



## Perspectives chinoises

2010/1 | 2010

Le cinéma indépendant chinois

---

### Introduction

Ouvrir des espaces publics

Sebastian Veg

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5411>

ISSN : 1996-4609

#### Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

#### Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2010

ISSN : 1021-9013

#### Référence électronique

Sebastian Veg, « Introduction », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2010/1 | 2010, mis en ligne le 01 avril 2013, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5411>

---

# Introduction

## Ouvrir des espaces publics

SEBASTIAN VEG

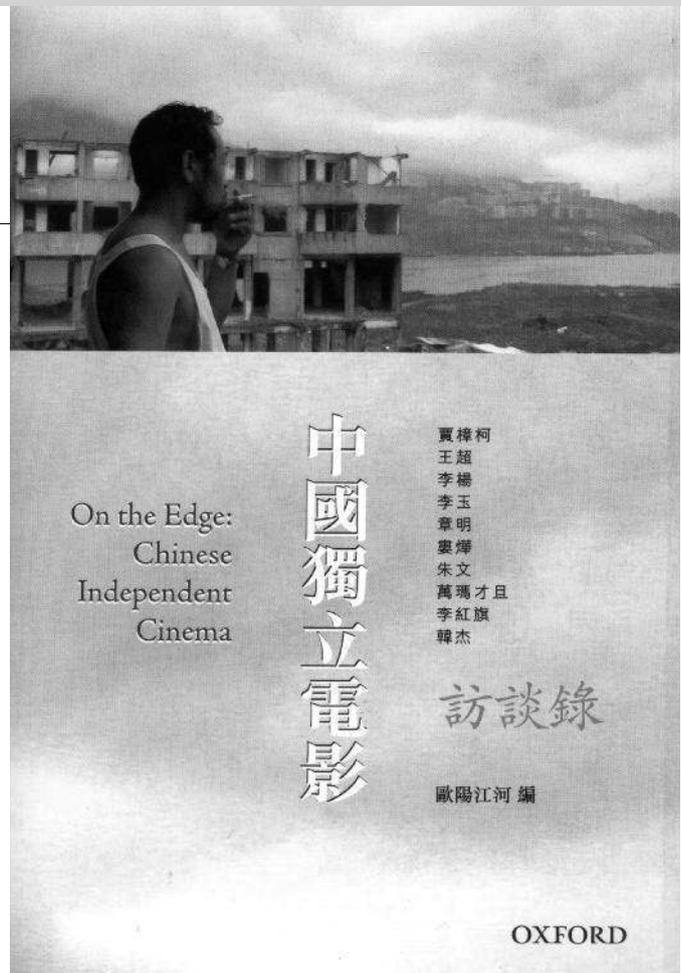
On pourrait se demander pourquoi une revue consacrée à la politique et à la société chinoises contemporaines choisit de publier un numéro spécial sur le cinéma chinois des deux dernières décennies. Beaucoup de jeunes réalisateurs indépendants ont été au contraire plus soucieux de mettre en avant la qualité artistique de leur travail plutôt que sa portée politique. Leurs films ont été mal distribués et ont circulé de manière irrégulière en Chine ; ils ne peuvent même pas être considérés comme une composante des modèles de consommation culturelle de la nouvelle classe moyenne urbaine qui semble émerger. Leur plus grande signification – si elle existe – ne se situe donc pas dans leur nombre, mais dans le phénomène même de leur apparition et de leur développement continu, malgré un impact quantitatif réduit, à un tournant dans l'histoire de la production culturelle de la Chine contemporaine.

Qu'entendons-nous par cinéma indépendant en Chine ? Comme cela a déjà été souligné, nous avons choisi d'utiliser le terme « indépendant » qui est celui que préfèrent les cinéastes les plus souvent associés au mouvement<sup>(1)</sup>. C'est le titre choisi pour le livre qui a marqué leur principale affirmation d'existence collective à ce jour, publiée sous la direction de l'ancien poète de *Jintian* Ouyang Jianghe. Sous le titre *Zhongguo dili dianying : fangtan lu* (Le cinéma indépendant chinois : une série d'entretiens), avec le sous-titre anglais *On the Edge : Chinese Independent Cinema*, le livre regroupe des entretiens avec dix réalisateurs : Jia Zhangke, Wang Chao, Li Yang, Li Yu, Zhang Ming, Lou Ye, Zhu Wen, Pema Tseden, Li Hongqi et Han Jie<sup>(2)</sup>. Alors que certains d'entre eux ont été appelés « la sixième génération », ils ont rejeté cette étiquette et cherché à souligner leur rupture avec le système de « transmission » générationnel d'un héritage commun, auparavant transmis à la cinquième génération des diplômés de 1982 de l'Institut de cinéma de Pékin. Outre la rupture avec cette tradition, l'idée « d'indépendance » a aussi marqué une séparation concrète avec la production autorisée par l'État et le réseau de distribution qui, même après les réformes profondes de 1996-1997, reste soumis au triple contrôle du China Film Group (*Zhongguo dianying jituan gongsi* ou *Zhong Ying*)<sup>(3)</sup>, de l'Administration d'État de la radio, du cinéma et de la télévision (*Guo-*

*jia guangbo dianying dianshi zong ju*, connu également sous le nom de *Guang dian ju* ou *Dianying ju* en abrégé) et du Département central de la propagande du Parti communiste chinois (PCC), les deux derniers mettant conjointement en œuvre le système de la censure<sup>(4)</sup>. Cependant, cette forme d'indépendance ne semble pas être un principe central dans la façon dont ils voient leur propre travail : Zhang Yuan avec *Seventeen Years* (*Guonian huijia* ; Rentrer pour le Nouvel An) en 1999 et Jia Zhangke avec *The World* (*Shijie* ; Le Monde) en 2003 ont tous deux choisi d'entrer dans le circuit officiel afin de présenter leurs films à un public plus large ; d'autres metteurs en scène auxquels on aurait offert cette opportunité auraient sans doute fait le même choix et plusieurs ont collaboré avec des studios d'État au cas par cas<sup>(5)</sup>. Ce choix implique que le terme « indépendant », en se référant bien sûr à l'esthétique des productions « indépendantes » au niveau international, n'est pas compris par les cinéastes eux-mêmes comme une manière de se placer en dehors de l'espace de la Chine contemporaine, par exemple en faisant des films avant tout pour le circuit des festivals internationaux, comme on les « accuse » souvent de le faire. Bien

1. Un choix semblable est expliqué dans la « Préface » de : Paul Pickowicz, Yingjin Zhang (éd.), *From underground to independent: Alternative film culture in contemporary China*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2006, p. vii-xi.
2. Hong Kong, Oxford Books, 2007 ; le livre a également été publié sous forme d'un numéro spécial de *Jintian*.
3. Le CFG possède une longue liste de succursales, parmi lesquels : la China Film Import and Export Corporation (*Zhongying dianying jinchukou fen gongsi*), Huaxia Distribution Ltd. (*Huaxia dianying faxing youxian zeren gongsi*), et d'autres studios étatiques. Une liste (impressionnante) de ces succursales est disponible ici : <http://www.chinafilm.com/gzzy/congci/20070204/2112.html>. (20 février 2010).
4. Il y a actuellement deux étapes de vérification par le système de censure dans le cas des longs-métrages : un résumé de 1 500 mots doit être approuvé avant que l'autorisation de filmer ne soit donnée par un des Bureaux du cinéma régionaux ; après la post-production, le film monté doit passer devant le comité central de censure du Bureau du cinéma pour approbation. Il doit aussi obtenir un numéro de quota de la part d'un studio de cinéma, mais celui-ci peut en général s'acheter en y mettant le prix. Voir Liu Wei : « Censoring Movies done according to script » (entretien avec Zhang Hongsen), *China Daily*, 31 août 2007, p. 14. Il doit être souligné que le Bureau du cinéma 1) n'exige plus la soumission d'un scénario complet pour accorder une approbation initiale de tournage depuis 2006 et 2) n'a jamais eu de procédure spécifique pour approuver les films documentaires (qui n'ont pas de scénario) réalisés en dehors du système de production de la télévision, une lacune exploitée avec succès par le mouvement du Nouveau documentaire.
5. Voir Valerie Jaffee, « Bringing the World to the Nation : Jia Zhangke and the Legitimation of Chinese Underground Film », *Senses of Cinema*, n° 32 (juillet-septembre 2004), [http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/32/chinese\\_underground\\_film.html](http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/32/chinese_underground_film.html) (20 février 2010).

qu'il soit toujours possible aux critiques de mettre en doute leurs motivations<sup>(6)</sup>, il faut souligner que la plupart de ces metteurs en scène affirment produire des films pour un public chinois et situent leur production dans le cadre des débats intellectuels et esthétiques de la Chine d'aujourd'hui. Les activités prolifiques de ce groupe informel de réalisateurs ont été maintes fois présentées et il n'y a pas besoin de rappeler leurs œuvres principales. Cependant, les critiques et les universitaires demeurent hésitants sur la façon de caractériser l'essence de leurs intérêts communs ou de leur esthétique afin de pouvoir parler d'eux de manière collective. Deux « vagues » de cinéastes peuvent être distinguées dans ce groupe : la première, composée de réalisateurs nés principalement au milieu des années 1960, a commencé à faire des films juste après la fin du mouvement de protestation de Tiananmen de 1989 – au début des années 1990 : Zhang Yuan (né en 1963), Lou Ye (1965), Wang Xiaoshuai (1966) et Guan Hu (1967) étaient ses représentants principaux. Plus tôt encore, à la fin de l'année 1989 et au début de l'année 1990, Wu Wenguang (né en 1956) a réalisé le premier film de ce qui serait appelé par la suite le Mouvement du nouveau documentaire (*Xin jilu yundong*) : *Bumming in Beijing* (*Liulang Beijing*; Vagabonder à Pékin). Relatant les vies de quatre « vagabonds » errant dans la ville après les événements du 4-Juin dans une veine qui sera suivie par Zhang Yuan dans son *Beijing Bastards* (*Beijing zazhong*; Les Bâtards de Pékin) en 1993, Wu a solidement établi le lien originel entre le film indépendant et le mouvement de protestation réprimé<sup>(7)</sup>. À la suite de l'échec des demandes de réforme institutionnelle émises par les intellectuels, les étudiants, les artistes et les ouvriers des villes en 1989, beaucoup de sympathisants désillusionnés du mouvement se livrèrent à l'introspection pour rechercher les causes fondamentales de leur échec. La critique de l'élite intellectuelle et l'absence d'une « démocratisation culturelle » pouvant atteindre la base de la société chinoise furent mises en avant. C'est dans ce contexte que les essais critiques incisifs de Wang Xiaobo ont rencontré un large succès, appelant à prêter davantage attention aux « groupes défavorisés » (*ruoshi qunti*) qui représentent « la majorité silencieuse » (*chenmo de daduoshu*) de la société chinoise et à comprendre le mécontentement et les griefs de celle-ci vis-à-vis du système dans ses propres termes<sup>(8)</sup>. Tout comme le « tournant vers la culture » du 4-Mai pouvait être considéré comme un vecteur de démocratisation de fond après l'échec de 1911, le tournant vers la production culturelle qu'incarne le film indépendant peut être vu comme le substitut (certes pâle) d'une plus grande démocratie politique. Dans le même



temps, en luttant pour une approche plus « démocratique » du cinéma, les cinéastes indépendants ont aussi transformé ce dernier en espace de réflexion sur la privation de droits de ceux que le mouvement avait délaissés, permettant ainsi de repenser la notion même de démocratie.

Bien qu'il ne soit pas affilié directement au mouvement de la place Tiananmen, le second groupe de cinéastes qui a fait son apparition près d'une décennie plus tard, à la fin des années 1990, partage l'intérêt du premier groupe pour les « marginaux » et les « défavorisés », comme l'exprime le nouveau terme en vogue de « *diceng* » (les couches les plus basses) issu du lexique de la société « post-classes ». Jia

6. Yingjin Zhang, par exemple, considère leur indépendance comme « douteuse » dans « Rebel without a cause », in Zhang Zhen (éd.), *The Urban Generation*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 54. Jason McGrath, dans le même ouvrage, souligne en passant que « le marketing à sensation occidental qui présente le cinéma chinois indépendant comme étant "interdit en Chine !" est un phénomène indéniable et symptomatique d'un discours culturel persistant issu de la Guerre froide (« The Independent cinema of Jia Zhangke : From postsocialist realism to a transnational aesthetic », *ibid.*, p. 108). Voir aussi Yingjin Zhang, « My camera doesn't lie ? », in Y. Zhang et P. Pickowicz, *From Underground to Independent*, *op. cit.*, p. 23-46.
7. Chris Berry souligne effectivement que « la question du 4-Juin » est « l'absence structurante au cœur » des premiers Nouveaux documentaires dans « Getting Real », *The Urban Generation*, *op. cit.*, p. 119.
8. Zhang Yuan et Zhu Wen, en particulier, étaient proches de Wang Xiaobo et sa femme Li Yinhe jusqu'à la mort prématurée de Wang en 1997. Le fruit le plus célèbre de leur collaboration est le film de Zhang Yuan *East Palace, West Palace*, adapté de la nouvelle de Wang « Doux comme l'eau » (*Sishui rouqing*), également lié à l'étude de Wang et Li Yinhe sur l'homosexualité masculine en Chine, d'abord publiée sous le titre *Tamen de shijie* (Leur Monde) en 1992. Voir Chris Berry, « Staging Gay Life in China : Zhang Yuan and *East Palace, West Palace* », in Tan See-kam et al. (éd.), *Chinese Connections : Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora*, Philadelphia, Temple University Press, 2009, p. 165-176.

Zhangke (né en 1970), Du Haibin (1972), et leurs aînés de quelques années Wang Chao (1964) et Wang Bing (1967) ont tous détourné leur objectif des grandes villes pour le fixer sur les vies ordinaires dans les innombrables bourgs industriels de la Chine. Venant après dix ans d'activité du Mouvement du nouveau documentaire, cette « deuxième vague » de cinéastes a eu d'avantage recours à l'esthétique du documentaire, en franchissant avec succès, voire en brouillant, la limite entre celui-ci et la fiction. Jia Zhangke est devenu le porte-parole éloquent de cette nouvelle esthétique en publiant deux courts essais qui ont beaucoup circulé dès leur sortie en 1998 : « L'âge du cinéma amateur est sur le point de revenir » (*Yeyu dianying shidai jijiang zaici daolai*) et « Maintenant que nous avons des VCD et des caméras vidéo numériques » (*You le VCD he shuma shexiangji yihou*). Dans ces articles, dont le premier a été publié en 1999 dans le très influent *Nanfang Zhoumo* (*Southern Weekend*), Jia soutient que le progrès technique a entraîné une démocratisation radicale dans le visionnage des films (VCD) et dans leur réalisation (caméra vidéo numérique), une évolution inattendue que les autorités ont été incapables de contrôler. Cette révolution numérique, aux conséquences encore inconnues, peut être considérée de bien des manières comme une revanche ironique de l'histoire pour le mouvement démocratique réprimé de 1989. Dans un entretien effectué cette même année, Jia s'est décrit lui-même comme « un cinéaste non officiel issu de la base de la société chinoise » (*yige laizi Zhongguo jiceng de minjian daoyan*). En attribuant ce titre à la longue interview publiée initialement dans *Jintian* (1999, n° 3), journal fondé par Bei Dao en 1979 et intimement lié à l'histoire de la dissidence dans les années 1980 (publié à l'étranger après 1989), Jia subordonne l'identité nationale (*Zhongguo*), souvent considérée comme centrale dans le cinéma des années 1980, à l'identification avec « la base » (*jiceng*) d'une personne ordinaire, un metteur en scène non officiel (*minjian*), dont le travail n'est pas justifié par son statut ou ses qualifications, un « amateur » (*yeyu*) dans le sens le plus noble du terme<sup>(9)</sup>.

Les premières tentatives académiques de caractériser la cohérence de ce corpus d'œuvres documentaires et fictionnelles ont souvent eu recours aux diverses définitions du « réalisme ». Le réalisme est, au mieux, un concept glissant et il en est souvent fait un usage déroutant ou encore contradictoire<sup>(10)</sup>. Le réalisme est revendiqué par les films de propagande produits officiellement depuis 1949, bien qu'il ait été remodelé par la suite pour intégrer le « romantisme révolutionnaire » préconisé par Guo Moruo. Il a été à nouveau revendiqué par les cinéastes de la cinquième généra-

tion au cours de leur exploration de la « vraie » Chine des campagnes, celle où reposaient les racines culturelles de la nation, sorties presque indemnes de la violence politique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et attendant d'être redécouvertes. Bien qu'il soit tout à fait vrai que les cinéastes chinois indépendants aient recouru à une imagerie « réaliste », d'apparence « brute », et se concentrant sur des aspects de la réalité peu explorés par le cinéma chinois, sa caractérisation en tant que « réalisme » nous semble insatisfaisante. La prudente qualification par Jason McGrath du travail de Jia Zhangke et de Zhang Yuan comme relevant d'un « réalisme critique postsocialiste » demeure d'une certaine façon dans l'imprécision car il accorde cette même étiquette au film de Zhang Yimou *Qiu Ju, une femme chinoise*, en ajoutant également : « Alors que dans les années 1990, les cinéastes de la génération urbaine ont espéré se distancier de manière générale de leurs prédécesseurs de la cinquième génération, *Qiu Ju* a néanmoins contribué à établir un nouveau standard en matière de réalisme pour le cinéma chinois<sup>(11)</sup>. » C'est se méprendre d'une certaine manière sur l'intention de Jia Zhangke et de bien d'autres dans leur rejet de l'esthétique de la cinquième génération, qui continue à se conformer aux attentes de l'État-nation chinois en phase de modernisation.

L'analyse d'Evans Chan de *Qiu Ju* est utile pour éclaircir ce point. Soulignant que *Qiu Ju* et *Pas un de moins* (*Yige dou bu neng shao*) ont été acclamés à l'étranger et que « Zhang a été salué comme un véritable successeur du néo-réalisme italien », en même temps qu'il recevait les éloges du chef du Département de la propagande du PCC Li Ruihuan, Chan commence par citer l'analyse de Jonathan Spence parue dans la *New York Review of Books*, qui décrit les cadres dans le film de la manière suivante :

[...] ces hommes – car ce sont tous des hommes – sont présentés sans exception comme courtois et bienveillants, toujours réceptifs au droit d'une simple paysanne de porter plainte. Ils sont propres, soignés et aimables. Ils ne prennent jamais de pots-de-vin ni n'acceptent de cadeaux [...]. Il est certain que cette présentation apparaîtra comme absurde à la plupart des Chinois vivant en RPC et aux Occidentaux ayant eu

9. Jia Zhangke a souligné à plusieurs reprises que son utilisation du terme « amateur » se réfère à l'état d'esprit dans lequel il aborde ses sujets, pas à la qualité technique (ou à son absence) des films regroupés sous cette étiquette.

10. Pour diverses définitions, voir Roman Jakobson, « Sur le réalisme », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1966.

11. J. McGrath, « The independent cinema of Jia Zhangke », *art. cit.*, p. 85.

*affaire avec ce pays, et comme un écho moqueur de ces légions de « cadres modèles » pleins d'abnégation qui ont peuplé en grand nombre les pièces de théâtre, les films et les romans communistes depuis les années 1930<sup>(12)</sup>.*

Chan conclut que le réalisme de Zhang produit l'effet suivant :

*Ce qui a été subtilement « naturalisé » est l'interaction d'une bureaucratie bénigne avec ses citoyens, réalisée à travers l'approche « anti-artistique et documentaire » de Zhang. Le régime autoritaire est en fin de compte humanisé par ses aimables serviteurs et son ultime souci de justice, si bien que ses citoyens finissent pas avoir honte de leur propre insistance à demander justice<sup>(13)</sup>.*

Le cinéma de Zhang Yimou, s'il utilise l'esthétique du réalisme, voire du cinéma-vérité, reste fermement ancré dans la structure du « réalisme critique » développé dès les années 1920 : un discours préparé d'avance critiquant des éléments déviants afin de renforcer l'État-nation et le Parti qui le soutient. Pour citer une œuvre d'un metteur en scène proche de Zhang Yimou par l'âge, mais qui est devenu actif uniquement dans le contexte du cinéma « indépendant » : *Blind Shaft* de Li Yang (2003) est un exemple parlant de la manière dont un sujet semblable est relaté dans un contexte où il n'y a aucun grand récit pour donner sens à l'absurdité d'un meurtre dans l'univers des mines de charbon, un événement qui, bien que fictif, est en étroite relation avec la réalité.

De la même façon, Jia Zhangke a souligné à plusieurs reprises que le réalisme n'est pas sa principale préoccupation. Dans la discussion publiée dans ce numéro, il cite Krzysztof Kieslowski pour soutenir que « plus on essaye de rester fidèle à la réalité, plus le film devient absurde et irréel ». Dans un dialogue avec Du Haibin, il fait une remarque semblable en affirmant :

*[...] la fiction est aussi une passerelle vers le réel [zhenshi], vers la compréhension qu'on en a – comment il arrive, comment il devient réalité ; quels sont ses divers niveaux ? Le réel est lui-même un type d'expérience, un type de jugement, pas un style de réalisation documentaire. C'est pourquoi, dans mes documentaires, il y a beaucoup de plans arrangés, j'invente beaucoup et j'utilise de vraies personnes comme acteurs<sup>(14)</sup>.*

Ainsi les références stylistiques répétées au réalisme du cinéma-vérité de Bazin et à « l'image-temps » de Deleuze ne mettent pas en évidence ce qui différencie le cinéma indépendant de ses prédécesseurs. Chris Berry, qui résume le nouveau cinéma par « l'impératif "être réaliste" », prend donc soin de souligner que cet impératif se réfère non seulement au réalisme (que ce soit celui du vieux *xianshi zhuyi* ou de la nouvelle variété de *xieshi*, aussi mentionnée par Chris Berry sous le nom de *jishi zhuyi*) mais « aussi à l'argot "ouvrez les yeux" ou "arrêtez de rêver"<sup>(15)</sup> ». Si le réalisme doit être conservé comme une catégorie analytique, il faudra donc probablement le raffiner davantage.

Zhang Zhen, dans l'ouvrage publié sous sa direction en 2007 et où figurent les articles de Berry et de McGrath, propose de définir le cinéma indépendant en utilisant le nouveau paradigme de « génération urbaine ». La génération urbaine fait référence « aux œuvres centrées sur l'expérience de l'urbanisation par les jeunes cinéastes qui ont émergé dans l'ombre de la gloire internationale des cinéastes de la cinquième génération et dans celle du mouvement démocratique réprimé en 1989 »<sup>(16)</sup>. Leurs œuvres définissent ainsi une esthétique marquée par les ruines, la destruction et (parfois) la reconstruction, par les migrations massives vers les villes, la pauvreté et le désespoir<sup>(17)</sup>. Cette publication riche et polyphonique représente une tentative importante de dépasser les définitions générales en termes de « réalisme » ou de mouvement « souterrain ». Cependant, en regardant les films que nous considérons être les plus représentatifs de ce mouvement – « la Trilogie du pays natal » ou *Still Life* de Jia Zhangke, *À l'Ouest des rails* de Wang Bing, *Blind Shaft* (*Mang jing*, Le Puits) de Li Yang, *L'Orphelin d'Anyang* (*Anyang gu'er*) de Wang Chao, *Dam Street* de Li Yu (*Hong yan*, Visage rouge), *Seafood* (*Haixian*, Fruits de mer) de Zhu Wen – il semble difficile de définir ce cinéma comme étant majoritairement urbain. Beaucoup d'espaces

12. Jonathan Spence, « Unjust Desserts », *The New York Review of Books*, 24 juin 1993.
13. Evans Chan, « Zhang Yimou's *Hero* : The temptations of fascism », in *Chinese Connections*, *op cit.*, p. 267.
14. « Jia Zhangke vs. Du Haibin », *Mingpao Weekly*, 28 novembre 2009, p. 48.
15. Chris Berry, « Getting Real : Chinese documentary, Chinese postsocialism », in Zhang Zhen (éd.), *The Urban Generation*, *op. cit.*, p. 115. Toutefois, l'impératif d'« arrêter de rêver » ne semble pas être une bonne description des films de Jia Zhangke, par exemple, qui sont souvent dédiés aux aspirations, aux rêves, et aux fantasmes de ses protagonistes.
16. Zhang Zhen, « Introduction. Bearing Witness : Chinese urban cinema in the era of "transformation" (*zhuanxing*) », in *The Urban Generation*, *op. cit.*, p. 1.
17. Une discussion intéressante sur l'esthétique des ruines se trouve dans l'essai de Wang Hui « Jia Zhangke de shijie yu Zhongguo de da zhuanxing » (le monde de Jia Zhangke et la grande transformation de la Chine), publié la première fois dans *Renwen yu shehui* (Humanités et société) et largement accessible en ligne, par exemple par le lien suivant : <http://www.chinese-thought.org/whyj/003191.htm> (25 février 2010).

La scène finale du film de Jia Zhangke, *Xiao Wu, artisan pickpocket* (1997). Xiao Wu (Wang Hongwei), menotté et attaché à un poteau électrique, attire les regards des badauds. © Xstream pictures



représentés sont des bourgs comme Fenyang ou Datong chez Jia Zhangke, Anyang pour Wang Chao, ou les énormes complexes industriels qui se sont transformés en de petites villes en elles-mêmes, comme le quartier de Tiexi à Shenyang, ou des localités encore plus petites et plus éloignées (chez Li Yu ou Zhu Wen). Il est vrai que certaines œuvres sont en effet consacrées aux métropoles de Pékin – la trilogie pékinoise de Ning Ying, *Lost in Beijing* (*Pingguo*, Pomme) de Li Yu – ou Shanghai (*Suzhou River* – *Suzhou he* de Lou Ye). Cependant, la notion de « cinéma urbain », qui évoque le Shanghai d'avant-guerre, le Hong Kong de Wong Kar-wai, ou le Taipei de Tsai Ming-liang, peut être quelque peu trompeuse, bien que le cinéma indépendant rompe clairement avec les paysages ruraux, principalement naturels, de la cinquième génération, ce qui suggère que le terme « urbain » se réfère ici essentiellement au « non-rural »<sup>(18)</sup>. Il pourrait être souligné en outre que dans les développements récents de ces cinq dernières années, les nouvelles œuvres de la génération la plus jeune de cinéastes indépendants, nés à la fin des années 1970 et au début des années 1980 – *Er Dong* de Yang Jin (né en 1982), *Little Moth* (*Xuechan*, Papillon de nuit) de Peng Tao (1974), *Fujian Blue* (*Jinbi huihuang*, Richesse éblouissante) de Robin Weng (1982) – renvoient l'esthétique de l'espace public dans l'environnement purement rural des villages chinois, dans un renversement complet des valeurs illustrées par les films de la cinquième génération.

Plus important encore, Zhang Zhen suggère elle-même que le paradigme urbain doit être compris comme une « catégorie critique qui situe la pratique du cinéma dans une expérience sociale, culturelle, politique, vivante, et même souvent mouvementée »<sup>(19)</sup>. Elle souligne aussi l'importance de l'esthétique du *xianchang* (qu'elle traduit par *on the scene*, « sur les lieux »), référence ambiguë à la fois aux lieux « réels » et au plateau de cinéma. L'idée principale est ici en réalité celle de l'espace public : à la fois comme objet du cinéma (qui est relié à un contexte urbain dans le sens où il appartient à la *polis*, par opposition à la contemplation de la nature) et comme espace dans lequel le cinéma se positionne en tant qu'activité publique. La notion d'espace public renvoie dans cet article à la notion, définie par Jürgen Habermas, d'un espace qui s'ouvre aux citoyens ordinaires comme sphère de discussion générale parce qu'il n'est plus monopolisé en tant qu'« espace de violence publique »<sup>(20)</sup>. La dernière scène de *Xiao Wu* symbolise l'espace dans lequel le cinéma indépendant se déroule : une scène de rue dans une petite ville, dans laquelle le protagoniste est enchaîné à un poteau électrique par la police, qui l'arrête pour vol. Dans une veine rappelant

– comme Jia Zhangke le souligne lui-même<sup>(21)</sup> – la foule de badauds de la scène d'exécution dans *La Véritable histoire d'A-Q*, de plus en plus de passants s'arrêtent bouche bée devant Xiao Wu menotté, mais personne n'élève la voix pour remettre en question la légitimité de cette arrestation. Cette scène, aussi fondatrice pour le cinéma indépendant que celle de l'exécution pour la littérature moderne, montre clairement que l'une des questions centrales du nouveau cinéma indépendant est celle de l'intégration de l'individu au sein de divers collectifs publics, souvent représentés visuellement par l'utilisation d'espaces communs comme des usines, des gares, des arrêts de bus, des forums de rue, des locaux d'habitation collective, ou encore les bains collectifs des usines : tous les *xianchang* où les individus se confrontent aux collectivités dans lesquelles leur vie se déroule.

La notion d'une esthétique du *xianchang* est importante, car elle a été utilisée dans l'une des premières tentatives des cinéastes chinois de rassembler leur travail sous une même dénomination. Wu Wenguang a publié trois volumes sous forme de revue, intitulés *Xianchang* (avec le sous-titre anglais : *Document*) en 2000, 2001 et 2005. Organisé par « dossiers » (*dang'an*), avec le but explicite de rassembler des documents sur les nouvelles pratiques culturelles sans définition préconçue ni limites de genre, le premier volume contient le scénario entier de *Xiao Wu* de Jia Zhangke ainsi que des documents liés au documentaire *Yin Yang* de Kang Jianning ; le volume deux consacre un dossier au film *Along the Railway* (*Tielu yan xian*, Le Long de la voie ferrée) de Du Haibin. Ces œuvres sont ainsi situées dans un groupe plus large de productions littéraires, artistiques et plus généralement culturelles, comme l'histoire orale. Ce qu'elles ont de commun n'est pas explicité clairement, mais plutôt sug-

18. Il y a aussi d'autres raisons d'être réservé sur le mot « urbain ». Chris Berry, dans un article publié en 1988, a déjà utilisé la catégorie du « cinéma urbain chinois » pour comparer deux cinéastes de la cinquième génération, Zhang Liang et Huang Jianxin (*East-West Film Journal*, vol. III, n° 1, 1988, p. 76-87). Zhang Yingjin, dans sa contribution à l'ouvrage, inclut de la même façon Chen Kaige dans son analyse des « cinéastes urbains » (*The Urban Generation*, p. 70), bien que Chen représente précisément l'esthétique que rejette la génération indépendante.

19. Zhang Zhen, « Introduction. Bearing Witness », *art. cit.*, p. 8.

20. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990 [1962], p. 84.

21. Voir Michael Berry, *Jia Zhangke's Hometown Trilogy*, Houndmills, Palgrave-British Film Institute, 2009, p. 46-47.

géré par la juxtaposition éclectique : *xianchang* se réfère à une réversibilité entre la scène réelle et celle du film, le documentaire et la fictionalisation, des pratiques culturelles codifiées et le type le plus ordinaire de récits des travailleurs migrants, étiqueté sous le nom d'« histoire orale ».

Mais alors, comment le *xianchang* s'articule-t-il avec l'espace public ? Que signifient ces deux termes ? La notion d'espace public avancée par Habermas était déjà problématique dans son contexte d'origine ; elle l'est d'autant plus dans la Chine actuelle. Se réfère-t-elle aux espaces réels, comme les salons et les cafés cités à l'origine par Habermas à titre d'exemple (et récemment critiqués par des historiens), dans lesquels la « publicité » du débat dépend du statut privé de l'espace, ou simplement à un espace discursif d'« humanité partagée » ou de « communauté imaginée » dans laquelle chaque individu est libre d'émettre un avis sur des sujets d'intérêt public ? Cette dernière définition est certainement applicable au cinéma indépendant, en ce que, fondé sur le postulat d'une humanité commune partagée par les objets du tournage, le réalisateur derrière sa caméra et le public devant l'écran, il s'efforce de faire exister une discussion sur les valeurs communes de la société qui ne soit pas une simple reproduction du discours promu par l'État à travers l'éducation et l'art officiel<sup>(22)</sup>. Cependant, le cinéma, en tant que médium spatial, confère également une forme physique à cet espace discursif. Le présent article émet l'hypothèse que le cinéma indépendant, conformément à l'intérêt porté par Wang Xiaobo aux « groupes défavorisés » et à la « majorité silencieuse », a cherché à fournir des images visuelles illustrant la manière dont les histoires privées d'individus ordinaires se déroulent dans des espaces publics, des espaces dans lesquels ils sont soumis au regard du public et aux grandes institutions qui contrôlent la vie moderne, mais dans lesquels ils essaient de faire entendre leurs valeurs individuelles. Cet espace peut aussi être décrit comme l'espace « non officiel » appelé *minjian* en chinois (« l'espace du peuple »). En ce sens, l'esthétique du *xianchang* est destinée à capter à l'écran la matérialisation spatiale d'une sphère publique où les discours alternatifs ne sont pas réprimés et où, sur le long terme, une forme de « conscience publique » peut se former, pour reprendre les mots de Jia Zhangke.

Dans le dialogue retranscrit dans la présente publication, Jia Zhangke souligne que son implication dans le cinéma ne provient pas d'un sentiment de responsabilité envers la société, mais d'un besoin irrésistible de s'exprimer, de raconter des histoires individuelles, privées, tout comme Teresa Teng chantait à la première personne – une approche commune à beaucoup de cinéastes indépendants, qui indiquent régulièrement que leurs films parlent de leurs parents, de

leur famille, de leurs voisins, de leurs amis. Dans une perspective historique, après une période pendant laquelle l'espace public, dans le sens habermassien du terme, a complètement disparu en Chine, ces films matérialisent le moment où des individus ordinaires – et Wang Hongwei, l'acteur préféré de Jia Zhangke, jouant Xiao Wu et ses avatars, incarne l'ordinaire le plus extrême – peuvent à nouveau raconter leurs histoires privées en public ou, pour parler différemment, mettre en doute les récits collectifs qui dominent la sphère politique (la modernisation, la construction de la nation) au nom de leurs histoires individuelles. C'est ici que la divergence avec les metteurs en scène de la cinquième génération apparaît : les films indépendants de l'après-1989 refusent le principe de représentativité ou le symbolisme qui prévalait dans le cinéma des années 1980. Qiu Ju, comme il a été remarqué, n'est pas un individu, mais « l'icône plus vraie que nature de la paysanne réprimée » ; tandis que le travailleur migrant, « à la différence du monogramme éternel de Gong Li, est difficilement une icône pour le "cinéma national" »<sup>(23)</sup>. De cette façon Jia Zhangke, sans doute sous l'influence du second long-métrage de Zhu Wen *South of the Clouds* (*Yun de nanfang* ; Au sud des nuages), a conçu *24 City* comme un film qui raconterait les histoires individuelles des gens happés par le système maoïste de construction de la nation par l'industrie, un système dans lequel les habitants de villes entières pouvaient être déplacés d'un bout du pays à l'autre, et perdre parfois même des enfants en route. Autrement dit, apparaissant à une période où les histoires purement privées n'étaient pas pertinentes, les films indépendants de l'après-1989 sont engagés dans la réinvention d'une signification publique pour les histoires individuelles, en se fondant sur une humanité commune plutôt qu'une insertion de l'individu dans les grands récits de l'État moderne. C'est une façon d'analyser *À l'Ouest des rails* de Wang Bing, en tant que recherche d'un sens individuel après la mort du collectif. C'est également l'essence de la confrontation entre le policier faisant son devoir et l'homme qu'il a arrêté et qui tente d'infléchir le rapport de forces en racontant suggestivement sa propre histoire, dans un des premiers films du mouvement, *East Palace, West Palace* de Zhang Yuan. En tout cas, il n'y a aucune signification préconçue à l'histoire de l'individu – qu'elle soit factuelle ou le résultat d'une création fictionnelle.

22. Une approche similaire a été employée pour analyser un ensemble différent de films par Stephanie Donald dans *Public Secrets, Public Spaces : Cinema and Civility in China*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2000.

23. Zhang Zhen, « Introduction. Bearing Witness : Chinese urban cinema in the era of "transformation" (*zhuanxing*) », *art. cit.*, p. 3 et 6.

Les films de Ning Ying – bien qu'elle ait obtenu son diplôme de l'Institut de cinéma de Pékin en 1982 – peuvent aussi se placer dans cette esthétique, comme elle l'a souligné dans une discussion qui vaut la peine d'être citée de manière substantielle :

*Dans les années 1990, quand j'ai tourné la Trilogie de Pékin – ces trois films ont été tournés dans leur intégralité en pleine rue, dans un espace vrai, en montrant à la caméra trois générations de personnes et leurs histoires, leur arrière-plan. La trilogie portait sur les relations entre ces trois générations d'individus et le système. Peut-être que pour vous, il serait simple de classer ces films comme relevant de l'espace public. Cependant, ils ont été faits avec un but important : montrer qu'au sein du système cinématographique, il n'y avait rien – aucun personnage, aucune histoire, aucun espace – qui pouvait à cette époque susciter un sentiment d'identification. En surface, je décrivais également la société, l'espace ouvert. Mais les personnes que j'observais étaient totalement différentes ; c'étaient des personnes qui n'étaient jamais apparues dans les médias officiels, des gens qui pensaient leurs plaies. Il y avait quelque chose de profondément subversif à montrer ces personnages, à la manière de l'écriture de Wang Shuo, qui entrainait en contradiction avec le genre de Chinois que le courant dominant de la société souhaitait voir sur les écrans. [...] D'une certaine manière, nous sommes constamment en train de lutter pour une sorte de droit, le droit à la création. C'est un droit humain fondamental qui est souvent négligé, car lorsque nous parlons de droits de l'homme, nous parlons souvent d'idées très vagues. Donc, lorsque je fais un film, la moitié de mon temps est consacrée à rassembler le capital nécessaire, mais l'autre moitié est consacrée à permettre à ce que je montre, ce que j'appelle « l'espace réel » ou ce que vous pourriez appeler « un espace privé réel », de permettre à cet espace d'entrer en dialogue direct avec l'espace public que l'on peut voir. C'est l'unique façon pour un film d'avoir un usage plus subversif, et d'avoir ainsi un usage social, culturel, artistique et politique plus grand dans la société. [...] Et pour moi, les films féminins ont été un moyen de sortir du système, dans lequel il n'y avait que des metteurs en scène masculins, de regarder des personnages qui étaient hors-champ pour les autres réalisateurs<sup>(24)</sup>.*

Ning Ying souligne donc également l'importance de raconter les histoires individuelles de gens ordinaires « hors-

champ » (et les femmes peuvent être considérées comme un des plus grands « groupes défavorisés » mentionnés par Wang Xiaobo), non préemptées par une esthétique de la représentativité, mais se situant néanmoins dans un espace public et un espace de discussion publique. Ainsi, le *xianchang* peut être décrit comme étant la scène où cette rencontre a lieu et où, en effet, tout peut arriver. Dans ce sens, l'argument développé dans ce numéro est que le cinéma indépendant peut se définir par son exploration récurrente des espaces publics et des individus qui s'y trouvent.

À ce niveau, la question de la réalité est cruciale, et Jia Zhangke a souligné à plusieurs reprises dans ses entretiens que cette réalité, en particulier la réalité des espaces, joue le rôle de matrice pour ses films, y compris pour leurs aspects « non réalistes ». Observer un espace et la façon dont un individu s'y déplace est une de ses sources d'inspiration, comme il le souligne dans son court essai sur le documentaire *In Public* inclus dans ce numéro. Dans la discussion concernant la « conscience publique », Jia Zhangke va jusqu'à émettre l'hypothèse que les prises longues constituent une « forme démocratique » en ce qu'elles n'imposent pas de récit, réel ou fictionnel, au protagoniste (ou à la protagoniste) mais lui permet de se mouvoir et d'évoluer librement ; elles n'imposent pas non plus d'interprétation au public, en laissant de la place à des images superflues au sein de la structure du montage serré d'un film commercial. Ainsi, si le cinéma chinois indépendant s'implique dans une forme d'esthétique réaliste, il ne peut s'agir que d'un réalisme de la contingence, comme le soutient Luke Robinson, au sein duquel la primauté du *xianchang* dicte la progression et la structure du film<sup>(25)</sup>. La réalité est imprévisible, et ce n'est qu'en capturant son aspect aléatoire que le metteur en scène peut être fidèle aux individus qui la peuplent et dont il raconte les histoires. Dans un certain sens, une forme suprême de violence peut se discerner dans les structures narratives qui transforment les contingences historiques – et la douleur qu'elles peuvent infliger aux individus – en des nécessités conduites par le progrès de l'histoire. À partir de là, on pourrait soutenir que certaines œuvres du cinéma indépendant sont peut-être plus redevables aux expériences formelles de l'avant-garde soviétique qu'au néoréalisme italien. Ainsi, l'importance accordée à l'esthétique de la contingence est

24. Cette déclaration de Ning Ying est retranscrite d'une table ronde tenue le 12 avril 2009, qui ne pouvait malheureusement pas être publiée dans sa version complète dans ce numéro. Le fichier audio est disponible en ligne à l'adresse qui suit : <http://www.cefc.com.hk/rubrique.php?id=138&aid=367> (21 février 2009).

25. Luke Robinson, « Contingency and Event in China's New Documentary Film Movement », Nottingham University, p. 27.

aussi une critique radicale de la linéarité du développement de l'histoire, qui n'est probablement pas sans rapport avec la situation actuelle de la Chine<sup>(26)</sup>.

Pour conclure, il faut souligner que le *xianchang*, où l'histoire individuelle s'insère dans l'espace public, est aussi une métaphore de la position que le cinéma indépendant cherche à occuper. Le cinéma indépendant, depuis ses débuts dans une sphère publique fermement contrôlée de l'après-Tiananmen, est devenu de plus en plus public, dans un sens, en créant ses propres espaces. Le cinéma – et d'autres formes d'art, comme l'a remarqué Hannah Arendt<sup>(27)</sup> – consiste toujours à introduire une histoire privée dans la sphère publique. Cependant, en développant un ensemble indépendant de valeurs, se fondant sur une esthétique particulière ancrée dans une éthique de représentation, le cinéma chinois indépendant a ouvert son propre espace discursif de discussion. Comme Habermas en a fait l'hypothèse, l'autonomie relative de la sphère esthétique et la discussion informée mais ouverte permise par celle-ci, peut faire avancer la formation d'espaces publics qui peuvent devenir disponibles pour d'autres objectifs. Il est remarquable qu'à une époque où le cinéma chinois indépendant aurait pu se développer dans le sens d'une privatisation toujours plus grande, tout particulièrement avec la soudaine apparition des systèmes vidéo personnels bon marché décrite par Jia Zhangke, les films indépendants ont toujours trouvé des lieux de représentation publique. Légitimés par les prix ou simplement par les éloges qu'ils ont obtenus aux festivals internationaux, les réalisateurs ont été capables de réimporter ce prestige dans un contexte national et de s'en servir comme levier. Jia Zhangke décrit en détail et avec enthousiasme la naissance de clubs de cinéma innombrables dans des villes moyennes partout en Chine au cours des années 1990 et l'organisation de séances de visionnage de VCD et de DVD dans des cafés, des universités, des espaces artistiques, ou des expositions<sup>(28)</sup>. Internet, les sites de partage de vidéos comme Tudou et Youku, et des sites de réseaux sociaux comme Douban ont grandement contribué à l'accroissement de la circulation de l'information. Sont alors apparus les véritables festivals indépendants : le Yunfest consacré au documentaire tenu à Kunming tous les deux ans depuis 2003, le Festival du cinéma indépendant chinois tenu annuellement à Nankin depuis 2004, le Festival du cinéma indépendant de Pékin organisé annuellement depuis 2006 à Songzhuang (sous les auspices communs du fonds cinématographique de Li Xianting et du site internet de distribution Fanhall de Zhu Rikun), rejoints en 2009 par le Festival des archives du film indépendant qui se tient au Iberia Art

Centre au sein du quartier artistique 798 de Pékin. Les cinq dernières années ont vu une croissance exponentielle de la production de films indépendants réalisés par des gens ordinaires dans des villes reculées de la Chine entière, qui ont trouvé leur place dans les festivals et les salles de cinéma. Au moment où ce numéro part à l'impression, le premier « cinéma d'art et d'essai » de Pékin vient d'être ouvert dans le complexe MOMA par le circuit de distribution hongkongais Broadway.

Cependant, il est important d'éviter la téléologie d'une forme de cinéma toujours plus « publique » en Chine. D'une part, les règlements demeurent imprévisibles. Mais plus fondamentalement, comme le souligne dans son essai Luke Robinson, la signification des mots « public » et « privé » est elle-même ambiguë. Alors que, dans son analyse, les « documentaires publics » font référence aux films préparés pour être retransmis par la télévision publique régie par les contraintes du système public, le « documentaire privé » (dont l'exemple donné est *À l'Ouest des Rails* de Wang Bing), représente un plus haut degré de liberté par rapport aux contraintes narratives et formelles cohérentes. Considérée sous cet angle, l'évolution du cinéma indépendant a aussi été vers toujours plus de « sphère privée ». Les derniers films de la jeune réalisatrice Liu Jiayin, *Oxhide* et *Oxhide II*, retournent entièrement dans la sphère intime du foyer, évitant symboliquement toute confrontation avec le regard du public. Dans ce sens, l'espace de « publicité » du cinéma indépendant qui a pu « s'ouvrir » au cours de la dernière décennie demeure non seulement très limité, mais aussi ambigu quant à ses propres principes subjectifs qui le gouvernent. Pourtant, c'est peut-être cette ambiguïté même, son statut éphémère d'espace non institutionnalisé constamment menacé, qui lui confère une ardente urgence du présent (le *xianchang*), qui constitue sans aucun doute un attrait incomparable pour son public toujours croissant. •

#### • Traduit par Jérôme Bonnin

26. Voir également notre commentaire dans « Du documentaire à la fiction : Réalité et contingence dans les films de Jia Zhangke et de Wang Bing », *Perspectives chinoises*, n° 3, 2007, p. 147-148.
27. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1998 [1958], p. 50.
28. Voir aussi Seio Nakajima, « Film clubs in Beijing : the cultural consumption of Chinese independent films », in Paul Pickowicz, Yingjin Zhang, *From underground to independent*, op. cit., p. 161-188.