

# Vérité fictive et réalité virtuelle

JEAN-MICHEL FRODON

Je crois qu'un débat sur la fiction et le documentaire dans le cinéma chinois contemporain intervient à un moment particulièrement opportun, dans la mesure où nous assistons actuellement à de nouvelles expériences qui, simultanément, reformulent d'anciennes questions et en posent de nouvelles. Certaines de ces interrogations sont propres au septième art, d'autres se rapportent à nos vies de manière plus générale. J'appartiens à une tradition critique qui a émané des *Cahiers du Cinéma*. Elle affirme qu'une œuvre documentaire possède toujours un côté fictionnel, et qu'une œuvre de fiction n'est jamais tout à fait dénuée d'aspects documentaires. Bien que rarement admis, cela est en fait facile à comprendre. L'art du cinéma repose sur l'enregistrement d'« objets » concrets bien réels : des corps, des visages, des lumières. Le cinéma garde donc inévitablement la trace matérielle de ces objets, peu importe le rôle qui leur est réservé au sein du film. Mais, d'autre part, aucun documentaire ne peut être considéré comme une représentation fidèle et « authentique » de la réalité. Celle-ci est toujours sujette aux choix du réalisateur concernant les façons de « raconter l'histoire ». Même la caméra de surveillance d'un centre commercial est disposée en fonction d'un angle, et utilise un objectif et des cadres qui doivent faire l'objet de choix. L'art du cinéma naît de l'aptitude de certains à combiner ces deux horizons. Un film n'est jamais une œuvre de pure fiction, il n'est jamais non plus une pure reproduction de la réalité. Le cinéma chinois n'attendait pas grand chose de l'enregistrement de la réalité quotidienne lors de son premier renouveau. Celle que l'on a nommée la « Cinquième génération » aspirait alors à mettre en scène les événements qui se produisaient à son époque – les années 1980 – et ceux qui s'étaient produits peu avant. Mais elle adopta pour cela une approche encore très stylisée qui puisait ses sources dans les arts plastiques traditionnels chinois. Certes, à la même époque, des cinéastes taiwanais, et notamment Hou Hsiao-hsien, le réalisateur des *Garçons de Fengkuei* (1983), entreprirent de combiner de façon plus complexe des éléments de culture chinoise, des atmosphères authentiquement taiwanaises, et les contraintes spatiales et temporelles propres au cinéma. Il fallut néanmoins attendre le tout début des années

1990 (c'est-à-dire la période qui suivit les événements de Tiananmen) pour que la fusion entre la fiction et le documentaire se produise véritablement, et donne naissance à un cinéma chinois contemporain se préoccupant de la réalité de la vie quotidienne en Chine. Tous deux sortis en 1990, *Mama*, la fiction de Zhang Yuan, et *Bumming in Beijing*, le documentaire de Wu Wen-guang, peuvent être vus comme deux témoignages particulièrement éloquents des mutations que le cinéma chinois subissait alors.

Peu de temps après, le cinéma chinois entra dans une ère nouvelle, durant laquelle il tenta de combiner des ambitions narratives avec une approche plus intime de la réalité quotidienne populaire. En évoquant cela, je pense pourtant davantage à des films de fiction, et à un courant dont Jia Zhang-ke est devenu la référence majeure depuis la réalisation de *Xiao Wu* (1998). Ses films se distinguent par le large usage qu'ils font d'images de type documentaire – c'est-à-dire en apparence relativement peu soignées d'un point de vue esthétique –, alors que la lumière artificielle y est réduite à son minimum. Ces films tournent aussi des scènes en pleine rue, alors que les scènes d'intérieur sont tournées sans décors. Les bruits du monde réel s'y invitent, la musique populaire y figure souvent et les dialogues, même s'il leur est parfois accordée une attention extrêmement minutieuse – comme celle réservée aux images –, sont conçus pour ressembler autant que possible à ceux du monde réel. En contraste très net avec les modes d'expression de la génération précédente, ce cinéma choisit la plupart du temps les grandes villes comme cadre de ses intrigues, alors que la Cinquième génération leur préférerait la campagne. Il est également empreint d'un parfum de contestation facile à discerner, dans la mesure où il filme prioritairement ce qui rend la vie rude et les relations sociales injustes. Ce phénomène n'est pas chinois en soi. Dès que l'on opte pour une approche réaliste de la vie contemporaine, avec la force inhérente à tout ceux qui entreprennent de filmer des faits concrets, l'on en vient à adopter un point de vue plus critique sur le monde. Cela se produit partout – en Europe et aux États-Unis comme ailleurs –, pourvu que rien de semblable à ce que j'appellerais un « scénario idéologique » ne précède

la réalisation du film. Il peut y avoir un scénario, et il y en a d'ailleurs toujours un. Mais ce que j'entends ici par « scénario idéologique » est l'existence d'une « autre histoire », souvent plus générale, qui préexiste à l'écriture du véritable scénario et qui en détermine finalement la teneur. Un tel scénario idéologique trouve sa place dans des films de fiction aussi bien que dans des films documentaires, les réalisateurs de ces derniers pouvant toujours trouver des gens et des situations existant dans la réalité pour illustrer leurs idées, et filmer des travailleurs, des soldats ou des sportifs véritablement héroïques. Les hommes et les femmes sélectionnés joueront alors le rôle qui est le leur dans la vie de tous les jours, mais leurs gestes perdront toute authenticité pour ne devenir que l'illustration de ce qui précède le film: le discours. Cela n'a rien à voir avec l'art du cinéma, il s'agit de son asservissement.

Le cinéma doit-il donc se faire un devoir de mettre en scène des situations atroces pour ne pas se mentir à lui-même ? Dans une certaine mesure, la réponse est oui, en ce sens que le cinéma ne peut être sincère envers lui-même s'il n'aboutit pas au constat que le monde dans lequel nous vivons est infesté par la pauvreté, l'injustice et la violence. Pourtant, chacun sait que peu de films exposent une telle réalité, et ceux qui se cantonneraient à ne rien montrer d'autre du monde que sa laideur seraient aussi mensongers et aussi prédéterminés par ce que j'ai appelé un « scénario idéologique » que les films de fiction visant à établir des mythes, ou que les documentaires émis par les pouvoirs officiels, dont Hollywood fait évidemment partie. En contraste avec cela, le nouveau cinéma chinois, qui filme au plus près la vie ordinaire du peuple, fait preuve d'audace dans l'accueil qu'il réserve aux beautés du monde réel : un paysage, un visage d'enfant, le sourire d'une petite fille, un rayon de soleil, un instant de grâce, une émotion sincère partagée par deux êtres humains. Ces beautés, pour la plupart éphémères, sont d'autant plus éclatantes qu'elles apparaissent dans un tel contexte.

Compte tenu du contexte politico-économique en Chine, ce mouvement cinématographique a trouvé dans la caméra digitale – à la fois bon marché, flexible et légère – son outil de prédilection. Néanmoins, il n'a pas attendu son arrivée pour émerger. Dans les années 1990, celle que l'on a surnommée la « Sixième génération » tournait ses films en 16 ou en 35mm, et parfois avec des caméras analogiques. Il est de notoriété publique que les innovations techniques ne suscitent pas les changements de style mais, au contraire, interviennent en réaction à ces derniers ou interagissent avec eux selon des relations plus complexes. Il a été affirmé à tort que

des caméras moins lourdes, des pellicules plus sensibles et la prise de son directe avaient engendré la Nouvelle Vague, en France : mais tous les films de la Nouvelle Vague (*Les 400 coups* de Truffaut, *Hiroshima mon amour* de Resnais, *A bout de souffle*, de Godard, *Le beau Serge* de Chabrol etc.) ont été tournés avec un matériel traditionnel (et une créativité d'artisan). En revanche, ces films furent tournés d'une façon qui anticipait ces nouvelles techniques, dont l'arrivée n'allait effectivement pas tarder. Il me semble que l'on peut observer le même phénomène dans le cinéma chinois contemporain, qui franchit la frontière entre la fiction et le documentaire.

Ses réalisateurs ont également anticipé ce que l'image digitale pouvait apporter. Cela étant, quand cette dernière a fait son apparition, elle leur a apporté quelque chose de supplémentaire, une chose qu'ils attendaient depuis longtemps, mais à laquelle il leur était jusque-là difficile d'accéder. C'est principalement le *temps* que la caméra digitale a offert aux réalisateurs de films contemporains. J'aimerais mettre en lumière les usages qu'il en est fait dans deux films essentiels dans le cadre de la présente discussion : *In Public* de Jia Zhang-ke et *A l'ouest des rails* (Tiexi Qu) de Wang Bing, car il m'apparaît en effet que ces deux films n'utilisent pas de la même manière le temps mis à leur disposition par la caméra digitale. Notons tout d'abord que les deux usages qu'il en est fait – et beaucoup d'autres encore sont possibles – se rapportent à la fiction, alors que ces deux films sont généralement considérés comme des documentaires, même s'il est vrai que Jia est avant tout célèbre pour ses films de fiction, et que Wang Bing, s'il a accédé à la notoriété internationale grâce à ses documentaires, est également disposé à tourner des fictions. Je dois ajouter que je ne vois pas aujourd'hui de différence majeure entre un film tourné en HD et un autre tourné avec une petite caméra DV, car les deux partagent de nombreuses caractéristiques liées à ce supplément de temps à disposition.

La vidéo digitale a offert à Jia Zhang-ke la possibilité d'*attendre*. Grâce à ces nouvelles techniques, il peut rester dans un même endroit pendant un long moment, à attendre l'arrivée d'un train ou d'un bus, exactement comme le font les personnes qu'il filme. Parce qu'ils partagent une situation similaire avec le réalisateur, ceux-ci se transforment alors en personnages, au sens de personnages de fiction. Bien entendu, l'histoire à laquelle ils appartiennent n'est pas révélée, mais c'est encore mieux ainsi. Cela permet à chacun de nous d'imaginer l'une des multiples histoires possibles, et qui se renouvellent à chaque fois que l'on se prête à l'exercice. Ces personnages pouvant potentiellement prendre part à

Une femme rate le bus dans  
*In Public* de Jia Zhangke

une fiction ne sont à aucun moment séparés de la réalité de leur vie de tous les jours. Ce sont des femmes en route vers leur lieu de travail, des membres de familles attendant leurs proches dans une gare, des soldats en permission etc. C'est d'ailleurs ce qu'il y a de si beau et émouvant dans le film de Jia : ces hommes et ses femmes engagés dans une potentielle narration – peu importe qu'elle soit magnifique ou sordide, d'aventure ou mélodramatique – *en tant* qu'éléments de notre vie réelle, de notre existence quotidienne.

Le fait que cette « tranche de vie » qu'est *In Public* soit liée à une œuvre de fiction – à *Plaisirs inconnus*, ici – ne la limite en aucun cas, mais constitue au contraire un véritable atout. Je dirais même : un double atout. Cela élargit le sens de la fiction, en soulignant combien profondément celle-ci s'enracine dans la réalité (bien plus que les événements que subissent deux ou trois adolescents dans le film de fiction), et élargit aussi le sens du documentaire, en montrant combien la vie de tous les jours est porteuse de beauté ou, du moins, peut l'être pour celui ou celle qui sait comment mieux la regarder, ou comment mieux la mener.

« Franchir les frontières » du documentaire et de la fiction n'est donc pas les confondre, et parce que ces frontières ne se mêlent pas plus qu'elles ne s'effacent, elles finissent par ressembler à celles qui délimitent les provinces d'un unique pays, qui est le cinéma.

Cela est encore évident lorsque l'on regarde de plus près le diptyque *Still Life-Dong* de Jia. *Dong* est un documentaire, mais de quoi traite-t-il ? De la réalité de la construction du barrage des Trois Gorges, ou du travail d'un peintre ayant à affronter cette réalité ? Ces deux sujets sont abordés, mais le film traite principalement des interactions entre deux niveaux du monde réel – celui des faits et celui de l'art – dans le but de découvrir la place qu'occupe l'art dans les éléments factuels, et celle qu'occupent ces derniers dans l'art. Totalement autonome, en ce qu'il peut être regardé pour lui-même aussi bien qu'avant ou après *Still Life*, *Dong* fait écho aux va-et-vient que ce dernier réalise entre les situations réelles, les personnages de fiction, et même la fantasmagorie pure. Ce choix ne constitue en aucun cas une alternative au documentaire ou à la fiction-réalité, mais illustre quelque chose qui est bien de notre monde, comme une soucoupe volante vient nous le rappeler.

La « posture d'attente » adoptée par Jia dans son œuvre et que j'essaie de décrire atteint là son paroxysme. Si on le filmait assez longtemps, le bâtiment finirait par se transformer en vaisseau spatial, et décollerait. Nous nous situons désormais au-delà des effets « réels » de la situation d'attente subie par la personne qui filme ; c'est au niveau de notre es-

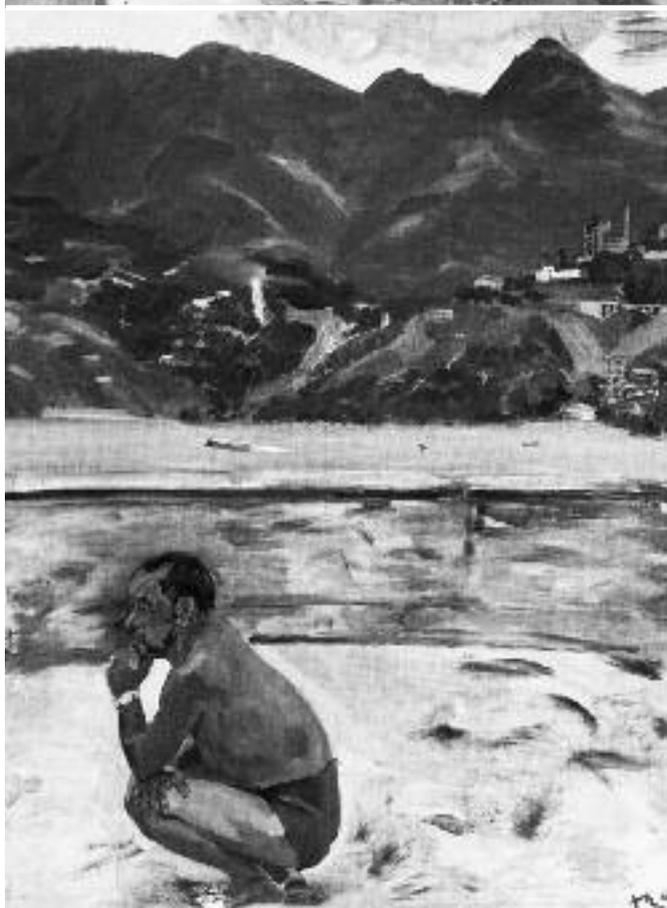


prit, puis de l'ordinateur sur lequel sont opérés les effets spéciaux, que cela se passe. Je persiste toutefois à croire que la magie provient de l'attente et que tout le reste ne fait qu'en résulter. Cette esthétique liée au surplus de temps généré par l'apparition de la caméra digitale dépasse les limites du réalisme classique, et diffère du néo-réalisme italien, son très occidental parent. Elle joue de l'unique méthode qu'elle utilise invariablement pour accéder à des dimensions jusque-là invisibles, bien qu'appartenant pleinement au monde réel. Les œuvres d'art parviennent généralement à un tel résultat et, d'une certaine manière, les œuvres d'art *sont* ce résultat (l'ouverture vers « des dimensions jusque-là invisibles, bien qu'appartenant pleinement au monde réel »), mais l'utilisation de la caméra digitale et la « posture d'attente » connectent de manière radicalement différente la réalité et la vision qu'a l'artiste de ce qui se situe au-delà du visible.

Si je surnommerais Jia Zhang-ke « l'homme qui attend avec sa caméra », je dirais de Wang Bing qu'il est « l'homme qui marche avec sa caméra » – aucune de ces formules ne prétend résumer toutes les facettes de leur œuvre et de leur style, elles visent simplement à éclairer comment ceux-ci sont influencés par la façon dont les deux réalisateurs utilisent la caméra. *A l'ouest des rails* a sans aucun doute nécessité énormément de patience (Wang Bing a mis plusieurs années à réaliser ce film), mais il n'est pas un film d'attente. Il est plutôt un film de marche vers l'avant, ce qui est à la fois

Le peintre Liu Xiaodong fait le portrait de travailleurs migrants sur le site du Barrage des Trois Gorges

étrange et émouvant, car il marche vers l'avant dans un monde qui, lui, s'est arrêté de bouger, et demeure figé depuis la fermeture de ses usines. Il est par ailleurs intéressant de noter qu'*A l'ouest des rails* et *Still Life* se préoccupent tous deux des ruines, mais ne les observent pas de la même façon. Jia semble les regarder comme l'on regarde la vie végétale, s'efforçant de trouver ce qui pousse et ce qui peut éclore dans ce paysage désolé. Wang, lui, filme les ruines comme s'il s'agissait de vie animale, se concentrant sur ce qui court, se cache, donne la vie ou la mort, cherche à manger et quête le confort. La caméra de Wang n'est jamais au repos. A l'intérieur d'usines, dans les rues, dans le train ou même dans les restaurants, dans les douches des ouvriers ou dans les petites maisons des vieillards : en n'importe quels lieux, elle marche tout le temps vers l'avant. C'est d'ailleurs ce mouvement qui, dans le cas présent, produit tout un tas de fictions. S'il est vrai qu'*A l'ouest des rails* est sans conteste un film documentaire, il est en effet pourvu de nombreux éléments, atmosphères et possibilités qui, eux, se rapportent à la fiction. On y trouve du drame politique, de la science-fiction, des histoires policières, du mélodrame familial, de l'action et, si l'on y voit peu d'histoires d'amour, celles d'amitié ne manquent pas. Ce sentiment intense qu'une multitude d'histoires peut surgir du film à tout moment provient précisément du mouvement, de la liberté de mouvement qu'offre à Wang Bing sa caméra. Davantage encore que nombre de documentaires rendant compte de l'évolution de l'économie chinoise d'un système dominé par le secteur de l'industrie lourde vers un système emmené par l'industrie manufacturière, marginalisant tant de personnes et marquant tant de structures, de paysages, *A l'ouest des rails* nous raconte cette histoire. Parce que c'est, et cela a toujours été une *histoire*, voire une légende (ce qui ne signifie pas un mensonge, mais une histoire disposant d'un fort potentiel à susciter l'imagination). La légende – toujours vivante – de l'avènement de l'industrie moderne au cours de ces dernières décennies aurait pu être filmée à partir des mêmes lieux, et en opérant les mêmes gestes. A plus d'un égard, Wang Bing revient sur les pas de cette légende pour recréer son histoire, maintenant que tout s'est effondré. C'est la raison pour laquelle son film est aussi beau et émouvant : il est hanté par les fantômes de ce qui fut jadis une authentique épopée, mais la cause et les protagonistes de cette épopée ont désormais disparu. Ainsi, l'outil cinématographique utilisé ne peut plus être le même. Ce cimetière de vies, de rêves, qui est aussi le cimetière de la légende, doit être retraversé une nouvelle fois mais, cette fois, avec le matériel le plus léger qui soit et sur la pointe des pieds.



Warm Bed (détail)  
de Liu Xiaodong (2006)

Jia, l'homme qui attend, et Wang, l'homme qui marche, pratiquent le cinéma d'une façon qui a radicalement modifié un de ses aspects : le montage. Le monde occidental, tirant ses leçons de Griffith, Eisenstein et Vertov – aussi différents

Personnages de travailleurs migrants dans *Still Life* de Jia Zhangke



puissent-ils être les uns des autres – avait fait du montage le principal moyen de créer une histoire à partir d'enregistrements de la réalité. Le cinéma occidental moderne a réagi à cette approche traditionnelle en tournant des plans longs visant principalement à mettre en relief une expérience métaphysique : la montée à la surface de ce qui se situe au-delà de la réalité, une vérité plus profonde, liée aux « idées » (Dieu, la Beauté, un Monde Juste, le reflet de l'Âme Humaine). L'attitude de défi qu'il a adopté envers le découpage, lors du montage, a révélé une frilosité presque puritaine envers ce qui relève de la fiction. Le cas du cinéma chinois est, je crois, totalement différent. En guise de conclusion, mais sans clore ce débat, j'aimerais émettre l'hypothèse suivante : comme on l'a vu dans les œuvres de Jia Zhang-ke et Wang Bing, la façon dont le cinéma chinois contemporain utilise les outils vidéos dont il dispose transforme les éléments de la vie réelle en objets d'art de façon totalement nouvelle. Si le travail de montage reste bien sûr

présent – et de très bonne qualité –, il n'est pas crucial à la construction de la relation entre la réalité et la fiction. Il n'a pas non plus pour but d'atteindre un monde idéal situé au-delà des frontières physiques de celui dans lequel nous vivons. Je suis en fait convaincu que, de la même façon que l'utilisation de plans longs dans le cinéma occidental moderne était lié à l'héritage spirituel européen, et particulièrement à la religion et à la philosophie chrétiennes, cette manière de structurer les éléments réels et imaginaires entretient un lien étroit avec la culture et la philosophie chinoises traditionnelles. •

• Traduit par Pierre Martin