



**HAL**  
open science

**Compte-rendu d'ouvrage: Judith Pernin, Pratiques indépendantes du documentaire en Chine. Histoire, esthétique et discours visuels (1990-2010), collection “ Le Spectaculaire ”, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015**

Anne Kerlan

► **To cite this version:**

Anne Kerlan. Compte-rendu d'ouvrage: Judith Pernin, Pratiques indépendantes du documentaire en Chine. Histoire, esthétique et discours visuels (1990-2010), collection “ Le Spectaculaire ”, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015. Études Chinoises, 2017. halshs-01427054

**HAL Id: halshs-01427054**

**<https://shs.hal.science/halshs-01427054>**

Submitted on 3 Feb 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Judith Pernin, *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine. Histoire, esthétique et discours visuels (1990-2010)*, collection « Le Spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015

Compte-rendu soumis à la revue *Etudes Chinoises* en mai 2015, à paraître dans le numéro de 2017.

Dans les années 1990, apparaissent en Chine des films documentaires qui se distinguent radicalement, par la forme et le fond, des productions chinoises antérieures. Les cinéphiles occidentaux retiennent rapidement quelques noms parmi les nombreux auteurs de ces films, et accolent une étiquette à leurs réalisations, celle d'« indépendant ». Malheureusement, les études occidentales sur ce mouvement de films documentaires permettent rarement de comprendre la démarche artistique de ces réalisateurs et la spécificité de leur travail, notamment dans son lien avec la société chinoise et son cinéma. Les films sont généralement étudiés comme de purs objets esthétiques ou comme les miroirs d'une société souvent montrée sous l'angle de ses dysfonctionnements. Le terme « indépendant » devient un gage de pureté artistique sans que soit interrogée la nature de cette indépendance. Si quelque chose s'est bien passé au début des années 1990 dans le monde du cinéma documentaire chinois, reste donc à en comprendre les significations.

Ce sont à ces questions et à bien d'autres encore que l'ouvrage de Judith Pernin, issu d'une thèse de doctorat, répond avec une rigueur remarquable. Le travail de recherche et de terrain de grande ampleur accompli (avec, notamment, des entretiens, des visionnages d'un nombre impressionnant de film, la fréquentation des festivals et du web chinois) donne à l'auteure une connaissance fine du milieu du cinéma documentaire chinois contemporain et permet de faire de celui-ci un sujet d'étude à part entière, et non pas simplement un objet de fascination.

Pour répondre à cet objectif, Judith Pernin envisage trois approches

complémentaires : il s'agit d'abord de réinscrire ce cinéma dans une perspective historique longue, pour revenir à l'héritage théorique du genre documentaire, mais aussi pour identifier la nature de la rupture opérée vers 1990. Cette rupture n'étant pas seulement dans les modes de production, mais aussi dans les formes de diffusion des films et donc de leur appropriation par les spectateurs, c'est du côté de l'histoire des pratiques spectatorielles que l'auteure nous emmène avant d'en venir à une analyse esthétique des films. Ces analyses, soutenues par une solide connaissance du cinéma documentaire d'autres pays, montrent comment les films chinois s'inscrivent dans l'histoire mondiale de cette forme autant par ce qui les en rapproche que par ce qui les en distingue. Elles permettent aussi de distinguer dans le corpus des quelques 330 films (tout format confondu) listé des grands ensembles thématiques et stylistiques.

L'introduction pose comme il se doit les questions fondamentales : comment comprendre l'émergence en Chine dans les années 1990 d'un cinéma documentaire radicalement nouveau ? Comment définir ce cinéma documentaire ? L'auteur se livre à un examen serré (et nécessaire) des différents termes utilisés pour le définir, constatant qu'aucun qualificatif ne convient parfaitement : « indépendant », « underground », « *minjian* 民間 », « alternatif » « amateur ». Deux termes sont retenus finalement qui serviront de jalon théorique à son propos : celui de « *minjian* », pour qualifier un cinéma qui se développe dans la sphère non officielle, l'« espace du peuple » (p. 19) et celui d'indépendant, incontournable pour désigner les modes de production comme de diffusion de ces films, tout autant que les choix esthétiques opérés.

Pour comprendre l'absolue nouveauté du cinéma documentaire chinois des années 1990, il convenait de s'interroger sur son héritage et sa genèse. C'est ce que fait le Chapitre I (« Petite histoire du documentaire officiel : discours, enjeux et institutions »). C'est, autant que je sache, la première fois que l'histoire du cinéma documentaire chinois est ainsi abordée sur le temps long (en langue occidentale du moins) et ce chapitre synthétique fait bien plus que de poser le classique cadre

historique. Il permet de relier des films documentaires contemporains à des théories et des pratiques remontant aux années 1920. On note en particulier l'importance de la littérature de reportage qui est à la source du genre documentaire en Chine. On comprend mieux aussi les héritages (et rejets) des cinéastes lorsqu'on lit les pages sur le « documentaire artistique » apparu dans les années 1950 qui substituent à la « prise sur le vif » des reconstitutions soignées (p. 61). Dans la continuité, le Chapitre II (« Réformes de la télévision et expérimentations dans le monde de l'art : le renouveau du documentaire ») permet de souligner l'importance des changements structurels autant que théoriques qui s'opèrent dans les années 1980. La réforme de la télévision et son autonomie croissante marque une importante rupture avec le cinéma de propagande. Durant une décennie, la télévision devient en effet le lieu privilégié de diffusion des documentaires. Elle est aussi, dans certaines limites, un lieu d'expérimentation pour certains auteurs, au moment où la question de l'audience devient un critère important, supplantant ou concurrençant les impératifs idéologiques. Parallèlement, dans le monde des avant-gardes artistiques qui se positionnent en marge des institutions officielles, de nombreux artistes découvrent l'usage de l'enregistrement documentaire et se l'approprient. Avec eux, la pratique change, et les concepts qui y sont liés aussi : le réalisme (*xianshizhuyi* 現實主義) qui a longtemps prédominé est remis en question, au nom de la notion de « direct » (*xianchang* 現場).

Mais ce n'est pas seulement dans les pratiques de réalisation que les films documentaires des années 1990 marquent une rupture. La façon dont ils sont diffusés en Chine est en elle-même une nouveauté. Tant en raison de leur forme que de leur contenu, beaucoup de ces films n'ont en effet pas été montrés à la télévision ou dans les salles de cinéma. Il a fallu inventer de nouveaux modes de diffusion. Dans le Chapitre III (« De la cinéphilie non officielle à la diffusion du cinéma indépendant »), Judith Pernin propose une analyse passionnante des pratiques spectatorielles liées au documentaire, et de leur histoire. C'est un choix judicieux, et qui devrait plus souvent être pris quand on travaille sur le cinéma, que

de souligner l'impact qu'ont sur les films leurs modes d'appropriation par les publics. Dans le cas étudié par Judith Pernin, on voit bien par exemple que le « *minjian* », l'espace du peuple, est aussi un espace de rencontre entre des réalisateurs et spectateurs, dans une dynamique qui a des répercussions sur les films eux-mêmes.

À partir du Chapitre IV (« Le documentaire comme expérience : l'enregistrement direct et le rapport à l'espace »), l'étude s'oriente vers des analyses formelles qui permettent d'identifier les spécificités des films documentaires chinois, leurs choix de mise en scène ou de thème. À partir des années 1990, les réalisateurs conçoivent leur travail, en rupture avec le documentaire officiel, comme l'enregistrement d'une expérience personnelle. Ils s'inspirent alors du cinéma direct, apparu dans le monde occidental dans les années 1950 et qui met en avant notamment l'enregistrement d'événements spontanés, imprévisibles. Le chapitre quatre revient donc sur l'influence du cinéma direct sur le documentaire chinois et tout particulièrement sur le traitement de l'espace, à la fois par la façon dont il est filmé, mais aussi rendu présent par les sons synchrones gardés au montage. Des analyses de film montrent ainsi comment les thèmes spatiaux sont au cœur de bien des films. Lieux marginaux ou lieux ordinaires sont restitués comme des espaces d'expérience d'une modernité plus ou moins bien acceptée, car on note que certains documentaires s'éloignent du principe du cinéma direct en introduisant une dose de critique sociale. Le Chapitre V (« Des expériences humaines : les relations entre réalisateur, protagoniste et public ») poursuit cette exploration des liens avec le cinéma direct en s'intéressant cette fois à la relation que le réalisateur établit avec les protagonistes de ses films. Le traitement de la voix et de ses accents, l'irruption inattendue des paroles ou de texte en voix-off sont autant de modalités de cette présence des protagonistes et de mise en scène de leurs expériences. Mais ce chapitre va plus loin en constatant à partir de nombreux exemples la très forte propension à faire du documentaire un moment d'observation participante où le réalisateur prend sa place aux côtés des protagonistes. Or, cette interaction filmée n'est pas neutre pour le spectateur « qui

se sent personnellement concerné par les événements à l'écran » (p. 187). Il s'agit là d'une véritable stratégie artistique, propre au documentaire chinois, qui sert les objectifs des réalisateurs que Judith Pernin : « voir et ne pas oublier » (p. 188).

En interpellant le spectateur, en l'incluant de cette façon, c'est le ressort émotionnel qui est mobilisé. Dans les deux très beaux derniers chapitres, Judith Pernin va ainsi montrer comment cet objectif est central à bien des films. Choisisant d'analyser des films portant sur des événements historiques de la période maoïste controversés (Chap. VI, « La mémoire dans les documentaires indépendants ») ou des catastrophes naturelles ou sanitaires (Chap. VII, « Documentaires de catastrophe et mise en scène de l'émotion »), elle révèle finement la mise en scène à l'œuvre dans ces films, qui, pour certains, ont pu pourtant paraître relever de l'enregistrement direct au sens le plus strict du terme (c'est le cas de *Fengming, une femme chinoise* 和鳳鳴 de Wang Bing 王兵). Elle montre au contraire comment les procédés de montage, l'insert des images et objets d'archives, de textes, l'ajout ou pas de musique extra-diégétique ainsi que la relation filmique aux protagonistes, la plupart du temps des victimes, sont autant de choix artistiques qui visent un efficace des émotions. Son analyse des films de Hu Jie 胡杰, Wu Wenguang 吳文光 et Wang Bing pour les films historiques, de Ai Xiaoming 艾曉明 et Xu Xin 徐辛 pour les catastrophes naturelles sont extrêmement bien menées. Sans jargon, elles reposent sur des observations très précises des films, les révélant avec une grande intelligence, un grand respect de ce qu'ils sont et de ceux qui les ont faits. Ce sont de vrais modèles du genre.

Au terme de l'ouvrage, avec une conclusion qui reprend et poursuit les analyses (en posant notamment la question de la quasi-absence à l'image des autorités chinoises), une belle bibliographie, une filmographie conséquente de 17 pages (en chinois et en anglais, la plupart des titres des films étant habituellement directement donnés en anglais par les réalisateurs) et un index, on a entre les mains un ouvrage de référence qui mériterait d'être lu par beaucoup : les sinologues, bien entendu, en ce qu'il s'agit d'une recherche neuve sur un mouvement artistique important de la

Chine contemporaine, les spécialistes du cinéma qui pourront s'en servir pour dépasser leur conception parfois un peu limitée du cinéma chinois contemporain, et pourquoi pas les cinéphiles de tout bord qui découvriront là une cinématographie bien plus riche, par ses thèmes et ses formes, que ce que les rares diffusions en France laissent croire.

Anne Kerlan

Institut d'histoire du temps présent, CNRS