

iDoc

Images documentaires

n° 77 - Juillet 2013

Images documentaires

Revue trimestrielle publiée par l'association
Images documentaires,
avec le concours
du Centre national du livre.
Photo de couverture : DR

EDITORIAL

WANG BING s'est fait reconnaître comme un très grand cinéaste dès son premier film, A l'ouest des rails, une œuvre monumentale découverte en France il y a près de dix ans. Depuis, il n'a cessé de filmer avec patience et obstination les exclus de la croissance économique chinoise des années 1990, tout en faisant preuve d'une puissance esthétique sans équivalent. On est frappé par l'intégrité de son observation, le respect avec lequel il approche et accompagne les personnes qu'il filme et rend compte sans misérabilisme d'une condition humaine marquée par le plus grand dénuement. Ce numéro rassemble quelques contributions pour éclairer sa manière unique de filmer, en attendant la sortie l'année prochaine de Three Sisters (Les Trois Sœurs du Yunnan), déjà primé à Venise et à Nantes.

*La rubrique **Films** rend compte notamment de trois œuvres remarquables dont deux sont déjà sorties sur les écrans : La Maison de la radio de Nicolas Philibert et Une jeunesse amoureuse de François Caillat ; la troisième, Visages d'une absente de Frédéric Goldbronn a bouleversé ses premiers spectateurs.*

*Dans **Parti pris**, la revue revient sur 5 Caméras brisées, film unanimement encensé, ce qui ne laisse pas d'interroger sur la critique cinématographique.*

Enfin, nous avons voulu partager un court texte inédit de Chris Marker, à qui ces dernières années il était inutile de demander un texte, mais qui ne refusait jamais d'écrire

EDITORIAL

quelques mots en hommage à un ami disparu. Cette fois, c'était pour son ami JJ, le cinéaste, explorateur et... aviateur, Jean-Jacques Languepin, un homme « plein d'humour et de bonté », disparu en 1994.

Catherine Blangonnet-Auer

Sommaire

WANG BING

Introduction, par Catherine Blangonnet-Auer **page 9**

« Il est avec vous le type à la caméra ? »,
(à propos de *Three Sisters*),
par Antony Fiant **page 13**

A l'ouest des rails : suite du voyage
par Jean-Louis Comolli **page 23**

Un film sans fin,
par Annick Peigné-Giuly **page 35**

Suivre dans les ténèbres,
à propos de *Fengming*,
chronique d'une femme chinoise et *Le Fossé*,
par Arnaud Hée **page 41**

Entretien avec Wang Bing,
par Guillaume Morel **page 49**

Filmographie **page 55**

FILMS **page 61**

Sélection DVD et sorties salles **page 89**

PARTI PRIS

Mal-adresse, à propos de *5 Caméras brisées*,
par Julien Marsa **page 95**

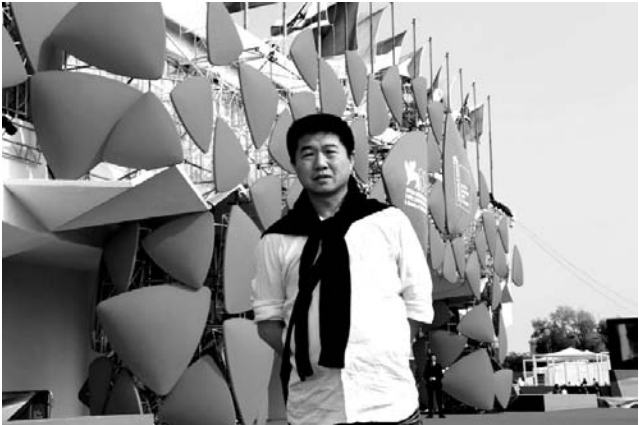
INÉDIT

Pour JJ, en mémoire du cinéaste explorateur
Jean-Jacques Languepin,
par Chris Marker (1994) **page 101**

Notes sur les auteurs **page 103**

Wang Bing

*« Filmer l'empreinte
de l'existence
de ceux qui vivent
à mes côtés mérite
que j'y consacre
toute mon énergie. »*



Wang Bing, Venice (2012)

Introduction

WANG BING EST NÉ EN 1967 à Shaanxi, en Chine. Il a étudié la photographie à l'Académie du Film de Pékin et a d'abord travaillé comme photographe sur des tournages de films institutionnels avant de s'engager en 1999 dans le projet qui a abouti à ce film majeur : *A l'ouest des rails*. C'était à l'origine un projet photographique : lorsqu'il était encore étudiant, habitant la ville de Shenyang, dans le Nord de la Chine, Wang Bing avait longuement photographié le gigantesque complexe industriel de la ville en voie de démantèlement depuis le début des années 1990. C'est l'aboutissement de ce processus que Wang Bing filme de 1999 à 2001 après avoir échangé son appareil de photo contre une mini caméra DV.

Il est frappant de voir à quel point Wang Bing avait réfléchi au montage et à la structure de son film avant le tournage. Il l'avait préparé mentalement, tout seul : « Je crois que divulguer mon projet dans une trop grande mesure m'aurait mené à l'échec », confie-t-il, dans un entretien réalisé en 2004 avec l'équipe du Cinématographe de Nantes. Il avait dès le départ une idée très claire du langage cinématographique qu'il voulait employer, fondé sur de longs plans-séquences, et on remarque l'extraordinaire aisance avec laquelle il choisit l'axe de sa caméra et maîtrise le mouvement dans chaque plan, en anticipant sur ce qui va se passer. « A aucun moment du tournage, dit-il aussi, vous ne devez perdre de vue la structure générale et le ton du film ». A l'origine le film devait durer trois

WANG BING

heures. Wang Bing raconte comment il en est arrivé à la durée finale de 9 heures 11, après une première version de cinq heures pour le festival de Berlin. « Une telle durée n'était pas préméditée, elle m'est apparue comme une évidence et une nécessité pour une compréhension totale pour le spectateur. » *A l'ouest des rails* fit ensuite le tour des plus grands festivals pendant un an avant de trouver un distributeur en France, Ad Vitam, qui osa le sortir en salles malgré sa durée hors normes.

Jacques Mandelbaum concluait ainsi sa critique dans *Le Monde* : « La grande force de ce film résolument tourné du côté des hommes, de leur souffrance comme de leur résistance, est qu'il emporte avec lui toute l'histoire du XX^e siècle, qui aura été, comme jamais dans l'histoire humaine, celle de l'asservissement et de l'anéantissement industriel de l'homme par les systèmes. Et lorsqu'à cette dimension tout à la fois artistique et politique s'ajoute une aura mythologique – la lutte immémoriale des hommes contre l'indifférenciation de la matière –, force est d'admettre qu'on a bien affaire à un chef-d'œuvre. » ^{1/}

Le numéro s'ouvre sur un article d'Antony Fiant à propos de *Three Sisters (Les Trois Sœurs du Yunnan)*, le film le plus récent de Wang Bing, primé à Venise et à Nantes l'année dernière et qui sortira en salles en France en 2014. Antony Fiant souligne notamment « l'extrême humilité » du cinéaste dans sa manière d'approcher et d'accompagner les personnes qu'il filme, « sans voyeurisme misérabiliste », mais en trouvant intuitivement la juste distance avec elles.

Dix ans après, Jean-Louis Comolli s'interroge sur ce qui reste de précis dans son souvenir d'*A l'ouest des rails*, dont la longueur représente un défi pour la critique. En

2005, il avait rédigé des notes ^{2/} qu'il reprend et développe aujourd'hui en montrant comment, chez

^{1/} *Le Monde*, 9 juin 2004.

^{2/} « Mutations documentaires » in *Corps et cadre, Cinéma, éthique et politique*. Verdier, 2012, pp. 131 à 137.



A l'ouest des rails, 2003

Wang Bing, « la technique détermine le style et donne forme aux enjeux du film, y compris politiques ».

Annick Peigné-Giuly, s'interrogeant sur la durée du film et sur la liberté qu'a eue Wang Bing de choisir cette durée, rappelle qu'une telle liberté artistique se paie cher pour les cinéastes chinois : « par la précarité de leur situation, par une grande solitude de travail également ».

Arnaud Hée analyse deux films qui forment un diptyque : *Fengming, chronique d'une femme chinoise*, réalisé en 2007, et *Le Fossé*, en 2010, récits, sous forme documentaire pour le premier, et sous forme de « fiction documentée » pour le second, des expériences vécues par les survivants des camps de travail de la fin des années 1950. En l'absence d'images de ces camps, *Fengming*, par la parole, et *Le Fossé*, par la mise en scène, viennent de manière complémentaire « combler un angle mort de la représentation. »

WANG BING

Sur *L'Homme sans nom* (2009), qui est un chef d'œuvre au même titre qu'*A l'ouest des rails*, nous avons choisi de renvoyer à la lecture du magnifique texte de Georges Didi-Huberman, « Epilogue de *L'Homme sans nom* », dans son ouvrage *Peuples exposés, peuples figurants*.³ On est ému à la lecture de ce texte comme on a pu l'être à la vision du film. Il clarifie les sentiments par lesquels on est passé au cours de cette projection d'un film d'une heure trente sans dialogues ni commentaire. Georges Didi-Huberman analyse de façon magistrale la portée politique, philosophique, esthétique et éthique de ce film.

L'ensemble de l'œuvre de Wang Bing possède cette « force esthétique » et cette intégrité morale. Dans l'entretien réalisé en mai 2013 par Guillaume Morel qui clôt ce numéro, il dit n'être investi d'aucune mission : « J'écoute ce vers quoi mon cœur me porte. [...] Ce n'est que mon exigence qui me guide ».

Catherine Blangonnet-Auer

³/ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants (L'Œil de l'Histoire, 4)*. Les Editions de Minuit, 2012.



***Fengming, chronique
d'une femme chinoise, 2007***

Suivre dans les ténèbres

à propos de *Fengming*,

chronique d'une femme chinoise et *Le Fossé*

par Arnaud Hée

Entrelacs, au féminin

Fengming, chronique d'une femme chinoise (2007) et *Le Fossé* (2010) constituent un diptyque faisant état de la dégradation de l'humain par le système concentrationnaire chinois, précisément à la suite de la « campagne des cent fleurs » à la fin des années 1950, où la bureaucratie fut sommée de ne point freiner l'élan révolutionnaire. Des déportations massives s'ensuivirent. Ces deux films s'alimentent l'un l'autre, nourrissent aussi le parcours créatif de Wang Bing (*Le Fossé* aurait été très différent s'il n'avait été précédé par *Fengming*, film « non prémédité ») et notre expérience de spectateur face à sa filmographie. Cette déclinaison de l'expérience du *laogai 1/* en un documentaire (*Fengming*) suivi d'une fiction (*Le Fossé*) donne lieu à des œuvres à la facture très dissemblable mais unies par une franchise élémentaire, quelque chose de primitif allant dans le sens d'une forme de pureté dégagée des « manières », bonnes ou mauvaises. Pourquoi Wang Bing choisit-il ce dispositif pour *Fengming* ? Tout simplement parce qu'il n'y en avait pas d'autre possible. Le film devait créer la possibilité d'un espace où cette femme puisse se raconter, le cinéaste ne pouvant avoir que la position de témoin de cette parole, un témoin et

1/ Abréviation de *laodong gaizao* qui signifie « rééducation par le travail », on considère le *laogai* comme une déclinaison chinoise de l'administration soviétique du Goulag.

une caméra qui écoute. Un récit parallèle se tisse dans le lien entre celle qui émet la parole et celui qui



Le Fossé, 2010

la reçoit – on observe à cet égard une forme de proximité entre la condition de Wang Bing et celle de spectateur. Cette position débouche, pour l'un comme l'autre, sur un fort sentiment d'intimité que la durée de trois heures permet de nouer.

L'entrelacs représenté par les deux films se situe évidemment dans la succession chronologique. S'il est absolument hors de propos de considérer *Le Fossé* comme une fiction « documentaire », il s'agit bien d'une fiction « documentée » où se manifeste la fidélité de Wang Bing vis-à-vis du réel. Lors du plan d'ouverture et dans les cré-



dits, on constate que le scénario est basé sur l'ouvrage *Adieu, Jiabiangou* de Yang Xianhui et sur les témoignages de Ti Zongzheng et des autres survivants. Ainsi toute la matière qui compose le film procède de récits directs de survivants, scrupuleusement suivis et respectés par le cinéaste. Aussi, dans cette attitude de fidélité, il s'agissait d'éprouver le lieu ; *Le Fossé* a été tourné non sur le site de Jiabiangou, mais bien dans la même province du Gansu - un tournage sans autorisation des autorités chinoises. Wang Bing note la quasi-absence de représentations visuelles du *laogai*, ses recherches n'ont abouti en effet

WANG BING

qu'à deux photographies, où les détenus de Mingshui (également situé dans le Gansu) apparaissent flous dans ces images qui documentent l'expérience concentrationnaire d'une façon extrêmement lacunaire. On peut ainsi considérer que *Le Fossé* vise à la formulation d'images manquantes, une façon de combler un angle mort de la représentation.

Au-delà de ces données, certes cruciales et éclairantes pour la démarche de Wang Bing, on peut émettre l'hypothèse que la fiction « documentée » est dotée d'une scénariste nommée Fengming. La vision rapprochée des deux films ne laisse aucun doute sur la présence – peut être partagée avec d'autres témoignages – du « personnage documentaire » par l'intermédiaire de cette femme qui arrive comme une pure altérité à Jiabiangou ; une humaine parmi des êtres privés de cette condition, et qui agit en tant que représentante de cette espèce : crier, pleurer, ce que ne peuvent et ne savent plus faire les forçats. *Fengming* se termine par un plan où la femme est à son bureau, telle une scénariste à sa table de travail. Le téléphone sonne, un rescapé appelle de Kunming, à plusieurs milliers de kilomètres de Shanghai ; un nouveau chapitre semble s'ouvrir. Ce moment poignant inclut Fengming au sein d'une communauté des survivants, mais cela la relie aussi aux autres, la rend présente au monde, parmi les vivants. Revient une phrase entendue plus tôt dans le film, qu'elle tient de son mari citant *Guerre et Paix* : « Tant que dure la vie, la joie peut exister. »

Du fait du naturel avec lequel il le fait, on oublierait presque un élément crucial de ce diptyque ; il réside dans l'adoption de points de vue féminins. Ce positionnement émane de données à la fois générales et très intimes pour Wang Bing. Sa mère faisait partie de ces « femmes fortes »^{2/} sur lesquelles pesait toute la charge du quotidien, notamment du fait de la maladie précoce de son

2/ Entretien avec Wang Bing par Zhang Yaxuan, in *Capricci* 2012, p. 71.

père, qui décède en 1981. Il s'agit ensuite d'une

condition féminine très répandue dans ces vies assujetties aux tourments historiques : « En général, durant les périodes où la propagande représente une entrave importante, les sentiments entre les gens se resserrent d'autant plus. Alors pense à un pays où la répression due à la propagande est très étouffante et dure depuis longtemps : qu'est-ce qui permet aux gens de résister pour continuer à avancer et pour préserver l'état d'esprit élémentaire afin de survivre ? Ce sont tout simplement les sentiments entre les gens, des sentiments très subtils, qui maintiennent ensemble toute une société et permettent à chacun de continuer à vivre. [...] Elle [Fengming] s'est oubliée pour prendre soin de quelqu'un d'autre. Elle s'est reposée sur celui qu'elle aimait pour vivre. » ^{3/}

Descendre, avec l'humain

Fengming et *Le Fossé* s'organisent comme des descentes, par lesquelles on accède à de véritables ténèbres – avec, en contrepoint, des êtres animés par l'amour. Au tout début de son récit, Fengming évoque son engagement révolutionnaire enthousiaste, l'exprimant ainsi : « Le soleil brillait à nouveau. » Avant que la première heure du film ne devienne cet impressionnant et vertigineux fondu au noir, la lumière du jour baisse au fur et à mesure que ce soleil disparaît de son existence. Tandis que la présence de Fengming s'abîme dans le passé qu'elle narre, sa représentation se fond dans le noir, s'enfonce dans la nuit. Ce n'est que vers le tiers du film que Wang Bing, profitant d'un petit temps de pause dans le flux de cette parole habitée, demande : « ça te dérange d'allumer ? » Avant cela, par fidélité envers le récit et le réel (passé comme présent), il n'est pas question que la valeur esthétique de l'image – ou la question de sa laideur – concurrence celle de la parole.

Le Fossé obéit à cette même logique de la descente, omniprésente dès *A l'ouest des rails* avec le motif de la marche et du cheminement

^{3/} *Ibid.*

WANG BING

vers le ventre et la matière de ce complexe industriel en voie de démantèlement. On découvre ici dans un plan d'ensemble des silhouettes avalées par l'immensité désertique, celles-ci sont ensuite englouties par des cavités qui leur servent autant de couches que de mouvoir. On entre vivant dans ces trous, on en sort mort, comme si les corps étaient absorbés, digérés puis régurgités et recrachés par la terre. Les idées de ténèbres et de damnation innervent profondément la filmographie du cinéaste, *Brutality Factory* ^{4/} étant une première plongée fictionnelle nous mettant en présence de fantômes hantant une usine chaque nuit. Ce court-métrage représentait un pas supplémentaire en direction du cinéma de genre fantastique, auquel Wang Bing se rattache à bien des égards. L'analogie est évidemment frappante ; les détenus de Jiabiangou s'apparentent largement à des présences fantomatiques, des encore vivants déjà morts. Sans détour, avec une rudesse sans concession, Wang Bing nous emmène au sens propre et figuré dans ces ténèbres souterrains, endroit infernal et mortifère où se déroule une part importante du film ; ce choix permet de faire accéder l'immensité « ouverte » – qui, en fait, « enferme » aussi – des paysages extérieurs à une très grande tension dramaturgique lorsqu'ils sont convoqués.

Il est tentant de reprendre ici le raisonnement de Georges Didi-Huberman à propos de *L'Homme sans nom*, où, au passage, le motif du trou tient une place elle aussi prépondérante. Il écrit : « Wang Bing, délicatement, obstinément, le [l'homme sans nom] suit. » ^{5/} Considérant que les cinéastes tendent à précéder pour mettre en scène dans un espace et une durée qu'ils déterminent, Didi-Huberman poursuit : « Ici, c'est le contraire exactement : la caméra suit l'être filmé, quitte à perdre pour longtemps la possibilité de cadrer son visage, son en-face. Elle refuse à anticiper ou à commander quoi que ce

^{4/} Segment de *L'Etat du monde*, film collectif datant de 2007.

^{5/} *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, 4*, Les Editions de Minuit, pp. 233-257.

soit. Elle ne « prend » ni ne « capte » : simplement elle *suit*. Ce qui, grâce à la richesse de ce verbe en français, nous indique peut-être qu'on ne *comprendra* jamais autrui (« je te suis », au sens de : « je comprends la direction de ta pensée ») sans *accompagner*, sans respecter physiquement, fût-ce en restant derrière, en retrait, chaque mouvement et chaque temporalité spécifiques de son corps. » ^{6/} On constate combien cette donnée se prolonge dans le travail fictionnel de Wang Bing, comme si se logeait dans *Le Fossé* une croyance en un réel qui résiderait dans la présence de ces corps qui nous mènent, et que la caméra accompagne dans leurs déplacements, et leur descente. Quand un homme s'écroule – cette fois pleine face – d'épuisement dans la tranchée que les prisonniers creusent, la caméra subie cette chute dans un même mouvement.

Un écho évident se produit dans le premier plan de *Fengming*. Une silhouette saisie de dos conduit le mouvement ; une marche lente et malaisée, dans le froid, sur le sol gelé, le micro saisit le frottement des vêtements épais de la vieille femme. Superbe moment où une pure présence physique nous mène jusqu'au seuil d'un film de paroles ; Wang Bing s'apprête, et nous apprête, à la suivre, à l'accompagner et à la comprendre, en face et sans fard. Alors que des films récents (citons *Into The Abyss* de Werner Herzog, *The Act of Killing* d'une anonyme, de Christine Cynn et Joshua Oppenheimer) s'offrent de façon vaniteuse aux chalands comme des descentes dans les tréfonds de l'âme humaine – noire très noire – en ne faisant que produire de très discutables logiques spectaculaires, Wang Bing fait office d'aiguillon éthique et de pilier esthétique. Il agit avec pour seul dessein une nécessité viscérale : « J'ai fait ce qu'il fallait faire et le film est là, il existe. » ^{7/} Ces propos, prononcés pour *Le Fossé*,

^{6/} *Ibid*, p. 237.

^{7/} Entretien avec Wang Bing, *op. cit.*, p. 73.

valent pour tous ses films et disent toute la simple et radicale exigence du

WANG BING

cinéaste vis-à-vis de son art. Dans ce diptyque comme dans ses autres films, Wang Bing est indéniablement attiré par les situations et expériences limites. Mais jamais il ne transige, jamais il (et on) ne se pose la question de quel « côté » il se situe pour filmer, le faisant invariablement avec un humanisme profond – non béat, au contraire, d'une considérable âpreté. Sans ambiguïté aucune, avec une passion vibrante, un corps-caméra, transmetteur précieux et émouvant, poursuit sa quête : capter et éprouver la dignité humaine, et son maintien.

Arnaud Hée