme apparences sensibles » et « comme quelque chose qui compte et qui agit au plein sens du terme, et non comme la simple écume de mouvements qui adviendraient dans une sphère plus profonde et importante de la réalité »⁴⁴. Il faut donc envisager que, ce n'est qu'en engageant sa propre forme dans le monde, c'est-à-dire une esthétique, une subjectivité et un style, que le cinéma a la possibilité de rendre justice à la vie précaire des personnes sur lesquelles se porte son attention. Le style est ce par quoi s'engendre toute signification, il est la mise en forme sensible des éléments du monde qui oriente celui-ci vers l'une de ses parts essentielles. Il est, comme le dit Merleau-Ponty, « l'opération qui d'abord constitue les signes en signes, fait habiter en eux l'exprimé, non pas sous la condition de quelque convention préalable, mais par l'éloquence de leur arrangement même et de leur configuration »⁴⁵.

- 22 Dans les films de Wang Bing, c'est ainsi seulement pour jeter la lumière sur la vie des « anonymes » que les rayons du soleil percent à travers les nuages, que les abîmes d'un ciel diaphane couronnent un champ de courges en friche, ou que rougeoie l'âtre d'une caverne aux murs crépis de terre et de boue. Le projet esthétique du cinéaste s'apparente à ce que Rancière nomme « le travail de l'araignée rêveuse », qui prend appui sur la ramification des feuilles et des brindilles de la vie des personnes filmées pour broder, à partir de « presque rien », sa propre « tapisserie céleste »⁴⁶. Mais ce travail ne se limite pas à tisser une toile de sensations illimitées, une dentelle de silhouettes et d'ombres apparaissant et disparaissant dans le clair-obscur d'une fin d'après-midi, aux détours des couloirs poussiéreux d'une usine, ou au beau milieu des volutes d'une fumée. Il relève également d'une confiance en la capacité présente en toute personne « de tisser pour son compte une telle toile » afin de composer sa propre « citadelle aérienne »⁴⁷. Il fait valoir une idée de l'égalité qui est celle de tout être humain à s'approprier son temps et son espace, à jouir d'un paysage et de sentiments, aussi bien qu'à chanter, jouer d'un instrument de musique, ou écrire de la poésie.

L'égalité de la toile

Fig. 17

Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.

© Ad Vitam.

Fig. 18

Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.

© Ad Vitam.

- 23 Des mains s'activent autour d'un tapis de jeu. Elles abattent leurs cartes et se précipitent pour récupérer leurs gains, avant de relancer, chacune à son tour, une pièce de monnaie ou deux. On se lève pour prendre de la distance, on tire fiévreusement quelques bouffées, on se rassoit inquiet sur le bord de la table qui joute les murs du vestiaire étrié des hauts fourneaux où, au milieu du groupe d'hommes, s'est glissée la caméra. On sort une autre cigarette de son paquet, on lance une plaisanterie sur celui qui vient de perdre et tout le monde rit, puis on ramasse les cartes avant de les trier et de les distribuer circulairement pour qu'une nouvelle partie commence. Les ouvriers d'*À l'ouest des rails*, quand nous ne les voyons pas travailler, passent le plus clair de leur temps à s'approprier les espaces de leur usine. Toujours à cette bonne distance, qui met en évidence la relation d'intimité et de complicité qu'il parvient à créer, Wang Bing les filme pendant qu'ils écoutent la radio, pieds nus et jambes écartées sur la table, l'un d'entre eux se balançant sur une chaise ou s'amusant avec un couteau, qu'ils s'abandonnent au sommeil dans un coin de la salle commune, boivent religieusement du thé ou se font tailler les cheveux, leurs visages à peine visibles sous l'éclairage d'un plafonnier miteux, mais, surtout, pendant qu'ils enchaînent des parties de cartes et de billard (Fig. 17 et 18). À plusieurs reprises également, il s'immiscera parmi eux, réunis autour d'un jeu d'échecs, faisant inlassablement craquer entre leurs dents des graines de tournesol dont ils recrachent les cosses sur le tapis, parfois très sérieux, absorbés par la partie, d'autres fois s'esclaffant d'une imprudence commise par l'un des joueurs. Par ailleurs, ces moments sont souvent l'occasion de discussions ou d'adresses à la caméra dans lesquelles ils s'expriment sur leurs conditions de vie et la déplorable gestion de leur usine. Nous les entendons parler de leur mauvais état de santé, de

salaires impayés et de chèques en bois, de licenciements massifs, de leurs retraites inexistantes et d'indemnités misérables, ou encore du gaspillage des bénéfices et de l'accumulation de dettes.

- 24 Rancière, dans *Les Temps modernes*, nous invite à penser l'existence d'une « dimension verticale du temps », selon laquelle ceux qu'il nomme les « sans-part » n'ont « pas le temps » d'accomplir autre chose que « le travail qui n'attend pas »⁴⁸. Il y a ceux qui peuvent « agir pour le simple plaisir d'agir [et] goûter le loisir, la forme d'inactivité qui est à elle-même sa fin », précise l'auteur, et ceux qui « ne connaissent d'autre forme d'activité que celle qui pourvoit aux besoins immédiats de la vie et d'autre forme d'inactivité que le repos nécessaire entre deux dépenses d'énergie »⁴⁹. C'est cette ligne de démarcation qu'institue le partage « policier » du sensible (pour reprendre les termes de Rancière) entre « hommes actifs » et « hommes passifs » – autrement appelés « hommes de loisirs » et « hommes mécaniques » – que brouille le cinéma de Wang Bing en prêtant une attention particulière à ces moments où les personnes filmées se saisissent de ce temps qu'elles « n'ont pas » pour s'approprier leurs espaces, laisser libre cours à leurs passions, ou manifester leur intelligence en prenant la parole pour discuter d'affaires communes. À ce titre, alors qu'il discourt des manières dont l'usine pourrait plus justement rétribuer ses employés, un ouvrier plaqueur sur cuivre s'élance : « Tu penses que nous ne sommes pas instruits, mais nous lisons la presse, regardons les informations. Nous savons ce qui se passe, nous pouvons comparer nos vies ». C'est aussi l'aînée des *Trois sœurs* que le cinéaste nous montre en train de lire et d'écrire sur un cahier d'école, ou d'expérimenter ce sentiment propre au temps vide, l'ennui, qui n'est pourtant pas censé lui être réservé. Nous la verrons par exemple chercher quelque chose au hasard dans la poche de son jean et en sortir un papier d'emballage plastique, s'asseoir et le plier doucement en quatre, l'observer longuement, puis le porter à sa bouche pour le goûter, avant de s'en débarrasser. En laissant apparaître, par leur montage prenant le parti de la longue durée, l'étendue de ces moments où les personnes filmées s'emparent de leur temps pour manifester cette « capacité de ne rien faire » ou s'affirmer « copartageantes d'un monde commun », les films de Wang Bing créent du dissensus dans l'ordre du visible, de la séparation dans la distribution habituelle des places et des occupations qui le légitiment. Ils subvertissent de manière sensible la différence entre « deux humanités » sur laquelle se fonde « l'ordre consensuel du donné »⁵⁰.

Fig. 19

Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.
© Ad Vitam.

Fig. 20

Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.

© Ad Vitam.

Fig. 21

Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.

© Ad Vitam.

- 25 Le cinéaste flâne avec une bande d'adolescents, enfants d'ouvriers des hauts fourneaux, dans les méandres des Allées Arc-en-Ciel, quartier d'habitation d'une extrême pauvreté lui aussi voué à la disparition. Un jeune homme nous est présenté. Celui-ci est amoureux d'une fille qui habite à deux pas de chez lui. En sortant le matin, la caméra à ses basques, il la croise, par hasard, habillée d'un long ciré jaune en train de pousser son vélo sur un sentier enneigé. Il l'accompagne alors sur quelques mètres afin de lui proposer un rendez-vous à l'occasion de la Saint-Valentin mais, face à son insuccès, il se résout à lui annoncer qu'il lui offrira des fleurs. Après s'être rendu à l'épicerie du quartier (là où sa bande a l'habitude de se réunir), pour discuter de l'échec de sa tentative, il rejoint dans l'allée glissante, où le cinéaste chemine dans son dos, l'une de ses amies qui tient la ficelle d'un ballon bleu flottant dans le ciel ainsi qu'un bouquet de roses écarlates joliment emballées dans ses mains. Plein de malice – la caméra est maintenant au plus proche de son visage –, il lui confie en détail son nouveau plan de séduction pour finir par la supplier d'aller porter de sa part son cadeau à l'être aimé et d'inventer « une histoire romantique » (Fig. 19). Nous nous retrouvons quelques plans plus loin chez le jeune homme, étalé sur son lit, tandis qu'un garçon qui est avec lui, à la mèche décolorée et au pantalon clair, nettoie ses chaussures en cuir à l'aide d'un chiffon – en essuyant au passage quelques remarques : « Regarde-le se faire beau ! » – pour aller pareillement tenter sa chance avec l'élue de son cœur, Wang Bing ne manquant pas de l'accompagner à cette occasion (Fig. 20). La nuit est tombée. Le cinéaste est avec d'autres membres du groupe. L'un d'entre eux s'est garé en scooter devant l'épicerie et sort timidement de son blouson une lettre d'amour, qu'il a lui-même écrite, pour la faire lire à ses amis effarés. Filmée en gros plan, elle emplit

presque entièrement le cadre de l'image. Elle nous parle de coup de foudre, de sentiments, de sincérité, de bonheur, de promesses, d'espoirs et de doutes. Un autre, le lendemain, se décide alors à amener sa lettre, persuadé qu'elle fera sensation. Tout le monde se met à le moquer gentiment, lui lance qu'il a trop voulu « faire l'intellectuel », ou imite ironiquement sa poésie (Fig. 21).

- 26 Il est non seulement attendu des « sans-part » qu'ils soient soumis à la contrainte du temps rétréci et répétitif du travail exploité, mais, de plus, qu'ils possèdent « un corps et une âme, une manière d'être dans le temps et l'espace, de mouvoir leurs membres, de poser leur regard, de parler et de penser adaptés à cette contrainte »⁵¹. Un *habitus* propre à leur classe, en somme, comme dirait Bourdieu. Le cinéma de Wang Bing vient pourtant troubler cette distribution des compétences et des incompétences dans ces séquences où nous sont présentés des adolescents qui, malgré leurs difficiles conditions d'existence, font attention à leur apparence, cherchent à plaire, discutent de fleurs et de rendez-vous galants, se débattent avec les « hauts sentiments » de l'amour, ou écrivent des poèmes. Ceci revient à observer que ce cinéma reconfigure notre expérience esthétique de la précarité, c'est-à-dire les catégories sensibles à travers lesquelles celle-ci est habituellement présentée et appréhendée. Il change ses modes de présentation et de perception dès lors qu'il remet en cause

l'existence d'une relation « harmonieuse » entre une occupation et un équipement, entre le fait d'être dans un temps et un espace spécifiques, d'y exercer des occupations définies et d'être doté des capacités de sentir, de dire et de faire qui conviennent à ces activités⁵².

Fig. 22

Wang Bing, *À l'ouest des rails*, 2002.

© Ad Vitam.

Fig. 23

Wang Bing, *À l'Ouest des rails*, 2002.

© Ad Vitam.

Fig. 24

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.

© Les Acacias.

- 27 Les précaires ne sont plus dépeints comme ces « âmes de fer » auxquelles seules les activités prosaïques sont réservées, mais, au contraire, comme possédant le corps et l'âme « de ceux qui mettent en œuvre les capacités de sentir et de parler, de penser et d'agir qui n'appartiennent à aucune classe particulière, qui appartiennent à n'importe

qui »⁵³. Dans sa chambre minuscule aux murs couverts d'affiches, le jeune homme à la mèche blonde est assis devant la caméra, calme et attentive, habillé de son pantalon blanc fétiche et d'une casquette enfoncée jusqu'aux yeux, tandis qu'il allume son poste radio et entonne une chanson d'amour dont il connaît les paroles par cœur : « Dans le froid et la pluie aveuglante/La tempête souffle dans ma mémoire/Je suis un bateau cherchant son port/Tu es le souvenir que je ne puis effacer/Le parfum de l'amour à peine goûté. » Il y a cet ouvrier des hauts fourneaux qui sort de son sac un saxophone et des partitions pour jouer un morceau de musique, à moitié nu et en tailleur sur son lit, à la demande de ses collègues attroupés autour de lui qui l'accompagnent en chantant à tue-tête. Ou encore cette jeune paysanne du Yunnan, alors qu'elle est en train d'attiser des braises pour le repas, qui s'enivre du parfum boisé de leur fumée, la caméra accroupie près du sol, à ses côtés (Fig. 22-23-24). Par sa fidélité aux phénomènes de la vie, en laissant toujours aux personnes qu'il filme la liberté d'un espace dans lequel s'épanouir, Wang Bing réaffirme ainsi leur appartenance à un mode équivoque, « sans circonférences définissables, ni identités bien établies »⁵⁴. Il engage une esthétique qui bouleverse le régime homogène du visible qui veut que chacun soit à sa place, dans sa classe, occupé à la fonction qui lui revient et doté de l'équipement sensible et intellectuel qui convient à cette place et à cette fonction.

Fig. 25

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.

© Les Acacias.

Fig. 26

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.

© Les Acacias.

Fig. 27

Wang Bing, *Les Trois sœurs du Yunnan*, 2012.

© Les Acacias.

- 28 Cette rupture entre « occupations » et « capacités » renvoie à ce que Rancière nomme une « pratique d'émancipation » : le démantèlement du corps ouvrier adapté à l'activité du « travail qui n'attend pas » et dont les sens sont façonnés par cette « absence de temps »⁵⁵. Elle relève, en d'autres termes, d'« opérations de désidentification » qui initient d'autres manières « d'habiter le temps, de tenir un corps et un esprit en mouvements »⁵⁶. Chaque moment des films de Wang Bing est donc à la fois comme un point par où passe la reproduction des formes de la domination et celui d'un écart, d'une rupture par rapport à cette distribution des places et des fonctions. À l'enchaînement des choses qui arrivent « les unes après les autres » s'oppose, à travers

la qualité d'attention et d'écoute que développe le cinéaste, une autre fragmentation qui crée des différences au sein de ce continuum supposé homogène⁵⁷. Avec la démarche chaloupée de celle qui « prend son temps », nous verrons l'aînée des fillettes du Yunnan, suivie de près par la caméra, rejoindre une roche saillante à l'extrémité d'un chemin en vis-à-vis parfait avec un paysage de montagnes enfilées qui semblent s'évanouir dans la profondeur. Alors qu'elle décide de s'asseoir pour contempler l'horizon et s'affranchir, par la liberté que lui procure cet instant, de ses dures conditions d'existence, Wang Bing la fait se détacher, en la cadrant en contreplongée, d'un fond de ciel couleur d'albâtre, avant de venir se placer au-dessus de son épaule pour épouser l'amplitude de son champ de vision. Un peu plus loin, dans un gros plan isolant son visage, elle scrutera encore pensivement le hors-champ de l'image, avec toute l'intelligence que peut un regard, le vent venant légèrement faire cligner ses paupières et frémir ses cheveux (Fig. 25-26-27). C'est, enfin, ce jeune homme des Allées Arc-en-Ciel, dont nous avons entendu la lettre d'amour plus tôt, également filmé en plan très serré dans une séquence saisissante où, noyé dans ses pensées de la démolition prochaine de son quartier, celui-ci fixe durant plusieurs minutes la réverbération d'une lanterne son visage parcouru d'émotions. Le cinéma de Wang Bing fait ainsi valoir cette « capacité suspensive », commune à tous, de s'affirmer oisif, promeneur, contemplateur ou esthète, en laissant trainer au hasard ses pas et son regard, en consacrant son temps aux formes insignes du loisir ou de l'individualité⁵⁸. Il se concentre sur la confrontation des vies avec ce qu'elles peuvent, sur leur capacité à s'emparer de leur destin, sur les rapports entre leur puissance et leur impuissance. Il donne des figures nouvelles à l'entrelacement des espaces et des temps, à la distribution des compétences et des incompétences, dessine une nouvelle cartographie du visible et, ce faisant, déplace l'équilibre des possibles. Si son esthétique est profondément politique, c'est alors parce qu'elle vient fendre de l'intérieur l'évidence du donné et l'unité du visible, qu'elle n'assigne ou n'enferme jamais les personnes filmées par son dispositif à une place définitive.

- 29 Les micro-événements sensibles de la vie des personnes filmées, dont Wang Bing fait la matière principale de ses films, sont donc aussi ceux par lesquels elles s'emparent de leur temps et de leurs espaces pour profiter d'un paysage, jouer de la musique et aux échecs, réfléchir et parler d'affaires communes, s'aventurer à écrire de la poésie ou se hasarder aux sentiments élevés de l'amour, et tisser leur propre toile égalitaire d'expériences esthétiques et intellectuelles. Si bien qu'il faut finalement dire que, ce que semble vouloir nous montrer le cinéaste, ce n'est pas tant la précarité de leur condition, que ces manières particulières d'être, de faire et de dire qui, malgré le fait qu'elles s'énoncent dans ce cadre, parce qu'elles appartiennent en droit à tous, les élèvent au « tout » d'une communauté, d'un *démos* : « En bref, ils se conduisent comme des êtres ayant des noms. Ils se découvrent, sur le mode de la transgression, comme des êtres parlants, doués d'une parole qui n'exprime pas simplement le besoin, la souffrance et la fureur, mais manifeste l'intelligence »⁵⁹. Le peuple ne peut plus alors être essentiellement défini dans son unité par un « manque », mais bien comme « divisé » par rapport à lui-même, comme une multiplicité de vies à envisager à chaque fois dans leur entière singularité, tant il n'existe plus de régime univoque de présentation et d'interprétation du donné imposant son évidence. L'esthétique de Wang Bing retrouve ainsi par ses propres moyens la définition de la politique que devait formuler Rancière : la manifestation de la sphère d'apparaître d'un peuple qui ne

consiste en aucun groupe social, mais qui surimpose sur le décompte des parties de la société l'effectivité d'une part des « sans-part »⁶⁰.

- 30 Ce n'est donc pas seulement du côté de ce qu'il représente qu'il faut chercher la qualité politique propre à l'art, mais de celui de ce qu'il opère, des situations qu'il construit, des populations qu'il convoque, des relations d'inclusion ou d'exclusion qu'il institue, des frontières qu'il trace entre la perception et l'action. C'est rappeler qu'il ne s'agit pas de se demander s'il faut ou non « esthétiser » la précarité – puisque l'art est esthétique en son principe –, mais de savoir au sein de quel dispositif de visibilité on le fait. Par son attention minutieuse, la persévérance de ses cadres et ses longs plans d'accompagnement, Wang Bing élargit le temps rétréci et répétitif de personnes qui appartiennent à la majorité laborieuse de la société chinoise. En s'installant dans la pure étendue des événements, celle où les nuances fuyantes de la réalité se fondent entre elles, son regard fait correspondre notre expérience sensible avec l'expérience vécue par ces personnes en une durée concrète. Il s'enveloppe dans la brume de leurs existences qu'il illumine de l'intérieur, et ouvre notre perception à cette « chair », dont parle Merleau-Ponty, qui est l'« élément de leur être commun », l'épaisseur de leur visibilité à elles, ces existences, comme de sa corporéité à lui, ce regard, « le tissu qui les double, les soutient, les nourrit »⁶¹. En se plongeant dans les micro-événements de la vie des personnes filmées pour en faire la matière de ses films, et tresser par là sa propre dentelle de sensations, il en vient à les replacer dans le régime du visible dont « l'ordre consensuel du donné » tend premièrement à les exclure. Il s'expose dans le monde, il fait sentir sa présence au creux de ses images, il engage une subjectivité, un style, en bref une esthétique, qui ménage un accueil à la dimension formelle du réel à travers laquelle les personnes filmées qualifient leur existence. Voilà pourquoi ce cinéma pousse à son comble la tension qui existe en littérature entre « réalisme » et « intériorité du point de vue », dont Erich Auerbach, dans *Mimesis*, a retrouvé les prémices dans l'Antiquité pour en situer l'aboutissement dans la modernité romanesque. Tension qui signifiait pour l'auteur que la réalité et la vie sont présentées dans toute leur profondeur et leur richesse sensible dès lors qu'elles émanent du regard de « quelqu'un qui se trouve dans ce cadre », qui en est donc au centre, et qu'il « jette dans la profondeur du temps »⁶². Mais si l'esthétique du cinéma de Wang Bing est proprement politique, c'est parce qu'elle crée du dissensus dans l'ordre homogène du visible, dans le partage des places et des occupations qui le légitiment. En ce sens, elle s'oppose à une tentative de dénonciation de la précarité qui tend à reproduire la distribution hiérarchique des formes de vie, la logique policière de la domination : celle d'une harmonie du faire, de l'être et du dire, où tout le monde est assigné à une place précise, occupé à des activités déterminées, et pourvu des capacités sensibles et intellectuelles qui correspondent à ces activités. Elle instaure de la séparation dans le compte des parties d'un peuple qui, désormais, ne peut plus être réduit à des caractéristiques sociologiques ou ethniques, mais considéré dans sa sphère d'apparaître comme la manifestation de l'effectivité d'une part des « sans-part ». À l'esthétique d'un regard opaque, d'un point de vue flottant, et à celle de la ligne effacée, correspond ainsi, dans le cinéma de Wang Bing, celle d'un monde hétérogène, aux assises indéterminées et aux identités non-établies. C'est pourquoi, et pour finir, nous dirons en paraphrasant Merleau-Ponty à propos de la peinture, qu'en cinéma documentaire également, les idées ne sauraient nous être données que de manière charnelle, car ce n'est pas seulement que nous y trouvons l'occasion de les penser, c'est qu'elles tiennent

leur autorité, leur puissance fascinante, indestructible, de ceci précisément qu'on les trouve derrière le sensible ou en son cœur⁶³.

NOTES

1. Andreï TARKOVSKI, *Le Temps scellé*, Paris, Philippe Rey, 2014, p. 135.
2. Antony Fiant, *Wang Bing. Un geste documentaire de notre temps*, Laval, Warm, 2019, p. 40.
3. *Ibid.*, p. 14.
4. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 60.
5. *Ibid.*, p. 72.
6. *Ibid.*, p. 61.
7. *Ibid.*, p. 55.
8. Caroline RENARD, Isabelle ANSELME, François AMY DE LA BRETÈQUE (dir.), *Wang Bing*, Aix-en-Provence, PUP, 2014, p. 72.
9. A. Fiant, *Wang Bing. Un geste documentaire de notre temps*, op. cit., p. 13.
10. Louis MARIN, *Opacité de la peinture*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 25.
11. J. RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.
12. *Ibid.*, p. 13.
13. J. RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 37.
14. Pour Rancière, « l'essence de la police est d'être un partage du sensible caractérisé par l'absence de vide et de supplément : la société y consiste en groupes voués à des modes de faire spécifiques, en places où ces occupations s'exercent, en modes d'être correspondant à ces occupations et à ces places. Dans cette adéquation des fonctions, des places et des manières d'être, il n'y a de place pour aucun vide. C'est cette exclusion de ce qu'"il n'y a pas" qui est le principe policier au cœur de la pratique étatique » (J. RANCIÈRE, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 241).
15. C. RENARD, I. ANSELME, F. AMY DE LA BRETÈQUE (dir.), *Wang Bing*, op. cit., p. 72.
16. *Ibid.*, p. 137.
17. Henri BERGSON, *Matière et mémoire* [1896], Paris, Flammarion, 2012, p. 112.
18. *Ibid.*, p. 150.
19. *Ibid.*, p. 112.
20. *Ibid.*, p. 252.
21. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 171.
22. H. BERGSON, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 256.
23. A. TARKOVSKI, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 139.
24. C. RENARD, I. ANSELME, F. AMY DE LA BRETÈQUE (dir.), *Wang Bing*, op. cit., p. 34.
25. Marielle MACÉ, *Styles. Critique de nos formes de vies*, Paris, Gallimard, 2016, p. 262.
26. *Ibid.*, p. 186.
27. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012, p. 11.
28. *Ibid.*, p. 15.
29. *Ibid.*, p. 28.
30. J. RANCIÈRE, cité par A. Fiant, *Wang Bing. Un geste documentaire de notre temps*, op. cit., p. 118.
31. J. RANCIÈRE, *Le Fil perdu*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 40.

32. L. MARIN, *Opacité de la peinture*, op. cit., p. 25.
33. J. RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 174.
34. Id., *Le Fil perdu*, op. cit., p. 34.
35. C. RENARD, I. ANSELME, F. AMY DE LA BRETÈQUE (dir.), *Wang Bing*, op. cit., p. 24.
36. J. RANCIÈRE, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 135.
37. Id., *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 114.
38. L. MARIN, *L'Écriture de soi*, Paris, PUF, 1999, p. 127.
39. A. TARKOVSKI, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 32.
40. Ibid., p. 42.
41. Louis Marin définit le décor et l'ornement d'une représentation iconique comme son « excédent interne », en ce qu'ils rendent visible « cette dimension réflexive que tendra toujours à dissimuler la transitivity du dispositif par son procès mimétique de duplication ». C'est pourquoi cet excédent est ce qui, par sa dimension ostensive, déjoue la transparence transitive de la représentation. Il désigne le mouvement par lequel, « par une sorte de métastase de sa structure, l'objet prolifère dans le décor où il se dissout, dans l'ornement où il se perd » (L. MARIN, *Opacité de la peinture*, op. cit., p. 67).
42. M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 23.
43. Ibid., p. 70.
44. Barbara CARNEVALI, « L'esthétique sociale entre philosophie et sciences sociales », *Tracés*, n° 13, 2013, <https://doi.org/10.4000/traces.5685> (consulté le 2 juillet 2021).
45. M. MERLEAU-PONTY, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 110.
46. J. RANCIÈRE, *Le Fil perdu*, op. cit., p. 79.
47. Ibid., p. 89.
48. J. RANCIÈRE, *Les Temps modernes*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 21.
49. Ibid., p. 95.
50. J. RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 84.
51. Id., *Les Temps modernes*, op. cit., p. 33.
52. Id., *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 48.
53. Ibid.
54. J. RANCIÈRE, *Le Fil perdu*, op. cit., p. 106.
55. Id., *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 48.
56. Id., *Les Temps modernes*, op. cit., p. 34.
57. Id., *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 35.
58. Ibid., p. 88.
59. J. RANCIÈRE, *La Mésestence*, Paris, Galilée, 1995, p. 47.
60. Ainsi que l'explique Rancière, « que le peuple soit différent de lui-même n'est pas, en effet, pour la politique, un scandale à dénoncer. C'est la condition première de son exercice. Il y a de la politique depuis qu'existe la sphère d'apparence d'un sujet peuple dont le propre est d'être différent de lui-même ». Dès lors, « le problème n'est pas de démentir l'apparence mais au contraire de la confirmer. Là où est inscrite la part des sans-part, si fragiles et fugaces que soient ces inscriptions, une sphère d'apparaître du *démos* est créée, un élément du *kratos*, de la puissance du *peuple* existe. Le problème est alors d'étendre la sphère de cet apparaître, de majorer cette puissance », *ibid.*, p. 127.
61. M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 182. Quelques lignes plus loin, l'auteur poursuit ainsi son propos : « C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication ».
62. Erich AUERBACH, *Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 529 [Berne, 1946].

63. M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 196.

RÉSUMÉS

Il est généralement attendu du cinéma documentaire, en raison de sa nature indicielle, qu'il nous transmette des « informations » ou des « messages » sur l'état du monde. De cette idée découle un principe d'ordre « éthique » selon lequel toute ambition formelle, notamment en ce qui concerne la représentation de la précarité, relèverait d'une « esthétisation » déplacée qui viendrait dissimuler les fondements sociaux de la réalité. À travers l'étude du cinéma de Wang Bing, et à la lumière de la notion de « forme dissensuelle » proposée par Jacques Rancière, il s'agira au contraire de montrer comment la qualité politique de l'art ne réside pas dans une opposition à son « esthétisation », mais dans ses différentes manières de disposer sensiblement des corps, des espaces et des temps, des compétences et des incompétences pour contribuer au commun.

Non-fiction filmmaking is generally expected, because of its indexical nature, to convey “information” or “messages” about the state of the world. From this idea result “ethical” considerations according to which any formal ambition, in particular with regard to the representation of precariousness, would lead to an inappropriate “aestheticization” concealing the social foundations of reality. On the contrary, through the study of Wang Bing's films, and in the light of the notion of “dissensual form” proposed by Jacques Rancière, this article endeavors to show how the political quality of art does not lie in an opposition to its “aestheticization”, but in its sensory ways of distributing bodies, spaces and times, competence and incompetence to contribute to the common.

INDEX

Mots-clés : précarité, Wang Bing, immanence, durée, regard, opacité, partage du sensible, formes dissensuelles, art, politique, image, vidéo, cinéma documentaire

Keywords : precariousness, Wang Bing, immanence, duration, gaze, opacity, sensory sharing, distribution of the sensible, dissensual form, art, politics, image, video, non-fiction filmmaking

AUTEUR

GABRIEL MATTEÏ

Doctorant contractuel à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (CRAL-CEHTA) sous la direction de M. Stéphane Breton, sa thèse s'intéresse aux relations entre le cinéma documentaire, la littérature, la poésie et la production du savoir en sciences humaines et sociales.