



HAL
open science

Esthétiques de l'invisible : construire le peuple dans le cinéma de nos jours (1990-2020)

Rui Jiao

► **To cite this version:**

Rui Jiao. Esthétiques de l'invisible : construire le peuple dans le cinéma de nos jours (1990-2020). Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020. Français. NNT : 2020PA030044 . tel-03425169

HAL Id: tel-03425169

<https://theses.hal.science/tel-03425169>

Submitted on 10 Nov 2021

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 Arts et Media

UMR 7172 ARIAS

Thèse de doctorat d'études cinématographiques

Rui JIAO

ESTHÉTIQUES DE L'INVISIBLE
CONSTRUIRE LE PEUPLE DANS LE CINÉMA DE NOS JOURS
(1990-2020)

Thèse dirigée par
Monsieur le Professeur Antoine de Baecque

Soutenue le 8 juillet 2020

Jury :

Mme. Christa BLÜMLINGER, professeure d'études
cinématographiques à Paris 8

M. Antoine DE BAECQUE, professeur d'études cinématographiques à
l'École normale supérieure

M. José MOURE, professeur d'études cinématographiques à Paris 1

M. Laurent VÉRAY, professeur d'études cinématographiques à Paris 3

Résumé

Cette thèse étudie la construction des figures des peuples dans les films de nos jours, notamment à partir des années 1990 jusqu'à aujourd'hui. Autour du concept du « partage du sensible » proposé par Jacques Rancière, elle entend inspecter les formes cinématographiques de la transformation d'une invisibilité à une visibilité. La première partie est consacrée à la figuration corporelle du peuple, surtout la danse du peuple, dans les films de Stephen Daldry, Jia Zhangke et Abedellatif Kechiche. La seconde partie a ciblé la présentation des espaces des peuples précaires dans les films de Wang Bing, Sylvain George et Kim Ki-duk. Un objectif commun de cet ensemble de films est de mettre en scène soit un peuple sous-exposé, soit un aspect d'un peuple qui est ignoré dans l'horizon public. Malgré les contextes différents, la position partagée par les cinéastes étudiés consiste à lutter contre la disparition d'un peuple à notre époque, qui résulte de la dévalorisation du travail, de l'effacement d'un peuple dans l'histoire officielle, et de la mort inévitable. À travers les formes et les figures, soit fictionnelles soit documentaires, nous apercevons non seulement la formation d'une conception du peuple, mais aussi l'invention d'un regard qui fait voir l'invisible.

Mots clés : cinéma, peuple, danse, espace, esthétique, forme cinématographique

Abstract

This thesis studies figures of the "people" in films of our age, namely from the 1990s till today. Based on Jacques Rancière's concept of the "distribution of the sensible", the goal of this research is to examine the cinematographic forms of the transformation from the invisible to the visible. The first part focuses on the form of the body, especially the dancing body of the people in films of Stephen Daldry, Jia Zhangke and Abdellatif Kechiche. The second part analyse the making of the space in the presentations of people in unstable situations. The films selected includes works of Wang Bing, Sylvain George and Kim Ki-duk. Despite their various backgrounds, a common objective shared by the films studied is to introduce the neglected subject onto the stage. The subject could refer to either a group of people that is insufficiently presented in the public media, or an unknown aspect of a people. Meanwhile, a similar position shared by these filmmakers is to fight against the disappearance of people in the world we live in, which could be the result of the devaluation of work, the erasure of the trace of a people in the official history, or the inevitable death. Throughout the forms and the figures, fictional or documentary, we could perceive, not only the making of the concept of the people, but also the invention of a perspective which is capable to see the invisible.

Key words : film, people, dance, space, esthetics, cinematographic form

À ma grand-mère, Mme. Zhou Jian (1934-2016)

Avant-propos

L'idée originale de cette recherche s'est formée en 2015, à la lumière du séminaire du Professeur Dai Jinhua intitulé « le monde à l'ère de l'après-guerre froide » à l'Université de Pékin. Inspirée par ses remarques sur l'ordre du monde de nos jours et par son interprétation des films qui présentent des figures diverses des peuples, j'ai donc commencé à lire et à écrire sur le sujet, notamment autour des écrits de Jacques Rancière, qui sert de pierre angulaire à cette recherche.

Pendant les cinq années d'études et d'écriture sous la direction de Monsieur Antoine de Baecque, le projet embryonnaire s'est développé en écrits sur des films qui fournissent, par leurs formes visuelles, la chair et l'os du concept théorique. Les films issus de contextes culturels différents ont ouvert l'horizon de la recherche. Toutefois, il est regrettable que cette thèse n'ait pas pu inclure des films de cinéastes femmes, qui forment certainement une partie inséparable de la figuration cinématographique du peuple. Ce défaut résulte d'une part de notre connaissance limitée, et d'autre part de la sous-exposition de leurs films dans l'horizon global du cinéma. Au cours de la rédaction de cette thèse, les mouvements pour les droits des femmes et les événements de ma vie privée ont profondément influencé mes pensées, surtout sur les inégalités, visibles et non visibles, dans tous les secteurs de la vie. En même temps, grâce à mes recherches, j'ai vu aussi la possibilité d'incarner et de diffuser ces pensées sous la forme d'images cinématographiques – forme qui devient plus que jamais une force militante dans le monde d'aujourd'hui.

Remerciements

Je remercie tout particulièrement Monsieur Antoine de Baecque, pour son enseignement, sa patience et sa bienveillance qui m'ont soutenue pendant la rédaction de cette thèse.

Je remercie aussi :

Véronique Vachet, pour la relecture soignée de cette thèse ;

Wang Bing et Sylvain George, dont les films et les échanges m'ont inspirée ;

Prof. Dai Jinhua, Prof. Li Xun, Prof. Li Yang et Prof. Qin Liyan, pour leurs encouragements et l'aide qu'ils m'ont apporté dans mes recherches ;

Gabriel Bortzmeyer, dont les discussions et les écrits ont nourri ma réflexion ;

Mes amis en Chine, en France et en Suède, pour leur chaleureuse amitié ;

Ma famille, qui m'a toujours soutenue ;

et Olof Hedkvist, qui m'a accompagnée tout au long de cet inestimable parcours.

Table des matières

| | | |
|----------|--|------------|
| 1 | Introduction | 7 |
| 1.1 | Naissance du peuple moderne dans les régimes représentatifs | 10 |
| 1.2 | Le peuple et le cinéma au XX ^e siècle | 16 |
| 1.3 | Le peuple et le cinéma de nos jours | 27 |
| 1.4 | Esthétique du peuple | 37 |
| I | Dancer in the Dark : Le Corps esthétique du peuple | 47 |
| 2 | Discipline d'un corps sauvage : Autour de <i>Billy Elliot</i> | 57 |
| 2.1 | Billy : Un fugitif sauvage | 58 |
| 2.2 | Jackie et Tony : Peuple voué à l'échec | 64 |
| 2.3 | Danseur ou mineur ? entre fable et réel | 68 |
| 3 | Au-delà de la nostalgie : Incarner le moment décisif de l'histoire | 75 |
| 3.1 | La Redécouverte de la danse en Chine | 76 |
| 3.2 | Un paso doble au seuil de la réforme | 80 |
| 3.3 | Quel temps révolu ? | 89 |
| 3.4 | Danser dans l'épopée | 93 |
| 3.5 | Le retour du paso doble | 95 |
| 4 | Corps attiré, corps attirant : la danse chez Abdellatif Kechiche | 103 |
| 4.1 | La découverte de la chair : la danse du ventre dans <i>La Graine et le Mulet</i> | 109 |
| 4.2 | Corps épuisé, peuple épuisé | 115 |
| 4.3 | Danser la douleur : la danse dans <i>Vénus Noire</i> | 118 |
| 4.4 | La danse métaphorique : La sensualité dans <i>La Vie d'Adèle</i> | 123 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| II | Peupler les espaces, espaces des peuples | 130 |
| 5 | Peupler l'hétérotopie : archéologie des espaces dans les films de Wang Bing | 145 |
| 5.1 | <i>À l'ouest des rails</i> : capturer l'espace en disparition | 148 |
| 5.2 | Les lieux de mémoire : reconstruire le désert de Gobi | 166 |
| 5.3 | Rendre visible la mort | 177 |
| 5.4 | La normalisation de l'hétérotopie | 188 |
| 6 | Que le noir occupe tout : la poétique du cinéma de Sylvain George | 193 |
| 6.1 | La poétique de l'espace flottant | 194 |
| 6.2 | La nuit la plus noire, la lumière la plus brillante | 212 |
| 6.3 | Inventer le langage du peuple | 226 |
| 7 | Enlèvement, Intrusion et transcendance : l'espace et le corps dans le cinéma de Kim Ki-duk | 238 |
| 7.1 | La vérité irreprésentable | 241 |
| 7.2 | Le revers de l'espace urbain | 245 |
| 7.3 | Le bateau : une utopie « flottante » | 257 |
| | Conclusion | 271 |
| 7.4 | Une cible qui se forme à chaque flèche décochée | 271 |
| 7.5 | Une esthétique d'émancipation | 284 |
| | Bibliographie | 289 |

Chapitre 1

Introduction

En pensant au « peuple » dans le cinéma classique, maintes figures et maints visages émergent et défilent dans notre esprit. Parmi eux, nous reconnaissons des personnages comme le petit vagabond Charlot incarné par Charlie Chaplin, le père qui se fait voler son vélo dans *Le Voleur de bicyclette*, ainsi que des figures collectives comme les manifestants massés sur l'escalier d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine*, ou bien encore les foules criant dans *Le fond de l'air est rouge*. Cela forme sans doute une constellation de figures parmi les plus emblématiques de l'histoire du septième art, mais des figures possiblement perçues aujourd'hui comme un peu obsolètes, éloignées de notre réalité. Les temps ont changé, les peuples aussi. Quant aux « figures du peuple » d'aujourd'hui, nous dirions que les images populaires sur nos écrans donnent, dans un sens, des formes plus diverses qu'en n'importe quel temps dans le passé ; quelques exemples suffisent pour en rendre compte : le jeune banlieusard Driss joué par Omar Sy dans *Intouchables*, le petit danseur Billy Elliot dans le film éponyme de Stephen Daldry, le père chômeur chinois qui construit un piano en fer dans *The Piano in a Factory*, le peuple masqué dont « le gouvernement devrait avoir peur » dans *V pour Vendetta*, ou encore les passagers furieux du dernier wagon dans *Le Transperceneige*. De surcroît, ces images du peuple sont aussi beaucoup plus présentes qu'au siècle dernier dans les médias de toutes sortes : cinéma, télévision, presse écrite, publicité, etc. Pourtant, malgré cette visibilité accrue, l'idée du peuple de nos jours, est-elle plus saisissable qu'auparavant ? Il semble difficile de croire que nous parvenions à condenser les figures innombrables en une dénomination unique au vu de l'hétérogénéité des nationalités, des âges, des métiers, etc. et des différents points de vue sur le monde qu'elles expriment. En effet, la vraie difficulté consiste moins

à regrouper les personnages entre eux qu'à se préserver d'hypostasier le concept de « peuple », lui-même ultra-hétérogène et ambigu.

Tout d'abord, quoi de plus fluide que ce terme. Presque tous les écrits des historiens, des philosophes et des théoriciens *du peuple* affirment que la seule réalité de cette notion, c'est que toute tentative pour la définir ou la généraliser est une flèche perdue, tirée vers une cible illusoire, et que la « vraie » substance reste introuvable. « Il n'y a pas *un peuple* : il n'y a que *des peuples* coexistant » écrit Georges Didi-Huberman, soulignant l'hétérogénéité des différentes populations à l'intérieur même du peuple dont on parle¹. En outre, la mobilité de la notion est aussi souvent liée, selon Judith Butler, à l'action de « se nommer soi-même », où la nomination définit la substance. Chaque fois qu'un locuteur se déclare lui-même inclus dans « nous, le peuple », il accomplit un exercice performatif qui le constitue en peuple, et même en peuple souverain, mais ce qui est alors désigné en tant que peuple « ne peut en aucun cas représenter la totalité du peuple² ». Partant de ce principe, nous choisirons d'opter pour une approche prudente dans la présente thèse. C'est-à-dire que nous prendrons le parti de considérer le « peuple » non pas comme un concept en soi, mais comme un outil pour mieux comprendre les différents sens qu'il recouvre.

La fluidité mise à part, nous nous intéresserons à un autre aspect du peuple d'aujourd'hui : son invisibilité. Paradoxalement, la multiplication des images « des peuples » de nos jours n'aide pas toujours à éclairer l'idée du peuple. Au contraire, ce déluge d'images peut entraîner une forme d'invisibilité. En admettant le fait que « les peuples sont aujourd'hui plus visibles les uns aux autres qu'ils ne l'ont jamais été », Georges Didi-Huberman insiste toutefois sur la différence entre « exposition » et « représentation »³. Il est vrai qu'à l'« âge des médias », les peuples sont plus exposés et plus ciblés par les médias, mais cela ne signifie pas forcément qu'ils y sont mieux « présentés ». Peut-être au contraire que « [l]es peuples sont exposés en ce qu'ils sont justement menacés dans leur représentation politique, esthétique —, voire,

1. Georges DIDI-HUBERMAN. « Rendre sensible ». In : A. Badiou ; P. Bordieu ; J. Butler et. al., *Qu'est-ce qu'un peuple* (2013), p. 78.

2. Judith BUTLER. « Nous, le peuple : Réflexions sur la liberté de réunion ». In : A. Badiou ; P. Bordieu ; J. Butler et. al., *Qu'est-ce qu'un peuple* (2013), p. 56.

3. Georges DIDI-HUBERMAN. *Peuples exposés, peuples figurants*. T. 4. L'Œil de l'Histoire. Les Éditions de Minuit, 2010, p. 11.

comme cela arrive trop souvent, dans leur existence même. Les peuples sont toujours exposés à disparaître⁴ ». Ce qui inquiète Didi-Huberman, c'est que le phénomène actuel ne propose que deux alternatives pour les peuples : soit ils sont « *sous-exposés* dans l'ombre de leurs mises sous censure », soit ils sont « *sur-exposés* dans la lumière de leurs mises en spectacle ». En effet, le problème auquel nous sommes confrontés aujourd'hui est moins le manque d'images du peuple que le fait qu'un stéréotype du peuple se construit sur un excès d'images aussi nombreuses et variées que pauvres et superficielles. C'est cela qui efface l'image réelle « des peuples existants » et qui étouffe, d'une façon peu perceptible, « les peuples à venir ».

Alors, comment traiter et approfondir un sujet indéfinissable et invisible ? Sur quelle bases parler de son esthétique ? Y a-t-il d'ailleurs une esthétique du peuple ? Dans la présente introduction, nous nous laisserons guider par 4 pistes : 1. la construction historique du concept du peuple dans le contexte de la représentation politique et esthétique. Cette piste ne consistera pas à tenter d'établir une définition concrète, mais à reconstituer, par une brève rétrospective, les étapes de la formation progressive de cette conception depuis la Révolution française. Le raisonnement se base sur une prémisse majeure selon laquelle le politique et l'esthétique ont des structures isomorphes. Ce qui permet de placer les paroles et les idées autour du nom de « peuple » sur le même plan que les figures sensibles du champ artistique et littéraire ; 2. la transformation du concept du peuple tout au long du XX^e siècle, qui est à la fois le temps de la révolte et l'âge du cinéma. Nous verrons, avec des philosophes comme Jacques Rancière, comment le cinéma est traversé par les pensées révolutionnaires et comment il deviendra « l'art du peuple ». En parallèle de cette dimension politique, nous n'oublierons pas les aspects historique et social du cinéma, qui nous permettront de penser la relation entre le peuple et le cinéma sous des angles différents ; 3. les temps présents, ceux que nous vivons, avec leur lots de changements passés et à venir Depuis la fin du XX^e siècle, c'est un nouveau monde qui avance, profondément différent de l'ancien. Les configurations politiques, économiques et sociologiques ont été bouleversées, notamment par le développement des nouvelles technologies ; elles ont donné à l'inégalité de nouvelles formes et dessiné de nouveaux enjeux pour les peuples et pour le cinéma – à travers lequel, il

4. *Ibid.*

nous est d'ailleurs possible de mieux comprendre notre époque ; 4. penser l'esthétique du peuple d'une façon cinématographique. Nous nous appuyerons sur ceux qui, depuis Hegel, ont pensé l'esthétique. La question du sujet est toujours majeure dans la fabrication d'une « esthétique du peuple », et il est important que les cinéastes, aussi bien que les spectateurs, en soi conscients (le sujet, qui nous occupe étant bien entendu « le peuple »). Car, puisque le cinéma montre, en fin de compte, différentes façon d'être au monde, il nous faudra également essayer d'éclairer la question de l' « esthétique du peuple » en dehors de toute considération historique, politique, sociologique, littéraire et artistique, c'est-à-dire dans les formes cinématographiques elles-mêmes, aussi équivoques et controversées qu'elles pourront paraître. Malgré le fait qu'il est impossible d'atteindre l'objectif d'hypostasier la notion de « peuple », qui est fondamentalement imaginaire, notre discussion fera décidément partie de celles qui cherchent à former continuellement leur « cible ».

1.1 Naissance du peuple moderne dans les régimes représentatifs

Tout d'abord, commençons par quelques points sur l'émergence de la notion de peuple dans le contexte français. Le 16 juin 1789, le concept de « peuple français » est officiellement proposé pour la première fois par Mirabeau à l'Assemblée des Communes à Versailles, pour dénommer les sujets que l'Assemblée représente⁵. Mais ce n'est qu'après les événements de la Révolution française que le mot peuple est doué de la signification qui indique une population totale qui comprend les pauvres, les inférieurs, les opprimés, ou les habitants d'une certaine région⁶. En 1846, Jules Michelet a défini, dans son livre intitulé *Le Peuple*, le peuple français comme l'entité de la nation républicaine. En groupant les paysans, les ouvriers, les fabricants, les marchands, les fonctionnaires ainsi que les riches et les bourgeois par leurs « servitudes et misères », Michelet les rassemble, en effet, sous le même nom de « peuple », qui souffre à l'ère du machinisme. Et selon Juliette Grange, le concept

5. Gérard BRAS. « Le peuple entre raison et affects. À propos d'un concept de la politique moderne ». In : *Actuel Marx* 2 (2013), pp. 24–38.

6. voir Gabriel Bortzmeyer, « The French Idea of People, between Republic and Realism », [En ligne]. http://www.academia.edu/35219430/The_French_Idea_of_People_between_Republic_and_Realism [consulté le 14 juillet 2019].

de peuple propose une forme de syncrétisme entre trois conceptions antagonistes : le peuple souverain dans le sens politique et historique, le peuple travailleur comme force économique et sociale et le peuple comme identité culturelle et ethnique⁷. Gérard Bras fait remarquer que l'enjeu dans le discours politique où la notion de peuple est inauguralement mise en scène, est justement l'ambiguïté propre à ce mot qui « convien[t] à tous les temps » et qui « se prête à tout⁸ ». Dans un sens, le nom « peuple » désigne les laboureurs et les ouvriers dont les représentants font partie de l'Assemblée ; tandis que dans un autre sens, depuis les Romains, il représente l'ensemble des citoyens (*populus*). Et le côté magique de la formulation réside dans la transformation de « masse » en « peuple », et de « partie » en « tout ». En transformant le *vulgus* en citoyen, le mot « peuple » parvient à lier la masse à la direction politique et à l'État, et c'est cette liaison qui permet d'imaginer et de constituer un peuple révolutionnaire qui sert à la légitimation du pouvoir, un « peuple souverain » qui remonte à Rousseau et qu'a fait rayonner Robespierre. Ce peuple n'est plus « la population occupant un territoire, ou celui d'un ordre social », mais surtout « l'enjeu d'un conflit théorique sans doute, politique sûrement⁹ ». Et ce qui fait l'union de cette foule d'individus en un peuple est souvent ce qui s'oppose aux intérêts personnels, et une forme commune de ce peuple est ainsi de l'ordre du sacrifice pour la patrie. C'est pourquoi dans la fabrication du peuple, il existe toujours cette séparation essentielle entre « raison et passion, savoir et ignorance, voire culture et brutalité¹⁰ ».

Au contraire du modèle français, la même séparation se fait jour au cours de la formation du mot « peuple » dans la langue japonaise et chinoise, mais le traitement en est différent puisqu'il vise plus à distinguer les deux faces du peuple et à accentuer son côté souverain qu'à tirer profit de son ambiguïté. Emprunté aux canons classiques chinois, le mot japonais « jinmin (人民) » a été choisi pour traduire le concept de « peuple » dans *Du contrat social* ou *Principes du droit politique*

7. Juliette GRANGE. « le peuple républicain dans *Le Peuple* de Michelet ». In : (2004). URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00279807>.

8. Mirabeau, cité par Bras, *art. cit.*, p. 30.

9. Gérard Bras, *art. cit.*, p. 29.

10. *Ibid.*, p. 24.

de Jean-Jacques Rousseau et dans *le discours de Gettysburg* pendant la période de la restauration de Meiji. L'expression est gardée telle quelle (sous sa forme romanisée « *renmin* (人民) » en mandarin) dans la traduction chinoise qui voit le jour quelques années plus tard. En combinant le nom « *ren* (人) » qui veut dire « homme » en général et le nom « *min* (民) » qui veut simplement dire « résident », le nouveau substantif recouvre une signification inédite : celle de sujet politique en tant que détenteur des droits politiques fondés sur la liberté, l'égalité et la volonté générale. La formulation de « *jinmin/renmin*(人民)» se distingue de celle de « *kokumin/guomin*(國民)», qui désigne les résidents d'une même nationalité, par sa liaison implicite avec la théorie de classe ainsi que son intention politique et révolutionnaire. C'est aussi la raison pour laquelle, au Japon, le mot est devenu un terme réservé aux communistes dès les années 1920 et abandonné ensuite par le gouvernement d'extrême droite dans les années 1930. Le mot « *jinmin*(人民)» a désormais disparu du discours public sauf dans le cas de l'usage prévu pour désigner une classe sociale selon le concept marxiste ; tandis qu'en Chine « *renmin*(人民)» est devenu omniprésent dans le discours politique dès la fondation de la République populaire jusqu'à aujourd'hui, et vise à garantir la souveraineté du peuple en le maintenant au-dessus de ses opposants.

En fait, la formulation de Gérard Bras : « Parler au nom du peuple, c'est constituer un peuple » convient non seulement dans le domaine politique, mais aussi dans le discours esthétique. Dans les deux champs, le peuple ne peut être présent et entendu que par des régimes de *représentation*. Ce sont les deux acceptions de mandat et de figuration que Pierre Rosanvallon a distinguées dans la problématique de la représentation¹¹. Comme « les représentants du peuple » à l'Assemblée sont le seul moyen pour la « voix du peuple » de se faire entendre, il est besoin, dans le domaine de la *mimesis*, notamment de l'art et de la littérature, de trouver des incarnations représentatives du peuple. En même temps, la notion du peuple qui est effectivement développée et enrichie dans les représentations artistiques et littéraires, renforce inversement la configuration de l'idée qu'on se fait du peuple dans le discours politique. Mentionnons notamment que dans l'art, dès le milieu du XVIII^e siècle où la révolution industrielle et les révolutions politiques se déchaînent, les figures du peuple, y compris celles des bourgeois et des laboureurs, commencent

11. Pierre Rosanvallon cité par George Didi-Huberman. *Qu'est-ce qu'un peuple ? op.cit.* p.79.

à émerger. Outre les images paisibles de la vie commune dans les scènes de genre de Greuze, nous pouvons trouver d'autres représentations du peuple révolutionnaire qui s'est formé dans la vague de la Révolution. Déjà dans le tableau propagandiste de Jacques-Louis David *La Mort de Marat* (1793), le peintre présente le révolutionnaire assassiné dans une figuration héroïque et sereine, corps nu dans un environnement modeste et rustique, qui s'oppose en réalité au décor somptueux de la salle de bain du martyr, mais convient mieux à l'idéal de l'« ami du peuple¹² ». La représentation du peuple, notamment d'un peuple idéalisé, se perfectionne à l'ère du romantisme qui suit la tempête des révolutions. Remarquons d'une part, l'héritage des Lumières chez les artistes qui croient à l'égalité des hommes, à la liberté individuelle et à la bonté de la nature humaine ; et de l'autre, le fait que les artistes cherchent à éveiller des sentiments sublimes en représentant les « sans-noms » de l'histoire, y compris les petits bourgeois, les ouvriers et les paysans. Remarquons bien également dans les œuvres de Goya (*Le Trois Mai 1808 à Madrid*, 1814), de Géricault (*La Radeau de La Méduse*, 1818-1819) et de Delacroix (*La Liberté guidant le peuple*, 1830), la combinaison du corps populaire et de la passion tragique accablante qui incarne l'idée du peuple souverain par excellence. La « crevasse » qui s'est faite dans la parole semble s'être replâtrée dans les représentations figuratives et émotionnelles, qui parlent comme une voix muette à travers l'histoire du peuple.

Après la floraison du romantisme, c'est le réalisme qui devient le courant dominant. Après 1848, nous voyons dans les tableaux de Courbet, de Millet et de Daumier qu'une autre face du peuple, notamment celui de la couche la plus basse de la société, est posée à l'avant-scène. Ce qui est à noter dans ces œuvres est non seulement le sujet et le thème représenté, mais aussi le style de la représentation, qui ensemble s'accordent aux nouveaux principes esthétiques. Par exemple dans *Un enterrement à Ornans*, Courbet choisit une composition simple et plane qui traite les personnages également. Personne n'occupe la place centrale du fait de sa position sociale. Ce genre de composition est fréquent dans l'almanach et dans les feuilles de chants, qui appartiennent à l'art populaire et non académique¹³ ; la touche brutale de

12. H.W. JANSON et Penelope J.E DAVIES. *Janson's history of art : the western tradition(8th edition)*. Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 2011, p. 816.

13. *Ibid.*, p. 861.



FIGURE 1.1 – Francisco de Goya : *Le Trois Mai 1808 à Madrid*, 1814

la truelle donnant un ton sévère au tableau, sans embellissement ni sentimentalisme. Dans *Les Casseurs de pierres*, les deux personnages sont limités dans une profondeur assez réduite et illustrée par des pierres sous leurs marteaux, durs et prosaïques. La représentation des figures des « misérables » résonne dans les œuvres d'Honoré Daumier (*Le Wagon de troisième classe*, 1864), Gustave Caillebotte (*Les Raboteurs de parquet*, 1875) et Vincent Van Gogh (*Les Mangeurs de pommes de terre*, 1885), et devient ainsi une tradition dans l'art légitime. Par rapport au conflit inconciliable dans le discours politique, les artistes, comme Jean-François Millet, à cheval entre romantisme et réalisme, arrivent parfois à concrétiser l'idée du « bon sauvage » dans des corps disgracieux. En fait, aussi nuancée que l'opposition entre romantisme et réalisme puisse paraître parfois, il n'est pas difficile de percevoir la tendance à « découvrir » la brutalité de la vie quotidienne de la masse populaire dont l'écho nous parvient encore sans cesse aujourd'hui.

Quant à la littérature, la représentation du peuple y est en effet l'enjeu crucial tout au long du XIX^e siècle, notamment en France. En parallèle de l'art, nous pouvons aussi examiner la construction de la figure du peuple en suivant



FIGURE 1.2 – Théodore Géricault : *La Radeau de La Méduse*, 1818-1819

toujours les deux mêmes pistes (romantisme et réalisme), sans ignorer le fait qu'il n'existe pas de division explicite entre les deux. Selon Auerbach, la contribution du romantisme consiste en un mixage des styles. Hugo a combiné les deux pôles du sublime et du grotesque ainsi que les matériaux anciens et contemporains dans ses écrits, ce qui distingue son écriture de l'écriture classique¹⁴. À part les « misérables » romancés sous la plume d'Hugo, c'est le réalisme, signalé par les grands noms de Balzac, Stendhal, Flaubert, les frères Goncourt, Zola. . . qui invente et construit la figure du peuple dans la littérature moderne. Et sa prospérité en France est inévitablement liée aux événements de la Révolution. Auerbach considère Balzac et Stendhal comme fondateurs du réalisme moderne. Dans sa *Comédie humaine*, Balzac présente une série de petites gens d'une manière sérieuse et honnête. Il fournit des descriptions extrêmement vivantes et détaillées des figures du peuple et de leurs milieux, qui campent une « atmosphère morale et physique » dans une situation historique, et englobent tous les éléments narratifs dans un tout. Ce style sera perfectionné par Stendhal. La raison pour laquelle « la conscience moderne de la

14. Erich AUERBACH. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Trad. par Cornélius HEIM. Gallimard, 1968, p. 468.



FIGURE 1.3 – Gustave Courbet : *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850

réalité a commencé à trouver sa forme littéraire pour la première fois précisément chez Henri Beyle de Grenoble » est justement la Révolution française. « C'est le premier des grands mouvements des temps modernes dans lesquels la grande masse d'hommes ont participé consciemment », ce qui a permis à Stendhal de se rendre compte du changement perpétuel de la base sociale sur laquelle il vivait. L'émulation sociale permet aux individus de se détacher de leur propre milieu et de se lancer vers un autre, ce qui sert de structure à la construction du *Rouge et le Noir*. Le facteur le plus important du réalisme moderne est qu'il « ne peut présenter les hommes qu'en [les] intégrant dans une réalité politique, sociale et économique qui est à la fois concrète et évolutive¹⁵ ». Ce principe est si omniprésent de nos jours – non seulement dans les romans mais aussi dans les films, les séries télévisées et d'autres formes d'art qui cherchent à représenter le réel –, que nous risquons d'en oublier sa pertinence. Et l'ordre de la représentation dans l'art classique sera bientôt contesté, sitôt que l'on entre dans l'époque de la reproduction mécanisée.

1.2 Le peuple et le cinéma au XX^e siècle

Si nous considérons la Révolution de 1789 comme le jalon du soulèvement du tiers état, nous risquons d'ignorer le scindement au sein de cette confédération. Comme Monseigneur Fèvre l'indique dans son livret sorti en 1893, le tiers état, qui n'était rien en 1789, est tout depuis lors, et les bénéficiaires de la Révolution se

15. *Mimesis*, *op. cit.*, p. 463.



FIGURE 1.4 – Honoré Daumier : *Le Wagon de troisième classe*, 1864

limitent aux bourgeois. Quant à la classe d'en bas, c'est-à-dire « le monde ouvrier, multitude d'hommes qui mangent à la sueur de leur front, le pain de chaque jour », privée de sa part de victoire, se forme en quatrième état¹⁶. Toutefois ces deux états ne sont jamais séparables. Ils sont destinés à s'entremêler tout au long de la Révolution, étant donné leur interdépendance constante dans la préparation et leurs ennemis communs pendant la Révolution. Toutefois, l'opposition entre les deux n'a jamais été aussi prononcée que lorsque la bourgeoisie a obtenu sa victoire. Le concept de la lutte des classes s'est développé en Europe au XIX^e siècle avant d'être perfectionné par Karl Marx et Friedrich Engels dans le *Manifeste du Parti communiste* où ils affirment le caractère insoluble du conflit entre la bourgeoisie et le prolétariat, et la prépondérance de la lutte dans la société capitaliste. Au lieu d'*Un peuple* qui viserait à englober et à unir tous ceux qui partagent un même terroir et une même culture, l'union du prolétariat demandée par les marxistes repose en premier lieu sur la division et l'inégalité entre les classes. Le « peuple travailleur » se divise lorsque

16. Justin FÈVRE. *Qu'est-ce que le quatrième Etat? rien. Que doit-il être? tout. Que demande-t-il à être? un peu plus.* Paris : Delhomme et Briguet, 1893, p. 5.

les travailleurs sont désinvestis de leur statut social pour devenir des prolétaires¹⁷. Le spectre du communisme s'incarne alors progressivement, depuis la tentative de la Commune de Paris en 1871 jusqu'aux mouvements et aux révolutions du XX^e siècle, qui ont effectivement séparé le monde en deux pendant une soixante-dizaine d'années. Parallèlement, le pouvoir des syndicats et des partis des travailleurs s'accumule lorsque l'industrie moderne continue à prospérer, au sein des régimes capitalistes dans les pays de l'ouest et dans les pays de l'est où les gouvernements socialistes ont pris en charge l'économie et l'administration.



FIGURE 1.5 – Giuseppe Pellizza da Volpedo : *Le Quart-État*, 1901

Incontestablement marquées par des révoltes globales, les années 1960 ne doivent pas être négligées pour parler de la formation du peuple au XX^e siècle. À côté des mouvements ouvriers, la substance du *peuple* continue à s'enrichir. Il est vrai qu'à l'ère de la Révolution française, la notion de « peuple » a été inventée dans le but de créer une uniformisation basée sur l'engagement de la majorité de la population. Néanmoins, la notion s'est déjà transformée à travers les guerres d'indépendance des colonies, les luttes pour le droit civique des femmes, des minorités visibles et invisibles dans le monde entier¹⁸. En fait, la substance des divers révoltés se superpose souvent avec celle du prolétariat, dans le sens où ils/elles ne possèdent ni

17. Jacques RANCIÈRE. *Le philosophe et ses pauvres*. Paris : Éditions Flammarion, 2007.

18. Le concept de minorité visible est utilisé au Canada, il signifie une minorité nationale dont les membres sont facilement reconnaissables au regard du groupe majoritaire.

les moyens ni la force de production. Derrière toutes les formes de luttes, l'essentiel des revendications est toujours le droit de travailler et de vivre dans des conditions égales pour tous les peuples ; les « marginaux » incarnant une dissension dirigée contre le régime représentatif existant, ou plus précisément, une dissension contre le système dont ils se sentent exclus et qui les prive de la possibilité de s'intégrer à l'assemblée du *peuple*.

En même temps, il est à remarquer que malgré le fait que les revendications reposent souvent sur la base d'une « minorité » ou d'une « marginalité », si l'on pousse l'interrogation un peu plus loin, l'accent de cette « marginalité » n'est pas forcément mis sur le désavantage dans le sens du plus grand nombre, mais sur celui du pouvoir et de la visibilité. Nous pouvons dire que c'est aussi dans les années 1960 que la question de la visibilité est devenue capitale. Comparés avec le « prépondérant », ces groupes marginaux en révolte ne sont absolument pas inférieurs en nombre ; ce qui les rend marginaux, c'est leur invisibilité dans la société et leur manque de légitimité. On ne peut pas nier le fait que l'épanouissement du média moderne, notamment de la télévision, a joué un rôle primordial dans les révoltes des années 1960, en traitant littéralement le problème de la visibilité. On a fait entrer des scènes de meurtres et de guerre lointaine dans nos salles de séjour, sur le petit écran, et le langage visuel transmis par les images a acquis un pouvoir politique sans précédent.

Si l'on applique cette logique au champ de la représentation figurative, la question de savoir pourquoi le cinéma a obtenu le nom d'« art du peuple » n'est plus véritablement mystérieuse. En plus du fait que le cinéma a constitué, physiquement, des foules en salle et un public spécifique, notamment au niveau supérieur, la nature populaire est également inhérente au film lui-même. Il est impossible d'ignorer que la naissance de la photographie et de la cinématographie a bouleversé, à maints égards, l'ancien système représentatif. Le regard de l'objectif examine tous les sujets qui se présentent devant lui, glorieux ou infâmes, sous une lumière homogène et donc égale. La capacité de tout capturer sans laisser se perdre le moindre détail permet à la caméra de rendre visible les choses qui échappent aux yeux, en créant des images qui n'ont jamais existé. La foule est, dans un premier temps, saisie par leur vraisemblance, avant de se rendre compte du changement qui va s'opérer dans l'ordre de la visibilité

et de la représentativité.

Il est nécessaire ici d'introduire le concept du *partage du sensible* de Jacques Rancière qui sert de pierre angulaire à cette étude. Le partage du sensible est une « participation des parts et des places [qui] se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage¹⁹ ». Ce concept a une origine aristotélicienne que Rancière explique dans *Aux bords du politique*. Selon la « bonne démocratie » qu'Aristote décrit dans *La Politique*, les *aporoï* doivent être éloignés du centre de la ville. Si les champs où ils travaillent sont assez éloignés de la ville, les artisans et les paysans « n'auront pas le temps de faire beaucoup d'assemblées, pas le temps d'occuper le centre²⁰ ». Le manque de temps et de loisir pour s'occuper des choses communes les tient à l'écart du centre, géographique et donc politique. « Ils ne peuvent pas être ailleurs parce que le travail n'attend pas²¹. » Le partage de l'espace et du temps définit les ayants-droit, les fonctions et la visibilité des citoyens dans l'espace commun et dans le système démocratique. Néanmoins, ce découpage n'est pas considéré comme de « la politique » chez Rancière. Il l'appelle « la police » pour la distinguer de la « vraie » politique qui émerge au sein d'une méésentente et qui « perturbe l'arrangement de la police ». « L'essence de la police », dit-il, « est d'être un partage du sensible caractérisé par l'absence de vide et de supplément ». En revanche, la politique est une intervention qui traite la « part des sans-part » ainsi que la « visibilité de l'invisible²² ». À partir de ce concept du partage, une analogie entre la politique et l'esthétique dans le sens kantien s'établit. Les activités esthétiques sont essentiellement, selon Rancière, distributions et organisations de la sensibilité, et ce que fait l'art, ce sont justement des opérations de « partage du sensible » entre les éléments figuratifs et artistiques²³.

19. Jacques RANCIÈRE. *La partage du sensible : esthétique et politique*. La fabrique éditions, 2000, p. 12.

20. Jacques RANCIÈRE. *Aux bords du politique*. Paris : Folio (Essais), 2004, p. 42.

21. Id., *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 13.

22. Voir l'article « Jacques Rancière » rédigé par Dork Zabunyan dans *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, p. 601.

23. En fait, Rancière distingue trois concepts : la police, *la* politique et *le* politique. À côté de la police, « *le* politique sera le terrain de la rencontre entre la politique et la police dans le traitement d'un tort », lorsque la politique est « ce qu'indique le nom même de démocratie ». Voir *Aux bords du politique*, *op.cit.* p.113-114

Le partage du sensible peut être entendu comme un principe central des agencements politiques et esthétiques. En même temps, il sert aussi de pont entre des systèmes représentatifs dans les deux champs « isologues ».

Si l'on compte sur la figuration esthétique du peuple pour comprendre son statut dans le champ politique et social, notre raisonnement doit se baser sur ce schéma esthétique-politique. Il est naturel d'avoir l'impression que le cinéma est à la fois la forme par excellence du « partage du sensible » et le média parfait pour incarner et visualiser des idées autour du peuple. D'abord, les deux opérations fondamentales au cinéma, le montage et la mise en scène, sont justement la répartition du temps et de l'espace. Ce que nous voyons à l'écran est une répartition de visibilité et de sonorité. De plus, le cinéma nous présente le vide et le manque qui sont souvent « non représentables » dans les genres d'art traditionnel concentrés sur la narration et sur l'action. Aussi « insignifiante » qu'elle puisse paraître, la formulation qu'il fait du vide et du déséquilibre distingue l'image cinématographique moderne des autres formes représentatives traditionnelles. C'est ce que Gilles Deleuze appelle « la situation purement optique et sonore²⁴ ». Il a reconnu cette forme d'images d'abord dans les œuvres du néo-réalisme italien, puis dans le cinéma d'Ozu Yasujiro. Elle « s'établit dans ce que nous appelions "espace quelconque", soit déconnecté, soit vidé (on trouvera le passage de l'un à l'autre dans *L'Éclipse*, où les morceaux déconnectés de l'espace [. . .] se réunissent à la fin dans un espace vide qui rejoint la surface blanche)²⁵ ». Selon Deleuze, c'est justement le « vide » et la « rupture » qui définissent la situation purement optique et sonore, qui mettent fin aux situations sensori-motrices de l'ancien réalisme et qui opposeront davantage une « image-temps » à l'« image-mouvement ». Semblablement, malgré un désaccord sur la légitimité de la « situation optique et sonore pure », Rancière met aussi des éléments de « rupture » et de « chute » au centre de sa théorie esthétique lorsqu'il remarque en particulier la chute de Pina dans *Rome, ville ouverte* et celle d'Edmund dans *Allemagne année zéro*. Suite à cette « chute », l'image entre dans une forme particulièrement cinématographique, souvent métaphorique ou symbolique, dont le message est inénarrable et l'attraction indescriptible. Ceci n'est pas seulement une

24. Gilles DELEUZE. *Cinéma 2-L'image-temps*. Minuit, 2014, p. 106.

25. *Ibid.*

question vitale au cinéma, mais aussi un point crucial par lequel Rancière différencie les deux régimes de l'art : le régime représentatif et le régime esthétique, dont nous reparlerons ultérieurement. Dans l'image du « régime esthétique » tout comme dans la « situation optique et sonore pure », c'est le muet et le vide qui parlent. Ceux qui sont inénarrables, invisibles et insignifiants dans la narration historique, émergent et se déploient dans l'espace. Ils deviennent ainsi sensibles et souvent symboliques dans l'image cinématographique.

Si l'on cherche un équivalent de cette « insignifiance perturbante » dans le champ politique, la notion de peuple nous vient naturellement à l'esprit. Comme le vide et l'instabilité servent de noyau à l'image mobile, le peuple, ainsi que ceux qui se déclarent « le peuple », jouent toujours un rôle crucial dans les discours politiques et historiques. De plus, les deux concepts coïncident dans la mesure où ils jouent, tous les deux, avec l'ambiguïté et la fluidité. Selon ce principe partagé, Dork Zabunyan combine les deux approches sur le cinéma et le peuple de Rancière. Le peuple s'identifie, dans le système de la police, par son indétermination, sa part précaire et son ambiguïté. Il est « toujours plus et moins que lui-même », tout comme l'image cinématographique en mouvement qui se distingue à la fois de par son « affect indécis », qui lui permet de construire un espace-temps qui rend visible et sonore un partage du sensible qui n'existait pas auparavant, et aussi de par la soustraction des clichés qu'elle a dû faire pour exister²⁶. L'ambiguïté fondamentale de l'image cinématographique permet au cinéma de provoquer et de déstabiliser le régime du sensible habituel. Dans la prétendue « situation optique et sonore pure », le cinéma arrive à représenter « l'irreprésentable ». La frontière entre les deux devient floue, tandis que tout au long de l'histoire de la fabrication du peuple, les limites auparavant fixes sont toujours contestées et reconstruites. Qui est le peuple ? Que veut-il ? Ce sont aussi les questions auxquelles les images du peuple essaient d'apporter une réponse.

Cette coïncidence de caractère nous propose une première connexion possible entre le peuple et le cinéma. Mais nous ne nous pouvons nous empêcher de nous interroger : qu'est-ce qui rend le cinéma « plus et moins que lui-même » ? Ce qui rend la question délicate est qu'en effet, le cinéma n'est jamais « lui-même ». La magie de l'image mobile appartient avant tout à un nouveau régime artistique

26. Voir *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, *op.cit.* p. 603.

hybride. De plus, elle concerne aussi une capacité historique qui considère le cinéma comme « plus que de l'art » ; Il est « l'histoire elle-même²⁷ ». Le lien allégorique entre les deux s'impose comme une tradition fondamentale dans la théorie du cinéma depuis qu'il existe. Avant d'inventorier les opinions et les formulations diverses sur la liaison cinéma-histoire, nous pouvons circonscrire la discussion à deux pistes : celle de la représentation et celle de la documentation. Dans *L'Histoire-caméra*, Antoine de Baecque a remarqué que le cinéma et l'histoire doivent être considérés comme deux genres de représentation du monde commun. Avec sa mise en forme des lieux, des personnages et des événements, sa configuration et sa contextualisation « historisante », nous pouvons dire que le cinéma est l'incarnation esthétique de l'histoire, et non seulement une fiction ou un « miroir » qui reflète l'extérieur, mais aussi l'histoire elle-même en cinéma. En introduisant les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme dans le sensible, le cinéma fait entrer « ce qui n'a pas eu lieu » dans l'histoire, ouvre l'ère du monde comme représentation. Et le lien entre la représentation cinématographique et l'histoire peut effectivement retrouver son origine chez Benjamin dans sa méditation sur « l'image dialectique » dans laquelle « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation ». Les images dialectiques sont non seulement les « images authentiquement historiques », mais aussi des « images de rêves ». Pour comprendre comment elles font se rencontrer l'Autrefois et le Maintenant dans un éclair et donnent des figures aux « opprimés » de l'histoire, Benjamin nous raconte la nuit de la révolution de Juillet où l'on avait tiré sur les horloges murales en plusieurs endroits de Paris. Cette image est justement une interprétation de la manière d'« arrêter le temps mécanique » et d'« introduire un nouveau calendrier²⁸ ». Cette conception de l'image trouvera décidément son incarnation dans la représentation cinématographique. Le cinéma, malgré son don pour fabriquer des fantasmes et des mensonges, peut sans doute fournir à l'Histoire les « images dialectiques », ou les « images de rêve », qui servent au verso de l'Histoire, et sans lesquelles elle ne parviendrait pas à s'écrire. Cette face de l'histoire, opprimée depuis toujours dans les écrits des historiens, peut désormais revenir sous le nom de souvenir ou d'impression. Elle donne une existence aux « sans-noms », avec toutes les

27. Antoine DE BAECQUE. *L'histoire-caméra*. Paris : Gallimard, 2008, p. 48.

28. Michael LÖWY. *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*. Paris : Éditions de l'éclat, 2014, p. 114.

figurations détaillées qui rappellent le passé, leur propre histoire.

Sur ce, Antoine de Baecque introduit son concept de *la forme cinématographique* de l'histoire. S'opposant au « vide » et à « l'indécis », qui est quasi nuageux, dont parle Deleuze dans *L'Image-temps*, il se base avant tout sur les figures, les corps cinématographiques concrets, parmi lesquels beaucoup de figures du peuple, afin de saisir et d'agrandir à l'image des moments où l'Histoire surgit. Les moments historiques sont ainsi ancrés, par exemple, par les regards appuyés des femmes vers la caméra dans *Hiroshima mon amour*, *Nuit et brouillard* et *Europe 51*, qui nous transmettent le secret indicible de l'histoire. La correspondance étant évidente, nous dirions que le cinéma trouve son incarnation dans « l'image dialectique » de l'histoire. Tout comme l'historien écrit avec sa plume, le cinéma fait l'histoire avec la « cinécriture », c'est-à-dire la mise en scène, les formes ainsi que le montage. Nous retrouvons cette idée de l'isomorphie entre l'histoire et le cinéma chez Georges Sadoul, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Gilles Deleuze et Jacques Rancière, sur lesquels nous reviendrons ultérieurement.

Ce détour par le cinéma et par l'histoire n'a qu'un but : nous rappeler encore une fois que l'essence du *peuple* est une fabrication perpétuelle. La notion est redéfinie, reconfigurée et réenrichie chaque fois qu'elle est prononcée non seulement dans le discours, mais aussi par l'image et par la forme cinématographique. Quand le locuteur parle du peuple, il construit en effet un collectif dans une même situation et dans un espace-temps précis, tout comme ce que fait le metteur en scène avec les personnages, les milieux ainsi que tous les éléments qui figurent sur scène. Le cinéma n'est donc pas plus fictif que l'histoire sous d'autres formes. De plus, la figure populaire au cinéma évoque justement la subjectivité et la fugacité du concept. Le peuple est ancré et s'enfuit au moment même temps où il est déterminé, de même que la figure cinématographique lorsqu'elle est projetée sur l'écran. Dans ce sens, en parallèle de la notion de « peuple » dans les discours historiques, les formes cinématographiques du peuple doivent être interprétées, non seulement d'une manière visuelle, mais aussi ontologique.

Un autre élément qui confère au cinéma son aspect historique en le liant avec le peuple, est sans doute son aspect documentaire dont l'origine se trouve dans les premières photographies. Stanley Cavell a mis l'accent sur ce point en déclarant

que « le cinéma, ce sont des choses filmées et projetées, pas des représentations de choses²⁹ ». Il est un art démocratique et ordinaire car il est apte à rendre visible la vie quotidienne, le réel où vit le peuple. Nous pouvons déjà remarquer que dans les premières œuvres des plus grands photographes, les figures des petits peuples anonymes, leurs corps, leurs activités et leurs espaces vitaux occupent le centre du regard. Cette tradition photographique doit d'abord aux photographes américains – et nous pensons notamment aux portraits de Walker Evans immortalisant les paysans de la Grande Dépression, aux scènes brutes et rugueuses capturées par Robert Frank, et aux « slums » new-yorkais de Jacob Riis –, qui tous nous donnent à voir la manière dont « l'autre moitié vit ». Il est aussi à noter qu'au moment où ils appuient sur le déclencheur, les photographes répondent en toute conscience à l'ambition qu'ils ont de représenter le peuple. C'est d'ailleurs pourquoi ces collections de photographies portent souvent des noms de peuples, par exemple « *American Photographs* » ou « *The Americans* ». Cela nous rappelle immédiatement les discours politiques qui visent à forger un « peuple de la nation », mais aucun caractère commun ne se dessine pour ces individus, si ce n'est leur anonymat. Dans un sens, si les photographies sont l'interprétation par excellence de la non-représentabilité *du* peuple, elles affirment en même temps la sensibilité et l'expressivité *des* peuples. Malgré les disputes et les désaccords survenus à l'époque sur la légitimité artistique de cette nouvelle invention, la photographie – cette méthode qui permet de « rendre sensible » –, a bien offert une nouvelle dimension au réalisme de l'ère positiviste. Par un simple déclic, nous obtenons l'image la plus proche de ce que la masse populaire désire trouver dans une œuvre d'art : la reproduction de soi-même.

Cette conscience de ce besoin d'auto-identification deviendra encore plus claire dans le cinéma. « Chaque homme aujourd'hui a le droit d'être filmé », écrit Walter Benjamin³⁰ : non seulement dans des extraits d'actualité mais aussi comme sujet de l'art et comme objet du regard esthétique. En prenant la place de la caméra, chacun est en fait invité à « entrer » dans le film et à s'identifier avec les personnages. Remarquons également qu'après une centaine d'années, les représentations

29. *Dictionnaire de la pensée du cinéma, op. cit.*, p. 135.

30. Walter BENJAMIN. « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». In : *Zeitschrift für Sozialforschung* 5.1 (1936), p. 55.

cinématographiques du peuple prennent clairement et de plus en plus souvent une figure ouvrière. Les ouvriers se débrouillent et se perdent entre le machinisme industriel et la vie métropolitaine. Les premiers films projetés en public montrent les ouvriers et les ouvrières sortir de l'usine Lumière à Lyon, réparer un trottoir avec du bitume brûlant ou encore scier du bois comme s'ils jouaient du trombone ; et dans *L'Homme à la caméra*, leurs corps apparaissent individuellement et collectivement. « La masse est une matrice d'où toute attitude habituelle à l'égard des œuvres d'art renaît, aujourd'hui, transformée³¹ », écrit Benjamin, et cette masse est, dans une mesure non négligeable, la classe ouvrière de l'époque.

L'historicité et l'esthétique s'entremêlent dans ces images où le peuple se remue, mais évidemment ce dernier ne se contente pas de cela. Au lieu d'être simplement un ensemble de corps documentés tels quels, le peuple cinématographique est beaucoup plus ambitieux. Environ une quarantaine d'années plus tard, Charlot, le plus fameux ouvrier de l'histoire du cinéma, résistera à la mécanisation excessive dans *Les Temps modernes*, et incarnera dans *Le Dictateur* l'un des « sans-noms » de l'histoire, investi de la capacité d'écrire/réécrire cette histoire qui le nie. Le cinéma dépasse ici les limites de l'authenticité historique et du caractère documentaire pour se tourner vers une autre vérité : au lieu de représenter la partie documentée de l'histoire, il incarne d'autres histoires possibles, c'est-à-dire « ce qui n'a pas eu lieu » et qui n'a pas non plus de place dans l'histoire. En se proposant d'incarner ces histoires en dehors de l'Histoire, il retient les émotions, les états d'esprit et les bouleversements qui, invisibles dans le peuple d'une époque donnée, sont pourtant sans doute au plus proche du « vrai ». Nous pouvons, par exemple, probablement dire que l'incarnation la plus « vraisemblable » du peuple des années 1960 se trouve dans les films de Godard, où les personnages expriment une agitation excessive. Le cinéma est capable non seulement de nous fournir une autre forme d'histoire, mais surtout de nous offrir la possibilité d'une *autre histoire*. Il est évident que cette façon d'agir sur l'histoire concerne moins le passé que les espoirs placés en l'avenir et l'attente passionnée des changements à venir. Depuis longtemps, cette exigence fonctionnait comme la force de ralliement du cinéma, du peuple et de l'histoire, notamment pour les films de gauche. Toutefois, cette fonction alors centrale est sans doute en train de devenir accessoire

31. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *op. cit.* p.310 ?

tant pour le cinéma que pour le peuple d'aujourd'hui.

1.3 Le peuple et le cinéma de nos jours

Malgré les quelques pages que nous venons de consacrer à la formation de la notion de peuple depuis les temps modernes, nous n'avons pas encore touché le cœur du sujet de cette thèse. Les questions suivantes s'imposent alors : En quel temps vivons-nous, et en quel temps vivent les peuples dont nous parlons ? Pourquoi avons-nous choisi les années 1990 comme date de démarcation pour cette recherche ? Qui peut être ce peuple dont nous parlons ici et maintenant ?

Avant toute chose, il est certes évident que notre analyse se déploiera dans un contexte post-guerre froide, mais il est pourtant presque impossible de choisir une date, ou une année précise, comme point de départ de la période de notre étude. La balance avait déjà basculé bien avant les jalons historiques établis comme les plus importants, notamment la chute du mur de Berlin et la dislocation de l'URSS deux ans plus tard. La conciliation entre la Chine et les États-Unis en 1973, l'effondrements des systèmes socialistes au sein du bloc de l'Est durant les années 1980, sans oublier l'allocution de Gorbatchev aux Nations Unies au cours de laquelle il affirma que l'URSS n'interviendrait plus dans les affaires du bloc de l'Est, étaient des éléments suffisants à Francis Fukuyama pour déclarer la « fin de l'histoire » et la victoire ultime du libéralisme occidental, c'est-à-dire l'universalisation de la démocratie libérale comme la forme ultime du gouvernement de l'être humain³². Toutefois, il nous faut encore remarquer que ce n'est qu'à partir des événements symboliques autour de 1990 que le navire du socialisme a effectivement coulé à pic, et que le jugement du vaincu par le vainqueur a été légitimé, voire, est devenu la norme. L'opposition qu'il faut alors considérer, n'est plus celle du bloc capitaliste et du bloc socialiste, mais celle du vainqueur et du vaincu, du juste et de l'injuste, du bien et du mal. Les transformations qui firent suite à la clôture de la guerre froide sont loin d'être bornées à l'intérieur des anciens systèmes socialistes. La configuration politique globale est bouleversée. En d'autres termes, il s'agit moins de la dissipation du régime socialiste

32. « *But the century that began full of self-confidence in the ultimate triumph of Western liberal democracy seems at its close to be returning full circle to where it started : not to an "end of ideology" or a convergence between capitalism and socialism, as earlier predicted, but to an unabashed victory of economic and political liberalism.* » voir Fukuyama, Francis. "The end of history ?" *The national interest* 16 (1989) : pp.3-18.

que du manque d'alternative pour tous. En ce sens, l'opposition, loin de disparaître des suites de l'effondrement d'une de ses parties, s'est au contraire accrue, plus absolue et plus extrême. L'ordre de la guerre froide se perpétue sous une autre forme, qui résulte de l'exercice d'une domination par les vainqueurs et de l'exploitation des anciens pays socialistes, de la répartition du butin entre les pouvoirs dominants, et même du déni de la valeur de la collectivité à tous les niveaux, tant politique et économique pour ce qui concerne les États, que social pour ce qui concerne les individus. Nous verrons bientôt dans les représentations filmiques que l'influence se montre en Chine et en Ukraine, aussi bien qu'en Grande-Bretagne et en France. En même temps, nous observons des révoltes se soulever aux quatre coins du monde.

La dislocation brutale du bloc socialiste résulte de facteurs divers dont l'essentiel est son peuple. « La crise du socialisme », disait André Gorz dans *Adieux au prolétariat*, « c'est d'abord la crise du prolétariat ³³. » En effet, aucune difficulté à remarquer que l'objet de cette étude coïncide, dans une large mesure, avec ce qu'implique les notions de « classe ouvrière » ou de « prolétariat », qui se basent sur la théorie marxiste de classe. Cette coïncidence, sinon cette superposition, sera expliquée plus en détail dans la partie suivante. Car la problématique qui concerne « la classe » reste toujours présente au cinéma, d'Eisenstein jusqu'à Ken Loach. Il ne serait pas complètement faux de dire que la conclusion de nos recherches n'aurait pas beaucoup variée si nous avions employé ces termes-ci qui sont plus « explicites » que le nom de « peuple ». La raison pour laquelle nous avons décidé, au final, de mettre de côté le « prolétariat » et la « classe ouvrière » est assez complexe, mais il est évident que, dans le contexte d'une ère « post-guerre froide », la base de cette terminologie et les connotations historiques qu'elle implique sont devenues discutables.

Tout d'abord, la notion de prolétariat est, depuis le début, idéaliste. André Gorz a remarqué qu'il était possible que le prolétariat polytechnique idéal au sens marxien, décrit comme « une mutilation des facultés intellectuelles et corporelles des ouvriers », n'ait jamais existé, et même n'existera jamais dans le système de production capitaliste tel que nous le connaissons aujourd'hui. Au gré du perfectionnement des techniques, l'écart entre l'idée du « prolétariat » et les réels individus « prolétaires » s'est encore davantage creusé. Les ouvriers sont désormais

privés de l'autonomie et de la capacité de « faire quelque chose d'indépendant³³ ». De plus, ils risquent d'être éliminés suite à l'automatisation de la production. La crise émerge quand l'ouvrier ne s'identifie plus à son travail, étant donné le fait que de nos jours, pour prendre ce cas-là, l'essentiel du « travail » a changé. Il n'est plus possible de réconcilier l'épanouissement individuel, ni le pouvoir, avec le travail. « En effet, le développement du capitalisme a produit une classe ouvrière qui, dans sa majorité, n'est pas capable de se rendre maîtresse des moyens de production et dont les intérêts directement conscients ne concordent pas avec une rationalité socialiste³⁴ ». Quand le seul but du travail est d'être salarié, les ouvriers se forment, éventuellement, en salariat. L'aspect politique cède aux fonctions économiques et sociales. En même temps, les demandes dans la sphère individuelle se tournent vers les dimensions de l'intime et du divertissement, qui se manifestent souvent sous une forme de consommation. Dans les analyses qui vont suivre, les personnages qui nous intéressent sont évidemment loin de l'idéal du « prolétariat » dans le contexte marxiste. Ils sont plutôt « des gens normaux » qui n'ont plus, sinon jamais, la confiance ou la conscience socialiste. Tous les rêves cèdent, dans une certaine mesure, à la question essentielle : comment vivre une vie décente dans ce monde ?

En plus d'être idéaliste, la notion de « prolétariat » marxiste s'avère aujourd'hui être également lacunaire. C'est-à-dire qu'elle n'est plus capable d'englober tous ceux qui doivent être englobés : les pauvres, les chômeurs, les femmes, les communautés LGBT, les migrants, les minorités ethniques . . . , tous ces groupes, qui émergent au-delà de l'horizon politique sous des noms divers, débordent le cadre du « prolétariat ». D'ailleurs, dans de nombreux cas, ils n'appartiennent à aucun régime social concret, ni usine ni entreprise, ils sont parfois même en manque de travail, ce qui leur a procuré une liberté et une précarité sans précédent. Parmi ces groupes, deux semblent se démarquer : l'un est composé par les licenciés des entreprises étatiques et l'autre par les expatriés qui travaillent et qui vivent dans des conditions de grande vulnérabilité, notamment ceux qu'Alain Badiou nomme de nos jours le « prolétariat nomade ». Faute d'unification et de nombre, ils forment au sein de la société un « invisible immense », bien éloigné du prolétariat idéal de la fantaisie

33. *Ibid.*, p. 46-47.

34. *Ibid.*, p. 29.

marxiste mais qu'il s'agit pourtant d'englober dans le « peuple ».

D'ailleurs, mise à part la neutralisation de la nomination, le discours révolutionnaire autour de la classe s'est lui aussi transformé, se dirigeant vers la sphère sociologique sur la base de données et d'études positivistes, collectées et réalisées au nom de la science, parmi lesquelles la plus importante est sans doute l'argumentation de Pierre Bourdieu sur le capital culturel et sur le sens de la distinction qui définit les habitus des différentes classes. En construisant l'image de l'espace social à l'aide des méthodes statistiques, Bourdieu a décrit une stratification sociale orientée par le goût et par le style de vie, où l'esthétique de la classe populaire est subordonnée, dans une forme de double négation, au goût de la classe dominante³⁵. La même année, Randall Collins publie *La Société d'accréditation : une sociologie historique d'éducation et de stratification (The Credential Society : An Historical Sociology of Education and Stratification)*, ouvrage dans lequel il démontre la relation entre le système éducatif et la solidification de la structure hiérarchique dans la société américaine. La possibilité de l'ascension sociale est obstruée par l'inflation du diplôme, qui mène à une reproduction des inégalités. À travers ces études, nous constatons qu'en parallèle des raisonnements philosophiques et des revendications politiques, les statistiques nous fournissent en effet une approche plus concrète et visuelle pour reconnaître notre sujet. En montrant l'inégalité et la scission profonde du monde actuel, c'est l'importance et l'urgence de penser la question du peuple d'aujourd'hui qui se révèle.

Les statistiques nous permettent ainsi de remarquer le changement de statut et l'écart qui se creuse avec certains ouvriers d'usines, qui restent, d'une certaine façon, encore assez proches du « prolétariat » selon Marx. Les modes de vie de « la classe populaire » peuvent être très différents en fonction du milieu, surtout s'ils sont examinés sur une échelle globale. Par exemple, les conditions de vie d'un travailleur migrant chinois (*dagongzhe*) à Pékin où le salaire minimum de croissance annuel (brut) est de \$3 789 (3374€), tandis que le PIB par habitant se monte à \$21 300 (données 2018) n'a presque rien de commun avec celui d'un ouvrier dans la région parisienne, où le SMIC annuel brut est de \$20 198 (17 982€), contre un PIB par

35. « Tout se passe comme si l'"esthétique populaire" était fondée sur l'affirmation de la continuité de l'art et de la vie, qui implique la subordination de la forme à la fonction, ou, si l'on veut, sur le refus du refus qui est au principe même de l'esthétique savante, c'est-à-dire la coupure tranchée entre les dispositions ordinaires et la disposition proprement esthétique. » *La Distinction : critique sociale du jugement. op.cit.* p. 33.

habitant de \$43 790³⁶. De plus, l'inégalité dans la répartition des ressources et de la richesse peut être beaucoup plus forte que ce qui est montré par les chiffres (Voir figure 6 et 7).

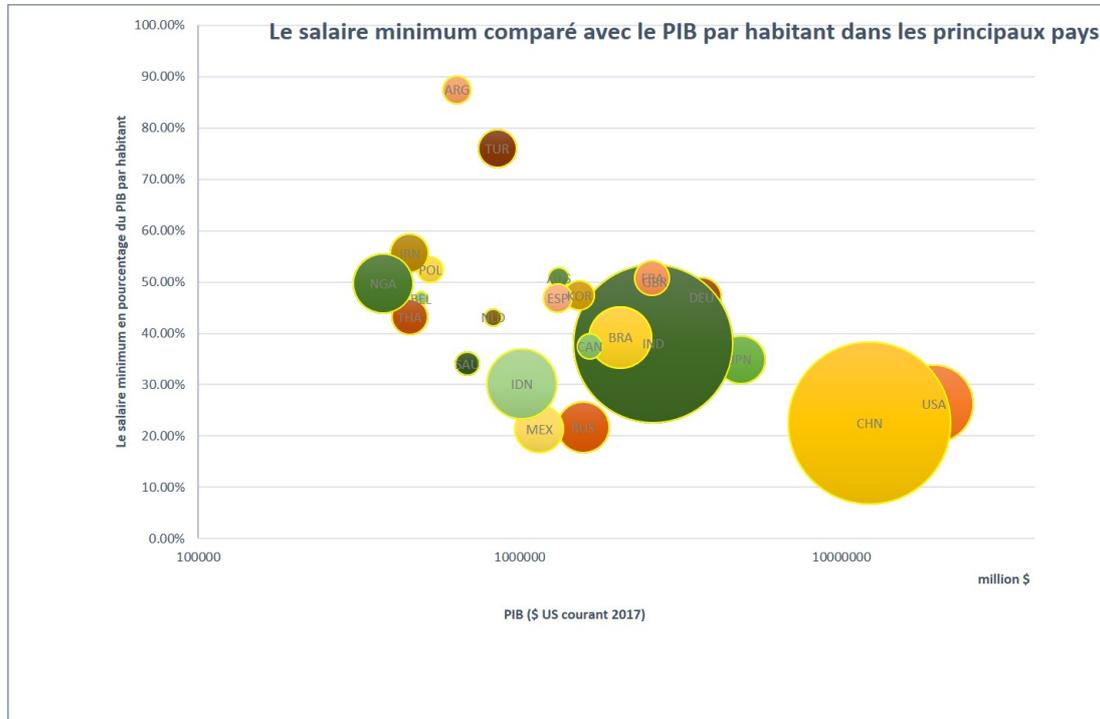


FIGURE 1.6 – source : World Data Bank <https://databank.worldbank.org/home.aspx>

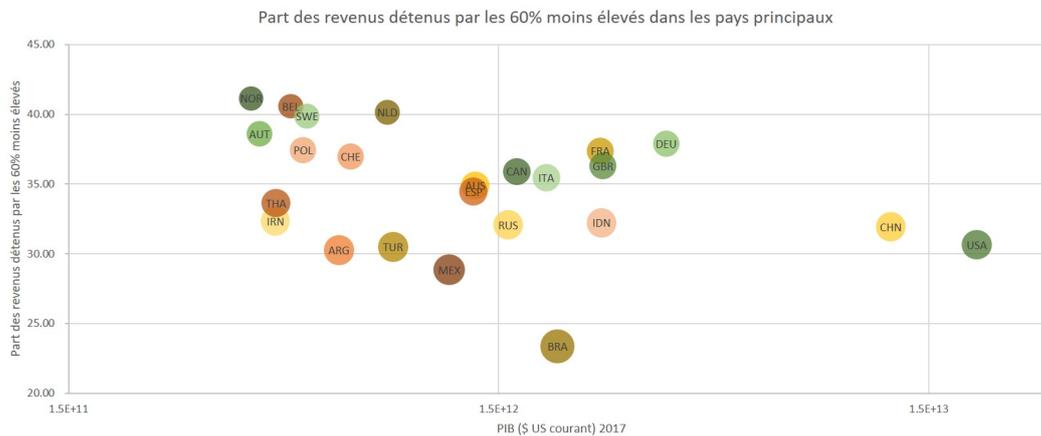


FIGURE 1.7 – source : World Data Bank <https://databank.worldbank.org/home.aspx>

En revanche, quand nous parlons du « retour du prolétariat », nous

36. http://www.xinhuanet.com/finance/2018-08/04/c_1123221303.htm,
http://www.china.org.cn/business/2019-03/09/content_74550976.htm,
<https://droit-finances.commentcamarche.com/faq/3567-smic-2019-montant-du-smic-net-et-brut/#smic-annuel-2019>

remarquons également une connotation évidente qui vise à rappeler le souvenir du socialisme et à réunir dans une même alliance les exploités. Faute d'un système où le prolétariat pourrait être investi d'un pouvoir politique, une telle alliance ne peut être qu'une communauté imaginaire qui partage les mêmes valeurs et qui combat l'ordre inégalitaire. Alors, est-il encore possible d'établir un système de valeurs partagées, sinon par le prolétariat, du moins par ceux qui éprouvent le besoin de « faire communauté » ? Qu'est-ce qui supportera l'essentiel de ce système ? Deux approches retiennent notre attention, la première étant l'évaluation du travail. Dans le cas où le travail se réduit au travail abstrait – c'est-à-dire aux heures de travail socialement nécessaires où les individualités ne sont pas prises en compte –, les travailleurs risquent non seulement de perdre le droit de juger la valeur de leur travail, mais aussi de sous-estimer leur propre valeur en tant qu'individus. Comme la jeune sociologue chinoise Lü Tu l'a constaté dans une usine d'électronique au sud de la Chine, personne n'appelle les travailleurs par leur nom. Le nom ou la personnalité ne joue aucun rôle du point de vue productif, c'est-à-dire que les travailleurs sont totalement homogènes et remplaçables. En même temps, le salaire est calculé à partir du nombre de produits assemblés indépendamment des heures effectivement travaillées, ce qui peut littéralement être une application de la théorie de la valeur marxiste. Aucun autre facteur d'utilité n'est pris en compte, et l'entreprise a les pleins pouvoirs dans le processus de rémunération, tandis que les travailleurs n'osent pas questionner le résultat du calcul.

Ce que la sociologue a conclu de son travail sur le terrain pendant un mois est qu'« une telle culture d'entreprise a conduit à une dépréciation extrême de l'individu³⁷. » En contestant la légitimation de cette méthode d'évaluation, nous nous sommes intéressés aux alternatives. Par exemple dans les régimes scandinaves, même si l'essentiel du travail reste le même, le moyen d'évaluation, lui, diffère considérablement. Le salaire de base doit être négocié collectivement entre les syndicats et les organisations d'employeurs. Il n'y a pas de seuil de salaire minimum et l'évaluation dépend aussi de la mission, de l'expérience de l'employé et d'autres qualités individuelles prises en compte sur la base d'un consentement entre les deux

37. Tu LÜ. *Nouvel ouvrier chinois : culture et destin (Zhong guo xin gong ren : wen hua yu ming yun)*. Pékin : Law press, 2015, p. 36.

parties. La conclusion vient d'elle-même s'il s'agit de juger quelle forme d'évaluation paraît la plus démocratique, et d'observer combien l'union des travailleurs joue un rôle crucial.

Cet écart entre les méthodes d'évaluation implique tout d'abord la distinction fondamentale entre deux genres de travailleurs : ceux qui ont un droit de décision dans le processus d'évaluation de leur travail, et ceux qui n'en ont pas. Lorsque la logique de la productivité – ou plus concrètement, la domination de l'argent –, atteint un statut systémique légitime, la dignité humaine est potentiellement en péril. Dans les cas les plus extrêmes, nous constatons clairement l'opposition de deux vies : l'une pouvant se vivre dans la dignité ; l'autre non. Sur ce point-là, la problématique de ces groupes qui subissent cette inégalité déborde déjà le cadre politique et économique. Elle s'avère plutôt de l'ordre de l'éthique et souvent même de l'affect. En intitulant leurs œuvres *Les Damnés de la Terre* et *La Misère du monde*, le psychiatre et essayiste Frantz Fanon d'une part, et le sociologue Pierre Bourdieu d'autre part, ont précisément marqué ce tournant éthique³⁸. Malgré l'hétérogénéité de substance, les sujets sont traités selon des revendications basées sur l'inégalité fondamentale dans le système de distribution et sur la violation de la dignité humaine. L'époque que nous vivons fait preuve d'une bipolarisation sans précédent entre la richesse et la pauvreté. La vie d'un individu extrêmement pauvre n'est pas plus facile à imaginer que celle d'un ploutocrate, car l'exploitation est devenue non seulement de plus en plus profonde, mais en même temps de plus en plus invisible. Ce *statu quo* exige aujourd'hui que nous nous interroguions, encore une fois, sur la valeur et sur la dignité de l'individu. Cette problématique ne se limite pas seulement aux pays et aux milieux défavorisés, mais est susceptible de concerner tous ceux qui sont englobés dans le marché mondial.

Alors, si la notion de « prolétariat » manque aujourd'hui d'une base sociale pour reconstruire ces valeurs communes, sur quelle base devons-nous asseoir le nom de « peuple » ? S'il nous était possible de construire une identité et des valeurs communes, comment et jusqu'où y parviendrions-nous ? Selon la logique de notre raisonnement, le nom « peuple » peut seulement résulter d'un acte d'auto-identification, et non d'une définition venue de l'extérieur. Nous nous référons partiellement ici à l'essai intitulé « "Nous, le Peuple" : réflexions sur la liberté de réunion » de

38. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (1961). Pierre Bourdieu, *La Misère du monde* (1993).

Judith Butler, dans lequel la déclamation « Nous, le peuple » désigne « des gens qui se réunissent et prennent la parole pour réclamer collectivement un changement de politique ou la démission d'un gouvernement ». En remarquant que la souveraineté du peuple émane de l'assertion performative de s'assembler et de se manifester comme « un groupe de corps visibles, audibles, tangibles, exposés, obstinés et interdépendants », Judith Butler défend le droit de s'assembler et de manifester en tant que formes d'égalité face à l'inégalité croissante des régimes démocratiques modernes. Ce n'est pas un hasard si l'on peut relier cette assemblée du peuple à la mise en scène cinématographique qui se sert facilement à l'image des corps sensibles unifiés. Néanmoins, ce qui nous intéresse ici, c'est d'abord l'action de l'« autoconstitution » d'un peuple. « Le "nous" ne peut en aucun cas présenter la totalité du peuple » écrit Judith Butler. « Ils se constituent en peuple, et cet acte d'autoconstitution se distingue de toute forme de représentation [. . .]. La souveraineté populaire est donc une forme autoproduite et réfléchie, distincte du régime représentatif qu'elle légitime³⁹. » C'est justement cette autorité-là que nous cherchons dans le nom de *peuple*, cette conscience de soi-même qui émancipe le peuple non seulement des catégories chargées de la complexité historique et hiérarchique, mais aussi du régime représentatif dans le sens aristotélicien du terme. Il n'est pas étonnant d'avoir un prototype de « peuple » à l'extérieur du peuple sensible que nous voyons, ni que ce prototype ait une ressemblance avec lui. Tout simplement, comme le dit Judith Butler, « "nous, le peuple" est une énonciation qui cherche à faire émerger la pluralité sociale qu'elle nomme. Elle ne la décrit pas, elle cherche à la faire exister » et « exprime des demandes et des désirs, ou [. . .] annonce des gestes à venir et des revendications politiques⁴⁰ ».

Conjointement avec cette assemblée des corps, le processus d'autoformation « collectif et partagé » ouvre une approche moins ontologique que phénoménologique sur la pensée du peuple. La dialectique et la dynamique entre la collectivité et l'individualité, l'héroïsme et l'anonymat, sont omniprésentes dans l'acte de se réunir. Et le cinéma a justement donné une forme à cette autoformation : le masque. Pour se déclarer « nous, le peuple », il suffit, comme le « Joker » ou Guy Fawkes (*V pour*

39. Judith Butler, « "Nous, le peuple" : réflexions sur la liberté de réunion » *art.cit.* p.56.

40. *Ibid.*

Vendetta) de mettre un masque. En effaçant spontanément l'hétérogénéité de chacun, on est en mesure de forger une collectivité qui maîtrise le pouvoir, un peuple qui « fait peur au gouvernement ». Cette formalité ne se limite pas à la fiction. Le masque de V nous rappelle naturellement la cagoule de l'armée zapatiste de libération nationale. Une citation du sous-commandant Marcos peut nous inspirer pour comprendre l'autodésignation du peuple. La cagoule, le nom « Marcos » tout comme le nom de « peuple », sont tous des signifiants de la mécontente et de la rébellion dans les cœurs. Rien n'empêche un individu ou bien une communauté de se déclarer « le peuple », sous le nom duquel l'identité individuelle se dissimule en se déclarant partie de l'assemblée. Tout comme disait Marcos : « S'ils me tuent, quelqu'un d'autre peut porter la cagoule et se déclarer Marcos, ainsi il y aura toujours un Marcos⁴¹ . » Remarquons aussi dans les films documentaires sur les manifestations de Sylvain George, le refus du contrôle d'identité qui se répète fréquemment. Le jeu de la visibilité et de l'anonymat traverse, sinon estompe, la limite entre le cinéma et le réel. Un autre facteur autour de la dialectique de l'(in)visibilité concerne le nombre. Il joue un rôle principal dans le paradoxe entre majorité et minorité depuis les années 1960, et continue à se présenter aujourd'hui. Il est toujours important de rester conscient de la fluidité, de la mobilité et des différentes connotations des signifiants. Remarquons par exemple que le slogan de l'Occupation de Wall Street, « nous sommes le 99 % », accentue le nombre de la masse des concernés tout en suggérant un statut inégal entre les dominés et les dominants.

Dernier point, mais non des moindres, sur l'enjeu du peuple de nos jours : la révolution informatique, ou réforme numérique, qui relie, encore une fois, le destin du peuple à celui du cinéma. Nous sommes aujourd'hui confrontés à une nouvelle situation sans précédent dans laquelle le peuple se noie : l'excès d'images et d'informations. Toutes les informations qui nous entourent quotidiennement, sont construites sur des expressions apparemment « neutres » et autour d'images montrant *a priori* la diversité du monde, mais qui cachent pourtant des mises en garde, des injonctions et des préjugés. Ce n'est pas en choisissant de parler de « classe défavorisée » à la place des « pauvres », ou en ajoutant quelques personnages

41. Elaine KATZENBERGER. *First World, Ha, Ha, Ha!: The Zapatista Challenge*. City Lights Books, 1995, p. 70, « So if they kill me, someone else can put on the mask and say they're Marcos. This way there will always be a Marcos. »

« racisés » dans un film, que l'on règlera le problème. En plus du risque d'une représentation biaisée du peuple, s'ajoute un enjeu bien plus important encore qui touche le peuple lui-même : l'automatisation dans l'industrie, mais dans beaucoup d'autres milieux également, sera beaucoup plus avancée dans un futur proche grâce au développement de l'intelligence artificielle et de la robotisation, chassant vraisemblablement une main-d'œuvre dès lors superflue dans une vague déferlante de licenciements.

En même temps, ce nouvel enjeu informatique remet aussi le destin du cinéma en question. Pendant la période que nous étudions, la pellicule cède progressivement au numérique. L'impact de cette transformation, qui paraît purement technologique, concerne en fait non seulement le support de la production d'un film, mais aussi la forme de sa distribution et sa réception. Comme Thomas Elsaesser le remarque, « la transition d'analogique au média digital pose encore une fois, quoique dans une nouvelle forme, la question centrale de Bazin sur "l'ontologie de l'image photographique"⁴² ». Sur ce point-ci, nous pouvons d'un côté nous référer à la pensée benjaminienne à propos de la reproductibilité de l'image, considérant que la caméra numérique aujourd'hui ultra-accessible permet à chacun non seulement d'être filmé, mais aussi de faire des films. D'un autre côté, la facilité de la technologie digitale permet de mettre au point d'autres façons de faire des films. Les cinéastes peuvent désormais avoir un nombre considérable de rushes, par exemple mille heures de rushes pour le montage d'un film de trois heures sans quasiment rien dépenser. La collaboration à distance est aussi devenue beaucoup plus facile en utilisant un stockage et un partage en *cloud computing*. Et pour finir, les spectateurs deviennent aussi de plus en plus habitués au streaming, et à un format court de vidéos sur des sites d'hébergement de vidéos ou des médias sociaux comme Youtube.

Un nouveau questionnement s'impose alors : si le *film* n'existe plus, en quoi consiste le *Film* ? Si les spectateurs sont devant les écrans tactiles de leurs smartphones et de leurs tablettes et non plus rassemblés dans une salle de *cinéma*, en quoi consiste le *Cinéma* ? Avec les nouvelles technologies qui nous permettent de reproduire des figures dans des formes parfaitement virtuelles, la nature du cinéma

42. Thomas ELSAESSER et Malte HAGENER. *Film theory : An introduction through the senses (second edition)*. Routledge, 2015, p. 7.

est-elle dès lors condamnée à ne plus varier ? La relation entre la technique et l'art est-elle aussi en pleine mutation ? Avec les expériences interactives, les équipements de réalité virtuelle et beaucoup d'autres moyens technologiques, le cinéma est-il en train de devenir un autre art ? Pour les plus optimistes, cette question ne conduit pas le cinéma à sa perte, mais lui offre de nouvelles possibilités. Dans un sens, le cinéma est devenu un support de plus en plus invisible parce qu'il est d'une nature de plus en plus ubiquitaire⁴³. L'imagination visuelle qu'il déploie est quasiment devenue la façon dont on perçoit le monde aujourd'hui. Ainsi, le destin du cinéma se superpose, encore une fois, à celui du peuple par cet enjeu commun : se donner, soi-même et à soi-même, une nouvelle visibilité. Nous verrons dans les parties qui suivent, comment les cinéastes contemporains ont accueillis les moyens numériques, comment cela s'est traduit dans leurs images (réalistes ou poétiques) et comment ils cherchent à retrouver foi et confiance dans le sensible au sein d'un système de valeur qui ne suit que l'ordre du « *Paper and money* », et à revendiquer une esthétique du peuple basée sur son (in)visibilité.

1.4 Esthétique du peuple

Aussi limpide que la formulation puisse paraître, nous nous interrogeons tout de même : Existe-t-il une esthétique du peuple ? Comment se distingue-t-elle des « autres esthétiques » qui n'appartiennent pas au peuple ? Avant d'aborder ces questions, il nous faut prendre en considération la question du sujet/objet afin d'éviter les erreurs et l'ambiguïté. Quand on parle d'une « esthétique du peuple », la dichotomie sujet/objet reste toutefois obscure. Nous n'arrivons pas à savoir de quel « peuple » nous parlons, faute d'un contexte qui fixe le sujet/destinataire ou l'objet/figure. S'agit-il d'un regard porté par le peuple sur un objet artistique ou au contraire d'un regard qui traite le peuple comme son objet ? En effet, la distinction tend à se complexifier. Mentionnons déjà que dans le cas des arts du spectacle, notamment dans le genre mélodramatique théâtral ainsi que filmique, le sujet (le public) et l'objet (les figures) ont souvent tous les deux des caractères populaires,

43. Thomas ELSAESSER. *Film History as Media Archaeology : Tracking Digital Cinema*. Amsterdam University Press, 2019, p. 19.

formant ainsi un genre « de, par et pour le peuple⁴⁴ ». Toutefois, il n'y a pas toujours une adéquation entre l'intention de l'auteur et l'accueil du destinataire. De plus, les figures comportent, elles aussi, une part de subjectivité dans leurs activités esthétiques fictives qui crée un champ dynamique où les regards se superposent en traversant la barrière physique de l'écran.

L'esthétique moderne, notamment selon le principe kantien-hégélien, met au cœur de sa dynamique le statut « libre » du sujet et de l'objet. Cela veut dire qu'il n'existe pas de *désir* dans le regard du sujet et que l'objet doit se développer sans aucune contrainte extérieure. Ce statut « libre » est considéré comme le but ultime de l'art et de l'activité esthétique :

La faculté la plus élevée que l'homme puisse renfermer en lui-même, nous l'appelons d'un seul mot, la *liberté*. La liberté est la plus haute destination de l'esprit. Elle consiste en ce que le sujet ne rencontre rien d'étranger, rien qui le limite dans ce qui est en face de lui, mais s'y retrouve lui-même⁴⁵.

Si nous suivons ce « libre jeu » de Kant à Hegel, il semble assez évident que tenter d'établir une connexion entre cette liberté idéale esthétique et l'idée de peuple risque de nous plonger dans un débat paradoxal. Car le peuple, comme nous l'avons expliqué plus haut, se distingue justement en fonction de ses revendications et de ses désirs, ce qui l'exclut d'emblée de l'esthétique « pure » selon le terme hégélien. La tentative de réconciliation entre « un jeu sans aucun intérêt » et une communauté politique ne semble vouée qu'à de vains efforts. En outre, à côté du peuple politique que nous essayons de construire, l'étude statistique de Pierre Bourdieu sur le goût de la classe populaire parvient également à la conclusion que « l'esthétique populaire apparaît comme l'envers négatif de l'esthétique kantienne⁴⁶ ». Car l'activité esthétique, notamment de nos jours, est souvent une forme de consommation. C'est justement par cela que la « distinction » entre le peuple et le « non-peuple » se forme. Toutefois,

44. Françoise ZAMOUR. « Le mélodrame dans le cinéma contemporain : la persistance des motifs ». Thèse de doct. Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2013, p. 178, Françoise Zamour a cité l'expression d'Abraham Lincoln pour définir le genre du mélodrame.

45. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL. *Esthétique*. Trad. par Ch. BÉNARD. T. 1. Librairie Germer-Baillière, 1875, p. 32.

46. Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, *op. cit.*, p. 42.

devons-nous pour cela en conclure qu'il soit impossible d'imaginer une esthétique du peuple en suivant la route Kant-Hégélienne ? Car si nous changons le présupposé de la problématique, il semble possible de continuer sur ce chemin. Dans le même souci d'exigence du sujet esthétique, la formulation de Hegel est aussi susceptible de faire appel à un « art idéal » qui renvoie le statut « libre » au sujet et à l'objet eux-mêmes ; un « art idéal » qui se conforme à une esthétique « émancipatrice ». Au lieu d'exclure le peuple d'un régime clos et borné, cette esthétique doit être capable d'émanciper le peuple, comme destinataire aussi bien que comme figure esthétique, des présupposés stéréotypés et déterminés par les intérêts concrets de groupes assez clairement définis.

Cette conception d'une esthétique émancipatrice peut naturellement évoquer le « régime esthétique » de Jacques Rancière que nous avons déjà abordé plus haut⁴⁷. Puisant ses ressources chez Vico, Kant, Schiller et Hegel, il identifie tout d'abord l'art au singulier comme une forme autonome en le libérant de « toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts ». De plus, il désigne et rappelle justement le caractère anti-mimétique de la modernité artistique en proposant une autre loi du partage qui rend sensibles les « irréprésentables ». Rancière retrouve l'origine de ce principe esthétique chez Balzac et chez Flaubert, qui traitent les choses et les êtres sur un plan d'égalité, transformant le bruit en parole et l'invisible en visible, avec une résonance encore plus puissante à l'âge du cinéma. Tous les sujets, malgré leurs positions subalternes ou élevées, peuvent être montrés devant un même objectif et d'une façon égale selon des principes esthétiques et non éthiques. Toutefois, le cinéma ne s'inscrit pas toujours naturellement dans le régime esthétique, et il est certainement une forme révolutionnaire et progressiste. Il est important de remarquer que cette égalité esthétique désigne plus que le partage d'un même cadre ou d'une même lumière. Une œuvre d'art contenant des figures du peuple ou même créée par quelqu'un issu d'une couche populaire, ne suffit pas toujours à faire naître à une

47. Jacques Rancière a proposé trois grands régimes d'identification dans l'art occidental : le régime éthique, dans lequel l'art ne peut pas exister en soi sauf à être examiné par rapport à sa fonction éducative et son intérêt à l'ethos ; le régime poétique/représentatif, qui identifie l'art selon le principe mimétique qui traite des sujets représentatifs dans une hiérarchie de vrai et de faux, de bon et de mauvais, de représentable et d'irreprésentable ; le régime esthétique, qui s'oppose au régime représentatif par son indifférenciation d'objet et par son intérêt sur « le mode d'être sensible propre aux produits de l'art ». Voir « Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité », dans *Le partage du sensible. op.cit.*

esthétique du peuple, mais c'est cela justement que nous désignerons par « esthétique du peuple » dans cette recherche, car au-delà d'une nouvelle configuration du monde sensible, ce que nous attendons de cette esthétique en définitive, c'est la proposition qu'elle fait d'un nouveau mode de vie dans ce nouvel environnement, et cela exige une « éducation esthétique » qui forme un peuple « susceptibl[e] de vivre dans une communauté politique libre⁴⁸ ». Qu'il s'agisse de figures populaires, d'un public populaire ou non, ce qui importe c'est la manière de figurer ce « peuple à venir » au moyen d'un matériau sensible, et de donner lieu à un processus de subjectivation par lequel le peuple peut lui-même potentiellement porter la beauté.

Considérant l'écart entre « le peuple présent » et « le peuple à venir », il ne serait pas étonnant que les films que nous analyserons dans les chapitres suivants soient en réalité appréciés moins par des publics « populaires » que dans des communautés plus ou moins « intellectuelles ». Le problème de ces films, c'est qu'ils ne sont pas toujours appréciés par le public « idéal » qu'ils attendent, ce qui ne les empêche pas pour autant d'être des « films pour le peuple ». En revanche, l'opposé de l'esthétique pour le peuple n'est pas une esthétique « non pour le peuple », mais une esthétique qui fixe le peuple dans un milieu rigide selon des distinctions arbitraires et hiérarchiques entre les genres et les goûts. Ici nous retrouvons encore une fois la question de la liberté et de l'émancipation qui est l'enjeu de l'esthétique moderne. S'opposant à la négation absolue du désir, l'essentiel d'une telle esthétique est justement de solliciter, en même temps, un désir de beauté et la conscience de soi-même. Elle n'implique pas seulement une construction de la conscience, elle demande aussi d'abolir les connaissances ou les identités qui ne conviennent plus à cette nouvelle conscience. Une esthétique pour le peuple est immanquablement politique. C'est-à-dire qu'il existe toujours une tension irréconciliable non seulement entre la liberté et la soumission, entre l'égalité et la hiérarchie, mais aussi entre les divers genres artistiques. L'émancipation du sujet signifie justement le franchissement et la fuite d'un système qui l'empêche de devenir un sujet esthétique. Dans une certaine mesure, la raison pour laquelle nous avons besoin d'une esthétique émancipatrice, c'est pour, enfin, dissiper l'esthétique spécifique adressée à un peuple défini.

En combinant les points de vue politique, esthétique, historique et

48. Id., *Le partage du sensible*, p. 40.

sociologique, il est facile de se perdre en cherchant une définition globalisante et descriptive du peuple en général. C'est ici le moment opportun de retourner au film. Aussi fragiles et délicats que les raisonnements puissent paraître, l'enjeu de cette esthétique du peuple est en fait clairement déployé par les figures cinématographiques déjà existantes. À la lumière de la « forme cinématographique » d'Antoine de Baecque dans *L'histoire-caméra* et de ses analyses de films autour de problématiques historiques, nous chercherons, dans ce travail, à nous rapprocher de la vie, de la mémoire et de l'esthétique des peuples dans différents contextes sociaux actuels, tout à la fois similaires et dissemblables. L'examen d'une forme cinématographique nécessite une approche historique, esthétique et technique. Ainsi, pour nous, il importe de creuser dans le détail les choix qui ont été faits et les méthodes techniques qui ont été utilisées pour construire les formes, considérant qu'il s'agit-là d'éléments essentiels pour le cinéma en tant qu'art un art qui produit des expériences esthétiques uniques, et dont la pensée réside justement, parfois, dans la décision de réaliser telle ou telle opération technique comme l'éclairage, le cadrage, le montage, etc.

Remarquons que ces dernières années ont vu paraître plusieurs études remarquables sur la figuration du peuple au cinéma et dans d'autres genres représentatifs. De 2009 à 2016, une ambitieuse série de 6 tomes de Georges Didi-Huberman est sortie sous le nom de *L'Œil de l'histoire*, à travers laquelle sont examinées des images surtout après la seconde guerre mondiale –, dans des formes artistiques diverses qui comprennent la littérature, la photographie, le cinéma et la peinture. Le regard porté est historique, philosophique et esthétique, et s'inscrit principalement dans la lignée de la pensée benjaminienne. Didi-Huberman a consacré une partie considérable de la série, notamment le quatrième tome (*Peuples exposé, peuples figurants*) et le sixième (*Peuple en larmes, peuple en armes*) à l'analyse de figures narratives et plastiques des peuples.

En 2016, c'est au tour de *Mélodrame dans le cinéma contemporain : une fabrique de peuples* de sortir, livre adapté de la thèse soutenue en 2013 par son auteure, Françoise Zamour. En étudiant les films de Fassbinder, Douglas Sirk, Todd Haynes, Pedro Almodóvar et Aki Kaurismäki, elle démêle les fils de l'histoire de la fabrique du mélodrame comme « genre du peuple » à la lumière des écrits sur le peuple de Jules Michelet pour le point de vue historique, et de ceux de Jacques

Rancière pour le point de vue politico-esthétique. Le cinéma est considéré, selon Zamour, comme partie intégrante de la longue tradition du mélodrame qui trouve son origine à la Révolution française.

Et pour finir, en 2017, Gabriel Bortzmeyer soutient sa thèse intitulée *Figures du peuple dans le cinéma contemporain : Chine, révolutions, France*, où il montre la construction de la figure du peuple dans des contextes différents. Son corpus est assez varié et englobe des films chinois, notamment ceux de Jia Zhangke qui dépeint la vie à l'ère post-maoïste, des films sur des mouvements sociaux et des révolutions du monde contemporain (le mouvement du 15-M en Espagne ; l'insurrection contre Viktor Ianoukovytch en Ukraine ; les révolutions arabes en Tunisie, Égypte, Bahreïn, Yémen, Syrie, Lybie) ; l'occupation de Wall Street) et enfin, les films de quatre cinéastes français contemporains : Abedellatif Kechiche, Bruno Dumont, Jean-Charles Hue et Rabah Ameur-Zaïmeche. Étant donné la diversité d'origines de sa sélection, Bortzmeyer s'attache en particulier aux « figures migratoires » qui se présentent comme un élément non-négligeable des peuples d'aujourd'hui, à l'âge soi-disant de la globalisation.

Nos sujets étant quasi similaires, il n'est pas surprenant que notre corpus – tout du moins le choix que nous avons fait des cinéastes – se superpose partiellement avec les travaux précédemment cités. Toutefois, la structure et les approches de notre analyse diffèrent et notre thèse se développera autour d'un axe de réflexion tout à fait autre. Au carrefour de ces études antérieures, notre but est de mettre l'accent sur une vision spécifiquement cinématographique, pour montrer que le langage filmique offre maintes possibilités dans l'interprétation du nom « peuple ». Il est incontestable que, parce qu'ils sont différents, les contextes politiques et historiques jouent un rôle considérable, mais à travers l'analyse des films que nous ferons, nous constaterons que, malgré des contextes historiques spécifiques, les problématiques politiques et les enjeux esthétiques des films sont souvent semblables, et qu'il est possible que cette tendance soit le fait de ramifications d'un même processus, à l'œuvre dans le monde d'aujourd'hui où vivent les peuples. D'ailleurs, le lien qui unit les films d'origines et de genres différents que nous aborderons, ne se comprend que selon ce principe. Il nous faut remarquer surtout que dans les films récents, notamment dès les années 1990 jusqu'à aujourd'hui, les figures sont construites dans un contexte global qui est

devenu virtuellement homogène et qui résulte de la décadence des régimes socialistes et de la puissance collective. Nous constaterons, par exemple, que la situation des travailleurs licenciés des usines d'acier étatiques a un caractère universel, bien que les histoires se déroulent en Chine, en Angleterre et en Ukraine ; ou encore que les revendications des manifestants qui « occupent des places » en milieu urbain et celles des migrants « sans-toits » sont les mêmes, malgré la diversité de leurs situations, de leurs nationalités, de leurs langues et de leurs cultures .

Alors, en acceptant cette identification commune et profonde en dépit de la variété apparente, nous pouvons ainsi dire que ce qui nous intéresse ici est moins la diversité des « représentés » que la diversité des formes et des méthodes de représentation. C'est-à-dire qu'au-delà de la réalité concrète des peuples, le travail de figuration et les idées esthétiques des cinéastes se rapprochent de notre problématique : comment rendre visible les peuples invisibles ? Aussi aléatoires que ces figures puissent paraître étant donné leurs origines et leurs milieux divers, elles sont en fait comme projetées en tous sens, en avant et en arrière, pour et contre, et forment une constellation autour des facteurs essentiels de la conception de l'esthétique du peuple, dans le but de le faire apparaître dans la forme sensible la plus accessible possible. En réalité, ces peuples sont moins disparates qu'ils ne le paraissent.

Cela explique et justifie, dans un sens, le choix que nous avons fait de structurer cette thèse autour de deux grands thèmes : la danse et l'espace, et non, par exemple, en fonction de la nationalité des cinéastes. À côté des contextes spécifiques de chaque scénario, il nous a semblé plus pertinent de nous concentrer sur les approches esthétiques propres au cinéma et d'essayer de trouver comment les techniques cinématographiques jouaient en contrepoint avec la conception esthétique et politique. Par exemple, selon notre logique, avant d'être « un ouvrier chinois » ou « une migrante tunisienne », les figures à l'écran sont d'abord perçues comme des « danseurs/ses », et ce qui les distingue au fond, ce n'est pas leur identité ni leurs conditions de vie, mais le fait qu'elles sont représentées au moyen de techniques et de choix esthétiques différents. Enfin, nous cherchons à montrer que la pensée du cinéaste réside naturellement et nécessairement dans les formes.

Cette posture nous fait prendre naturellement une trajectoire phénoménologique qui servira l'essentiel de notre fondement méthodologique. En considérant le cinéma

comme une expérience, autrement dit comme une façon d'être au monde, cette méthode nous permettra de questionner le cinéma, notamment son interaction avec le peuple, sous un angle ontologique. Nous nous référerons également à la pensée de Walter Benjamin, qui a non seulement influencé les critiques mais aussi des cinéastes comme Sylvain George. Benjamin nous intéresse tout particulièrement aussi parce qu'il relie l'expérience filmique aux problématiques de l'histoire et de la mémoire. Nous verrons en effet, dans les deux parties de cette thèse, que les figures populaires jouent des rôles différents selon qu'on les considère sous l'angle de l'« histoire officielle » ou de l'« expérience/mémoire individuelle », et que cette problématique touche souvent au pouvoir de la mémoire, si précieux au cinéma.

Dans la première partie de notre thèse, qui se concentrera sur les scènes de danse au cinéma, nous avons choisi de proposer tout d'abord une sorte de confrontation entre deux films britanniques : une comédie dramatique, *Billy Elliot* de Stephen Daldry et un documentaire, *Dancer* de Steven Cantor produit et distribué par la BBC. Ces deux films montrent, sur une échelle chronologique et internationale, comment le changement au sein du régime social influence la vie des gens et comment ces derniers réagissent, et mettent en scène la réponse du peuple au travers des corps et des gestes de la figures de deux jeunes danseurs. Puis nous ferons un tour en Chine en nous arrêtant tout d'abord sur les danseuses des films de Jia Zhangke, de *Platform* à *Au-delà des montagnes* en passant par *The World*, qui racontent les parcours individuels et les sentiments intimes de gens ordinaires dans le tourbillon de la réforme au crépuscule du régime socialiste. Puis nous ferons un crochet par *The Piano in a Factory* de Zhang Meng, film postérieur à *Platform* qui présente avec lui une scène de danse similaire, pour offrir un autre point de vue et une pensée alternative sur la figure de la danseuse et sur la mémoire de la réforme et de la décadence du socialisme en Chine. Enfin nous retournerons en Europe, pour analyser les films d'Abdellatif Kechiche où la danse, ou plutôt le corps féminin dansant, est devenue en quelque sorte un symbole du peuple. On suivra la trajectoire de son regard de la danse du ventre de *La Graine et le Mulet* à la danse « sauvage » de la *Vénus Noire*, avant de discuter des métamorphoses dans les scènes de danse de *La vie d'Adèle*. Incontestablement, on remarque déjà que dans les films de cette première partie, les figures, notamment celles des travailleurs, sont soit des grévistes, soit

des chômeurs, soit des ouvriers licenciés. Cela est bien sûr loin d'être une pure coïncidence, mais au contraire, un élément crucial de notre thèse. Parce que si l'on se demande ce que devient un travailleur émancipé de son travail, la réponse est à chercher, dans la plupart de cas, au moment où il ne travaille pas (nous verrons maints exemples de cela dans les films que nous discuterons ultérieurement). Ce qui peut sembler ironique, c'est que ce sont souvent des personnages effectivement privés du droit de travailler qui disposent désormais de la possibilité de vivre sans ne plus être subordonnés à la hiérarchie. Les mains qui travaillait l'acier jouent du piano et les corps qui s'abîmaient sur les chantiers de construction se baladent dans les galeries d'art. Nous voyons ainsi comment le peuple dispose de son corps lorsqu'il suit sa volonté propre et sa conscience esthétique.

Notre seconde partie étudie la configuration de l'espace, ce qui inclut non seulement les champs du travail et de la vie quotidienne qui appartiennent « naturellement » au peuple, mais aussi les lieux que le peuple « envahit » de façon plus inattendue. Nous réfléchissons dans cette partie, non seulement à la fabrication des espaces figuratifs dans les films, mais aussi au film lui-même en tant qu'espace, et notamment en tant qu'espace du peuple. Dans notre approche, nous chercherons à dépasser les barrières traditionnelles posées entre les « genres » établis ; autrement dit, nous nous efforcerons de mettre de côté les oppositions binaires, comme celles par exemple qui sous-tendent les couples « fiction/documentaire », « film/art vidéo » ou « film d'auteur/film de genre », et nous nous concentrerons sans *a priori* sur la figuration de l'espace, qui joue un rôle majeur dans ces films. La première section sera donc consacrée aux films/vidéos de Wang Bing, qui cherche à documenter et à réveiller les mémoires en dehors de l'histoire officielle de la Chine. À côté de sa première œuvre, *À l'ouest des rails* qui a déjà été très souvent étudiée, nous nous intéresserons à une autre histoire chinoise interdite : celle des camps de rééducation dans les années 1950 et 1960, principalement à travers les images de *Fengming : chronique d'une femme chinoise* et des *Âmes mortes*. Et puis nous aborderons les images des documentaires/vidéos poétiques de Sylvain George, en nous attachant tout particulièrement au regard « amical » qu'il pose sur les peuples qu'il filme et au traitement artistique qu'il leur réserve. Nous examinerons également ses courts-métrages (sur lesquels il travaille au fil des ans) et ses long-métrages, parmi lesquels *Vers*

Madrid, Les éclats et *Paris est une fête*. Enfin, nous finirons cette partie sur les drames du réalisateur coréen, Kim ki-duk, qui traitent des petites gens méprisées par la société élitiste dans une dramaturgie plus proche du « film de genre » (policier, thriller et mélodrame), que du « film d'art ». Nous verrons, autour de *Pietà* ; *Bad Boy* ; *L'Île* ; *Printemps, été, automne, hiver ... et printemps*, comment il transforme les espaces où résident les petites gens en un pôle de fascination qui participe de la construction de son style esthétique. Nous aborderons alors une réflexion sur les préjugés attachés aux genres qui masquent, voire dissolvent, la vraie problématique de ces films, et sur les stéréotypes du peuple qui rendent réellement invisibles les individus derrière les idées préconçues.

Enfin, avant d'entrer dans le corps de la thèse et dans l'analyse des films proprement dite, il est nécessaire de rappeler, une dernière fois, que nous ne parviendrons à reconnaître les sujets émancipés dans les formes cinématographiques qu'en posant un regard esthétique sur le peuple. C'est justement pour cela que nous cherchons dans les films, malgré la spécificité de leurs contextes et de leurs peuples, ce qui permet de rendre visible les invisibles, de donner une signification à ce qui semble insignifiant.

Première partie

Dancer in the Dark : Le Corps esthétique du peuple

Alors, pourquoi parler de la danse ? Afin de répondre à cette question, il convient d'examiner non seulement la liaison que la danse entretient avec le cinéma, mais aussi la connexion qui existe entre la danse et la vie du peuple. Tout d'abord, que signifie la danse pour le cinéma ? Sans doute, n'est-il pas difficile d'énumérer les nombreux éléments qui concernent la danse et que nous voyons souvent au cinéma : une chorégraphie enlevée qui dynamise une mise en scène, une ambiance joyeuse qui adoucit une narration, une performance physique qui fascine les spectateurs, ou encore un geste lyrique dans lequel se cristallise le récit. Qu'elle soit travaillée ou improvisée, parfaitement exécutée ou malhabile, la danse est toujours en mesure de jouer un rôle remarquable et souvent des plus actifs dans tous les genres de films, des films de fiction aux documentaires, sans oublier bien sûr les comédies musicales où elle occupe une position absolument centrale.

Rien de mystérieux dans le fait que les scènes de danse à l'écran captent facilement le regard ; « un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain : mais action transposée dans un monde, dans une sorte d'espace-temps qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique⁴⁹ », voilà ce que Paul Valéry dit de la danse, en 1936 à l'occasion d'une conférence, dans une définition qui implique déjà l'analogie entre la danse et le cinéma. La danse, expression qui existe depuis des temps immémoriaux, et le cinéma, qui vient d'entrer dans une ère prospère marquée par le succès des comédies musicales hollywoodiennes, s'entrecroisent en effet parce que leur nature est « déduite de la vie ». Support idéal pour immortaliser la danse, le film bénéficie en retour de ce que la danse lui apporte, à savoir la capacité de créer un champ spatio-temporel quasi indépendant au sein de la structure cinématographique. A l'aide de la lumière, du décor, d'une musique particulière ou même sans aucun artifice, la scène filmique devient la scène de danse. Sitôt que nous rentrons dans la danse, s'opère l'avènement « d'une espèce

49. Paul VALÉRY. « Philosophie de la danse ». In : *OEuvres I, Variété* (1957), pp. 1390–1403.

de temps, ou d'un temps d'une espèce toute distincte et singulière⁵⁰ », qui nous sort temporairement du récit linéaire. Ce moment autonome et clos semble déborder, parfois même quitter le cadre de la narration. Il est d'ailleurs souvent le « moment cristal » du film, et c'est dans cette perspective que nous étudierons les séquences où Billy fait des claquettes (*Billy Elliot*) et celle où Sergueï Polounine danse sur la musique de *Take Me to Church* – scènes dans lesquelles la danse est tout aussi emblématique que symbolique, tout aussi intensive que transcendante.

Toutefois, en tant qu'« aînée » du cinéma dans la lignée des arts, la danse impose la maturité d'une esthétique hautement formalisée. Elle confère au film une expression extrêmement intense et souvent allégorique en collaborant avec d'autres éléments expressifs propres au cinéma. Par des gestes ou des mouvements abstraits, elle offre à la figure cinématographique une forme libérée de l'exigence de vraisemblance, sans toutefois, qu'il s'agisse d'un principe immuable et réducteur. Enfin, l'impact de la danse dans un film dépend bien entendu des effets cinématographiques choisis et opérés par le cinéaste pour donner corps à sa pensée. En somme, une danse filmée ne se présente plus comme un mouvement en soi ; elle s'articule dans le jeu des interactions avec la caméra, des relations entre les personnages, de l'intrigue, de l'ambiance, du contexte, etc. Prenons *Le Bal*, par exemple, nous voyons bien, comment dans les scènes de danse tous les éléments interagissent les uns avec les autres pour figurer les personnages et dessiner les différentes époques ; et à l'inverse, comment, dans *Platform* ou *The Piano in a factory*, deux danses identiques dans deux films très semblables, au niveau du genre et de l'histoire, peuvent avoir des connotations radicalement différentes.

Un autre paramètre est à considérer, d'autant qu'il est un élément fondamental généralement partagé par le cinéma et la danse : la fascination du corps. Notons qu'au cinéma, la parole est presque toujours absente dans les scènes de danse. C'est le déploiement du corps qui dirige le regard. Il est l'axe central autour duquel la mise en scène et le mouvement de la caméra se déploient. Cette fascination est souvent de l'ordre du sensuel, faisant du danseur ou de la danseuse l'objet du regard esthétique ou « voyeuriste » selon Laura Mulvey. Néanmoins, si le/la danseur.euse est parfaitement conscient.e de l'attirance et de la jouissance que sa danse procure

50. *Ibid.*, p.1395-1396

aux spectateurs, l'opération se déploie dans les deux sens et l'objet contemplé jouit du plaisir qu'il procure. La fascination n'est pas seulement visuelle elle est avant tout sensible, et c'est le corps dansant, non le spectateur, qui la ressent en premier lieu en jouissant du mouvement physique de la danse qu'il exécute. Néanmoins, le regard du spectateur, lui, n'est pas uniquement sensuel ou charnel, il est toujours mêlé d'émotions : parfaite ou maladroite, la danse fascine aussi toujours par l'être qui habite le corps qui danse.

Dernier point, mais non des moindres, à ce propos, la raison la plus importante pour expliquer la position particulière qu'occupe la danse dans le cinéma est inhérente à la danse elle-même : au-delà de la notion de « spectacle » qui la définit, elle se présente avant tout comme un élément essentiel de la vie quotidienne. La danse arrive souvent au moment où l'émotion atteint sa pleine intensité, dans les films tout comme dans la vie réelle. A ceci près que la gamme d'expressions est large, des danses de bal à deux ou à plusieurs, aux danses « en solo » comme la *streetdance*, le disco ou le jazz, en passant par des trémoussements désarticulés, toutes les manifestations et les mouvements du corps peuvent être « danse » et contribuer à exprimer et à décharger des émotions. Cette remarque qui peut être généralisée à une majorité de scènes de danse dans les films, révèle aussi l'importance de la chorégraphie dans les scènes cinématographiques, en général.

Ces deux derniers points nous conduisent tout naturellement à une autre perspective, que nous formulerons comme suit : en parallèle du rôle que la danse peut jouer dans le cinéma, que peut-elle signifier pour le peuple ? Et c'est à partir de cette interrogation que nous conduirons les analyses des différentes scènes de danse étudiées dans la présente thèse. Selon la description de Valéry, la danse est capable de procurer à l'homme, nanti de « plus de vigueur, plus de souplesse, plus de possibilités articulaires et musculaires qu'il n'en avait besoin pour satisfaire aux nécessités de son existence », « un plaisir qui allait jusqu'à une sorte d'ivresse, et si intense parfois, qu'un épuisement total de ses forces ». Cette expression nous rappelle naturellement la « vitalité » et « l'énergie non canalisée » de la figure du peuple au cinéma, dans les mélodrames hollywoodiens par exemple, où elle s'oppose souvent de façon caricaturale à la figure bourgeoise « terne » et « raisonnable ». Une telle forme est devenue presque courante dans les personnages d'ouvriers qui « poursuivent » les

femmes des classes supérieures. . . nous pensons ici notamment aux moments où, dans *Saturday Night Fever* ou *Dirty Dancing*, les danseurs-travailleurs entrent dans le bal, jouissant de s'extraire un instant de leur milieu et de leur vie ordinaire, et de dominer temporairement le champ.

Aussi évident que ce lien puisse paraître, il n'est pas exactement ce qui nous intéresse ici. Ce qui nous semble véritablement important et qui retiendra toute notre attention, c'est l'aspect « émancipateur » de la danse, au sens ranciérien du terme, en contrepoint avec celui de l'« ordre » platonicien qui fixe chacun à sa propre position. Rappelons cependant que, selon Rancière, toutes les activités artistiques n'ont pas cette qualité émancipatrice. « L'émancipation ouvrière, » écrit le philosophe dans la préface de *Le Philosophe et ses pauvres*, « était d'abord une révolution esthétique : l'écart pris par rapport à l'univers sensible « imposé » par une condition⁵¹ ». Dans cette même perspective, il affirme que les chansons de cordonniers qui « rythment les gestes du travail ou occupent le temps du repos » ne sont pas capables de les émanciper des missions qui leur sont assignées, mais qu'en revanche, elles « entretiennent ce semblant d'amour qui, plus que la qualification, attache l'ouvrier à son poste⁵² ». Finalement, ce qui importe ici n'est pas ce que fait le peuple, mais bien plutôt l'intention avec laquelle il le fait. C'est ce même principe que nous tâcherons d'appliquer à l'examen des scènes de danse dans les films que nous aborderons dans la partie qui va suivre. Il nous faudra pour ce faire bien distinguer, lorsque la danse sera filmée et vue par un regard esthétique, s'il s'agit d'un changement de rôle, d'un flou identitaire ou, au contraire, d'un renforcement de l'ordre préexistant ?

En bref, la problématique de cette partie sur les scènes de danse peut se formuler ainsi : si l'on considère la danse comme une forme primitive d'expression et d'émancipation, de quelle(s) manière(s) les cinéastes l'emploient-il pour représenter un peuple, tout aussi silencieux que sauvage, si prosaïque et pourtant parfois merveilleux ? Comment figurer un peuple en faisant danser les corps qui le composent ? Ou comment figurer le corps dansant du peuple ? Pour trouver des éléments de réponses à ces questions, voici les quatre approches qui serviront de clefs d'interprétation à toutes les études de cas qui vont suivre.

51. *Le Philosophe et ses pauvres. op.cit.* p.IV

52. *Ibid.* p.89

Le premier lien que l'on peut établir entre la danse au cinéma et le corps du peuple, c'est la fonction du langage. Cette approche se fonde sur la distinction de différentes langues, dont la danse fait partie et qui est à considérer, dans la plupart des cas, comme une langue qui appartient tout particulièrement au peuple. Ce langage corporel se distingue de la langue classique, de forme orale et écrite, acquise dans le système éducatif et habilement magnée par les classes dominantes de la hiérarchie sociale. En revanche, une fois que la langue dominante se tait, ceux qui sont, dans le système social, condamnés au « mutisme » obtiennent finalement la possibilité de s'exprimer selon une grammaire qui leur est propre. L'exemple par excellence de ce modèle idéal se trouve dans le court-métrage espagnol *Timecode* (2016) de Juanjo Giménez Peña, qui montre presque littéralement cette fonction langagière de la danse. Les deux personnages qui travaillent dans le parking incarnent parfaitement les « invisibles en uniforme⁵³ ». Chaque jour, le fait de se revêtir de leur uniforme les place immédiatement dans un système autre que le quotidien, dans un environnement d'aliénation. De plus, l'atmosphère d'indifférence qui règne au travail les rend non seulement « invisibles » pour les clients, mais aussi « muets » entre eux jusqu'au moment où ils découvrent un autre langage derrière l'ordre oppressant. La fraternité s'installe entre les deux collègues lorsque la danse s'invite et prononce, finalement, des messages d'amour. C'est la danse, sinon l'amour, qui les émancipe, qui les délivre de la prison en sous-sol qui les isole et du statut de sourd et muet dans lequel ils sont enfermés. Ils obtiennent la liberté de s'exprimer par le mouvement, parfois maladroit, parfois élaboré, de leur deux corps dansants. Dans cette petite allégorie de la modernité, le point le plus remarquable est que la langue de la résistance naît justement au sein du système de surveillance. Ils laissent la trace de leurs danses sur les bandes de la vidéo surveillance et fuient le parking souterrain qui était leur prison.

Bien sûr, la signification portée par la danse dépasse le seul cadre de l'amour. Ce que des personnages ou un cinéaste veulent dire, ne peut parfois pas passer par la langue orale, et c'est là que le corps et la danse prennent le relais pour exprimer des sentiments complexes. Dans la scène finale de *Beau Travail* (1999) de Claire Denis, par exemple, Denis Lavant met fin à son histoire sensuelle et sentimentale par une danse acrobatique en solo, et une danse similaire apparaît dans la

53. Les « invisibles en uniforme » vient du film de Ken Loach, *Bread and Roses*.



FIGURE 1.8 – Les danses enregistrées par la caméra de surveillance dans *Timecode*

dernière scène de *Black Coal* (2014) de Diao Yinan, où le policier déçu danse seul dans la salle vide, ou plutôt, remue furieusement son corps comme un sauvage, comme un fou. Dans ces deux films aux contextes complètement différents, la fonction de la danse est bien moins narrative que lyrique. Au lieu de parler avec les autres, les deux protagonistes préfèrent exprimer la force de ce qu'ils ressentent par les mouvements recherchés ou maladroits de leur corps. Cette forme de « danse-monologue » n'est pas la seule possible, il y a aussi des danses qui, à l'instar de ce que toutes les langues en général permettent de faire, servent à communiquer les uns avec les autres. La scène de clôture de *Fish Tank* (2009) d'Andrea Arnold par exemple, où la conciliation entre la mère et la fille prend place dans une danse improvisée. Effaçant les violences verbales précédentes, la danse traduit un message de paix retrouvée entre les trois femmes de la famille, qui met fin au récit filmique dans une atmosphère intime et joyeuse. Dans une certaine mesure, cette langue muette est une voix indispensable au film qui assume la fonction d'un chœur.

Par ailleurs, la danse, surtout en fonction de son genre, est souvent liée, au cinéma, à l'identité d'un personnage. Dans de nombreux cas, le choix du genre révèle l'origine ethnique, la classe sociale ou l'orientation sexuelle d'un personnage en particulier. Nous pouvons déjà percevoir dans la classification et la dénomination des danses – « folkloriques » ou « classiques » par exemple, les genres de danse qui sont supposés être les « danses du peuple ». Ainsi, le genre lui-même peut devenir le foyer de la problématique au sein d'une narration mélodramatique. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, dans *Dirty Dancing* et *Saturday night fever*, l'ouvrier

fascine la femme de classe supérieure en exécutant une danse « populaire » ; et la danse du ventre dans *La Graine et le Mulet* d'Abdellatif Kechiche manifeste l'origine maghrébine de la jeune fille migrante. Néanmoins, ce lien entre la danse et « le peuple qui danse » n'apparaît pas toujours de façon aussi cohérente, car le choix du genre dépend non seulement de caractéristiques comme celles que nous venons de mentionner, mais aussi du contexte et de l'état d'esprit des personnages au moment où ils dansent. Par exemple dans *Billy Elliot*, les conflits dramatiques sont suscités par la « discordance » entre le genre du ballet et le milieu minier dont la famille du petit danseur est issue ; et les paso doble de *Platform* et de *The Piano in a factory* sont étrangement en harmonie avec les ouvriers chinois.

En parallèle de la révélation identitaire, la danse est aussi susceptible de constituer une communauté dans laquelle les danseurs amateurs sont unis sur un terrain commun. D'un côté, il s'agit parfois d'une danse collective aux mouvements identiques pour tous les danseurs. Par exemple dans le documentaire chinois *Il faut mieux danser* (2016), les groupes de citoyens dansent uniformément sur les places publiques pendant la nuit. Parmi la foule se trouvent des ouvrières licenciées, des chauffeurs de taxi, des vendeurs ambulants du quartier. . . et d'autres personnes de différents statuts qui forment une communauté diversifiée. Les voisins sont réunis le temps de ce bal nocturne et éphémère par une passion commune, et une fraternité se forme ainsi entre eux. Parfois, il peut aussi arriver que la communauté se crée avec des gens qui inventent leurs propres pas de danse. Ainsi, vers la fin de *People's Park* (2012), un documentaire de J.P. Sniadecki filmé dans un parc à Chengdu, les amateurs de breakdance partagent le même espace et dansent chacun à leur façon. Tandis qu'aucune règle ne rythme le mouvement, la foule, y compris les danseurs au centre et les spectateurs autour, forment une collectivité libre par ce bal improvisé en plein air. De même qu'il n'y a aucun critère d'autorité dans le champ, il n'y a aucun rapport de domination, aucune hiérarchie, ni entre les spectateurs, ni entre les danseurs, ni non plus entre les spectateurs et les danseurs. On remarque ainsi une sorte de démocratie dans la forme esthétique populaire. Le public est toujours en droit de partir ou de rester selon son libre-arbitre et sa volonté propre. Toutefois, il n'est pas facile d'établir clairement s'ils restent parce qu'ils sont attirés par la performance ou seulement parce qu'ils éprouvent le désir d'être « ensemble ». En réalité, les deux

sentiments mêlés sont toujours en jeu lorsque l'on parle de groupes réunis par la danse ; il se crée même parfois des liens qui dépassent les barrières de statuts et de différences culturelles, et nous sentons, par exemple, de la cohérence chez les jeunes danseurs des rues de Los Angeles dans *Rize* (2005) de David LaChapelle, malgré l'extrême diversité de leurs origines et de leurs danses.

C'est justement sur cette base que les scènes de danse peuvent créer un champ spatio-temporel quasi indépendant – dans un film tout comme dans la vie réelle – où les gens sont liés non seulement par un rythme commun, mais aussi par une passion partagée. Evidemment, les rassemblements de corps dansants nous rappelle tout naturellement Judith Butler et ce qu'elle écrit sur le rassemblement des peuples à l'occasion des manifestations collectives de rue. Cependant, par rapport aux manifestations motivées par des revendications politiques, les motivations de ces rassemblements spontanés de danseurs sont presque toujours indépendantes de considérations sociétales. Toutefois, si l'on considère le champ esthétique comme un régime du partage du sensible parallèle à celui de la politique, on peut également affirmer que le désir de se rassembler autour de la danse est susceptible de fabriquer un peuple, surtout quand la langue de ce peuple est justement faite par « leurs mouvements, leurs gestes, leur façon d'agir de concert » dans la danse⁵⁴.

Pour finir, le dernier point mais non le moindre, consistera à rappeler que la danse n'est jamais seulement une langue avec laquelle s'exprime le peuple, mais qu'elle est plus souvent utilisée par les cinéastes comme une forme symbolique. D'autant plus que la danse a en elle cette capacité de capter ou de servir, la figuration symbolique d'un moment historique. La chorégraphie, le corps des danseurs et des danseuses, des éléments de mise en scène, etc. font partie du vocabulaire des cinéastes pour incarner leur idée d'une histoire et d'un peuple. Ettore Scola est peut-être le cinéaste qui va le plus loin dans cette approche avec son œuvre phénoménale, *Le Bal*, dans laquelle le processus de modernisation sociale de plusieurs décennies est entièrement incarné dans les danses. Dans les scènes où les petites gens qui dansent deviennent les objets d'un regard esthétique, leur danse est loin d'être un acte primitif, prosaïque ou mécanique ; et lorsqu'ils prennent conscience de leur propre beauté et de leur valeur, ils sont libérés de leurs postes fixes et deviennent

54. « "Nous, les peuple" : réflexions sur la liberté de réunion », art.cit. p.56.

des esthètes et des philosophes « comme tous les autres ». Sur ce point-ci, ce que nous verrons dans les scènes de danse à travers la filmologie de Jia Zhangke et dans *The Piano in a Factory* de Zhang Meng, nous montrera, dans le contexte de la Chine post-Maoïste, sous quelle forme l'émancipation d'un peuple peut se produire.

Avant d'entrer dans les études de cas proprement dites, précisons que les quatre approches que nous venons de présenter, ne seront jamais séparées dans l'analyse. Tous les éléments seront présentés et organisés dans le contexte particulier de l'œuvre qui participe à la figuration des formes cinématographiques tout autant qu'à la représentation des peuples forgés par ces formes. Après tout, la danse du peuple est là pour fabriquer et présenter le corps du peuple, qui constitue sans doute un aspect essentiel de la représentation du peuple au cinéma. Dans la langue incarnée par les gestes corporels, il s'agira de comprendre quelle esthétique du peuple il nous est donné de voir, et de quelle manière elle se rend visible.

Chapitre 2

Discipline d'un corps sauvage : Autour de *Billy Elliot*

Sorti en l'an 2000, la recette globale du film *Billy Elliot* s'élève à \$109 280 263 pour un budget initial d'environ \$5 000 000. Au grand succès remporté auprès du public, vient s'ajouter l'accueil favorable de critiques qui, à l'ère post-Thatcher, considèrent le premier long-métrage de Stephen Daldry comme une œuvre signifiante en raison de la représentation qu'elle offre de la grève des mineurs britanniques de 1984-1985. Sous son influence durable, en 2009, le gouvernement britannique propose une allocation annuelle d'un montant de £250, connue sous le nom de « "*Billy Elliot*" Cash Bonus » aux étudiants issus de famille à faible revenu qui ont montré des talents dans les domaines académiques, artistiques ou sportifs.¹ Pour ce qui est des discussions et des débats que le film suscite, il est à noter que, malgré des points de vue et des opinions diverses, ils sont toujours l'objet d'une réflexion autour de deux thématiques majeures : la classe et le sexe. Mentionnons notamment l'intérêt pour la question de la recomposition du masculin dans le contexte de la tradition du cinéma réaliste anglais (notamment le *British New Wave*) depuis les années 60², pour celle de la formation de l'identité et de la transformation de la sexualité³, sans oublier la problématique de l'interaction entre la narration filmique, l'histoire de la grève et le

1. « Low-income pupils to get 'Billy Elliot' cash bonus ». In : *The Guardian* (le 25 juillet, 2000).

2. Dominique MEMMI. « La recomposition du masculin dans les classes populaires : une issue à la domination sociale ? À propos de *Billy Elliot*, de *Full Mountry* et de quelques autres dans le cinéma réaliste anglais depuis quarante ans ». In : *Le Mouvement Social* 1 (2002), pp. 151–154.

3. Jacqui MILLER. « Criss-Cross : Identity and Transformation in Re-reading Billy Elliot ». In : *Journal of British Cinema and Television* 13.4 (2016), pp. 536–551.

discours politique actuel⁴. En effet, il serait sans doute impossible d'analyser ce film sans suivre ces deux approches thématiques, ni creuser la problématique posée sur la base de leur superposition. Toutefois, en déclenchant immédiatement une analyse par l'une ou l'autre des deux entrées, nous risquons d'accepter involontairement certains jugements dualistes préconçus, ignorant de surcroît le processus de fabrication du corps et la forme cinématographique elle-même dans laquelle s'encode la politique de sexe et de classe. Puisque c'est le corps et ses mouvements, la danse, qui nous intéressent ici, notre première démarche sera plutôt de nous demander : comment la figuration du corps a contribué au codage des stéréotypes, et comment elle les a agencés dans un régime préconçu. Aussi, afin de dégager les caractéristiques du schéma représentatif de l'œuvre, est-il nécessaire d'analyser le rôle-titre, celui de Billy, le petit danseur, tout autant que les rôles respectifs du père (Jackie) et du grand frère (Tony) qui, bien que secondaires, occupent des positions tout aussi significatives.

2.1 Billy : Un fugitif sauvage

Pourtant connu comme le « *ballet boy* », les danses les plus remarquables de Billy Elliot dans le film ne sont curieusement pas des danses de ballet. On y relève au moins cinq séquences significatives où la danse, non classique, qu'il exécute s'impose comme l'élément expressif central, voire même unique : 1. Billy rentre chez lui après avoir réussi pour la première fois à faire une pirouette au cours de ballet et il gambade de joie sur le chemin en faisant des claquettes, exécutant quelques pas de la chorégraphie de Fred Astaire sur *Top Hat White Tie and Tails* dont on peut voir un extrait un peu plus tôt dans le film ; 2. Billy et Mrs Wilkinson, sa professeure de danse, passent en revue les objets ramenés par Billy pour l'aider à composer une chorégraphie qui lui ressemble et, après avoir partagé la lecture émouvante de la dernière lettre laissée par sa mère défunte, ils dansent et revisitent ensemble un boogie-woogie des plus énergiques avec pour bande-son *I Love to Boogie* ; 3. Au cœur du conflit qui l'oppose à Mrs Wilkinson, persuadé en dehors de toute autre considération, qu'il est ridicule d'imaginer que son frère peut danser, Tony furieux, soulève Billy et le pose violemment sur la table en le sommant de montrer ce qu'il

4. David ALDERSON, « Making Electricity : Narrating Gender, Sexuality, and the Neoliberal Transition in *Billy Elliot* ». In : *Camera Obscura* 25.375 (2011), pp. 1–27.

sait faire. Ici s'insère une séquence de danse imaginaire du point de vue de Billy, où il fait des claquettes dans un espace très étroit entouré de hauts murs de briques sur la chanson *A Town Called Malice* (nous reviendrons ultérieurement sur cette scène symbolique et centrale); 4. Le soir du réveillon de Noël, Billy est surpris par Jackie, jouant et dansant avec son ami Michael dans le gymnase, près du ring de boxe. Planté devant son père, il rassemble son courage et se révèle à lui pour la première fois en tant que danseur, exécutant une danse hybride où se mêlent claquettes, ballet et mouvements quasi gymniques; 5. À l'audition de l'école du Royal Ballet, la performance que Billy réalise devant les jurés est encore cette danse hybride qui commence par des claquettes spontanées et se déploie ensuite en gestes fougueux dans lesquels s'inscrivent des postures de ballet classique.



FIGURE 2.1 – Billy gambade de joie sur le chemin

Quelle est alors la signification de ces danses ? Ont-elles des caractéristiques communes ? En quoi jouent-elles un rôle symbolique dans le film ? Évidemment, au début, Billy n'est pas spécialement passionné par le ballet. Il ne connaît pas l'histoire du *Lac des cygnes* et n'a probablement jamais vu un ballet dans son intégralité avant d'entrer à l'école du Royal Ballet. Ce qui le fascine en premier lieu c'est la danse de Fred Astaire que sa mère adorait, ou plus précisément, si l'on se remémore la séquence qui ouvre et qui clôt brièvement le film où Billy saute sur un matelas comme s'il faisait du trampoline sur la chanson *Cosmic Dancer*, c'est la jouissance qu'il y a à



FIGURE 2.2 – Billy et Mrs. Wilkinson danse un boogie-woogie

bondir, à se détacher du sol qui le captive avant toute autre chose ; dans l'air, il se sent vif et extrêmement léger. Cet instant de suspension éphémère lui donne le

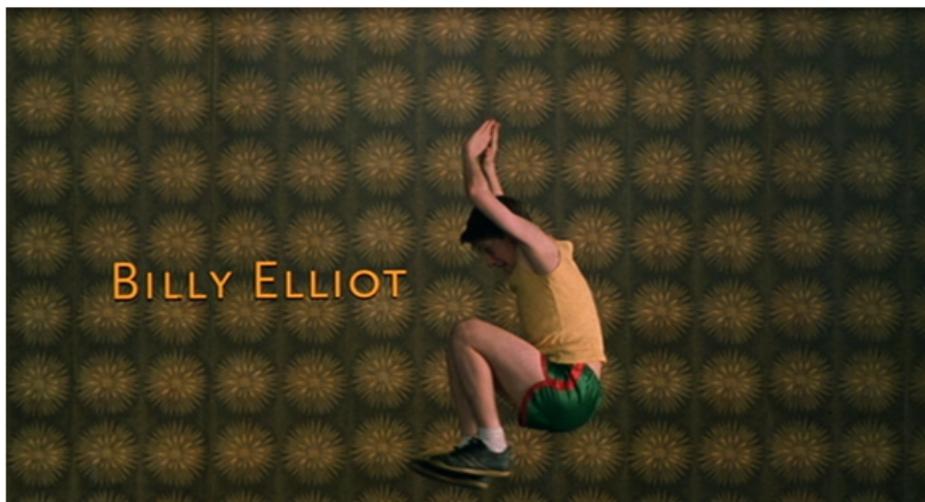


FIGURE 2.3 – Billy saute sur un matelas à l'ouverture du film

sentiment de « voler » et de « disparaître ».⁵ Cette joie éphémère est prolongé par

5. À l'origine de la composition du scénario, cette séquence s'inspire de souvenirs d'enfance du scénariste. Lee Hall cherche à raconter sa propre histoire, alors que, fils d'ouvrier, il voulait s'engager dans une voie artistique et culturelle. « En un sens », révèle-t-il dans un entretien, « l'écriture me sert de ballet. J'essaie de trouver un moyen de raconter ma propre histoire mais de façon visuelle. La première image qui m'est venue à l'esprit est celle d'un enfant sautant dans le lit, comme je le faisais autrefois. » Voir l'entretien du scénariste avec Ian Mitchell (mineur du Yorkshire pendant la grève de 1984-1985), Lee HALL et Ian MITCHELL. « Nothern Soul ». In : *Socialist Review* 247 (2000). URL : <http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr247/mitchell.htm> publié en décembre 2000, consulté le 8/10/2017.

le ralenti et accentué notamment par le décor, papier-peint fleuri en jaune vif à l'arrière-plan. Par ailleurs c'est lorsqu'il pirouette, qu'il s'étire ou qu'il s'élanche qu'il se sent fort et puissant comme l'éclair, comme « l'électricité ». Ce sont ces sensations qu'il décrit lui-même aux juges à l'occasion de son audition et qui sont pleinement incarnées dans les scènes de danse mentionnées plus haut. Dans chacune de ces danses, les gestes de Billy se déploient dans la vélocité du mouvement, suivant la force de l'élan, la splendide élasticité de la détente et la souplesse de l'extension corporelle. La scène des claquettes entre les murs est le parfait exemple de cette combinaison. Le montage met en scène deux affrontements parallèles : Mrs Wilkinson et Tony qui s'insultent pendant que Billy frappe le sol, le mur et la porte des toilettes avec tout le poids de ses chaussures et toute la hargne et la démesure de ses pas frénétiques. Il se pince les joues avec angoisse. Il se jette contre le mur en essayant de le briser. Il s'enfuit hors de la clôture en dansant et en hurlant, et sa course effrénée est arrêtée nette par un mur de tôle ondulée plus haut encore, infranchissable. . . . Toutes ces expressions corporelles, sans omettre le décor et la dramatisation de la chorégraphie, participent à forger la figure d'un fugitif qui se débat pour échapper à ce qui l'entoure et passer au-delà des barrières qui l'emprisonnent.

Que signifient donc ces murs ? Quel est ce borbier duquel Billy cherche à s'échapper de toutes ses forces ? Revenons ici aux deux approches thématiques annoncées majeures : le sexe et la classe, et précisons que, dans le contexte spécifique du film, ces deux thèmes ne sont pas traités dans une simple relation de juxtaposition mais liés dans un rapport de subordination où la question du sexe est subordonnée à celle de la classe. Dans la scène où Jackie explique à Billy les raisons pour lesquelles il ne peut pas faire de danse classique, il présuppose que l'opposition entre ballet et masculinité va de soi ; Billy ne l'acceptant pas, le conflit éclate. Certes, ce débat autour du stéréotype sexuel est révélateur d'une transformation de la masculinité que nombre de critiques ont soulevée et qui implique que « les hommes plus âgés doivent désapprendre tous leurs comportements brutaux avant de pouvoir accepter, comprendre et se rendre compte d'une masculinité transformée » , mais la connotation nous paraît ici plus complexe et stratifiée.⁶

6. Gary SIMMONS. « The Gloves are Off, Billy's Pumped : Gender and Class Politics in *Billy Elliot* ». In : *Screen Education* 44 (2006), p. 119.

La tenue du discours sexué est bien sûr indéniable, mais constatons par ailleurs que le préjugé repose avant tout sur un malentendu. Quand Jackie tombe sur le cours de ballet, au moment où son fils (par malheur) est en train de pratiquer une arabesque parmi les filles en tutu, Billy n'est absolument pas en train de vivre un moment des plus agréables. Cette scène qui se déroule dans une ambiance très douce et très féminine, donne l'illusion que Billy fait partie de ce groupe d'apprenties danseuses. C'est la première fois que Jackie voit son fils danser et l'on peut aisément imaginer sa stupeur et comprendre l'explosion de colère qui s'en suit. En revanche, quand il verra la « vraie » danse de Billy à la veille de Noël, son ressentiment s'évaporerait. Pour ce qui est de Billy lui-même, grâce à Mrs Wilkinson et Debbie, l'identité sexuelle n'est guère vécue comme un problème : « *I feel like a sissy.* » dit-il au début de son apprentissage ce à quoi Mrs Wilkinson répond virilement : « *Then don't act like one!* » légitimant ainsi sans équivoque la masculinité de Billy en tant que danseur. Comme Dominique Memmi l'indique dans l'article qu'il publie en 2002, Billy « ne portera jamais de tutu. Il le fera porter à son petit compagnon, comme l'homosexualité et la féminité qu'il lui abandonne ». ⁷ Billy n'est jamais représenté comme ressentant une quelconque confusion sur son identité sexuelle propre et cela influence peu sa danse. En effet, le dilemme de Billy est : « être danseur ou mineur » et non « être garçon ou fille ». C'est l'identité de classe qui le hante. Son amitié pour Michael, qu'il reconnaît comme étant homosexuel, n'est nullement motivée par le désir, mais par la douceur, la sensibilité, la compréhension mutuelle et la tolérance. Ces qualités, vertus considérées comme appartenant à la morale bourgeoise, ni son père ni son frère ne les possèdent, et Billy en a probablement hérité de sa mère. D'ailleurs, ce que Billy ne supporte pas dans son foyer de mineurs, ce n'est pas le préjugé qu'ils ont sur le ballet, mais leur adoration de la violence. Toujours dans cette même scène d'explication dans laquelle Jackie sermonne son fils, Billy parvient plus ou moins à se contenir tout au long de la querelle jusqu'au moment où Jackie hurle « *Would you shut up* » à la grand-mère. Là, Billy ose braver son père, il lui résiste physiquement et s'enfuit de la maison, frappant sur les affiches de la grève en guise de vengeance imaginaire.

7. Dominique MEMMI. « La recomposition du masculin dans les classes populaires : une issue à la domination sociale ? À propos de *Billy Elliot*, de *Full Mountry* et de quelques autres dans le cinéma réaliste anglais depuis quarante ans ». In : *Le Mouvement Social* 1 (2002), pp. 151–154, p. 154 pour la citation.

Cette scène est la première qui symbolise le thème de la fuite dans le film et c'est aussi celle qui déclenche le conflit qui opposera Mrs Wilkinson à la famille Elliot. Le geste de Billy, en fuite et furieux, frappant de dépit sur les deux affiches de la grève qu'il croise sur son chemin, est repris à l'identique dans la chorégraphie de la danse imaginaire qui met en scène la colère intérieure de Billy alors que Mrs Wilkinson est en conflit ouvert avec la famille Elliot. Après la dernière réplique audible d'une Mrs Wilkinson excédée et sans plus aucune retenue : « Il ne va pas élever des lévriers ni cultiver des poireaux, ni pisser sa paie contre le mur », la danse de fuite commence. C'est la première fois dans le film que la relation entre ballet et classe sociale est littéralement énoncée et que la danse de Billy la traduit instantanément. Comme Daldry le remarquera, sa danse est parfois moins esthétique que communicative.⁸ Cette danse est chorégraphiée d'une façon quasi dramatique : Billy danse non seulement avec son corps, mais aussi avec son visage et ses émotions. Les claquettes expriment son envie de briser les murs et le ballet son aspiration à une autre vie, une vie meilleure que celle que sa famille de mineurs lui promet, une vie loin des préjugés, loin de la violence et de l'arbitraire. Et cette danse ne peut être que le ballet puisqu'il correspond au goût de la classe supérieure. Évidemment, dans le combat qui oppose les deux camps, c'est Mrs Wilkinson qui remporte la victoire : sa parole a touché Jackie surtout après qu'il a épuisé son épargne, sa gloire, sa foi et son espoir en cassant le piano de sa femme pour en faire du bois de chauffage alors que Billy avait déjà prévu la défaite en entendant Mr Wilkinson parler de la grève.

Certainement, la personnalité de Billy n'est pas simplement celle d'un transfuge de classe. Son désir de fuite coexiste avec l'attachement sentimental qui le lie à sa famille, et les deux identités de classe cohabitent en permanence en lui. En réalité, c'est le côté « sauvage » de Billy qui a saisi les jurés, ce côté que Billy lui-même ne peut analyser ou expliquer rationnellement lorsqu'on l'interroge après sa prestation et dont il ne parvient finalement à rendre compte qu'en traduisant un sentiment instinctif, une impression, une sensation. . . « comme l'électricité » dira-t-il, s'attardant sur ce mot comme une évidence, dans tout ce qu'elle a de naïf et de brut. En revanche, c'est cette même nature sauvage, inacceptable pour les mœurs

8. Edward LAWRENSEN et Stephen DALDRY. « Cosmic dancer (An interview with Stephen Daldry, director of *Billy Elliot*) ». In : *Sight and Sound* 10.10 (2000), pp. 12–13.

policées du milieu, que les jurés rappelleront à l'ordre lorsque Billy, désespéré après son audition, frappera Simon, ce jeune danseur de la classe bourgeoise qui essayait de le consoler. Ainsi, la transformation du vilain petit canard en joli cygne ne pouvait se faire pour Billy que par cette voie de soumission où la force est domptée, canalisée dans la danse et non réellement employée. C'est cette « sauvagerie » qui oppose Billy à la bourgeoisie et cette discipline qui l'oppose au stéréotype de la classe ouvrière « incontrôlée ». C'est aussi cela qui différencie Tony et Billy, le premier étant « l'ennemi de l'intérieur », le second le favori de tous.

2.2 Jackie et Tony : Peuple voué à l'échec

En représentant la grève, l'opposition entre les mineurs et le gouvernement est clairement présentée dans le film, et la figure du mineur est principalement incarnée par les deux autres hommes de la famille Elliot : Jackie et Tony. Ces deux personnages s'inscrivent dans le stéréotype de l'ouvrier viril qui, au moment de la sortie du film, domine déjà dans la tradition du cinéma réaliste anglais depuis une quarantaine d'années. Comme Memmi le constate, à l'orée des années 1960, les drames de ce genre de films sont souvent noués par la violence des hommes et la résistance des femmes et des jeunes gens. Le pôle viril, c'est-à-dire la force et les aptitudes du corps masculin que les hommes admirent, est souvent incarné dans des sports « masculins » tels que la boxe ou le football tout comme dans *My Name is Joe* (1998) et *24 Heures sur 24* (1998). Et d'après la recherche comparative de John Hill, la transition de la représentation de la masculinité, de *The Proud Valley* à *Billy Elliot* en passant par *Kes*, a révélé la décadence de « l'homme socialiste » et le doute sur la norme de l'hétérosexualité masculine sur laquelle repose le dynamisme politique de la classe ouvrière.⁹ Pour interpréter *Billy Elliot* dans un contexte cinématographique aussi bien que sociologique, il nous est donc nécessaire de resituer le film dans cette trajectoire et de replacer les figures de Jackie et Tony dans le cadre de ce stéréotype généralisé de la classe ouvrière.

Il est évident que le film porte sur des problèmes suscités par la virilité.

9. John HILL. « A Working Class Hero is Something to Be? Changing Representations of Class and Masculinity in British Cinema ». In : *The Trouble with Men : Masculinities in European and Hollywood Cinema* (2004), pp. 100–109.

Nous avons déjà abordé l'aspect violent et arbitraire de la masculinité qui est présenté dans les scènes de conflit. Comme l'indiquent plusieurs chercheurs, la critique de la masculinité dans *Billy Elliot* est mobilisée « contre les mineurs ». Rappelons-nous la scène où Billy parvient à échapper aux coups de poing de Jackie et se venge sur les affiches de la grève, et relevons la correspondance douteuse qui est établie entre la violence à l'intérieur du foyer et la substance même de la grève. Cette correspondance repose sur une représentation partielle et perversifiée de la grève. Hill et Alderson ont tous les deux remarqué la présence de femmes et de groupes LGBT parmi les grévistes. Cette diversité est néanmoins simplifiée et réduite, par le biais du stéréotype de l'homme viril, à l'expression d'une masculinité répressive et déclinante. En même temps, la substance politique de la lutte est totalement ignorée. D'une part, comme Thatcher elle-même le remarque, « la grève de mineur s'agissait toujours plus que les puits non rentables. Elle était une grève politique.¹⁰ » Le rapport par Nicholas Ridley révèle qu'en 1977, les conservateurs avaient déjà prévu la stratégie à adopter contre la grève à venir pour démanteler complètement le syndicat national des mineurs.¹¹ Et selon la recherche d'Alderson, leur décision de fermer des puits « non rentables » repose en fait sur un critère quelque peu biaisé.¹² D'autre part, le syndicat ne luttait pas simplement pour défendre le statut économique des mineurs, mais aussi et surtout pour garder une légitimité au niveau politique et opposer un système de valeurs alternatif à celui du « *Paper and money* ». ¹³ À cet aspect essentiel de la grève se substitue la lutte désespérée menée contre la prépondérance de l'intérêt économique, qui semble incontestable dans un contexte néolibéral.

Toutefois, le film aura toujours l'excuse de son scénario pour justifier cette situation, car, du point de vue de l'enfant qu'est Billy, l'hostilité entre l'union des mineurs et l'État n'est pas aussi troublante que l'incompatibilité entre la famille de

10. Margaret THATCHER. *The Downing street years*. HarperCollins Publishers, 1995, p.377 pour la citation.

11. Nicholas RIDLEY. « Final Report of the Nationalised Industry Policy Group ». In : *Conservative Party : Conservative Research Department* 30 (1977).

12. David ALDERSON. « Making Electricity : Narrating Gender, Sexuality, and the Neoliberal Transition in *Billy Elliot* ». In : *Camera Obscura* 25.375 (2011), pp. 1–27, p. 5 pour la citation.

13. Raymond WILLIAMS. « Mining the meaning : key words in the miners' strike ». In : *New Socialist* 25.3 (1985), pp. 6–9, reproduit dans *Resources of Hope : Culture, Democracy, Socialism*, Londres : Verso, 1989, pp.120-127, p. 124 pour la citation.

mineur et le ballet. Il faut d'ailleurs remarquer que Jackie et Tony ne sont pas contre le fait que Billy fasse de la danse (Tony lui-même danse de temps en temps), mais spécifiquement qu'il fasse du ballet. Dans la scène de la première fuite dont nous avons parlé, le raisonnement de Jackie ne repose pas sur un argument économique (que la dépense pour le cours de boxe soit égale à celle du cours de danse classique) mais sur un préjugé sur le ballet et sur les danseurs de ballet. En fin de compte c'est encore la représentation préconçue par son identité d'ouvrier qui détermine sa position. D'une part, on suppose que Jackie a un savoir limité en matière de ballet et qu'il n'a probablement jamais vu de danseur mais seulement des ballerines en tutu. C'est sur cette image que s'est construite sa représentation du ballet et, comme nous l'avons décrit plus haut, la scène du cours de ballet qu'il aperçoit à travers la vitre confirme ce qu'il s'imagine ; et c'est encore par ignorance que Jackie et Tony sont incapables d'imaginer que « les danseurs de ballet peuvent être robustes comme des athlètes », ainsi que Debbie, amie et représentante de la classe bourgeoise, l'apprend à Billy, leur conception du danseur classique se limitant à celle d'un *Poof* . D'autre part, l'opposition de Jackie et de Tony n'est pas seulement la conséquence de ce préjugé sexuel, mais aussi de celui de classe. Selon eux, le ballet n'est pas fait pour les (« vrais ») enfants issus de la classe ouvrière mais réservé aux seuls bourgeois. Être danseur classique révèle une autre forme de *Scab* qui trahit leur classe et leurs valeurs et qu'ils chercheront absolument à résoudre par la force ou la violence.

Il est vrai que cette représentation typique de la classe ouvrière repose probablement sur un modèle sociologique. La recherche de Pierre Bourdieu dans les années 1960 révèle déjà que les valeurs de virilité sont « une des formes les plus autonomes de leur affirmation d'eux-mêmes en tant que classe », et la force physique est valorisée comme une dimension fondamentale de la virilité.¹⁴ C'est la force de travail que les lois de la reproduction culturelle et le marché du travail ont réduit à la force musculaire dont ils dépendent. Cela explique pourquoi ils sont surtout passionnés par des sports qui demandent « un grand investissement d'effort, de peine ou même de souffrance », des activités qui prédisposent à la bagarre et souvent à la

14. Pierre BOURDIEU. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979, pp. 447-448.

violence, comme la boxe, le football et le rugby.¹⁵ Au contraire, étant donné que le ballet dans sa forme classique ne dispose d'aucun des pôles mentionnés ci-dessus, le dégoût de Jackie est bien compréhensible. Il ne découle pas naturellement d'un préjugé sexuel, mais plus profondément d'une identité de classe, d'un goût prononcé pour la dimension virile plus qu'aucune autre classe. De plus, selon Bourdieu, le principe de conformité est la « seule norme explicite du goût populaire ». La classe populaire tend à supposer une « mise en garde contre l'ambition de se distinguer en s'identifiant à d'autres groupes, c'est à dire un rappel à la solidarité de condition ». C'est l'ordre qui est réclamé en premier lieu au sein du groupe et non la recherche d'une singularité.¹⁶ Cela permet de comprendre la réaction furieuse de Jackie et de Tony, ouvriers typiques dans la tradition de la représentation du cinéma réaliste anglais, quand ils découvrent que Billy s'intéresse à un genre d'art qui « n'appartient pas à sa classe ».

L'histoire de Jackie et de Tony peut donc se résumer à la dégradation et à l'effondrement de leur système de valeurs sous l'influence de l'échec de la grève. Lorsque leur travail, des plus pénibles, a été déclaré non rentable, c'est toutes les valeurs associées, notamment la virilité et la solidarité communautaire, qui sont discréditées. Ainsi la classe ouvrière est-elle privée de son autonomie, amputée de ce à quoi elle croit, et forcé de se ranger à l'ordre de « *Paper and money* » . Le tournant pour Jackie, c'est le moment où, « convaincu » - finalement battu, en d'autres termes , il démolit le piano de sa femme pour en faire du bois de chauffage, fracassant en même temps sa fierté. Lorsqu'il voit Billy danser dans le gymnase, il est non seulement stupéfait par le talent de son fils, mais aussi par la danse de Fred Astaire qui lui rappelle sa femme morte. Mineur ou danseur, quel est le meilleur parti ? La réponse va de soi. Il ne s'agit plus d'un choix libre mais d'une évasion nécessaire. C'est la raison pour laquelle Jackie revenu à la mine crie en larmes : « Il a seulement 11 ans, bon sang ! C'est un gamin ! » Car Billy est non seulement son fils mais le seul qui ait encore la possibilité de fuir son destin de mineur, et il doit le fuir au plus vite. Les destins sont à nouveau et simultanément scellés : Jackie et de Tony reprennent l'ascenseur et redescendent avec les mineurs au fond du puits sombre ; Billy est monté dans le bus et se dirige vers Londres. Non seulement la

15. *Ibid.* pp. 234-235.

16. *Ibid.* p. 443.

réussite de Billy coïncide avec la défaite des grévistes au niveau temporel, mais il y a également un lien de causalité manifeste entre ces deux événements.

En considérant tous les aspects que nous avons signalés, il semble plus ou moins inapproprié de classer *Billy Elliot* comme un film qui pousse à la « bonne humeur ». Quand nous félicitons Billy pour sa réussite, nous prenons inconsciemment parti pour ce qui a détruit la foi de Jackie et de Tony, pour ce qui a éliminé toute alternative. Selon Alderson, ce film témoigne de la sympathie pour les mineurs grévistes, mais cette sympathie est surtout motivée par la sensation d'un inévitable fiasco soutenu et construit dans le film par le pessimisme de Jackie, l'assertion de Monsieur Wilkinson, la disproportion entre les grévistes et les forces de police et l'arrestation de Tony. Tous ces facteurs participent à la représentation des mineurs comme celle d'un peuple « voué à l'échec ». En tant que protagoniste et perspective narrative principale, Billy ne comprend pas vraiment ce que la grève signifie pour les mineurs, ni ce qu'ils vont perdre à la suite de leur défaite. Seule compte la danse dans son univers et sa mission consiste uniquement à continuer de danser en franchissant tous les obstacles qui se dressent devant lui. Malgré son attachement fort à la famille, il paraît donc naturel dans cette perspective que le père et le frère soient « aplatis », réduits au seul intérêt qu'ils portent au charbon et aux schémas stéréotypés qu'ils incarnent. Jackie et Tony sont à la fois le soutien et « l'obstacle » de la carrière de Billy et, peut-être aussi ceux de l'État.

2.3 Danseur ou mineur ? entre fable et réel

La proximité de *Billy Elliot* avec la tradition réaliste anglaise se caractérise non seulement par les figures quasi stéréotypées, mais aussi par le style cinématographique. Metteur en scène de théâtre déjà réussi, Stephen Daldry, en collaboration avec son chef opérateur Brian Tufano, décide d'adopter un style simple qui se concentre sur la narration, et de suivre les modèles de ses anciens. Il a mentionné notamment Mike Leigh, qui a obtenu le Palme d'or en 1996 pour *Secrets and Lies*.¹⁷ Toutefois, en opposition avec les œuvres de la tradition réaliste, *Billy Elliot*

17. Voir l'entretien du cinéaste avec Edward Lawrenson. « Une chose parmi lesquelles que nous avons discutées est de ne pas utiliser la caméra d'une façon excessive, ce qui est très courant chez les réalisateurs débutants. Je voulais éviter la recherche fallacieuse de style et non de contenu et j'essayais de ne changer l'angle de caméra qu'à condition qu'il importe pour la narration. Un des modèles que j'ai suivi est Mike Leigh. » Edward

se distingue moins par sa référence sociale que par son récit fabuleux. Cette double fable est constituée d'une part par la transcendance d'un individu qui laisse derrière lui sa classe et d'autre part par l'allégorie nationale dans laquelle « la transition au néolibéralisme est présentée comme d'un passé « masculin » répressive et réprimée à un présent plus tolérant, expressif, cosmopolite et plus « féminin »¹⁸ » ; l'allégorie trouvant à s'incarner dans le personnage en quête de transcendance, et avançant masquée sous les intrigues du scénario mélodramatique.

La fable de Billy se commence dans une ambiance légère et vive et se termine par le bond qu'il exécute à son entrée en scène en tant que rôle principal de la version masculine du *Lac des cygnes*, au moment donc où le vilain petit canard se transforme finalement en cygne. La prise de vue contre-plongée et la lumière éblouissante sur la scène le sépare de sa famille dans le noir. Mais nous ne pouvons nous empêcher de nous interroger : que s'est-il passé entre-temps ? Pourquoi aucune scène ne présente le déroulement de l'entraînement professionnel de Billy au Royal Ballet, alors que ce devrait être l'un des facteurs indispensables de sa réussite ? Dix ans environ séparent le moment où Billy monte dans le bus pour rejoindre Londres de sa première entrée en scène devant sa famille. Qu'est-ce que la famille a connu pendant ces dix ans ? Pour quelle(s) raison(s) le récit est-il privé de cette période ?

En réalité, l'histoire continue. Seize ans après que *Billy Elliot* a vu le jour, un autre film produit par la BBC révèle le parcours de Sergueï Polounine, jeune garçon issu de la classe ouvrière devenu danseur de ballet. Le documentaire *Dancer* (2016) retrace sa vie, présentant la famille et la carrière du plus jeune danseur étoile de l'histoire du Royal Ballet. La scène d'ouverture propose un plan filmé depuis la perspective des coulisses où Polounine entre en scène vu de dos, réplique exacte du dernier plan de *Billy Elliot*. Cette superposition des images fait naturellement référence à la similarité des deux personnages et donne l'impression que Polounine est le prolongement de la figure adulte de Billy. Que ces deux personnages se ressemblent sur de nombreux aspects est indéniable, notamment parce qu'ils sont tous deux fils d'ouvriers, mais l'expérience de Polounine diffère également de l'histoire de Billy.

LAWRENSON et Stephen DALDRY. « Cosmic dancer (An interview with Stephen Daldry, director of *Billy Elliot*) ». In : *Sight and Sound* 10.10 (2000), pp. 12–13

18. David ALDERSON, 2011, *art.cit.* p. 2 pour la citation.

Sergueï naît à Kherson, une ville du Sud de l'Ukraine connue pour son industrie navale où « tout le monde était pauvre ». Son talent pour la gymnastique et ensuite pour le ballet se manifeste à un très jeune âge. Lorsqu'il s'exprime sur la danse, il décrit un sentiment similaire à celui que Billy évoque devant les jurés : « quand je danse, je ne pense pas à comment danser. C'est ce que je suis et ce que je sens [. . .] quand tu démarres et que ton corps te permet de flotter dans l'air, ces quelques secondes, ça vaut la peine que tu danses. »

Toutefois, c'est peut-être la seule fois où Polounine parle de la danse dans un sens positif sans pointer du doigt les pressions et les restrictions que sa carrière lui a imposées. Il répète qu'il déteste l'idée que « tu dois danser car tu es bon pour cela ». La passion de Polounine a plus ou moins été émoussée par la dureté des entraînements et les rigueurs de la discipline du Royal Ballet. C'est totalement l'inverse du parcours de Billy qui semble, lui, n'être guidé que par l'amour pur qu'il voue à la danse et par les mots de sa mère : « *be yourself* ». En réalité, le ballet n'est bien sûr pas seulement affaire de talent et de passion, il implique également de la soumission et des sacrifices. Toutefois, le jeune danseur ukrainien ne s'est jamais trouvé face au dilemme d'« être danseur ou mineur », car ce n'était plus une question d'actualité à l'heure où l'Ukraine subissait la crise industrielle après la dislocation de l'URSS et que le néolibéralisme dominait le monde. Les valeurs de la classe ouvrière de jadis ont simplement été balayées avec l'effondrement du système politique, sans lutte ni conflit. La famille de Polounine a donné tout ce qu'elle avait pour le soutenir, jusqu'à quitter le foyer pour travailler à l'étranger et payer les frais de scolarité. Nous voyons dans le film que la grand-mère sanglote devant la caméra en disant « Je m'apitoie sur mon sort. » Rien de tout cela n'a été fait pour le ballet ; tout a été fait pour Sergueï. Sa famille a donné toutes ses forces pour lui offrir l'opportunité de « vivre une vie meilleure ». Jeune, Polounine danse moins par amour du ballet que par envie de réunir sa famille. Il danse avec beaucoup d'angoisse et de pression, habité par la peur de l'échec. Le ballet pour lui semble moins un rêve qu'un métier. Sa famille n'a pas été réunie pendant les six années au cours desquelles il était au Royal Ballet. Et lorsque ses parents se séparent, il perd la raison la plus importante qui le poussait à continuer et finit par quitter le Royal Ballet. Nous pouvons ainsi dire que l'histoire de *Dancer* est écrite au verso de la fable de Billy, qu'elle en est le

double, le pendant inverse, le négatif. Ce côté sombre est totalement exclu du récit de *Billy Elliot*. Il semble que la vie de Jackie et de Tony n'ait guère changé en dix ans, que Billy ait réalisé son rêve comme il devait l'être, et qu'ils n'aient rien perdu après l'échec de la grève ce qui n'est certainement pas le cas en réalité.

Malgré la divergence essentielle des récits de *Dancer* et de *Billy Elliot*, les deux protagonistes partagent des similarités de représentation. Le charisme de la figure de Polounine coïncide avec ce que nous avons remarqué chez Billy : le côté sauvage. Tout au long du tournage, la camera se concentre sur les tatouages de Polounine en essayant de rappeler son angoisse et de faire référence à ses origines populaires en montrant les traces sur sa peau. Même après sa brillante réussite au Royal Ballet, l'image de Polounine auprès du public est toujours celle du « *bad boy* », dépressif et obsédé par la drogue. Dans son clip *Take Me to Church* qui a été vu plus de 21 millions de fois sur Youtube, sa danse nous rappelle celle où Billy fait des claquettes avec violence et rage entre les murs de briques de l'avant et arrière-cour. Chorégraphiée par son ami proche, Jade Hale-Christofi, ancien camarade du Royal Ballet, cette danse comprend de nombreuses séquences de mouvements au sol qui symbolisent la souffrance et la lutte. En collant chair de la taille aux



FIGURE 2.4 – image 1 du clip *Take Me to Church* sur Youtube

genoux, comme s'il était nu, exposant ses tatouages, le danseur s'écroule et se relève. Il fait des grands jetés dans tous les sens au sein de ce pavillon blanc baigné de



FIGURE 2.5 – image 2 du clip *Take Me to Church* sur Youtube

lumière qui lui sert à la fois de lieu d'enfermement et de lieu de renaissance. Il est un fugitif de la discipline au sens inverse de Billy. C'est le conflit visible entre la distinction du danseur étoile et la violence de son âme tourmentée qui accentue l'expressivité du personnage à l'écran. Comme nous l'avons évoqué dans l'analyse de *Billy Elliot*, l'image hybride de Polounine, frappante d'un point de vue esthétique, attire en même temps la sympathie à un niveau moral. Cette condition hybride et le dynamisme du mouvement entre ces deux pôles caractérisent l'esthétique de la figure du danseur au-delà de la barrière entre réalisme et fabuleux. Issu du milieu populaire et lui-même formé à Cambridge, Lee Hall soulève aussi la question du métissage identitaire dans *Billy Elliot*, se défendant contre les critiques qui l'accusent d'avoir fait un film individualiste, voire *Blairite*, c'est-à-dire qui « implique qu'en se cultivant on transcendera sa classe ». « Je ne pense pas, dit-il, que les gens qui affirment cela soient capables de comprendre ce film. . . Ce qui m'agace c'est qu'ils croient que l'on ne peut jamais s'exprimer de façon artistique et rester, en même temps, dans la classe ouvrière. Je crois que chacun est créatif et que chacun est un artiste.¹⁹ » Déclaration impeccable qui nous semble malgré tout encore difficile à croire tant la représentation filmique la contredit à tous égards puisque « Être danseur ou mineur » y est après tout présenté comme un choix alternatif.

La construction de la fable de *Billy Elliot* repose également sur un autre

19. Entretien avec I. Mitchell, *art.cit.*

facteur crucial qui consiste à éluder l'inconciliable, le vrai conflit : celui entre les mineurs et le gouvernement Thatcher. Bien que les scènes de violence et de conflit ne manquent pas dans le film, les mineurs grévistes ne sont pourtant jamais montrés dans un contexte qui leur permettrait d'exprimer clairement leur position et leurs revendications : ni Tony l'activiste, ni Jackie le pessimiste. Cette absence de parole n'est pas due à la supposition que les spectateurs anglais possèdent une bonne connaissance de la grève. Bien au contraire, selon Stephen Daldry, le film existe pour « rappeler à tous ce qui est passé », pour rappeler le fait que « ce qu'elle voulait était en bref le génocide industriel. . . ». ²⁰ Néanmoins, il n'a pas fait un film « politique » qui aborde en détail la grève. Comme Lee Hall l'a révélé dans un entretien, la BBC, en tant qu'un des investisseurs, « ne voulait pas du tout que nous parlions de la grève », ce qui était en opposition totale avec l'idée du film. ²¹ Cela pourrait, en partie, expliquer la représentation partielle qui en est faite dans le film. Mais ce serait ignorer le fait qu'avec une telle représentation, le film a substitué à la mémoire d'un « génocide », le souvenir de mineurs « voués à l'échec », et que c'est là un résultat bien plus éloigné encore de l'« idée originale ». Après tout, c'est aussi le cinéaste qui a choisi au final de montrer simplement « une juxtaposition du réalité cruelle de la grève et le monde d'enfant ». ²² Dans la comédie musicale éponyme qui est sortie en 2008, Lee Hall ajoute des paroles de grévistes et des scènes de conflit plus explicites, ce qui représente la grève comme un élément vif de l'histoire et non seulement une toile de fond.

Dès sa sortie en 2000, *Billy Elliot* est souvent groupé, dans les discussions comparatives, avec deux autres films anglais, *Brassed Off* (1996) et *The Full Monty* (1997). Malgré la proximité de thèmes et de styles, les trois films offrent une diversité de figures de l'ouvrier britannique. Nous trouvons la représentation du mineur dans *Brassed Off* qui raconte l'histoire d'une fanfare de mineurs dix ans après la grève de 1984-1985, au moment où les puits restants, y compris le leur, sont fermés progressivement. D'une part, les figures du mineur-musicien dans cette représentation

20. Stephen DALDRY. « Q&A with Daldry, the director of *Billy Elliot* ». In : (2000). URL : http://www.filmfestivals.com/blog/editor/qa_with_daldry_the_director_of_billy_elliott, publié le 21/12/2000, consulté le 8/10/2017.

21. Entretien avec I. Mitchell, *art.cit.*

22. Voir l'entretien du cinéaste avec E. Lawrenson, *art.cit.*

plus au moins idéalisée sont éloignées du stéréotype viril de l'ouvrier. Elles restent inscrites dans un cadre masculin mais non sauvage, où les hommes sont travailleurs aussi bien que musiciens et d'une posture éthique tout autant qu'esthétique. D'autre part, le processus de prise de décision y est présenté en détail et les mineurs s'expriment, exposant leur vision et leur position politique concernant la fermeture des puits. Le complot du gouvernement pour qui le vote ne s'avère être que pure stratégie est bien révélé. Le conflit entre les deux forces se résume au constat d'une fin de bataille : « nous avons lutté et perdu ». En fait, il semble plus juste de dire : « nous ne nous résignons pas à être voués à l'échec ». La dernière victoire de la fanfare ne changera ni leur destin de chômeurs, ni le ton pathétique du film mais, pour rester fidèle à la mémoire collective, il faut montrer la lutte et le refus de toute forme de conciliation. Tout cela semble très proche de ce que les cinéastes de *Billy Elliot* ont prétendument cherché à montrer. . . sans pourtant y parvenir puisque le résultat en est une figuration inverse.

La figure de Billy a décidément débordé le cadre de la fable pour enfants. Le film est maintes fois interprété comme une allégorie nationale, symbolisant la transition du masculin au féminin subie par l'identité nationale dans le contexte du néolibéralisme. C'est cette image d'un individu qui est « libéré de toutes les formes d'identité fixée », soit de sexe soit de classe, que le film cherche à fabriquer.²³ Cette caractéristique le distingue de *Brassed Off* et le rapproche en quelque sorte de *The Full Mounty*. Cette comédie traduit la transition du peuple anglais d'une façon plus explicite : le corps masculin du travailleur est présenté d'une façon totalement féminine et la masculinité est transformée en objet de désir, mettant sans doute en scène la transition économique de l'industrie lourde au secteur des services. Pour ce qui est de la représentation du corps du peuple, c'est la sexualité qui en est devenue le sujet majeur et nous l'étudierons dans la section suivante.

23. Jacqui MILLER. « Criss-Cross : Identity and Transformation in Re-reading Billy Elliot ». In : *Journal of British Cinema and Television* 13.4 (2016), pp. 536–551, p.540 pour la citation.

Chapitre 3

Au-delà de la nostalgie : Incarner le moment décisif de l'histoire

Dans cette section, nous examinerons la danse dans les films chinois contemporains, et notamment dans les œuvres de Jia Zhangke et de Zhang Meng. Tandis que Jia Zhangke, déjà largement reconnu dans le monde occidental, développe à travers sa filmologie une esthétique des « petites gens » dans un style de « réalisme sale » ancré dans le contexte général d'une Chine en pleine mutation¹, Zhang Meng, moins connu à l'international, offre, quant à lui, une peinture plus locale et plus comique d'anciens ouvriers des usines nationales.² Cependant, parmi les quatre longs-métrages de Zhang Meng, *The Piano in a Factory* (2010) a été si bien reçu par le public mais aussi par les critiques académiques et gouvernementales³, que le film a ensuite été adapté en comédie musicale et en série télévisée. La comparaison des deux cinéastes révèle de nombreuses correspondances, parmi lesquelles, pour les plus remarquables, une poétique de la nostalgie et une commune prédilection pour la danse. C'est pourquoi il nous paraît essentiel d'observer chez l'un et l'autre le genre d'histoire qu'ils cherchent à peindre chez les petites gens, l'âge d'or auquel ils rendent

1. Dans l'introduction de *Le Monde de Jia Zhangke*, Jean-Michel Frodon souligne dans le style des cinéastes chinois de la sixième génération « une image "sale" », qui correspond parfaitement au style de Jia Zhangke. Voir « Au-delà des générations », *Le Monde de Jia Zhang-ke*, page 15.

2. Zhang Meng (1975-), cinéaste né dans le Nord-Est de la Chine. Après sa formation en décor de scène puis en scénario, il réalise *Lucky Dog* (2008), *The Piano in a Factory* (2010) et *Uncle Victory* (2014). Ces trois films qui racontent la vie des anciens ouvriers après la réforme de l'économie d'État sont aussi connus sous le nom de « Trilogie du Nord-Est ».

3. Mises à part maintes discussions engagées dans des revues de cinéma, il faut remarquer que *Le Quotidien du peuple*, organe de presse officiel du Comité central du Parti communiste chinois, a également publié une critique favorable sur *The Piano in a Factory*. Voir « Tremper le piano en fer » (« Cui li gang de qin »), Dong Yang, *Le Quotidien du peuple*, 03/02/2012.

hommage et la manière dont ils incarnent cette nostalgie dans les corps du « peuple dansant ».

3.1 La Redécouverte de la danse en Chine

Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, la danse joue un rôle prépondérant au cinéma en tant qu'elle est, avant tout, essentielle à la vie sociale. Néanmoins, la Chine, au travers notamment de son ethnie han majoritaire, semble faire exception. En effet, pour donner un bref aperçu de l'histoire de la danse en Chine, les documents situent son apogée au IX^e siècle et signalent son effacement progressif au profit de l'opéra. Une partie considérable des anciennes danses répertoriées sont des danses de cour ou de culte exécutées par des groupes de danseuses professionnelles dans les palais des nobles ou en place publique à l'occasion de cérémonies rituelles. Au contraire, les danses folkloriques, parties indissociables d'un événement fêtes ou récoltes pour leur majorité et non activités indépendantes, ont laissée très peu de traces précises dans l'Histoire. Quoi qu'il en soit, nous retiendrons que les deux genres observent le plus souvent une division stricte entre danseurs et spectateurs. Il n'y a guère trace d'une « danse sociale » ou d'une « danse de bal » pratiquée par un collectif amateur, du fait notamment de la restriction de plus en plus forte des contacts entre hommes et femmes et des manifestations du corps dès le XI^e siècle. En résumé, jusqu'à la modernisation de la Chine, la danse fait plutôt l'objet d'un regard que l'objet d'une pratique ; elle tient plus du genre du spectacle ou de la cérémonie que d'une activité sociale et divertissante partagée par tous. Incontestablement, la « redécouverte » de la danse s'inscrit justement dans le processus de modernisation de la Chine. Les danses occidentales sont introduites au début du XX^e siècle, parmi lesquelles la danse classique et la danse de salon qui ne tarde pas à devenir l'apanage de la classe élevée, bourgeois et intellectuels des grandes villes notamment. Les activités physiques, telles la gymnastique et la danse, sont introduites dans le programme des écoles modernes. De plus, après un millénaire d'absence en tant qu'art indépendant sur la scène de la Chine prémoderne, la danse chinoise renaît, grâce notamment à la danseuse et chorégraphe Dai Ailian qui, dans les années 1940 et 1950, entreprend des recherches sur les danses folkloriques des minorités ethniques et s'en inspire. Dans la classe populaire, la danse n'est devenue une activité collective

qu'au début des années 1940 quand les communistes lancent le « mouvement nouveau du Yangge » à Yan'an, en espérant que le Yangge, danse issue du milieu populaire du Nord de la Chine, devienne un « nouvel art du peuple ».

La carence de la danse en Chine prémoderne suffit donc à expliquer pourquoi le film musical n'a jamais reposé sur aucune tradition forte dans le cinéma chinois ; ou plus précisément pourquoi, en lieu et place du film musical au sens hollywoodien du terme, prééminence est donnée au film d'opéra. Même dans les films musicaux tournés pendant le régime communiste qui représentent la vie des ethnies minoritaires, la danse n'a jamais la primauté sur la musique et le chant. La situation change cependant à la suite de la vague du ballet qui déferle sur le pays.⁴ Il est toujours étonnant de constater que la danse la plus populaire en Chine communiste pendant les années 50-60 a été le ballet, et qu'une pièce, *Le Détachement féminin rouge*, a formé les principes esthétiques de plusieurs générations de Chinois. Ce ballet, produit par le Ballet National Chinois en 1964, est adapté d'un film éponyme qui raconte l'histoire d'une jeune servante, Qionghua, qui a fui la maison de son maître pour s'enrôler dans le détachement féminin communiste. Cette pièce est manifestement très originale dans le cadre du ballet et les chorégraphes ont quasiment réinventé certains gestes de ballet en y intégrant les postures de l'opéra chinois. Les tenues militaires ont remplacé les tutus et, par contraste, le costume rouge de Qionghua rutilé comme une parure enflammée. Bien que toutes les danseuses qui jouaient les femmes-soldats aient été initialement formées pour jouer d'élégants cygnes, elles ont dû se transformer en de vrais soldats pour être à même de représenter la lutte dans toute sa violence et de la manière la plus vraisemblable. Après un mois d'entraînement au camp, leurs gestes

4. La folie du ballet résulte de la forte influence soviétique exercée sur la Chine. En 1954, afin de respecter au plus près le modèle soviétique, Pékin demande à Moscou de lui envoyer des maîtres de ballet russes pour entraîner ses propres danseurs et danseuses. En 1957, le ballet national Nouvelle Sibérie soviétique se produit devant les spectateurs chinois. Parmi les nombreuses grandes pièces, la plus populaire est le chef d'œuvre russe *Le Lac des cygnes*. Les dirigeants chinois, y compris Mao Zedong et Zhou Enlai, assistent aux représentations. Les spectacles sont d'énormes succès et les spectateurs chinois sont notamment impressionnés par « la danse sur les pointes de pieds ». L'année suivante, les jeunes danseuses chinoises de l'Académie de danse de Pékin se produisent dans une adaptation originale du *Lac des cygnes*, considérée alors comme une grande réalisation de la construction culturelle socialiste. Selon Bai Shuxiang (la danseuse qui incarnait Odette dans ce ballet), toutes les séances étaient complètes, bien que certains spectateurs aient baissé les yeux, n'étant pas encore habitués à voir des danseuses si « légèrement » vêtues. Néanmoins, autour de 1964, les représentations du répertoire classique ont toutes été interdites, au motif que, selon les dirigeants de la réforme théâtrale, les histoires d'amour ne convenaient plus à l'ambiance du « Grand Bond en avant » impulsé à travers tout le pays. Les classiques devaient être remplacés sur scène par des œuvres modernes qui représentaient la vie et la lutte de la classe populaire. C'est le moment où né *Le Détachement féminin rouge*.

étaient en effet devenus beaucoup plus combattants, plus audacieux, et aussi beaucoup plus raides qu'auparavant. Les danseuses n'étaient plus des incarnations de la tendresse ou de la délicatesse, et encore moins les objets d'un désir amoureux. Force est de constater qu'aucun récit d'amour ne figure dans cette pièce ; le plus fameux pas de deux dans ce ballet sert à présenter la résistance de Qionghua contre un laquais féroce et non à développer une intrigue amoureuse. Au lieu de s'appuyer sur la synchronisation des deux danseurs, le personnage de Qionghua exécute des gestes de « voûte en renversé » venus de l'opéra pékinois et des rotations aussi pétulantes que la fameuse rotation d'Odile, le cygne noir, pour représenter la haine, la torture et la fuite.



FIGURE 3.1 – le pas de deux du ballet *Le Détachement féminin rouge*, photographie de plateau prise par Jiang Qing

Le Détachement féminin rouge rejoint bientôt le groupe des huit premières

« œuvres théâtrales révolutionnaires modèles »⁵ et, afin de diffuser ce ballet partout dans le pays, notamment dans les zones rurales, le studio de Pékin le filme en entier en 1970. C'est la première fois que la danse joue un rôle majeur dans un film chinois, ou tout du moins dans une forme hybride de ciné-théâtre-danse.



FIGURE 3.2 – photographie de plateau du film *Le Détachement féminin rouge*

Xue Jinghua, interprète de l'héroïne dans le ballet et dans le film, raconte qu'elle a dû retoucher son visage pour le rendre plus masculin, afin de figurer au mieux le « personnage révolutionnaire idéal ». « On m'a dit que mes sourcils étaient trop fins, alors le maquilleur m'a confectionné des sourcils épais comme ceux des hommes. Quant au tournage, tous les gros plans ont été filmés en contre-plongée. Et pour avoir un effet joufflu, j'avais deux morceaux de pomme dans la bouche ». Cette œuvre est inscrite dans la mémoire collective des Chinois. Elle a non seulement représenté, mais aussi forgé la tendance esthétique qui domine la période des années 1960 jusqu'aux années 1970, c'est-à-dire l'époque à laquelle sont nés les cinéastes

5. Les « œuvres modèles » (yang ban xi) sont produites pendant la Révolution culturelle sous la direction de Jiang Qing, la dernière épouse de Mao. En 1967, les huit premiers « opéras révolutionnaires modèles » sont choisis par Le Quotidien du peuple pour leurs thèmes révolutionnaires et modernes. Ces œuvres seront les seuls spectacles autorisés au théâtre pendant plus de dix ans, parmi lesquelles deux ballets : *Le Détachement féminin rouge* et *La Fille aux cheveux blancs*.

chinois de la « sixième génération », aussi bien que les personnages principaux de *Platform*, *Durian Durian*, et *The Piano in the factory* que nous allons aborder maintenant.

3.2 Un paso doble au seuil de la réforme

Regroupant des individus nés dans les années 60 ou au début des années 70, la « sixième génération » de cinéastes chinois est la première génération formée à l'ère postsocialiste.⁶ Elle se forme à l'Académie du cinéma de Pékin à la fin des années 80, cette même Académie d'où la glorieuse cinquième génération était sortie pour donner une solide réputation au cinéma chinois dans les festivals internationaux de l'époque. Inspirés autant qu'encouragés par les œuvres de Zhang Yimou, Chen Kaige et Tian Zhuangzhuang, les membres de la nouvelle génération ne sont néanmoins pas aussi bien lotis que leurs prédécesseurs. Le printemps de Pékin, ou « massacre de la place Tian'anmen », éclate en juin 1989 et marque un tournant décisif dans l'histoire contemporaine chinoise. L'ambiance politique passe brutalement du dynamisme de la Réforme et de la modernisation des années 80 à la pression, à la stupeur et à la censure. C'est le moment où les fers de lance de la sixième génération tels Zhang Yuan, Lou Ye et Wang Xiaoshuai commencent leur carrière et ils ne peuvent prétendre au soutien de l'industrie du cinéma chinois. En effet, d'une part et contrairement aux cinéastes de la cinquième génération devenus immédiatement acteurs majeurs des grands studios d'État au sortir de l'Académie, la majorité des cinéastes classés a posteriori dans la « sixième génération » n'ont jamais obtenu de poste important au sein du système étatique cinématographique qui de toute façon commençait à s'effondrer. C'est-à-dire qu'il n'était alors plus possible pour un jeune réalisateur de tourner son propre film avec des fonds d'État. D'autre part, à mesure que les capitaux privés alimentaient le marché du cinéma en Chine, l'industrie entrait dans la course à l'intérêt commercial à l'opposé de l'originalité artistique et de la représentation réaliste recherchées par les jeunes artistes. À l'instar des personnages marginaux représentés dans leurs films, les cinéastes de la sixième génération ont eux-mêmes vécu « en marge » du courant dominant, intégrant les troupes d'artistes clandestines de Pékin à la recherche de quelques menues subventions, privées ou étrangères, pour filmer la

6. Sur les six générations de cinéastes chinois, voir la préface de *Le Monde de Jia Zhang-ke* par J-M. Frodon.

Chine qui se transformait sous leurs yeux. Entré à l'Académie en 1993, Jia Zhangke est sans aucun doute le « brillant cadet » de cette sixième génération. Il se distingue par un enthousiasme permanent à filmer la vie du peuple chinois en transformation ; une métamorphose dont il a fait lui-même l'expérience, passant du cinéaste clandestin à un symbole officiel de la Chine d'aujourd'hui. La Chine de Jia Zhangke s'incarne non seulement dans la représentation de petits personnages et dans le contexte spécifique des *xiancheng*⁷, mais aussi dans la danse, dans la fabrication du symbole corporel d'un peuple face aux moments décisifs de son histoire. La jeunesse de Jia Zhangke, à l'origine de tous les gestes nostalgiques de sa filmologie, coïncide en effet avec l'époque où le peuple chinois, notamment les jeunes du milieu populaire des *xiancheng* et des zones rurales, commence à danser sans plus être seulement spectateur de la danse.⁸ Jia Zhangke lui-même se passionne pour le breakdance après avoir vu et revu le film *Breakin'* (1984) au lycée. L'intérêt particulier qu'il porte à la danse est incontestablement lié, sans pour autant s'y limiter, au fait que son actrice fétiche, Zhao Tao, qu'il a épousée en 2012, était danseuse professionnelle avant de commencer sa carrière de comédienne dans *Platform* (2000). De *Platform* à *Au-delà des montagnes*, en passant par *Plaisirs inconnus*, *The World* et *Still Life*, les scènes de spectacle, et notamment de danse qui jouent un rôle prépondérant, servent la représentation du goût culturel et traduisent l'état d'esprit du peuple chinois. Le deuxième long-métrage de Jia Zhangke, *Platform*, raconte l'histoire d'une troupe de jeunes artistes à Fenyang, pays natal du cinéaste. Deuxième long métrage qui prend, en fait, la première place dans la « trilogie du pays natal » selon l'ordre chronologique de la narration et qui est le film le plus proche de l'expérience personnelle du cinéaste. Comme Jia Zhangke l'a indiqué lui-même dans un entretien, cette mémoire de troupe vient du parcours de sa sœur aînée et de sa propre expérience au sein d'une compagnie itinérante de breakdance. C'est surtout le désir de fixer fidèlement la mémoire d'une époque vécue qui distingue *Platform*, au même titre que *Xiao Wu* et *Plaisirs inconnus*, de ses œuvres

7. *Xiancheng*, division administrative chinoise entre zone rurale et urbaine. Les caractéristiques de l'endroit jouent un rôle majeur dans l'expérience de Jia Zhangke qui a passé sa jeunesse à Fenyang (*xiancheng* d'une population de 387 046 habitants en 2000 et de 416 212 en 2010). Gabriel Borzmeyer a décrit l'endroit comme d'« innombrables villes génériques privées des singularités propres aux métropoles et trop densément urbanisées pour être encore proches d'une campagne à l'aura encore mythique ». Voir Gabriel Borzmeyer, *Figures du peuple dans le cinéma contemporain, Chine, révolutions, France*, p. 57.

8. En plus des films de Jia Zhangke, citons *Shanghai Dreams* de Wang Xiaoshuai (2005) où les jeunes dansent le disco dans les bals clandestins d'un *xiancheng* à Guizhou.

ultérieures. « L'histoire que le film raconte date de 1979 et se termine en 1989 », écrit Jia Zhangke, « l'ère où la Chine a connu les changements et les réformes les plus profondes. Ces dix ans sont aussi, pour moi-même, la période la plus importante dans mon parcours de formation. . . Au cours de ces dix ans, plein de choses ont été sécularisées à cause de la disparition de l'idéal révolutionnaire et de l'arrivée du capitalisme.⁹ » L'œuvre est ainsi construite sur cette conscience, concentrée dans ce xiancheng où la réforme bouleversante du système économique se joue et où les jeunes qui en sont originaires rencontrent pour la première fois la culture populaire du monde occidental qui changera leur mode d'expression, leur groupe et leur mode de vie. Comme Michael Berry le résume, ce que *Platform* cherche à montrer c'est « la transformation du socialisme vers le capitalisme, de la Chine vers l'Occident et du public vers le privé¹⁰ » ; et cette transformation trouve incontestablement à s'incarner dans la danse. Berry relève également brièvement les évolutions des genres de danse au fil de la narration ainsi qu'une confrontation entre la danse et son environnement.

La première séquence de danse que nous examinons se trouve vers la fin du premier quart du film, sur une durée d'environ une minute. Vêtue d'une robe rouge flamboyante à fines bretelles qui montre ses épaules nues, la jeune danseuse Zhong Ping avance vers les gens de sa troupe en dansant un paso doble, une rose rouge entre les lèvres. En arrière-plan, sur le mur gris de l'atelier, est accroché un imposant portrait de Mao. Zhong passe devant d'un pas aérien et vif, sans y jeter un seul regard. Cette démarche enjouée, fière et provocante marque le ton de la séquence où la caméra la suit en gros plan sous un angle de champ à contre-jour. La figure de Zhong Ping baigne dans la lumière du soleil, arborant un sourire rayonnant et plein de chaleur.

Il est possible qu'à nos yeux critiques, la figuration de la danseuse nous semble aujourd'hui entendue, quasi triviale du point de vue artistique et empreinte de mouvements plus ou moins maniérés. En outre, presque tous les éléments de la culture pop utilisés dans le film, y compris les morceaux de musique pop parmi lesquels *Platform* de Zhang Xing qui donne son titre au film, sont d'une qualité

9. Jia Zhangke. Avant-propos de *Platform*. *Jia Xiang*, p.73. Les avant-propos ne sont pas inclus dans la version française de ce livre.

10. Michael BERRY. *Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures : Jia Zhangke's' Hometown Trilogy'*. Palgrave Macmillan, 2009, p. 68.



FIGURE 3.3 – le paso doble de Zhong Ping

médiocre, voire parfaitement insipides. Selon Dennis Rea, guitariste américain qui a collaboré avec Zhang Xing, « D'après les critères occidentaux, les chansons de Taiwan et de Hongkong que Zhang a interprétées sont prosaïques, voire ridicules, mais ses chansons d'amour mielleuses ont offert un enthousiasme maximal à un public dégoûté par les divertissements socialistes fastidieux.¹¹ » Dans la même logique, la danseuse serait donc à comprendre comme une sorte de modèle à la Brigitte Bardot qui, transposé dans son contexte et dans son époque, brise les conventions. Ici une question s'impose à nous : pourquoi un paso doble ? Est-ce que cette danse hispanique a une signification particulière dans le contexte chinois ? Que signifie, à ce moment du film, cette chorégraphie totalement différente des spectacles propagandistes que la troupe représente plus tôt ?

Il nous faut remarquer en premier lieu que le motif de la danseuse entre dans notre horizon au moment même où commence la problématique de la réforme. Au cours d'une réunion sur l'introduction de la musique pop dans leur programmation, l'arrivée de Zhong Ping, cheveux fraîchement frisés, interrompt le discours de Xu Yanjing, le chef de la troupe. Souvenons-nous encore qu'au début du film, Xu avait critiqué Cui Mingliang pour son retard et son manque de discipline et de « sens du collectif ». Mais cette fois il taquine vivement Zhong Ping : « Ta nouvelle coiffure

11. Rea cité par M. Berry dans Jia Zhangke's 'Hometown trilogy' : *Xiao Wu, Platform, Unknown pleasures*.p.67

est bien à la mode. Tu ressembles à une demoiselle espagnole. Ça sera parfait pour danser un paso doble ! » Tout en plaisantant, Xu a trouvé là la figure idéale de leur propre révolution : une danseuse de paso doble ; et ce choix n'est absolument pas fortuit contrairement à ce que l'on pourrait croire. Alors qu'il exprime son opinion sur la musique pop qui s'inscrira dans leur projet de réforme « la musique pop est de la musique de détente. . . » il désigne déjà l'orientation de la transition.¹² Lorsque le chant révolutionnaire de propagande doit céder la place à la pop, l'exigence de discipline perd aussi sa prédominance. Aussi s'agit-il d'incarner ce nouvel esprit dans des figures esthétiques qui se substituent aux anciens personnages héroïques des œuvres révolutionnaires modèles. Ainsi, juste après cette proposition improvisée, nous assistons directement à cette scène de paso doble, dans la même salle où le portrait de Mao occupe toujours une place de choix. C'est une scène qui suit la narration précédente tout en étant en dehors de la logique narrative. Il est assez peu probable qu'il s'agisse d'une véritable répétition qui se tiendrait à la suite du conseil présidé par Xu, mais bien plus de l'expression d'un fantasme, d'une scène imaginaire, considérant que cette danse n'apparaît jamais dans les spectacles suivants. Elle semble un moment totalement en soi et pour soi, un moment suspendu, une « image-cristal », au sens deleuzien du terme, à l'intérieure de laquelle coexiste le passé et « le présent qu'il a été ».¹³

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, jusqu'à la fin des années 70, c'est-à-dire pendant plus de 10 ans, seules les héroïnes résistantes, robustes et combattantes évoluaient sur la scène chinoise et là, tout en gardant la tradition révolutionnaire, il s'agissait d'introduire, dans le spectacle, une forme d'expression de l'aisance et de l'émotion individuelle. L'un des éléments fondamentaux de cette esthétique nouvelle concerne la couleur : dans la théorie socialiste chromatique, le rouge symbolise toujours la révolution populaire, et telle est la couleur du costume de Qionghua et des maints personnages révolutionnaires d'autres œuvres modèles. Toutefois, le rouge est aussi une couleur associée à l'ardeur, au charme, à l'attirance et à la fraîcheur des femmes, et cet aspect de la symbolique a été réprimé pendant la Révolution culturelle jusqu'à l'aube de la Réforme. Il est fort peu probable que

12. Au début des années 80, le terme « pop » était traduit en chinois par « qing yinyue », soit littéralement « musique légère ». En interprétant le déterminatif « qing », Xu fait allusion, en référence à ce terme, à une ambiance légère et détendue (« qingsong » est le mot qu'il emploie).

13. Gilles DELEUZE. *Cinéma 2-L'image-temps*. Minuit, 2014, p. 106.

Xu et sa troupe connaissent véritablement la danse latine, mais ils ont su toutefois saisir tout le potentiel du motif : une danseuse de paso doble vêtue de rouge à même de satisfaire tous les fantasmes de l'époque. En premier lieu, la robe flamboyante et la musique martiale, *España cañí*, possèdent encore cette proximité avec les héroïnes révolutionnaires à l'image de Qionghua. Mais ce qui prédomine dans la scène est sans doute l'élan de joie mêlé à une attirance sensuelle sans équivoque. « Oui » dit Xu, « c'est justement cette sensation ! » en appliquant sa théorie de la légèreté et de l'aisance. En même temps, le motif représenté par la danse n'est plus la lutte contre l'ennemi de classe, mais la corrida qui tient beaucoup plus du spectacle, ce qui implique aussi la transformation à venir de la troupe. De plus, l'origine hispanique de la danse répond parfaitement à l'imaginaire d'une politique « porte ouverte » qui suppose un régime venu de loin, extérieur au système en place et aussi mystérieux que séduisant.

Traditionnellement, le paso doble est une danse de couple où le danseur joue le rôle du torero et la danseuse celui de la *muleta* (symbolisée par la robe rouge évasée). La lutte engagée contre le taureau dans ce combat imaginaire est figurée par la marche guidée par l'homme et la robe flottante de la femme. Dans le solo de Zhong Ping, l'absence physique du cavalier crée un effet de posture dirigeante idéale, avec un système métaphorique qui propose un parfait contrepoint dans l'interaction de la danseuse avec le directeur Xu, placé parmi les membres de la troupe, et le grand portrait de Mao, accroché sur le mur en arrière-plan. Ainsi, ce paso doble est à la fois un geste de rupture et de renaissance, de salut et de défi.¹⁴ Mentionnons que dans cette mise en scène, Zhong est toujours au milieu, dans la zone où se croisent les regards de son directeur et de Mao. Tout comme la muleta placée entre le torero et le taureau, Zhong, dans cette lutte réformatrice, sert tout autant d'intermédiaire que de jouet, voire même de victime si l'on pense à son avortement et à la future trahison de l'homme qu'elle aime. En prenant de la hauteur et nous plaçant sur le plan métaphorique, nous pouvons également y voir la référence au trio État/people/politique « porte ouverte », avec un peuple présenté comme le sujet concret jouissant des

14. Remarquons ici le fonctionnement paradoxal de la symbolique. En tant qu'individu, Mao n'a jamais été un « persécuteur » de la danse. Il était même l'un des premiers dirigeants communistes à avoir appris la danse de salon dans les années 1930 à Yan'an. Tandis que son portrait est ici présenté comme le symbole des mœurs ascétiques en vigueur sous le régime collectif.

changements radicaux apportés par la réforme avant de les subir. Cet état intermédiaire mis en scène dans son aspect spatial signale également un intermédiaire au sens temporel. La scène donne, en effet, une forme cinématographique à ce moment historique décisif, en représentant le passage du système socialiste à la Réforme qui tend vers le capitalisme. Certes, le surgissement de l'individualité avait déjà été révélé plus tôt par la caméra. Rappelons-nous la première scène de spectacle de *Platform* : Le train à destination de Shaoshan, un sketch à la gloire de Mao qui s'inscrit encore dans le cadre esthétique de la propagande socialiste.¹⁵ La séquence est filmée de loin, afin de saisir dans un même cadre la scène toute entière et la masse des spectateurs. Nous pouvons à peine distinguer un seul visage dans ce plan (acteur ou spectateur), car la caméra reste toujours éloignée et immobile. Le seul élément vivant mais autoritaire est la voix aigüe d'un haut-parleur qui fait ressortir la raideur de l'image. Et puis lorsqu'une demi-heure plus tard survient la séquence où la robe rouge de Zhong Ping se détache sur le fond gris et morne du mur, c'est l'image de l'individu par excellence qui émerge. C'est le changement de cadrage et le mouvement de caméra, en suivant les pas fougueux de la danseuse et en adhérant littéralement à son visage, à son visage et à son grand sourire, qui rendent la vigueur à cette scène. Le contraste entre les deux scènes figure non seulement les sujets diamétralement opposés, mais surtout le changement de perspective qui prélude au réveil de la subjectivité, la prise de conscience de soi-même au crépuscule du régime collectif.

Plus tard, une scène de bal clandestin donnera corps à cet état d'esprit ; une scène sur laquelle Jia Zhangke lui-même fournit une interprétation :

« Chez Zhong Ping, on danse le disco n'importe comment, sur la musique de Gengis Khan. Savourer la mode dans les petits ateliers délabrés d'une forge. Le plus grand conflit réside entre l'impulsivité des gens et le confinement de l'espace. À cause de la contrainte spatiale, la relation entre l'idéal et le réel est en opposition tendue. Pour la première fois dans tout le film, la caméra s'excite, tout en se retenant pour garder ses distances avec les personnages. J'apprécie cette contradiction entre l'exaltation et la

15. Ce sketch était fréquemment représenté à l'époque. Selon Jia Zhangke, cette scène est basée sur le souvenir de la première représentation à laquelle il a assisté et à laquelle participait sa sœur aînée, violoniste dans une troupe locale. Voir *Jia Xiang* p.84

retenue.¹⁶ »



FIGURE 3.4 – le bal clandestin dans *Platform*

Dans cette scène, l'atelier du père de Zhong Ping, étroit et sombre, est transformé en une discothèque clandestine où les jeunes se remuent à tort et à travers. Le réalisateur a révélé les coulisses du tournage de cette scène dans l'entretien avec Jean-Michel Frodon et Walter Salles :

« J'ai dit à Wang Hong-wei (dans le rôle de Cui Ming-liang) de danser comme il voulait, mais aux autres de danser le plus disco possible. Wang Hong-wei avait le droit de faire ce qu'il voulait, sauter, bousculer tout le monde, et c'est ce qu'il a fait. Il est le seul qui exprime cette liberté tout au contraire du personnage de Zhao Tao, qui est la plus réservée. Dans ce temps-là, seuls quelques jeunes à l'esprit ouvert arrivaient à danser de cette façon, à libérer leur corps. Ils sont, dans ce sens, l'élite de cette petite ville. Ils arrivent à danser, à ouvrir les bras pour danser sur un rythme moderne. »

Selon Jia Zhangke, presque toutes les danses du film, y compris celle-ci, ont été improvisées.¹⁷ Il s'est efforcé de reconstruire la mémoire la plus authentique

16. Zhangke JIA. *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*. Paris, Capprici, 2012, p. 71.

17. Le monde de Jia Zhang-ke. p.38. Sur les danses improvisées, voir aussi le témoignage de Zhao Tao dans le même livre : « Au moment de tourner, il m'a demandé d'oublier ce que nous avons fait. "Et qu'est-ce que

possible de l'époque en se risquant à l'expressivité formelle. Les jeunes n'ont apparemment aucune idée de ce qu'est le disco mais cela ne les empêche pas de danser. Ils sont présentés comme une communauté restreinte mais en même temps, étant donné leur ignorance de l'existence des autres dans cet espace commun, ils sont également présentés comme des individus absolument indépendants. Les multiples contradictions qui se jouent entre collectivité et individualité, communauté et solitude, liberté et répression, modernisme et conservatisme. . . forment des couples qui jouent en contrepoint pour mettre l'accent sur une émotion fondamentale : le désir de s'exprimer. Dans cette scène de disco, les contradictions sont mises en juxtaposition dans une zone spatio-temporelle éphémère, aussi intermédiaire qu'indéterminée. En revanche, c'est justement cet état intermédiaire qui rend possible la coexistence des éléments d'opposition dans une forme cinématographique qui fait naître la tension, l'ironie, la fuite du temps et l'espérance ; autant de caractéristiques que Jia Zhangke cherche sans cesse à incarner dans la représentation de son histoire de la transformation de la Chine. Nous voyons aussi vers la fin du film quand la troupe reformée est en tournée en Mongolie intérieure, une autre scène de disco dans une discothèque plus spacieuse et plus convenable avec une boule disco. Mais cette fois la caméra garde une distance prudente avec les personnages qui dansent et parfois se tiennent sans jamais pour autant former une communauté. Et en marge de la foule nous remarquons une figure isolée, un homme qui essaie de danser comme les autres mais qui finit par se trémousser et tourner tout seul dans son coin. En marge, c'est toutefois lui qui nous attire, du fait d'un regard totalement différent de celui de la scène de disco dans l'atelier ; un regard qui vient de l'extérieur et du futur et qui se tourne mélancoliquement vers le passé. Dans cet environnement moderne, la fatigue et la solitude incarnées dans ce corps font déjà penser à un passé récent, à l'atelier étroit où dansaient l'ancienne troupe. Cette nostalgie précoce prélude à la rumination permanente du passé dans la filmologie de Jia Zhangke.

je danse alors ?" Réponse : "Pas la peine de danser. Tu te trémousses juste un peu." Me trémousser ? Comment était-ce possible ? Je suis une danseuse professionnelle ! J'étais furieuse qu'on me demande de jouer les amateurs. Mais bon, je me suis trémoussée selon sa demande. » p. 178.

3.3 Quel temps révolu ?

Se souvenir du pays natal et de la jeunesse constitue sans doute une expérience personnelle fondamentale pour Jia Zhangke. C'est aussi en témoignant de la disparition de son ancienne ville que l'impulsion de raconter les histoires du pays natal lui est venue.¹⁸ Si nous plaçons le terme « nostalgie » au cœur de la poétique de Jia Zhangke, le mot « intermédiaire » doit servir de clé pour la comprendre. Chez Jia Zhangke, la notion de « nostalgie » se déploie sur deux dimensions : l'une consiste en un regard mélancolique tourné vers le passé (*huaijiu* en mandarin, qui signifie littéralement « penser au passé ») et l'autre correspond à la pensée d'un certain lieu, souvent lié au passé (*sixiang* en mandarin, qui signifie littéralement « penser au pays natal »). Dans le cas de *Platform*, la nostalgie s'enracine dans l'ensemble « Fenyang 1979-1989 », une zone intermédiaire à la fois temporelle et spatiale qui sert de « passerelle » entre deux époques (l'époque Maoïste et le postmaoïste, le prémoderne et le moderne) et deux régions (urbaine et rurale) ; un intervalle spatio-temporel où naissent le sentiment d'espérance et l'enthousiasme dont la simplicité et la pureté permettent de prendre le pas sur l'incertitude et l'inconnu à venir. Jia Zhangke met l'accent sur cet état « ambigu » en différenciant les habits des personnages. Nous voyons alors dans *Platform*, au sein d'une même scène, Zhang Jun en jersey-sport avec des caractères japonais imprimés et Cui Ming-liang en gilet rouge d'un goût rustique. Au caractère ambigu de l'environnement, font échos les situations incertaines et marginales des personnages eux-mêmes : métiers souvent instables, petits boulots flexibles et mobiles au lieu de postes permanents dans des entreprises étatiques. En effet, ces personnages constituent la première génération d'individus qui commencent à vivre leur vie hors du système collectif. Ces premiers « individus libres » de la Chine socialiste s'enflamment pour le moindre changement et se hâtent d'embrasser tout ce qui est nouveau et moderne. Ils poursuivent le train, comme ils poursuivent la mode du disco et de la coiffure. . . . Ainsi, nous pouvons dire que le temps révolu et le monde disparu que Jia Zhangke essaie de saisir dans *Platform* est un monde de changements, ou plutôt un monde d'espoir du changement qui débride l'imagination et donne libre cours à toutes les possibilités. Cet état instable, intermédiaire et éphémère

18. Jia Zhangke a confié dans un entretien sa jalousie des « enfants parisiens », considérant que tous les bâtiments de leurs souvenirs resteront, alors que dans sa ville à lui tout est démoli.

trouve à s'incarner parfaitement dans la danse, art qui se caractérise par sa fugacité.

Toutefois, l'interrogation est loin d'être close et des questions restent encore en suspens : en quoi consiste exactement sa nostalgie ? Comment s'incarne-t-elle dans les corps, et notamment dans la danse ? Qu'est-ce que ce moment décisif qui distingue le passé du présent ? Qu'elle est la différence entre cette nostalgie des années 80, à l'origine de la trilogie du pays natal, et celle d'une ère plus abstraite, sinon imaginaire, présentée dans ses œuvres ultérieures ?

Avec *Platform*, Jia Zhangke s'efforce de rendre hommage non seulement à sa propre jeunesse, mais surtout à « l'espérance simple et pure » du peuple chinois de cette époque.¹⁹ Selon le cinéaste, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il a décidé de choisir *Platform* comme titre du film : « *Platform* est une chanson très populaire chez les jeunes au milieu des années 80. Elle est aussi la première chanson rock que j'ai entendue », dit Jia Zhangke, « les paroles décrivent quelqu'un qui attend l'arrivée de celle qu'il aime sur le quai, et expriment un sentiment d'espérance. Pour moi, cette chanson représente une des clés de mes souvenirs des années 80. Cette « Platform » est un lieu d'où l'on part et un lieu où l'on revient ; un espace lié au voyage. J'ai toujours apprécié le titre de cette chanson qui saisit l'épuisement et le chagrin de la vie.²⁰ » Le fameux refrain de cette chanson qui est inscrit dans la mémoire de tous les Chinois de cette époque est composé d'une seule phrase : « mon cœur attend, attend à jamais ». En fait, la mélodie est vive et presque chaleureuse, et s'adapte bien à l'émotion de la scène où les jeunes gens, excités, acclament le train qui passe dans le pays désert. Mais en se répétant, la mélancolie s'intensifie, car cette attente est vouée à ne donner aucun fruit, à n'avoir aucune fin.

Comment cette « espérance simple et pure » est-elle devenue attente vaine ? Pour comprendre cette émotion aussi sincère que paradoxale, il nous faut rendre compte du motif initialement choisi par Jia Zhangke au moment où il commence à écrire le scénario de *Xiaowu*, le premier film de la trilogie du pays natal. Jeune cinéaste, il retourne en 1997 dans son pays natal avec son chef opérateur Yu Lik-Wai pour le Nouvel An et est choqué par le changement qui s'est opéré à Fenyang

19. Zhangke JIA. « Avant-propos de *Platform* ». In : *Jia xiang 1996-2008 : Jia Zhangke dian ying shou ji*. Beijing da xue chu ban she, 2009, p. 73.

20. Zhangke JIA. « Note du cinéaste ». In : *Mon caméra ne ment pas (wo de she ying ji bu sa huang)*. Sous la dir. de Qingsong CHENG, Ou HUANG et Chao WANG. zhong guo you yi chu ban gong si, 2002, p. 370.

pendant son absence. Les vieilles rues où il a grandi sont en passe d'être rasées et tous ses amis d'enfance rencontrent de graves problèmes dans leur vie car « l'argent était devenu le régulateur des relations humaines ». ²¹ Les rêves romantiques de leur jeunesse avaient cédé la place à une vie insipide, et les relations entre les gens étaient devenues distantes. En tant qu'« heureux » individu devenu réalisateur à Pékin mais étranger à sa propre ville, le sentiment de Jia Zhangke résonne comme celui de la fameuse nouvelle de Lu Xun, *Le Pays natal (Gu xiang)*, où la narration de la réunion d'un jeune homme et de son ami d'enfance après vingt ans de séparation, porte une plainte sur la naïveté disparue et la brutalité de la vie réelle ; tous deux se demandant qui a payé le prix de cette ère de changement. Et en tant qu'individu marqué par le massacre de Tian'anmen en 1989, dont il porte les séquelles et dont il parle comme d'« un coup de poing, qu'on nous a asséné à tous, un terrible sentiment d'échec », sa désespérance s'apparente à celle contextualisée dans tous les récits de la Chine des années 1990, dans un champ culturel soumis à une pression étouffante. ²²

En employant une structure circulaire dans *Platform* (débuté et clos par deux sons similaires qui imitent le sifflement du train) et dans plusieurs films ultérieurs, Jia Zhangke a l'habitude de nous ramener de la fin au début. Il a ainsi défini l'enthousiasme de l'époque comme une attente sans aboutissement ni fin. Toutefois, malgré la tentation nihiliste, nous ne pouvons nous empêcher d'être touchés par l'élan de joie et de jeunesse, présent notamment dans les deux scènes de danse qui ont ancré non seulement la nostalgie de *Platform*, mais aussi la mélancolie ambiguë à travers toute la « trilogie du pays natal ». Autrement dit, c'est exactement ce mélange de colère et de tristesse dans son regard qui fixe en mémoire cette tonalité sentimentale et mélancolique. Nous voyons vers la fin de *Platform*, la danse remplie d'émotion qu'exécute Yin Ruijuan dans son bureau au souvenir de la troupe et de cette époque révolue (cette scène sera reproduite à la fin d'*Au-delà des montagnes* quinze ans plus tard). À ce moment, elle représente exactement la position prise par l'auteur dans son œuvre.

Selon Zhang Xudong, les années 80 sont « peut-être illustrées comme la belle époque de la liberté culturelle et intellectuelle postmaoïste, mais cette opinion n'est

21. Jean-Michel FRODON. *Le Monde de Jia Zhang-ke*. Crisnée Éditions, Yellow Now, 2016, p. 49.

22. *Ibid.* p.39



FIGURE 3.5 – la danse de Yin Ruijuan dans *Platform*

compréhensible qu'en termes de nostalgie irréfléchie. Un regard plus en profondeur sur les vicissitudes de la décennie révèle que les années 1980, d'après le standard chinois de la fin des années 90, est une période quasi répressive ». ²³ Et nous pouvons trouver chez Jia Zhangke une explication, sinon une défense, de cette « nostalgie irréfléchie ». Aux yeux de Jia Zhangke, jeune homme vivant dans un xiancheng au centre de la Chine, les changements rapides de son milieu lui donnent un choc inaltérable qui persiste comme un souvenir personnel, visuel et émotionnel. Les contrastes entre l'ancien régime et le nouveau, souvent incarnés dans la danse, sont omniprésents dans les films de Jia Zhangke, mais toujours à partir du point de vue des petits gens de son milieu. Nous constatons en effet que toutes les danses des années 90 (les spectacles dans *Plaisirs inconnus*, *The World* et *A Touch of Sin* en particulier) qui sont présentées de façon commerciale contribuent à construire une image ironique de la nouvelle époque, c'est-à-dire du temps présent. L'état intermédiaire est terminé pour toujours. Toutes les choses prennent une direction déterminée, et cela sollicite une lamentation nostalgique sur la perte de « la simplicité et de la pureté », sur le temps révolu où la jeune génération ne connaissait pas encore son futur. Le crépuscule du socialisme où l'on bénéficie encore de la dernière impression de sécurité du collectivisme et d'une vision encourageante sur le développement personnel, c'est là

23. Xudong ZHANG. *Postsocialism and cultural politics : China in the last decade of the twentieth century*. Duke University Press, 2008, p. 7.

« leur époque » éphémère.

3.4 Danser dans l'épopée

Après le succès de la trilogie du pays natal dans le monde occidental, le statut de Jia Zhangke en tant que cinéaste change. Juste après *Plaisirs inconnus*, en 2004, Jia Zhangke collabore pour la première fois avec un studio national, le Shanghai Film Group, pour le tournage de *The World*. Le cinéaste jadis clandestin est devenu, comme Michael Berry l'a indiqué dans la préface de la version chinoise d'un de ses ouvrages, un invité fréquent de CCTV (principal canal de la télévision nationale sous gestion du gouvernement chinois) : « Cette mutation radicale est en quelque sorte quasi dramatique », dit Berry, « comparable même à la recréation de la Troupe de Fenyang transformée en *Shenzhen Allstars Rock and Breakdance Electronic Band* ». ²⁴ Par coïncidence ou en conséquence, les œuvres suivantes ont désormais subi une transformation parallèle au parcours du cinéaste. Dans la succession de *The World*, *Still Life*, *A Touch of Sin* jusqu'à *Au-delà des montagnes*, nous reconnaissons non seulement une poétique nostalgique développée et soutenue par une technique cinématographique poussée, mais surtout l'envie de « raconter la grande histoire de la Chine contemporaine » qui fait référence aux premières œuvres de la cinquième génération que Jia Zhangke avait autrefois rejetées. La tentation d'une narration anti-épique que Wang Ban a remarquée dans *Platform* cède sa place à la construction d'une fausse fresque de la Chine d'aujourd'hui. ²⁵ À partir de *The World*, la qualité d'image de Jia Zhangke a aussi énormément « évoluée » grâce à l'usage de caméras numériques. Le style naturaliste de la trilogie du pays natal, que Frodon appelle le « réalisme sale » et Michael Berry « la fraîcheur et l'éclat », a désormais évolué en une image visiblement affinée et élaborée qui donne une impression « officielle » et non plus « intime ». Toutefois, la transformation de Jia Zhangke est loin d'être une décadence, mais plutôt l'un des reflets de la problématique essentielle qui le traverse.

24. Michael BERRY. « Comme rentrer à la maison(hui dao jia de gan jue) ». In : Xiao Wu, *Platform, Unknown Pleasure : Jia Zhangke's Hometown Trilogy (Xiang guan he chu)*. Trad. par Cheng LIAN. guang xi shi fan da xue chu ban she, 2010, p. 1.

25. Wang Ban, Epic Narrative, Authenticity, and the Memory of Realism. Re-envisioning the Chinese Revolution : The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China. Ed. Ching Kwan Lee and Guobin Yang. Wang remarque dans *Platform* une transformation de l'épique en roman bourgeois, en application de la théorie du roman de Lukàcs.

Dans les œuvres « post-pays natal », nous remarquons deux tendances contradictoires : d'un côté, la recherche d'une perfection formelle au niveau esthétique, qui laisse en arrière, en quelque sorte, sa déclaration fameuse : « je ne poétise pas mon expérience²⁶ » ; et de l'autre, avec cette forme élaborée, voire parfois maniérée, il vise toujours à « dé-romancer » la fable de la modernisation chinoise et à montrer le sens de la perte et de la solitude pour le peuple. Les petites gens, probablement contemporains de Xiao Wu, Zhong Ping, Cui Ming-liang et Yin Ruijuan, se perdent dans le monde « libre » qu'ils rêvaient. La nostalgie se poursuit, mais tous les gestes nostalgiques se fondent dans une impression plus surréaliste et plus « suspendue ». Ils font référence à un foyer plus abstrait et plus éloigné éloigné au sens temporel, mais surtout éloigné de l'expérience personnelle du cinéaste. Partant de son propre pays natal, Jia Zhangke cherche sa place dans un monde beaucoup plus vaste. Cette tendance s'incarne également dans les danses tout au long de sa filmographie : danses spectaculaires sur la scène du parc d'attraction dans *The World* ; danse de Tao vieillie dans les ruines d'*Au-delà des montagnes* ; danse ultime de Shen Hong et de son mari devant le fond gris et fumeux des Trois Gorges dans *Still Life*. Tout comme le réalisateur lui-même, le corps vivant de la danse est entré dans un décor vaste et surréaliste. *The World* s'inspire de l'expérience personnelle de Zhao Tao qui a fait un stage comme danseuse dans le parc d'attraction de Shenzhen où se trouvent les reproductions des monuments du monde entier. Dans ce film, Jia Zhangke s'intéresse moins à la scène qu'à la coulisse et en mettant en scène le contraste qui existe entre les deux, il colle parfaitement à l'image de la Chine d'aujourd'hui : une apparence ambitieuse sur le devant de la scène et des histoires de petites gens derrière. Signifiants importants, les danses sur scène sont moins des expressions corporelles que des gestes symboliques qui figurent, dans un contexte postmoderne et surréaliste, une Chine à un niveau conceptuel. Ce qui manque à ces danses, qu'elles soient chorégraphiées ou improvisées, c'est justement l'enthousiasme irréfléchi et l'authentique simplicité des années 80. Ces caractéristiques d'un passé révolu ont disparu dans le lointain à l'instar de l'ancien amoureux de Xiao-tao parti pour Oulan-Bator.²⁷ Deux

26. Z.Jia, *Jia xiang 1996-2008 : Jia Zhangke dian ying shou ji*, op.cit., p.29

27. Pour être encore plus précis, dans *The World*, l'ancien amant de Zhao Xiao-tao est interprété par Liang Jing-dong qui a joué le rôle de Zhang Jun dans *Platform*. Et c'est justement chez lui que se passe la fameuse discussion sur Oulan-Bator et le lointain inconnu.

ans plus tard dans *Still Life*, la mémoire amoureuse se mêle à une danse du passé : devant le vaste arrière-plan où l'entière ville de Fengjie est en train d'être démolie, les relations humaines sont plus vulnérables que jamais et quand Shen Hong se déplace sur le chantier du barrage des Trois-Gorges pour retrouver son mari, ils essaient de retrouver l'amour perdu en reprenant leur ancienne danse (probablement apprise au bal clandestin quand ils étaient jeunes) mais échouent malgré tout. Par coïncidence ou bien volontairement, cette scène de danse illustre le titre chinois de l'œuvre du cinéaste sortie en 2015, *Au-delà des montagnes* (Shan he gu ren en mandarin, signifie littéralement « montagnes, rivières et anciens »). Ce film s'ouvre et se clôt par deux danses identiques : un disco sur la chanson *Go West* des Pet Shop Boys. Zhao Tao, la danseuse principale, est campée au début dans le décor du nouvel an 1999 avec les autres mais à la fin du film, à la veille du nouvel an 2026, elle n'a plus qu'un chien pour compagnon de réveillon. Elle danse toute seule dans les ruines couvertes de neige, en arborant le même sourire que dans la scène d'ouverture. Incarnées toujours par la même actrice, toutes ces figures de danseuses sont-elles des variations de la Yin Ruijuan de *Platform* qui danse dans le bureau en se remémorant les beaux jours avec ses camarades ? Son regard sur le passé, qu'il soit joyeux ou triste, tente toujours d'échapper à l'actualité. L'analyse de l'ensemble des films de Jia Zhangke nous révèle en effet cette tendance constante et quasi paradoxale de la pensée du cinéaste : le concept de collectivité du régime socialiste le répugne et l'idée que chacun puisse développer son individualité selon sa volonté propre l'attire, mais il ne supporte pas le fétichisme et l'aliénation sociale qui va de pair avec le régime capitaliste où l'on priorise pourtant l'intérêt individuel. Son désespoir, son chagrin et tout ce qu'il ressent d'enfoui finit par se fondre dans la forme, qui répète et renforce dans la narration d'ambitieuses épopées, sa poétique de la nostalgie.

3.5 Le retour du paso doble

À la fin des années 1990, la classe ouvrière chinoise est en profond déclin et sa subsistance en jeu. Le régime collectif chinois s'est délabré à mesure que les paysans quittaient les coopératives et que les usines nationales faisaient faillite. Dans le pays, plus de vingt millions d'ouvriers des entreprises nationales ont perdu leur emploi, et c'est dans ce contexte que la masse ouvrière réapparaît à l'écran, constituée

cette fois-ci par des travailleurs abattus.²⁸ Une fois de plus, le cinéma et l'histoire, la représentation et l'actualité jouent en contrepoint. En 2010, trente ans après le saisissant *paso doble* de Zhong Ping devant ses camarades, l'histoire de *The Piano in a factory* se déroule dans les ruines du Nord-Est, le « Rust Belt » de la Chine. Dans cette zone industrielle gigantesque qui comptait des milliers d'usines nationales, la vie des habitants, pour la plupart des ouvriers et leurs familles, a complètement changé pendant les vagues de réforme des années 90. 6.8 millions d'ouvriers ont été contraints de quitter leur poste. Le personnage principal de *The Piano in a Factory*, Chen Gui-lin (joué par Wang Qianyuan), ancien ouvrier de l'aciérie locale aux multiples talents, est l'un de ces millions de chômeurs. Il gagne sa vie en jouant aux fêtes populaires avec un petit groupe de musique qu'il a monté. Sa femme l'a quitté parce qu'il était pauvre et demande le divorce en réclamant la garde exclusive de leur fille, Xiao-yuan. Pour garder sa fille qui joue du piano, Gui-lin va réunir une dizaine de ses anciens camarades, qui vivent eux aussi de petits boulots aux quatre coins de la ville, pour tenter ensemble l'impossible : construire un piano en fer pour Xiao-yuan.

Le point culminant du film est sans doute la fabrication du piano qui se situe vers la fin. Cette séquence s'ouvre sur un *paso doble* collectif, identique à celui de *Platform*, mais avant que cette scène de danse symbolique ne se déroule, a lieu un événement hautement significatif pour les ouvriers mis à pied : les deux grandes cheminées de leur usine sont dynamitées. L'âge d'or de la ville et des ouvriers est désormais, visuellement et officiellement, une époque révolue. L'atmosphère nostalgique ne dure que dix secondes d'un montage de quatre plans immobiles qui montrent l'usine et l'atelier en ruines d'une façon extrêmement expressive et romantique. Le vieux bâtiment en briques délabré ; le contraste entre le fer noir, le ciel gris et la neige blanche ; une lumière sacrée qui se diffuse par le toit troué, argentant l'espace abandonné de poussières flottantes. . . et la musique de Gui-lin qui joue à l'accordéon l'air sentimental de la chanson soviétique qui raconte la romance de jeunes ouvriers. Deux battants en fer symétriques s'ouvrent lentement, laissant apparaître la compagne de Gui-lin, Shu-xian (jouée par Qin Hai-lu). . . une atmosphère solennelle s'installe au fur et à mesure jusqu'au moment où la mélodie change, de façon assez inattendue, en celle d'*España cañí*, le même morceau que celui de la

28. *China Labor Statistical Yearbook 2003*. China Statistics Press, 2004, p. 134.

scène de paso doble dans *Platform*. Dans cette scène « déjà-vu », Shu-xian revêtue de la robe rouge du paso doble se tient debout sur un chariot, gardant la pose, accompagnée par un petit orchestre composé de ses camarades. Le chariot avance tout droit dans l'atelier délabré tel un navire de guerre intrépide. Puis, plusieurs couples de danseurs et de danseuses surgissent de nulle part, tournant autour de Shu-xian en dansant le même paso doble : aucune trace de sourire sur les visages ; tout le monde danse avec une expression solennelle et pathétique, comme s'il s'agissait d'une danse funèbre. En comparant cette scène avec celle du paso doble de *Platform*, nous



FIGURE 3.6 – la danse de Shu-xian dans *The Piano in a Factory*

constatons sans peine que les danseurs/euses qui surgissent brusquement et le chariot qui avance automatiquement, donnent un caractère assurément plus dramatique et plus « surréaliste ». Malgré leurs similitudes au niveau de la danse et de la musique, les deux séquences donnent des impressions extrêmement différentes. Au lieu du plan séquence naturaliste employé par Jia Zhangke dans *Platform*, Zhang Meng met ici l'accent sur la cadence et la puissance. Au prix de la continuité et de l'intégralité de la danse, il fait ressortir les gestes et la mine déterminée de la danseuse par un montage rapide de son visage sous tous les angles, notamment dans le ralenti du dernier plan où Shu-xian brandit sa robe à la manière d'un sabre. Spécialisé en décor de scène à l'Académie centrale d'art dramatique, Zhang Meng établit ici un contraste

entre l'éclairage intensif de face et le décor sombre en arrière-plan qui produit, en association avec la faible profondeur du champ, une mise en scène plutôt « aplatie » comparable à une scène de théâtre. En même temps, le travelling horizontal renforce encore l'effet scénique, voire rituel. Tout au contraire de la figure douce, chaleureuse et sensuelle de Zhong Ping, la danseuse Shu-xian garde toujours une mine austère. L'attraction féminine cède entièrement sa place à la puissance collective.

Incontestablement, ce que cette danse symbolise et glorifie est justement le travail. Nous pouvons encore percevoir la trace de l'héritage esthétique révolutionnaire des « œuvres modèles », mais dans une référence qui touche plutôt à l'esprit spécifique à la classe ouvrière. Cet esprit se retrouve d'ailleurs parfaitement dans le titre d'une chanson née en 1948 (justement dans une usine d'acier de Shenyang) : *Nous, ouvriers, avons la force (zan men gong ren you li liang)*. C'est la force, ou plus précisément la force productive et la détermination à changer le monde qui définit l'identité ouvrière. Comme Monsieur Wang, l'ingénieur qui dirige la fabrication du piano le dit clairement dans le film : « Sans l'audace de penser et de créer, ce n'est pas nous, ce n'est pas l'esprit ouvrier ! » Après leur licenciement, ces chômeurs sont déjà effectivement privés de cette force ; et c'est justement au moment où ils sont amputés de l'organe socialiste qu'ils sont, avec l'ironie que cela suppose, de véritables individus libres. Ils errent dans la ville à ne rien faire ou gagnent leur vie modestement en tant qu'artisans au « marché d'acier » local, certains deviennent même criminels. . . Bien loin de l'espérance naïve des jeunes « travailleurs artistiques » de *Platform*, les ouvriers ici, parfaitement conscients de leur destin (voire désespérés) n'ont pas de grandes attentes pour le futur.

Ici nous pensons inévitablement aux ouvriers anglais des films que nous avons étudiés précédemment. Par rapport à des protagonistes comme Jackie (*Billy Elliot*) ou Danny (*Brassed Off*), les ouvriers de *The Piano in a Factory* sont loin du stéréotype de l'ouvrier « masculin ». Ils ne ressentent pas de honte à tricoter pour leur petite fille, ni à cuisiner pour l'équipe. De plus, la volonté de Gui-lin de faire de sa fille une pianiste, paraît tout à fait compréhensible et acceptable pour des ouvriers sidérurgiques. Gui-lin est d'ailleurs lui-même musicien amateur et joue de plusieurs instruments, ce qui est loin d'être rare au vu du nombre de « travailleurs artistiques » dans les usines étatiques. La musique est une partie importante et naturelle de



FIGURE 3.7 – Gui-lin joue du piano

l'environnement culturel de Gui-lin, jusqu'au moment où le piano devient un luxe et l'enjeu de la garde de sa fille. Néanmoins, ces ouvriers sont pourtant loin d'être des « ouvriers idéaux », notamment par le fait que leur absence de violence s'accompagne d'un manque d'indignation et d'unité. Personne ne se plaint franchement dans cette situation d'une injustice criante et cependant, ils rigolent entre eux, entretenant l'esprit de gags et le ton comique voulu par le cinéaste dans ce contexte pourtant tragique, en parfaite opposition avec le comportement des ouvriers dans *Billy Elliot* et *Brassed Off*.

De plus, si nous comparons les intrigues centrales de *Billy Elliot* et de *The Piano in a Factory*, nous remarquons encore un contraste significatif : dans le premier, la destruction du piano de sa femme signale l'évènement décisif de la vie de Jackie ; tandis que dans le second, le projet de fabrication du piano se finalise justement à la suite des évènements décisifs tragiques : l'abandon de Gui-lin et la destruction des cheminées. Alors quel est le motif de cet acte ? Que cherchent les ouvriers en continuant ce projet alors qu'ils ont déjà perdu la bataille ? En effet, plus tôt, l'impossibilité pour cette mission de porter ses fruits avait déjà été révélée par Shu-xian dans une discussion avec Gui-lin, alors qu'ils venaient d'apprendre que sa femme avait déjà présenté une requête en divorce au tribunal. « Il vaut mieux que Xiao-yuan soit avec sa mère, plutôt qu'avec toi » lui dit-elle, terminant la discussion

en prédisant : « même si tu arrives à fabriquer ce piano, Xiao-yuan ne restera pas ! » Gui-lin lui-même abandonne rapidement son projet du fait des conflits qui surgissent au sein de l'équipe et de sa défaite dans cette bataille inéquitable. Il laisse la garde de sa fille à sa femme avant d'être le témoin de la démolition des deux cheminées. À partir de ce moment, la fabrication du piano n'a donc plus rien à voir avec la motivation initiale. Elle devient une tâche sisyphéenne, en tant que tout le monde sait qu'elle ne mène à rien. Après la destruction des deux cheminées, Gui-lin et sa bande se réunissent de nouveau sous la bannière ouvrière et se remettent au travail malgré tous les différends personnels. La mise en œuvre de la fusion de l'identité ouvrière et d'une danse purement esthétique et symbolique (venue de soi et exécuté pour soi) coïncide avec l'essentiel de la fabrication du piano en fer. C'est une représentation impossible de l'impossible. L'exécution du *paso doble* montre bien toute leur détermination, et il nous faut « les imaginer heureux ». Ce piano existe pour eux, pour ces ouvriers qui se souviennent encore de la glorieuse histoire de leur classe ; il est la reconstruction, la preuve manifeste et tangible de leur foi, de leur créativité, de leur intelligence, de leur productivité, de leur force, de leur esprit et de leur époque perdue. Ici résonne encore une fois la philosophie de Lu Xun, qui se résume par une phrase extraite d'une lettre écrite par Sándor Pedöfi en 1879 : « Le désespoir a ceci de commun avec l'espérance qu'il est aussi une illusion ». Aux yeux du poète, l'espérance n'est guère qu'une prostituée qui s'en va après qu'on lui a sacrifié toute sa jeunesse. Et en niant la légitimité de l'espérance, il dément aussi le désespoir. C'est cette idée d'illusion, le seul être qui existe, qui inspire Lu Xun dans son écriture. Vivant dans cette grande illusion, il décide, finalement et malgré tout, de « lutter contre la nuit sombre » et de « chercher la jeunesse perdue ». « Au moins pour faire passer le temps qui vieillit dans mon corps », dit-il.²⁹ C'est probablement l'approche la plus juste par laquelle la fabrication du piano et la symbolique du *paso doble*, peuvent s'expliquer. Par leurs corps qui dansent et leurs mains qui travaillent, les ouvriers décident finalement d'opposer leur résistance au désespoir écrasant. À l'instar de Lu Xun qui continue à lutter de sa plume, les ouvriers poursuivent la recherche de leur « jeunesse perdue » dans un cadre qui déborde assurément celui d'une nostalgie

29. Lu Xun, « L'espoir », *L'herbe mauvaise*. Selon Wang Hui, la philosophie de Lu Xun est centrée sur sa « résistance à la désespérance ». Voir *Résistance à la désespérance, Lu Xun et son monde littéraire*. (*Fan kang jue wang : Lu Xun ji qi wen xue shi jie*) Éditions Hebei éducation, 2000. p. 162.

innocente ou superficielle, d'un simple style de vie ou d'une espérance irréfléchie, pour rendre compte d'un réel positionnement dans l'existence autour de la question du choix.

À la fin du film, la fabrication est achevée. Xiao-yuan arrive finalement à jouer un morceau sur ce piano en fer.³⁰ Considérant le fait qu'elle part finalement avec sa mère, cet ultime morceau joué sur le piano est moins un cadeau du père qu'un geste d'affirmation et d'adieu de sa fille. « Vos efforts ont été fructueux. Maintenant il est temps de se dire au revoir et d'avancer. » Satisfaits ou non, c'est bien là le dernier message que les anciens ouvriers reçoivent pour tout ce qu'ils ont fait. *The Piano in a Factory* est sans doute avant tout un hommage aux dernières générations d'ouvriers du régime socialiste. Du premier plan d'obsèques devant un atelier en ruines aux fréquents travellings dans la ville désertée, il est aussi gonflé d'émotion nostalgique, ou plus précisément « Ostalgique » vu l'emploi abondant d'éléments soviétiques : les chansons russes, le vieil ingénieur charmant qui étudiait en URSS, le livre russe sur la fabrication des pianos que Gui-lin trouve dans la bibliothèque de l'usine. . . Tous ces éléments sont loin d'être rares étant donné la popularité de la « nostalgie rouge » sur les écrans chinois depuis 2000.³¹ Mais ce qui distingue le film, en dehors de la réflexion sur l'existence, c'est sans doute ce sur quoi porte cette nostalgie : une époque où le travail d'ouvrier est encore apprécié, valorisé et valorisant. Le paso doble met justement la valeur du travail au centre du regard dans un monde où la valorisation du travail en lui-même est, de plus en plus, un problème intentionnellement négligé à l'échelle mondiale. Ainsi, cette danse ardente, représentation symbolique et rituelle du travail, porte en elle et au premier plan des questions absolument réalistes : peut-t-on encore accorder au travail – s'il n'apporte aucun profit au sens donné par le système de valeurs capitalistes – la valeur, la passion, le respect et même l'esthétique qu'on lui doit ? Et, en dehors de la plus-value

30. Il est difficile pour nous de distinguer s'il s'agit là d'une fin optimiste et imaginaire ajoutée par le réalisateur ou s'il faut y voir l'accomplissement d'un miracle. Est-ce qu'un piano en fer fait à la main peut vraiment fonctionner comme un piano ? Selon l'équipe, le son de ce piano en fer, fabriqué par une vingtaine d'ouvriers qualifiés pour le tournage, est « assez strident ». Toutefois, Zhang Meng mentionne également dans un entretien qu'il a fait sonner, assez décemment, un vieux piano construit à la main par son père et ses camarades pendant les années 70.

31. La vague de « nostalgie rouge » est marquée par la popularité des séries de télévisions telles que *Le temps de passion brûlant* (2001), *Les jours qui concernent la jeunesse* (2006) jusqu'au dernier film de Feng Xiaogang, *Fang hua* (2017), qui représentent la vie collective sous le régime socialiste.

qu'ils produisent, qu'est-ce qui fait que les ouvriers s'identifient et se reconnaissent comme tels ?

Chapitre 4

Corps attiré, corps attirant : la danse chez Abdellatif Kechiche

Pour commencer, mentionnons notamment l'accent qui est mis sur la diversité du langage dans les films d'Abdellatif Kechiche. De son premier long-métrage, *La Faute à Voltaire* jusqu'à l'opus auquel a été octroyé la palme d'or, *La Vie d'Adèle Chapitres I et II*, Kechiche s'est toujours évertué à faire que chacun de ses personnages parle une langue spécifique et naturelle, en créant une tension entre leur parole et la langue française classique et « officielle ». L'emploi extrêmement intensif, voire excessif du langage a donné à ses œuvres la réputation de « films de barouf ». Néanmoins, un paradoxe curieux s'impose à nous : les personnages principaux de ses films sont en effet souvent des « taiseux » tandis que les gens autour d'eux sont extrêmement bavards. La tendance est déjà devenue assez évidente dans son deuxième long métrage, *L'Esquive*, et continue à se développer dans les films suivants. L'explication donnée par le cinéaste lui-même est que malgré le fait que ses personnages principaux sont relativement silencieux, ce sont toujours leurs actions qui donnent l'impulsion au film.¹ C'est justement pour cela que, à côté de la langue verbale, nous ne devons pas ignorer la langue muette, qui est loin d'être anodine dans les films kechichiens. Pour décoder les signes insonores, notamment le langage corporel dans les films de Kechiche, les scènes de danse nous seront une approche utile.

Si l'on observe la topologie de sa filmographie, on peut y voir une structure similaire aux lacs tortueux d'un pied de vigne, où les œuvres se développent à partir d'une partie d'une œuvre précédente qui sert de jonction à un certain paradigme qui

1. Elise DOMENACH et Philippe ROUYER. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : échapper aux régles pour voir la vie se créer ». In : *Positif* 562 (déc. 2007), p. 18.

se reproduit. La danse est définitivement l'une des jonctions principales. Bien que nous ayons constaté la présence de quelques scènes de danse dans plusieurs de ses films, notamment la danse dans le café au début de *La Faute à Voltaire* et les danses de « *freak show* » dans *Vénus Noire*, la source de cet engouement pour la danse se trouve incontestablement dans *La Graine et le Mulet*, où l'étonnante danse du ventre exécutée vers la fin du film fait dire à Kechiche lui-même dans un entretien : c'est « la première fois que je filmais quelqu'un en train de danser, qui [s']exprime avec son corps² ». Au lieu de blâmer le cinéaste pour sa mauvaise mémoire, nous sommes obligés d'avouer que la danse de Rym met, pour la première fois, le corps dansant à une place absolument centrale qui surpasse totalement le langage verbal des films de Kechiche. C'est ce que Jean-Michel Frodon résume ainsi : « Surtout, quand les mots sont allés au bout de leurs ressources ou deviennent des obstacles, il reste encore les corps, la dépense physique³ ». Cette danse symbolise, d'une façon originelle dans la culture maghrébine, le thème de la quête et de l'épuisement, universel dans la figuration des peuples. Cette scène de danse est devenue la danse la plus brillante et la plus frappante, non seulement dans la filmographie de Kechiche, mais aussi dans le cadre du cinéma français contemporain. Fasciné lui-même par la magie de cette danse, Kechiche ajoute, en 2008, dans le DVD de *La Graine et le Mulet*, un moyen métrage de 44 minutes intitulé *Sueur*, dans lequel il présente uniquement les images de cette scène de danse du ventre interprétée par Hafsia Herzi. Et puis dans *Vénus Noire*, nous assistons à plusieurs longues séquences de danse dont la mise en scène reprend celle de *La Graine et le Mulet*. Le corps sensuel aussi bien qu'épuisé est ainsi devenu un motif du cinéma kechichien motif qui reparaitra encore dans *La Vie d'Adèle Chapitres I et II* et dans *Mektoub My Love*.

Avant de se plonger dans les magnifiques séquences de danse, il est nécessaire de s'arrêter sur la place particulière qu'occupe Abdellatif Kechiche, et plus précisément son film *La Graine et le Mulet*, dans la tradition du cinéma maghrébin. Après un début de carrière au cinéma comme comédien dans *Le Thé à la menthe* en 1984, il se tourne vers les métiers de scénariste et de réalisateur et signe son

2. Stéphane DELORME et Jean-Michel FRODON. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : "je tiens au peut-être" ». In : *Cahiers du Cinéma* 629 (déc. 2007), p. 18.

3. *Ibid.*, p.10

premier long-métrage *La Faute à Voltaire* en 2001. Dans ses deux premiers longs, nous observons encore les thèmes classiques des films franco-maghrébins des années 70 et 80 qui tournent essentiellement autour de l'exil, des bidonvilles, des inégalités subies et du racisme, mais il est aussi manifeste qu'ils possèdent « une dramaturgie qui leur est propre ». « Ce qui distingue Kechiche des autres réalisateurs franco-maghrébins et ce qui fait de *La Graine et le Mulet* un repère dans l'histoire des réalisations franco-maghrébines », explique Will Higbee, « c'est qu'il admet pleinement la différence de ces protagonistes issus de l'immigration maghrébine, sans en faire un élément déterminant ni un facteur décisif concernant la place qu'ils occupent au sein de la société française, ni même leur identification comme « autre ».⁴ » Cette posture de rupture est effective à plusieurs niveaux, parmi lesquels le choix de la localité est crucial. Le film se déroule dans la ville de Sète et non dans une cité de banlieue, ce qui est assez convenu dans le « cinéma beur ». Grâce en partie à cela, les personnages peuvent se libérer, dans une certaine mesure, des problèmes quasi stéréotypés dans les représentations antérieures. La communauté que Kechiche cherche à rendre visible fait « partie intégrante de la société française, mais souffrant d'un manque de visibilité à l'échelle de la cinématographie dominante⁵ ». Comme nous voyons dans *La Graine et le Mulet*, le dilemme de Slimane est un composite de gêne financière, de souci sexuel, de conflit familial, de désir d'ancrage en France et d'une vie meilleure pour ses enfants, qui correspond à un ensemble de facteurs plus ou moins universels, sans origine ou identité culturelle spécifique. D'ailleurs, après ce film, Kechiche se tourne vers d'autres communautés « marginales » y compris des minorités ethniques et sexuelles. Mais ce qu'il fait avec les personnages consiste encore à « les amener vers l'universalité⁶ ». Remarquons que l'identité communautaire est toujours assez fluide chez les personnages principaux, autant pour les protagonistes maghrébins que pour les autres. Mrabet mentionne dans *L'Esquive* l'utilisation de mots arabes comme « *wallah* » et « *bismillah* » par des jeunes gens d'autres origines ethniques. Et remarquons également les échanges d'une sphère culturelle à l'autre à

4. Will HIGBEE. « Of spaces and difference in *La Graine et le mulet* : A dialogue with Carrie Tarr ». In : *Studies in French Cinema–UK Perspectives 1985-2010* (2011), p. 224, Cité et traduit par Emna Mrabet. *Le Cinéma d'Abdellatif Kechiche, Prémisses et devenir*. Riveneuve Editions, 2016. p.168.

5. *Ibid.*, p.168

6. *Ibid.*, p.226

l'œuvre au sein de la famille Beiji dans *La Graine et le Mulet*, et même dans *La Vie d'Adèle Chapitres I et II* où l'identité homosexuelle d'Adèle ne paraît pas non plus complètement fixe. Il semble assez clair que Kechiche cherche non seulement à raconter des « histoires humaines » qui se distinguent des « films communautaires » ou des « films sur l'immigration », mais qu'il veut également que ses personnages, immigrés ou homosexuels, soient aimables et aimés.

Parvenir à dépasser les stéréotypes pour atteindre l'universel n'est pas le fruit du hasard ; les étapes successives s'inscrivent dans un processus. *La Graine et le Mulet* se comprend comme un hommage à la génération des pères mais aussi, d'une certaine façon, marque le point final de la première génération d'immigrés. Kechiche a dédié le film à son père, qui a conduit sa famille de Tunis à la cité des Moulin à Nice où le cinéaste a grandi, et Habib Boufares, qui joue Slimane Beiji, est justement un ouvrier du bâtiment qui a travaillé aux côtés de son père.⁷ Arrivés en France dans les années 60, c'est pour ses enfants que cette génération de Chibanis a subi le déracinement et les humiliations dans le pays d'accueil. Ainsi l'un des amis de Slimane dit à Rym en se préparant pour la soirée : « Tu sais pourquoi il fait tout ça lui ? C'est pour toi et pour ses enfants. C'est pas pour lui-même ». Et le corps de Slimane, épuisé, tombant même vers la fin du film, semble une confirmation de ce jugement. Toutefois, en se rapprochant au plus près jusqu'à assimiler ses personnages au grain de leur peau, le cinéaste ne tente pas de reproduire le « misérabilisme » maghrébin, ni de convoquer une émotion compatissante. Tout au contraire, l'intention est de libérer ses personnages des rôles qui leur sont échus et des archétypes dans lesquels ils sont enfermés. Il veut les « faire aimer » et provoquer une réelle empathie.⁸

Cette empathie ne se crée pas seulement avec les Chibanis. Comme procédant d'une sorte de comparaison/contraste avec les pères, la jeune génération joue aussi un rôle prépondérant dans le récit en détenant le monopole de la parole et de l'énergie physique. Au bout du compte, c'est toujours la jeunesse que le cinéaste célèbre dans ses films. Même dans ce film dédié aux pères, la plupart du temps est consacrée à

7. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : " Je tiens au peut-être " ». *art.cit.* p.16

8. Pierre MURAT et Rigoulet LAURENT. « Abdellatif Kechiche : " Je n'ai plus envie de cinéma, j'ai besoin de calme. " » In : *Télérama* (déc. 2013). URL : <https://www.telerama.fr/cinema/abdellatif-kechiche-je-n-ai-plus-envie-de-cinema-j-ai-besoin-de-calme,102701.php>, publié le 9 septembre 2013.



FIGURE 4.1 – Slimane et Rym sur la mobylette

la vie des jeunes, plus déterminés à s'exprimer, beaucoup plus intégrés socialement et beaucoup plus à l'aise avec l'identité culturelle franco-maghrébine, voire même française. Ce déplacement d'identification marque un jalon dans la ligne du cinéma maghrébin, à partir duquel les personnages, surtout les jeunes qui ont adopté non seulement l'identité citoyenne mais aussi l'identité culturelle du pays où ils vivent, se distinguent plus par le biais de leur caractère que par celui de leur origine ce qui doit être une consolation pour les pères, bien que les écarts entre générations se creusent aussi à cause de cela. Cette tension est parfaitement déployée dans la scène de danse que nous aborderons sous peu.

Au bout du compte, passer d'un cinéma communautaire à un cinéma universel consiste à réexaminer la problématique autour des personnages sur une échelle globale et humaine. Dans maints films de Kechiche, la raison pour laquelle les personnages principaux se sentent marginaux est effectivement plus profondément liée avec leur statut social qu'à leur appartenance ethnique. Dans le récit de *La Graine et le Mulet*, Kechiche introduit pour la première fois la société bourgeoise en la présentant dans un contexte de confrontation de classes. En contraste avec la solidarité entre les ouvriers, les vendeurs de poissons, les thoniers et les musiciens d'origines diverses, la

condescendance, l'exclusion et le racisme ouvert viennent de ceux qui évoluent au sein de l'institution administrative. La hiérarchie entre les groupes différents se manifeste d'une façon panoramique lors de la soirée finale. La barrière sociale prévaut sur celle de l'origine et devient ainsi l'enjeu capital de la communauté à laquelle les personnages centraux appartiennent communauté qui n'est pas forcément immigrée mais assurément précaire.

Aussi complexe que le raisonnement puisse paraître, toutes les pistes sont déjà présentes dans le titre. Tout d'abord, la spécialité du restaurant : le couscous (la graine) au poisson (le mulet), à quoi font également respectivement écho chacun des deux personnages : la jeune fille (la graine) et Slimane (le mulet, aussi têtu que le rejeton de la jument et de l'âne peut l'être). Et ensuite, en plus de ces jeux de mots, il faut encore y voir une référence allégorique à un vieux conte que le père du cinéaste lui racontait quand il était enfant :

C'est un homme qui a un mulet. Pas le poisson, mais l'âne. Ce mulet laboure la terre, travaille très bien. Son maître est content de lui, mais il lui vient à l'esprit de retirer juste une graine du paquet qu'il lui donne tous les soirs pour le nourrir, pour voir s'il va continuer à travailler aussi bien le lendemain. C'est ce qui se produit. Alors le maître en retire deux. L'âne continue à labourer aussi bien. Et tous les jours, le maître retire une autre graine. Mais un jour, il se réveille et découvre l'âne mort. Il faut se méfier de ne pas dépasser le point jusqu'où on peut continuer à retirer des graines !⁹

Ce mulet, aussi résistant que taciturne, nous rappelle naturellement Slimane, le héros du film, ouvrier exploité sur le chantier naval de Sète pendant trente-cinq ans, licencié un jour pour cause de « non-rentabilité » qui, mécontent de l'évaluation de son travail, se revendique travailleur indépendant. Ce dont le cinéaste rend compte à travers cette histoire tirée de ses origines est une chose partagée par le peuple en général, et nous reconnaissons sans peine dans la silhouette de Slimane courant après la mobylette, le père de De Sica dans *Le Voleur de bicyclette*. L'archétype s'applique clairement aux opprimés et aux exploités de toutes sortes, des intermittents du spectacle, auxquels le

9. Jean-Marc LALANNE et Christian FEVRET. « "La Graine et le mulet" : entretien avec Abdellatif Kechiche ». In : *Les Inrockuptibles* 628 (déc. 2007), p. 33.

cinéaste fait référence, aux ouvriers des chantiers navals. Ce sont leur histoire que le cinéaste tente de restituer et de raconter au travers des images, et la forme parfaite de son récit s'épanouit dans une danse spécialement chorégraphiée pour eux.

4.1 La découverte de la chair : la danse du ventre dans *La Graine et le Mulet*

La scène de la danse du ventre s'entrelace dans un montage parallèle avec la poursuite désespérée de la mobylette de Slimane. Lassés d'attendre depuis deux heures, les invités commencent à perdre patience et à se plaindre. C'est le moment où les deux protagonistes se mettent en action : Slimane découvre que sa mobylette a disparu et commence à courir, tandis que Rym quitte le bateau pour aller chercher sa tenue de danse chez elle. La forme de bifurcation du récit accompagné du montage parallèle emprunte le modèle du « secours de dernière minute » du film d'action, qui donne à cette séquence un rythme de plus en plus intense. Se focalisant davantage sur la scène de danse qui captive les spectateurs, tant dans le restaurant que devant l'écran, par la dynamique sensuelle du corps, la première question que nous nous posons concerne le choix du genre de danse. La danse du ventre paraît bien sûr une option naturelle et logique étant donné le contexte culturel maghrébin, mais elle n'est pas sans se distinguer par l'ajout de caractéristiques « françaises », et semble en quelque sorte être une analogie du personnage.

La danse orientale est sans aucun doute une partie importante de la culture populaire des pays du Moyen Orient et de l'Afrique du Nord, et parmi les divers genres, celui caractérisé par le mouvement abdominal duquel la « danse du ventre » tire son nom, a précisément une origine maghrébine : danse traditionnelle d'Ouled Naïl au centre de l'Algérie et danseuses marocaines.¹⁰ Cependant, même si le mouvement de la danse est identique, le costume traditionnel oriental est intégralement couvrant contrairement à celui qui se porte au cabaret et dans les films musicaux depuis que la danse a été introduite dans le monde occidental, notamment à l'occasion de l'Exposition Universelle de Paris en 1889 et sous l'influence de la fameuse figure de Mata Hari, danseuse, courtisane et espionne néerlandaise pendant la première

10. Leona WOOD et Anthony SHAY. « Danse du Ventre : A fresh appraisal ». In : *Dance Research Journal* 8.2 (1976), p. 18.

guerre mondiale. C'est celui-ci que Rym porte : un costume rouge composé d'un soutien-gorge et d'une jupe haute split à paillettes brillantes. C'est un acte audacieux de s'habiller et de danser ainsi en public, surtout quand on tient compte des us et coutumes de la communauté musulmane. Kechiche définit cette danse comme « une danse de sacrifice » où le corps de la jeune fille est offert aux regards avides des convives, mais une danse qui tient autant d'un sacrifice que d'une libération. Rappelons-nous l'expression de Rym au début du film, lorsqu'elle regarde les femmes danser au bar de l'hôtel, les paupières baissées : envieuse et dédaigneuse tout à la fois. Il semble même qu'elle ait attendu ce moment, cet instant de jouissance où c'est elle qui brille devant les autres.

Aussi impressionnante que soit la scène, elle est filmée selon l'esthétique naturaliste qui est toujours remarquable chez Kechiche, pour qui beauté et quête de « vérité » sont toujours liées. Remarquons une retenue au niveau de la scénographie qui s'ajuste précisément à l'environnement humble et resserré du bistrot sur la péniche, en créant une ambiance intime. C'est le style naturaliste que Kechiche privilégie sur le tournage, celui qui exige de lui de puiser au plus profond de son expérience personnelle, des intuitions qui surgissent sur le plateau et des talents des acteurs qui sont souvent non professionnels, pour « rendre la vie au cinéma ». ¹¹ Aussi l'éclairage est-il de même réduit à l'effet le plus naturel, sans recherche d'aucun embellissement poétique. Le cinéaste s'appuie souvent sur le *low-key* et l'ombre. Avec le ton pâle de la lumière dure qui grenelle la peau des visages, le contraste entre les vieilles personnes et la jeune femme est encore plus marqué. Et les plans de détails, typiques chez Kechiche, permettent en outre d'examiner avec audace la beauté de la chair juvénile. Nous voyons tout d'abord, de dos, une taille dénudée en très gros plan, ondulant lentement sur la musique ; puis, un autre gros plan du ventre, secoué de vives saccades sous l'impulsion des hanches et du torse. Le zoom à l'extrême expose l'estomac gonflé, les muscles, les plis, les pores, les grains et la sueur. La chair fluctuante de la jeune fille remplit le cadre serré en exhibant un petit nombril creux, l'aine bien dessinée de chaque côté, la texture fine de la peau luisante, sans rien cacher. L'ambiance passe brusquement de l'angoisse à l'intimité, charnelle et envoûtante. La caméra s'élève, montrant le buste puissant, les bras levés et les mains

11. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : "Je tiens au peut-être". » *art.cit.* p.17

perdues dans les cheveux frisés, noir ébène, qu'elles ébouriffent avec vigueur.



FIGURE 4.2 – La danse de Rym

Il est intéressant de remarquer qu'à la première moitié de la danse, tandis que les courbes ondulantes du corps sont nettement exposées sous une lumière en douche, le visage de la danseuse est caché dans l'ombre de ses cheveux épais, derrière ses bras qui se balancent, laissant l'expression de ses traits dans l'obscurité. Il n'y a pas beaucoup d'échanges de regards entre la danseuse et les spectateurs, hormis quelques coups d'œil, les yeux à moitié fermés. La plupart du temps son regard est dirigé vers le bas, fixé sur le tremblement de son propre corps, donnant un sentiment d'envoûtement. Ce n'est que dans un court plan rapproché taille que la caméra nous permet d'observer son visage. Accompagné par la musique retentissante de l'instrument à cordes, le mouvement s'accélère et ses joues commencent à rougir. Il n'est pas difficile de percevoir alors quelques-unes des caractéristiques qui, chez Kechiche, figurent les corps désirables et désirés : le visage rond aux traits moelleux, la figure plantureuse et robuste, la chevelure abondante et hirsute. . . tous ce que nous retrouverons plus tard chez Adèle dans *La Vie d'Adèle Chapitres I et II*, sans ignorer la représentation de la figure hors norme dans *Vénus Noire* avec des fesses hypertrophiées placées au centre des regards cannibales. Tous ces éléments visuels tiennent à manifester la vitalité du corps jeune, notamment celui des jeunes filles issues de la couche populaire, et participent à la construction de la figure d'un peuple, objet tout aussi attirant qu'attiré, parfaitement à l'encontre du principe de modération

et de délicatesse de l'esthétique « bourgeoise ». Le corps sublime du peuple est celui qui se développe, se déploie librement, sans contrôle ni manières. Les corps engloutissent comme des ogres et grossissent à leur gré. Ils jacassent sans aucun scrupule. Ils transpirent, pleurent comme des veaux et ne retiennent pas la salive et la morve qui coulent (notamment dans les scènes où pleure Adèle). Comme Gabriel Bortzmeyer l'indique, il y a « quelque chose de fondamentalement pulpeux » chez le peuple, dont la nature même est de « juter »¹².



FIGURE 4.3 – Le visage de Rym

Il y a toujours concordance entre les traits physiques, le comportement et le langage d'un personnage. Dans la séquence de négociation à la banque dans *La Graine et le Mulet* les circonlocutions et les formules hypocrites sortent des lèvres minces de la responsable du crédit, dont l'attitude s'accorde avec la figure fluette et qui fait face aux visages et à la parole terre à terre de Rym et de Slimane. Si bavarde dans la vie quotidienne, Rym est vide de mots après avoir essuyé ce refus. Lorsque la communication orale se trouve dans l'impasse, c'est le corps qui se met à parler, et cette parole muette commence là où le langage verbal s'arrête.

« La bouche, » comme Bortzmeyer le remarque, en tant que « l'orifice de la phonation et de la manducation, y a donc valeur d'astre central ». Dans maints cas où la parole n'est que la répétition du babil, c'est la bouche qui est posée au centre de

12. Gabriel BORTZMEYER. « Figures du peuple dans le cinéma contemporain : Chine, révolutions, France. » Thèse de doct. Paris 8, 2017, p. 295.

l'image et qui rend visible le non-dit simplement par sa forme séduisante, qui prévaut sur la voix et les phrases. Si l'on observe les formes du visage de Rym, la préférence physique du cinéaste est assez évidente : les gros plans sont souvent pris d'un angle légèrement plongé afin de donner l'impression d'une bouche lippue aux lèvres galbées, roses et luisantes. Et dans la scène de danse, les lèvres charnues et retroussées sont encore plus soulignées par l'expression faciale de l'actrice qui, bouche entrouverte et muscles détendus autour, laisse voir des incisives légèrement proéminentes. Il semble qu'elle soit toujours prête à engloutir ou à embrasser. Cette expression peut déjà être entrevue sur le visage d'Elodie Bouchez dans le rôle de la nymphomane Lucie dans *La Faute à Voltaire*, avant de devenir plus prononcée encore chez Adèle.



FIGURE 4.4 – Lucie dans *La Faute à Voltaire*

Avant la scène de danse, le charme sensuel de Rym se voit déjà sur son visage, notamment par la forme de sa bouche. Selon le cinéaste, qui s'acharne toujours à « faire jaillir la sensualité au cœur du quotidien », la sensualité est beaucoup plus vaste que ce que nous pouvons imaginer. « C'est la façon dont Bruno Lochet mange son couscous ou Leila D'Issernio qui le déguste avec son couteau. Mais la sensualité se niche aussi dans le geste d'essorer une serpillière. Elle est dans les visages et dans les pores de la peau ».¹³ Toutefois, tout aussi « vaste » que le concept puisse être, quelques motifs saillants jalonnent la fabrication du corps sensuel, des motifs que Kechiche n'utilise pas seulement dans ce film mais qui sont assez courants dans

13. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : Échapper aux règles pour voir la vie se créer » *art.cit.* p.20

toute sa filmographie. La première dimension que nous remarquons est le lien entre le corps et la nourriture, ou plutôt l'ingestion gloutonne de nourriture. Dans la scène de repas familial de *La Graine et le Mulet*, les mastications sont filmées en gros plan montrant tous les mouvements de lèvres, de langue et de dents. Mais la jouissance de la dégustation atteint son apogée dans la séquence où Rym partage le couscous avec Slimane dans une atmosphère plus intime. Rym prend le poisson juteux avec sa main, en suce la sauce sur son doigt et mange sans cesse en faisant claquer ses lèvres. Elle savoure la nourriture avec une grande satisfaction qui suscite aussi l'appétit des spectateurs. C'est précisément ce que Kechiche cherche au travers des interprètes de ses rôles. Sur le casting de *La Graine et le Mulet*, il a révélé que « la rencontre avec Hafsia a été décisive, non seulement elle a transformé le rôle, mais elle a été un déclencheur de désir. C'est un sentiment fort de réalisateur d'avoir rencontré une grande actrice, quelqu'un qui a un feu sacré et qui va le diffuser dans le film ». ¹⁴ Cette démarche se développe encore dans *La Vie d'Adèle Chapitres I et II* qui contient de nombreuses scènes de repas. Difficile de ne pas être impressionné par la façon dont Adèle ingurgite ses spaghettis et celle dont elle lèche, sans retenue, son couteau. Elle mange souvent en parlant mais l'expression de la bouche dépasse toujours celle de la parole. D'ailleurs, Adèle Exarchopoulos a été choisie pour le rôle justement grâce à la manière dont elle a mangé une tarte au citron. ¹⁵



FIGURE 4.5 – Adèle mange des spaghettis

14. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : "Je tiens au peut-être" ». *art.cit.* p.16

15. Jean-Philippe TESSÉ. « "Épuisée" : Entretien avec Adèle Exarchopoulos ». In : *Cahiers du cinéma* 693 (oct. 2013), p. 20.

Certainement, le désir suscité par les scènes de nourriture ne se limite pas à l'appétit, il s'achemine naturellement vers un autre désir primitif : le sexe, motif sur lequel Kechiche se penche tout au long sa « cinécriture ». Ce motif trouve son incarnation notamment dans des figures féminines, déclinées depuis Lucie dans *La Faute à Voltaire* jusqu'au diptyque d'Adèle et Emma dans *La Vie d'Adèle Chapitres I et II*. L'une des évolutions que l'on peut noter dans le processus de figuration est la symbolisation et l'esthétisation progressive de la représentation du sexe et de la sexualité. Dans *La Graine et le Mulet*, il y a une correspondance entre la scène d'adultère de Majid au début du film et la scène de danse finale perceptible dans l'habillement des personnages : ce n'est pas une simple coïncidence si la maîtresse de Majid porte une jupe haute split rouge qui dévoile ses cuisses comme celle du costume de Rym. C'est justement le désir sexuel de Majid qui suspend le récit et le met dans une situation cruciale. En même temps, le désir frustré s'accumule au fur et à mesure que les problèmes s'aggravent. Deux heures plus tard, il est alors inévitable que le film culmine au point où le tourment se console finalement par la danse dans une chorégraphie très provocante. Pour les personnages, le sexe et la danse offrent tous les deux une manière de s'extraire de la banalité du quotidien : l'une brutale, l'autre raffinée ; l'une concrète, l'autre rituelle.

4.2 Corps épuisé, peuple épuisé

Au tout début de la danse de Rym, point culminant de l'émotion et de l'intrigue, sa mère, Latifa, se lève et rentre à la maison pour préparer la semoule, car elle a déjà rempli sa mission au niveau narratif et au niveau esthétique. La beauté et la sensualité du corps féminin sont bien manifestes, mais le cinéaste ne s'en satisfait toujours pas. Il tient à pousser la danse vers une relation plus intense entre la danseuse et les spectateurs. Pendant le spectacle, la caméra se tourne régulièrement en contre-champ là où les regards sont fixés sur la danseuse. Les invités de marque, au milieu, et les voisins semblent avoir oublié leur mécontent initial et savourer ce festin des yeux. Les membres de la famille Beiji, stupéfaits devant l'attitude de la jeune fille qu'ils jugeaient en premier lieu méprisable, se joignent aussi à la performance en frappant dans leurs mains au rythme de la danse tandis que quelques-uns des convives commencent à siffler. Ces réactions nous rappellent que cette danse n'est jamais une

danse qui vient naturellement de soi. Aussi audacieuse et provocante qu'elle puisse paraître, la jeune danseuse tient pourtant à éviter le contact direct des regards dans la foule. C'est l'effet de sa timidité, tout autant que celui d'un mélange de pudeur et de crainte du jugement. La conscience de soi dans la danse est encore vague au début, sans même parler de jouissance. C'est principalement pour cela que Kechiche l'appelle « une danse de mort, une danse macabre. Une danse symbolique. Une danse de sacrifice ». ¹⁶ Parce qu'avant tout, elle est là pour se consumer, pour faire arrêter le temps, tout comme Shéhérazade qui s'offre à combattre l'impossible au risque de sa vie.

Au niveau du cadrage, cette passivité vient essentiellement du gros plan employé dans la séquence dont nous avons parlé plus haut, mais il nous semble nécessaire de l'examiner à nouveau. En effet, malgré le cadre serré qui fait du corps de la danseuse le centre unique et absolu de l'image, le corps est coupé en fragments. Comme le cinéaste le révèle lui-même, il y a toujours chez lui « une volonté de voir au plus près, de voir ce qu'on ne voit pas. Je sens dans le gros plan des choses que dégage le personnage, ou l'acteur, l'individu, une énergie qui me devient plus visible, plus saisissable ». ¹⁷ Pour saisir au plus près, la subjectivité est, volontairement ou involontairement, mise à côté. De plus, la focale extrêmement rapprochée permet à la caméra de développer une dimension tactile. C'est-à-dire que, lorsque l'on observe l'objet désiré d'aussi près que possible, percevant la texture de la peau à une distance infime, on a l'illusion qu'on la touche et non qu'on la regarde. Et cet effet de synesthésie fournit une autre dimension à la sensualité : une domination absolue du sujet. Ce qui suit le corps au grès des mouvements de la caméra, ce ne sont plus les yeux mais les mains. Placé sous le regard, littéralement posé sous le nez, le sujet est temporairement privé de son intégrité et de sa conscience subjective. En effet, ce que nous voyons de la première moitié de la danse n'est pas la danse proprement dite, mais le mouvement des parties séduisantes du corps et le tremblement intensif qui concrétise l'anxiété.

Le changement décisif a lieu dans la seconde moitié de la danse, lorsque Rym se tourne vers le tambour. Traditionnellement, la réponse aux spectateurs est

16. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : "Je tiens au peut-être". » p.18

17. *Ibid.* p.16

souvent omise dans une performance de danse du ventre, mais Rym choisit de se mettre en interaction avec les musiciens, amis de son beau-père, Chibanis auxquels elle fait confiance. La caméra recule et cadre la jeune fille jusqu'aux cuisses, afin de montrer les gestes dans leur intégralité. Le rythme de la musique s'intensifie et la danse devient de plus en plus ardente. Rym secoue le torse, les seins et les hanches de façon sensuelle. Une expression joyeuse et frénétique se manifeste sur son visage en sueur. Bien que gagnée par la fatigue, elle semble de plus en plus à l'aise dans les mouvements qu'elle exécute et qui lui révèlent l'attirance de son propre corps. Elle soulève ses cheveux, les agite en avant et en arrière et les musiciens lui répondent en musique.



FIGURE 4.6 – Rym danse devant les hommes

En parallèle de la scène où Slimane est rompu de fatigue, l'ambiance sur le bateau est chauffée à blanc. La caméra semble elle aussi prise d'excitation en se déplaçant autour de la danseuse. Dans une prise de vue où Rym est en face de la caméra tandis que le tambourin commence, il est assez évident que la danse entre dans une dimension sexuelle, à laquelle la foule répond par des sifflets et un chahut excité. Dans une série de plans, la chair de la jeune fille est juxtaposée au visage ridé du vieil homme, créant par contraste une sensualité étrange. La danseuse se retrouve encerclée en bout de scène par les musiciens âgés, à la manière d'un cerf traqué par les chasseurs. Elle est au bord de l'épuisement dans cette « danse de mort », mais ce

que l'on voit apparaître sur son visage se rapproche de l'orgasme. La caméra bouge, comme enivrée et sans contrôle, ajoutant à l'ivresse des sens. Il est difficile de dire si Rym jouit de la danse elle-même. Le cinéaste définit cette danse comme « une sorte de transe », mais à certains moments sans doute, elle semble pleinement consciente de la sensualité qu'elle dégage en dansant.¹⁸ De plus, aussi désespérées et éperdues que leurs postures puissent paraître, nous ne devons pas oublier l'intention initiale de Slimane et de Rym : défier la fatalité qui les voue à l'échec et devenir leur propre patron. La fin du film n'est pas pessimiste non plus : bien que Slimane s'écroule par terre, la fête et son projet de restaurant, seront quand-même sauvés. Après tout, la danse est effectivement « chargée de symboles optimistes : ce ventre offert est tendu vers l'avenir. À partir de lui quelque chose peut pousser, émerger ».¹⁹

Le film s'arrête à ce point, au moment où Latifa arrive avec le couscous, tandis que le cinéaste, lui, continue : dans *Sueur*, Rym danse au point de s'écrouler après près de cinquante minutes. Ce que Kechiche cherche chez l'actrice, qui n'a aucune expérience professionnelle en tant que danseuse, c'est littéralement l'épuisement. Il découvre dans cette scène que la beauté physique n'est jamais un simple état de l'être à apprécier, mais coexiste toujours avec l'exploitation, la torture et l'oppression. Après le succès de *La Graine et Le Mulet*, Kechiche poursuivra cette démarche : incarner la beauté torturée dans le corps dansant, et ses personnages subiront des oppressions plus étouffantes encore.

4.3 Danser la douleur : la danse dans *Vénus Noire*

Dans l'opus suivant, *Vénus Noire*, la « danse sauvage » de Saartjie Baartman a justement lieu pour satisfaire les regards curieux et offensants, et les scènes de spectacles sont évidemment des reproductions amplifiées de la danse dans *La Graine et le Mulet*. L'esclavage subi par le personnage consiste en une double exploitation : celle de son maître et celle des spectateurs qui ont payé pour la « consommer ». Le but de cette « exhibition de monstruosité » est assez explicite : la satisfaction de la

18. « "La Graine et le mulet" : entretien avec Abdellatif Kechiche », *art.cit.* p.32

19. Jacques MORICE et Laurent RIGOLET. « Abdellatif Kechiche en dit plus sur le travail, le cinéma, le sexe ». In : *Télérama* (mai 2007). URL : <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2013/abdellatif-kechiche-je-suis-tres-jaloux-des-audaces-cinematographiques-de-catherine-breillat,97946.php>.

curiosité et l'excitation sexuelle. De plus, aucun élément créatif ou artistique n'y est permis, ce qui fait de la performance une totale torture pour la vénus.

À la différence de l'attitude complexe adoptée dans *La Graine et le Mulet*, Kechiche décide cette fois d'être le complice impitoyable des spectateurs. Les trois scènes de spectacle qui occupent le centre du film sont proposées quasi *in extenso*. Par rapport à la scène « rustique » sur la péniche, la scénologie de *Vénus Noire* est décidément plus formaliste que naturaliste. Tout d'abord, le spectacle se déroule dans un petit théâtre de Londres, devant un fond sombre décoré par des chandeliers. L'éclairage retenu mais délicat fait clairement référence à la peinture baroque dans laquelle le contraste clair-obscur joue un rôle crucial. Il est assez curieux dans cette scène que les spectateurs soient plus éclairés que ceux qui évoluent sur scène, ce qui implique un rapport dominant-dominé entre les deux parties. Quant à la stratégie d'éclairage adoptée sur la scène elle-même, les sources lumineuses restent immobiles tandis que le déplacement des personnages crée des effets variés. En plus de l'impression générale d'obscurité que nous venons de relever, l'absence de lumière de face est aussi notable. La caméra joue ici à cache-cache avec une lumière en plongée face à la scène. Elle erre tout le temps, cherchant les angles comme pour rassurer, affirmant que, quelle que soit la position de la vénus et de son maître, la majeure partie de leur visage restera toujours dans l'ombre, tandis que le contour des corps sera ciselé par la lumière dure, projetée latéralement, à contre-jour ou par les pieds-chandelles. En même temps, la focale variée révèle non seulement les détails, mais aussi la nature de l'interaction entre le maître et l'esclave.

En outre, d'une texture de peinture à l'huile, l'éclairage participe aussi à donner une ambiance mystérieuse et dramatique qui fait ressortir le sujet : la Vénus Hottentot, maquillée dans le style « tribal » et tirée par une chaîne attachée au cou. Elle est vêtue d'un collant couleur chair, qui accentue particulièrement ses fesses hypertrophiées comme si elles étaient dénudées. Le spectacle montre l'animalité de ce « sauvage féminin », suscitant la peur tout autant que l'excitation dans la foule. Au rythme du tambour, la vénus se met à danser, et la chorégraphie consiste seulement à montrer le tremblement des fesses explicitement éclairées par les pieds-chandelles. L'exaltation de la foule atteint son paroxysme quand les gens sont invités à toucher le corps de la vénus. Les mains qui s'agitent deviennent ainsi la concrétisation du regard



FIGURE 4.7 – le spectacle de la Vénus Hottentot

tactile de la caméra qui lui fait subir l'humiliation.

Dans les deux scènes de spectacle suivantes, la performance se déroule à Paris et devient plus élaborée encore. Portant un costume rouge et des bijoux scintillants, Saartjie est présentée comme une « princesse », mais l'essentiel du spectacle réside dans l'attachement morbide à la chair et dans le domptage qui dégénère, au fur et à mesure, en stimulant sexuel. Le trajet d'épuisement de ce corps se termine finalement dans un amphithéâtre de l'Académie, où les regards cannibales la consomment pour la dernière fois au nom de la science. Posée au centre de la scène, la vénus noire est loin d'être une artiste volontaire. Au lieu des chants qui proviennent de son cœur, les gens de l'assistance s'intéressent plus à la chair et au processus sadique de l'apprivoisement même s'ils sont conscients que ce ne sont que de pures inventions ; au final, « ce sont les assemblées de spectateurs et leurs réactions qui évoluent ». ²⁰

Derrière l'« anecdote » du récit historique, Kechiche relève que ce regard étouffant vient de sa propre expérience : « De par mes origines, j'ai vécu aussi l'oppression du regard, et quand j'ai voulu oublier ce qui faisait de moi un étranger en devenant acteur, je me suis retrouvé à subir ce regard encore plus violemment.

20. Joachim LEPASTIER. « Mort à Vénus, *Vénus Noire* d'Abdellatif Kechiche ». In : *Cahiers du cinéma* 660 (oct. 2010), p. 20.



FIGURE 4.8 – Saartjie dans la salon de Paris

Les rôles stéréotypés de l'Arabe de service me renvoyaient ce que je voulais fuir, c'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai arrêté le métier ». ²¹ Paradoxalement, en quittant les personnages maghrébins, le cinéaste semble revenir, avec la figure de la vénus noire, aux thématiques de l'identité, de la colonisation, de l'exploitation et du racisme, dont il essaie pourtant de sortir. L'exhibition du corps se présente comme le symbole de l'humiliation qu'un « autre » est susceptible de subir dans une société étrangère, mais est-t-il vraiment ce dont Kechiche se préoccupe ?

Sûrement *Vénus Noire* n'est-il pas non plus un film militant. Est-il possible pour la vénus de fuir ce regard exploitant et d'obtenir une vie libre ? Est-il possible qu'elle soit appréciée en tant que sujet esthétique et non en tant que sauvage exotique de foire ? Non. À Paris, dans le salon bourgeois, elle est plus au moins acceptée comme une « artiste exotique » qui communique et boit du champagne avec des spectateurs curieux. Il semble qu'elle ait une chance d'être traitée d'une façon juste quand elle est invitée chez le journaliste et ensuite chez le peintre pour qui elle pose. C'est d'ailleurs l'une des seules scènes tournées en extérieur, à la lumière du jour. Pourtant, ce qui nous attend à la fin, n'est qu'un étouffant désespoir. Dans de longues séquences obscures d'intérieur où l'héroïne est toujours muette, Kechiche tue la possibilité d'une quelconque libération et livre son personnage avec cruauté aux

21. Jean-Luc DOUIN. « "Je m'interroge sur la responsabilité de celui qui regarde" Entretien avec Abdellatif Kechiche ». In : *Le Monde* (oct. 2010). URL : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/10/26/abdellatif-kechiche-je-m-interroge-sur-la-responsabilite-de-celui-qui-regarde_1431369_3476.html.

mains des scientifiques et à la maison close. Ne figurent plus alors dans la danse que des abus sexuels, si l'on peut encore considérer cela comme de la « danse », sous des regards plus luxurieux encore, morbides, voire sadiques. La substance du corps se retire pour ne laisser qu'animalité primitive, tandis que l'âme ne peut que finir par se perdre dans l'alcool et le tabac. L'étouffement atteint l'insupportable jusqu'à épuiser littéralement le corps en procédant à l'ablation des organes génitaux, l'exploitant ainsi jusqu'à la dernière goutte du sang.



FIGURE 4.9 – Saartjie se perd dans l'alcool et le tabac

Cependant, le mécanisme de stimulation de la sympathie ne semble pas fonctionner comme dans les autres films de Kechiche. Tout au long du film, l'humeur taciturne de Saartjie Baartman la confine dans une position plus ou moins inaccessible. L'inefficacité de la communication résulte non seulement de la barrière de la langue, vu qu'elle ne peut s'exprimer que dans un français très simple, mais aussi de son attitude passive. Elle ne lutte plus ni contre le regard qui la traite comme une « sauvage beuglante », ni contre les gens qui ne lui accordent ni volonté ni dignité. Finalement, il ne reste plus que ce corps ultra-féminin, figure allégorique du peuple, puissante et robuste mais dépeçable et corvéable à merci. La danse qu'elle exécute enchaînée est en fait une torture, comme une phalène tombée à l'eau qui se débat désespérément une souffrance sur laquelle la longueur extrême des scènes force le spectateur du film à fixer les yeux. Au bout du compte, il est difficile de distinguer ce qui résulte d'une vision critique de ce qui procède d'un voyeurisme inconscient.

4.4 La danse métaphorique : La sensualité dans *La Vie d'Adèle*

La frénésie de la chair féminine se prolonge avec *La Vie d'Adèle Chapitres I et II* sous une forme encore plus voluptueuse. Ce qui se substitue à la danse sont effectivement des séquences de sexe. Kechiche développe également une nouvelle grammaire visuelle, qui se distingue de celle de ces précédents films, et qui consiste avant tout en la dominance de plans fixes. Selon lui, « l'idée était de bouger assez peu la caméra, de se limiter à quelques mouvements d'accompagnement, principalement des panoramiques. Comme on tourne caméra à l'épaule, on peut avoir l'impression que la caméra bouge, mais il y a beaucoup de plans fixes²² ». Kechiche met en scène et chorégraphie les deux corps. Vers la fin de la première séquence de sexe, les corps nus baignent dans la lumière veloutée, exhibés sur le fond du drap bleu, évoquant un sentiment de néant. Sofian El-Fani, chef opérateur de *La Vie d'Adèle Chapitres I et II* a expliqué leur méthode de travail sur le plateau : « J'ai essayé de trouver une lumière douce, notamment pour les peaux [. . .] On est susceptibles de filmer dans toutes les directions, donc il ne faut pas de projecteur dans le champ. Tout était accroché en hauteur ou très au sol. Il nous arrivait souvent, sans couper, de déplacer un projecteur pour rééquilibrer la lumière d'un gros plan ». Pour le tournage, ils ont choisi deux Canon C300 en vue de profiter de sa légèreté et de sa discrétion, « pour que la technique ne dérange pas la mise en scène ou les comédiens et pour que les cadresurs ne s'épuisent pas, comme on travaille en longues prises à l'épaule, en restant réactif au jeu ».

De plus, l'alternance des plans larges et des gros plans sert Kechiche qui est « à la recherche d'un rythme musical ». Le rythme n'est pas seulement rendu visible par la manière de filmer, mais aussi incarné par le son, c'est-à-dire par le mixage des caresses et des gémissements de Jérôme Chenevoy, ingénieur du son, qui prend la place de la musique au rythme vif des scènes de danse dans *La Graine et le Mulet* et *Vénus Noire*. La liaison entre les scènes de sexe et les scènes de danse explique aussi la dilatation des séquences provocantes dans *La Vie d'Adèle Chapitres I et II*. L'acte sexuel est présenté dans son intégralité, avec agrandissant de l'enlacement des deux corps fiévreux qui se pressent, « s'aspirent » et « se sucent » littéralement.

22. Elise DOMENACH et Philippe ROUYER. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : échapper aux règles pour voir la vie se créer ». In : *Positif* 562 (déc. 2007), p. 18.

Ce qui a d'ailleurs provoqué une polémique durable sur l'éthique au cinéma. Malgré son triomphe à Cannes, Kechiche a reçu maintes critiques à propos de ces scènes « obscènes » d'une longueur excessive, parmi lesquelles l'accusation de Léa Seydoux disant que les reprises surabondantes avaient été une souffrance : « Quand on sait d'emblée qu'on va faire cent prises, on se sent contraint, étouffé ».²³ Le cinéaste s'est défendu en disant qu'il cherchait simplement dans ces scènes « le vrai et la beauté », et qu'il « ne pense pas qu'elles aient souffert de ces scènes », laissant la querelle en suspens²⁴.



FIGURE 4.10 – l'enlacement des deux corps dans la scène de sexe

En fait, les comédiennes ne sont pas les seules à avoir été confrontées à un défi. Ceux qui reprennent inconsciemment la place des spectateurs sans vergogne dans *Venus noire* ici sont justement les spectateurs devant l'écran, soit ceux qui regardent le film, aussi choqués que fascinés par la performance très élaborée. Confronté à l'accusation de voyeurisme, Kechiche y répond ainsi : « je ne cherche pas à aller plus loin pour aller plus loin. C'est juste quelque chose que je ressens » ; et « on est voyeur à partir du moment où l'on refuse de s'impliquer ». Si l'on met la question morale de côté, on peut reconnaître ici, encore une fois, le motif d'épuisement et d'« économie de l'amour », lorsque la relation amoureuse prend fin après l'achèvement de la série de tableaux qu'Adèle, la muse, a inspirée.²⁵ Dans un certain sens, Emma

23. Stéphane DELORME. « Le garçon aux cheveux bleus : Entretien avec Léa Seydoux ». In : *Cahiers du cinéma* 693 (oct. 2013), p. 25.

24. Jean-Philippe TESSÉ. « Tomber le masque : entretien avec Abdellatif Kechiche ». In : *Cahiers du cinéma* 693 (oct. 2013), p. 15.

25. Jean-Philippe TESSÉ. « Le coeur battant ». In : *Cahiers du cinéma* 693 (oct. 2013), p. 8.

tire profit du corps en l'imprimant sur la toile, puis l'abandonne. C'est sur principe que fonctionne l'articulation de la division du film en deux chapitres, c'est-à-dire la division de la vie d'Adèle elle-même : « Acte I : éducation sentimentale d'une jeune fille. Acte II : prise de conscience de la barrière sociale ». ²⁶ Ce qu'Adèle ressent à l'occasion du vernissage, c'est précisément l'essence de sa vie partagée avec Emma. L'économie disproportionnée ne s'applique pas seulement à la relation amoureuse, mais aussi au clivage social sur le modèle bourdieusien qui existe entre les deux femmes amoureuses et entre les personnages secondaires qui les entourent. La bourgeoisie, représentée par Emma et ses amis artistes égocentriques et arrogants, se personnifie dans le rôle dominant, sinon masculin dans le sens conventionnel, qu'Emma occupe dans la relation, tandis qu'Adèle est la figure typique du féminin, populaire en même temps, qui travaille à la maternelle, prépare les repas et sert à la soirée organisée au profit de la carrière d'Emma.



FIGURE 4.11 – Adèle et Emma

Toutefois, cette histoire ne s'arrête pas à un autre drame de sacrifice et d'exploitation. En effet, Adèle se libère de cette relation étouffante. Ce qui est significatif ici, c'est que cette libération s'effectue justement par la danse. Bien qu'elles n'occupent pas de position centrale dans le récit, il y a quand-même quatre scènes de

26. « Entretien avec Léa Seydoux : Le garçon aux cheveux bleus ». *art.cit.* p.24

danse dans le film à travers lesquelles Adèle se révèle graduellement. La première se déroule dans le bar gay où la jeune lycéenne fait la connaissance d'Emma, la fille aux cheveux bleus. La timidité d'Adèle l'empêche de danser avec des gens plus âgés, plus matures et plus « cools » qu'elle, mais aussi le sentiment d'isolement au sein d'un groupe étranger. D'ailleurs, on peut remarquer dans les scènes suivantes qu'elle ne danse qu'avec son groupe : à la fête d'anniversaire avec ses amis d'enfance et puis à la soirée d'Emma où elle perd pied devant ses camarades intellectuels et danse avec un garçon qui semble « moins snob » que le reste du groupe. Ce moment est un moment délicat : la relation amoureuse est déjà fragilisée entre les deux femmes. Adèle est tentée de discuter et de danser avec le garçon qui l'encourage à voyager aux États-Unis lorsqu'Emma flirte avec une autre fille. Les deux personnages voient la possibilité de se retirer, ou plutôt, de retourner dans leur propre milieu. Si la jalousie est encore partiellement à l'origine de cette scène, la dernière danse sera la plus décisive dans le processus d'éveil d'Adèle. Au rythme aérien de la musique, elle enlève sa veste et défait ses cheveux, laisse son corps totalement investi par son propre désir. Sa danse n'est plus pour les autres mais pour elle-même. C'est aussi un moment où tout déraile, une action sans contrôle dont les conséquences seront sévères. Le balancement des bras et les déhanchements conduisent finalement à une aventure avec son collègue, garçon de son milieu, et à la fuite de l'amour désespérant qui la lie à Emma.²⁷ Comparée aux performances dansées, attirantes et charnelles, des deux films que nous avons mentionné plus haut, il est à remarquer que la danse d'Adèle est séparée des regards extérieurs. Adèle retrouve de façon inattendue la conscience d'elle-même dans la danse. Son identité remonte à la surface à mesure qu'elle libère son corps de l'étoffe qui l'opprime.

Malgré sa longue souffrance après la perte de son amour, Adèle s'en sort finalement en voyant son propre corps peint au vernissage d'Emma. Elle pénètre brusquement la vérité de la relation et sa vérité propre. « Dans la dernière scène elle prend conscience que son amour est mort, et qu'il n'en reste qu'une trace sous la forme d'une œuvre, celle d'Emma. Il reste quelque chose, et c'est tragique parce que ce qui reste, c'est un tableau accroché sur un mur, c'est-à-dire beaucoup et

27. Cette scène de danse au bar continue à prendre de l'ampleur dans *Mektoub My Love* où les jeunes se perdent.



FIGURE 4.12 – Adèle à la soirée d’Emma

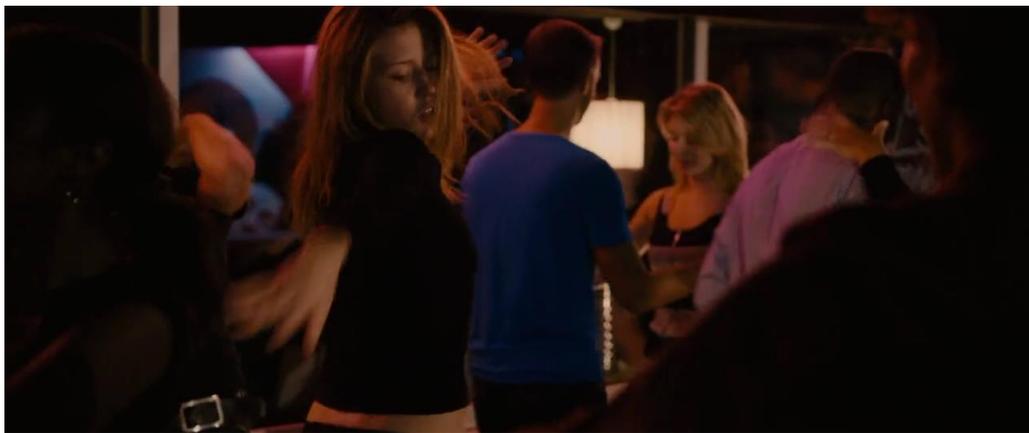


FIGURE 4.13 – Adèle danse au bar avec son collègue

rien ». ²⁸ Tandis qu’Adèle est accrochée au mur sous la forme d’un tableau, entourée par les regards et les paroles critiques, elle part en réalité de la galerie. Elle se libère finalement du milieu auquel elle « n’appartient pas » en prenant une direction inconnue.

Cette possible libération se superpose à la représentation du « peuple » que Kechiche essaie de cristalliser. Adèle en tant que modèle d’Emma, fixée sur la toile, est fausse, donc morte, et Adèle qui quitte la salle est réelle, donc vivante. Il a aussi changé la fin de la bande-dessinée selon laquelle Adèle (prénomée Clémentine) aurait dû mourir, car Adèle est justement le symbole de la vie. Lorsque nous voyons le corps souple et charnu d’Adèle , ses lèvres retroussées et pleines de désir, Kechiche,

28. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : Tomber le masque ». *art.cit.* p.16

lui, y voit « une femme forte, libre, indépendante, très ancrée dans la vie²⁹ ». À travers la longue vie partagée avec Emma, elle reste une personne simple et honnête qui ressent et exprime ses émotions sans masque.



FIGURE 4.14 – Adèle quitte la salle

Aussi naturelle qu'elle puisse paraître, la féminité comprise par Kechiche joue un rôle essentiel dans la représentation du peuple. Il a choisi de réserver la souplesse, le silence, la tolérance et la générosité du désir aux corps des femmes pour construire son image du peuple. La beauté, la sensualité et le « vrai » qu'il déclare chercher dans le corps féminin sont toujours accompagnés par la douleur et la souffrance. Cette image construit la métaphore du peuple et de son histoire. Bien que le cinéaste essaie de s'éloigner, surtout dans ses derniers films, du contexte particulier de sa communauté d'origine, il se rapproche de plus en plus, par la forme du récit qui s'inscrit dans la figuration charnelle, de l'enjeu auquel il semblait avoir échappé. L'immigration qui résulte essentiellement de l'histoire de la colonisation continue à exister au travers de l'articulation exploitation/libération qui perdure aujourd'hui sous d'autres formes. Aussi parle-t-il de ses personnages en ces termes : « Pour moi, admirables par leur liberté. Ils ne refusent pas leur appétit. Adèle a ce courage-là, c'est une héroïne³⁰ ».

Cette liberté souveraine ne peut venir que d'une histoire d'oppression et de souffrance. Dans les images de Kechiche, une partie importante de la liberté s'inscrit dans le désir sexuel, qui est en quelque sorte opprimé et puis libéré d'une façon

29. Cyril BÉGHIN. « Les secrets du gros plan : Entretien avec Sofian El Fani, chef opérateur ». In : *Cahiers du cinéma* 693 (oct. 2013), p. 19.

30. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : "Tomber le masque" » *art.cit.* p.16

excessive et parfois torturée. Le corps féminin est fort et fertile mais complètement soumis et exploité par le récit et les regards multiples : du cinéaste comme des spectateurs. Dans un certain sens, il est vrai que l'approche sensuelle de Kechiche peut sembler « obscène » pour un regard critique. Cependant, il est aussi possible de l'examiner sous certains principes implicites. En premier lieu, Kechiche invite toujours le spectateur à pénétrer le monde de ses personnages, en l'incorporant à la scène et en le stimulant par la douleur. Certes, il risque ainsi et inévitablement de provoquer l'inconfort et donc de faire sortir le spectateur du film, sauf si ce dernier accepte d'adopter pleinement la vision audacieuse du cinéaste. Ensuite, la sensualité sert de métaphore. Observer les corps au plus près permet en fait d'entrer dans une autre sphère, celle du désir libéré. Il est probablement difficile pour qui est né dans un état « libre » de comprendre comment on peut être si avide de chair, et qu'il s'agit plus ou moins d'un « effet de contrecoup » où le regard brûlant se fixe à la chair. Pour certains des immigrés dans ce contexte, la révolution morale, et notamment la libération sexuelle, se réalise effectivement par l'acte d'immigration. En fin de compte, le gros plan qui exclut tous les autres éléments narratifs et figuratifs, en se concentrant sur la chair, nous transmet encore une fois une vérité : le corps demeure, après tout, la seule propriété et la beauté unique du peuple.

Nous devons avouer que la barrière qui sépare l'image sensuelle symbolique, métaphorique, puissante, de l'image purement lascive n'est pas toujours solide. Dans la série *Mektoub My Love*, les derniers films de Kechiche, les scènes érotiques quasi irritantes ont reçu des critiques sévères, notamment à cause de leur longueur agaçante. Cependant, formes développées de la dernière danse au bar dans *La Vie d'Adèle Chapitres I et II*, ce qu'il faut en retenir, c'est que la liberté n'a plus beaucoup de sens. Sous les néons, les personnages semblent totalement perdus dans l'exécution de mouvements mécaniques qui ne leur laissent, après l'épuisement, que le néant.

Deuxième partie

Peupler les espaces, espaces des peuples

Pour parler de l'espace et du cinéma, il nous faut tout d'abord clarifier le domaine dans lequel la discussion s'inscrit et les approches pertinentes à retenir. Quelles sont les relations possibles entre l'espace et le cinéma ? Constituent-ils deux catégories distinctes subordonnées l'une à l'autre, ou plutôt deux notions parallèles et corrélatives ? Bien sûr, si dans l'analyse classique d'un film spécifique on parle d'un « espace dans le cinéma », il s'agira probablement d'un espace autonome créé par ce film. Toutefois, ce que nous nous proposons d'aborder dans cette partie est définitivement plus vaste que cet espace clos et circonstanciel.

Premièrement, il s'agit de revenir à la question du regard que l'on porte sur l'essentiel d'un film au niveau ontologique. En d'autres termes, comment perçoit-on le film ? Il est évident que le film est essentiellement une disposition qui traite l'espace tout comme il traite le temps. Sur ce point, nous pouvons naturellement établir un lien entre le traitement de l'espace dans le cinéma et la disposition du pouvoir en politique dans le cadre du « Partage du sensible » défini par Jacques Rancière dont nous avons déjà fait mention en introduction. De même que le processus politique fixe les individus à leurs places, le film établit une configuration selon sa logique propre, tout en distribuant la position des sujets et en manipulant la distance laissée entre chacun d'eux. Nous verrons dans l'analyse qui va suivre que cet éclairage est loin d'être une pensée métaphysique que le philosophe impose au cinéma en vertu de son statut indépendant. Au contraire, il y a une coïncidence entre le raisonnement philosophique/politique et la pratique des cinéastes, qu'ils en soient conscients ou non. D'une façon similaire à ce qui se passe dans les pratiques politiques, l'un des facteurs cruciaux pour déterminer la position d'un film est, notamment dans le cadre de notre étude, le sujet choisi. Puisque, dans la plupart des cas qui nous concernent, le sujet filmique consiste en une personne, ou une population : comment alors peupler un espace qui, dans ce contexte, est un espace cinématographique ? Ce sera la première question que nous nous poserons pour tenter de saisir au mieux la position des

cinéastes et interroger leurs œuvres dans les analyses qui vont suivre.

Ensuite, sur une échelle plus vaste qui englobe l'aspect matériel du cinéma, on peut aussi dire que le film ne peut exister qu'en espace. Si le premier point met l'accent sur le champ à l'intérieur du film, le second se focalise plus sur l'interaction entre le champ et le hors-champ, entre l'espace à l'intérieur et à l'extérieur d'un film pendant toute sa durée de vie. Le support, pellicule ou numérique, définit avant tout la nature de la forme concrète et matérielle dans laquelle le film existe, ainsi que les conditions budgétaires ; l'endroit du tournage, tantôt décor artificiel tantôt décor réel/naturel, définit, quant à lui, souvent l'idée fondamentale portée par le film et influence ainsi la présentation du champ et du hors-champ ; le lieu de projection, parfois en salles dans le cadre d'une distribution traditionnelle, parfois exclusivement lors de festivals et d'évènements spécifiques au cinéma, ou même sur des plateformes en ligne gérées par des distributeurs multinationaux comme Netflix, Amazon, Google, etc. . . . quel qu'il soit, ce lieu détermine le public tout comme le contexte dans lequel le film est visionné. Et si nous poussions le raisonnement jusqu'au bout, pour ne pas dire jusqu'à son point le plus radical, nous pourrions même en conclure que le film est, en fait, l'espace lui-même. Etant donné la concomitance de son existence concrète, physique, par la matière dans laquelle il s'incarne, et de son existence virtuelle, abstraite, par le sujet qu'il traite et présente à l'écran, tout film est à considérer comme une part du monde dans lequel nous vivons. C'est-à-dire que, ce qui se passe dans l'espace cinématographique est susceptible de solliciter les sentiments autant que les événements qui se déroulent dans un espace réel, pour ne pas dire plus. Et, comme nous l'avons déjà mentionné, le film, en général, est lui-même capable d'être une forme indépendante et autonome du partage du sensible. Cependant, dès qu'un film se matérialise, il définit également une position propre dans l'ensemble de cet espace universel selon les principes du partage qu'il suit.

En fait, c'est justement par le biais de ce facteur qu'un film est susceptible de s'engager dans le champ politique. En disant que le cinéma est un art en soi, nous n'avons nullement l'intention de négliger l'aspect de la nature essentielle du film en tant qu'événement, en tant qu'expérience vécue le temps de la réception. Mais dans cette partie de la thèse, nous nous focaliserons surtout sur la perception spatiale de cette expérience multi-sensorielle. En effet, dans maints cas, l'idée d'un film germe à

la suite d'une perception spécifique au sein d'un espace particulier. Elle est souvent le fruit d'une impression, d'une situation, d'une atmosphère intense que le cinéaste a expérimentée dans un espace particulier qui peut être très subjectif. Il est donc important, pour les spectateurs également, de reconnaître ces espaces qui fonctionnent en tant que « formes cinématographiques » ou « images cristal » et se situent au cœur du film, pour saisir la position de l'auteur.

En outre, remarquons que, dans la production globale du cinéma de fiction, ces dernières années sont marquées par un intérêt croissant pour la représentation de l'« espace du peuple ». Cette tendance semble tout d'abord le signe d'un débordement. Le regard posé sur les espaces « problématiques » déborde en effet, littéralement et à une échelle considérable, non seulement le champ de l'actualité sociale dans les médias, mais aussi les genres traditionnels du « cinéma indépendant » ou du « documentaire anthropologique ». Des festivals internationaux européens à l'*Academy Awards* des Oscars, une part considérable de films de fiction, parmi lesquels *Dheepan* (Cannes, 2015), *Fuocoammare* (Berlin, 2016), *I, Daniel Blake* (Cannes, 2016), *Shoplifters* (Cannes, 2018), *Joker* (Venise, 2019) et *Parasite* (Cannes, 2019 ; Oscars, 2020), remporte les prix les plus importants en proposant des histoires qui se passent dans des espaces « typiques » où résident des classes populaires, pour ne pas dire des bas-fonds. Ces films, tout comme les débats auxquels ils donnent lieu, ont fait naître un phénomène non négligeable et visiblement original dans la division « prestigieuse » du cinéma ; étant en effet entendu que, dans l'opinion conventionnelle, le thème de l'inégalité entre les classes est habituellement lié au « cinéma engagé », souvent – malheureusement – dédié à un public intellectuel restreint, et non produit dans le but d'instruire et/ou de divertir les « masses ».

Toutefois, malgré toute l'attention dont ces films lauréats ont bénéficié, il nous semble toujours bien délicat de donner à un film l'étiquette de « révolutionnaire » au seul regard de son contenu et du sujet qu'il traite. Notre jugement se construit sur des analyses concrètes et selon le contexte particulier de chaque film, et ce notamment dans le cadre de la figuration de l'espace qui détermine, pour l'essentiel, l'originalité des films que nous avons choisi d'étudier. Enfin, en nous penchant sur l'espace et le film par le biais des trois approches que nous venons d'exposer (la construction du champ cinématographique, le contexte industriel de la production et de la distribution,

et l'engagement politique des films de genre), nous essaierons surtout d'éviter l'écueil d'une analyse qui proposerait une sorte de hiérarchie en privilégiant une approche plutôt qu'une autre. Car ce n'est bien qu'en associant les trois approches que la question suivante aura du sens : existe-il un « espace du peuple » ou, en quelque sorte, un « espace des peuples » ? Autrement dit, est-il possible de construire un tel espace au cinéma ?

Tout d'abord, traitons de la notion d'« espace au cinéma » dans le sens le plus classique du terme, à savoir l'espace à l'intérieur d'un film, qui est avant tout une construction artificielle. Selon la définition générale, cette construction, surtout dans le cinéma de fiction classique, est une partie fondamentale de la narration cinématographique. Il s'agit tout d'abord de construire le lieu imaginaire du récit, qui peut être une organisation scénographique, un décor de studio ou un paysage en extérieur³¹. Aussi évidente et concrète que la définition puisse paraître, elle peut nous apporter un éclairage précieux non seulement pour l'analyse des films de fiction, mais aussi pour les documentaires, considérant qu'il nous est possible, notamment quand nous interrogeons le travail d'un cinéaste de documentaires, de négliger les artifices qu'il a pu utiliser au profit de la représentation du « réel ». Par exemple, remarquons que dans les entretiens que Wang Bing a pu donner, le cinéaste insiste toujours sur sa passivité dans le tournage une passivité qui peut être mal interprétée si l'on ne creuse pas le contexte dans lequel elle se manifeste. En fait, c'est l'une des missions principales que nous nous sommes données dans les sections qui vont suivre : reconnaître, dans des formes cinématographiques documentaires ou fictionnelles, réalistes ou expérimentales, les dispositifs qui, selon les observations des cinéastes eux-mêmes, permettent d'extraire la vérité du désordre de la vie. Ainsi, il nous est sans doute nécessaire de baser notre recherche sur ce que la représentation a de concret : la qualité de l'image fruit d'une composition organique, de choix techniques et esthétiques , le cadrage, la lumière, la profondeur de champ, la focale, l'angle, la couleur, la scénographie, le mouvement de la caméra, le découpage, le montage, le son, etc. . . et sur le plus essentiel, ce qui est englobé et ce qui est exclu dans l'image.

31. Antoine GAUDIN. *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Armand Colin, 2015, p. 9.

À travers maintes recherches théoriques sur la dimension spatiale du cinéma, nous avons pu constater des approches diverses, narratives ou historiques, en ce qui concerne la question du temps. Comme l'espace cinématographique se déploie toujours dans une temporalité, il est en effet susceptible d'être également la figuration idéale d'un concept lié au temps. Alors, comment comprendre la notion d'espace au cinéma, tout en gardant à l'esprit son interconnexion avec le temps ? L'une des caractéristiques communes à toutes ces approches consiste à chercher à incarner les transformations à l'œuvre au cours d'une période de l'histoire dans les changements figuratifs de l'espace. De plus, notamment dans les pratiques documentaires, l'une des motivations les plus importantes, celle qui donne l'impulsion aux cinéastes pour travailler avec ferveur, c'est l'urgence de parer au passage du temps, d'être sur place pour filmer l'existence fragile de ces espaces moribonds avant qu'ils ne disparaissent totalement.

Toutefois, les théories contemporaines ne nous suffiront pas si nous nous limitons à l'analyse classique de l'espace qui suppose de le traiter comme un être en soi. Dans une perspective phénoménologique, l'espace cinématographique ne peut exister qu'en tant qu'espace « vécu ». À travers le regard de la caméra, ou des personnages, nous vivons dans l'instant un espace autre que le nôtre, un espace encore inexploré. Par l'utilisation du verbe « vivre », la présence d'un corps humain est bien avérée dans cette nouvelle perception de l'espace cinématographique ; il s'agit dès lors d'examiner l'espace sous un regard humain qui lui donne vie, et qui le considère, enfin, comme une partie organique du film. Comme l'écrit Manny Farber dans le « manuel sur l'espace du film » qu'elle imagine dans *Negative Space : Manny Farber on the Movies* : « il y a plusieurs types d'espaces cinématographiques, parmi lesquels les trois plus importants : (1) le champ de l'écran, (2) l'espace psychologique de l'acteur, et (3) le domaine d'expérience et de géographie que le film traite³² », ce qui implique que l'espace cinématographique est profondément lié aux activités et aux expériences humaines.

Mais de quel corps humain s'agit-il ? Celui du personnage, du spectateur ou bien d'un corps imaginaire ? La tendance contemporaine des théoriciens du cinéma est de répondre à cette question d'un point de vue réceptif. C'est-à-dire qu'ils considèrent le cinéma plutôt comme une situation, ou un phénomène qui affecte tous les sens du

32. Manny FARBER. *Negative Space : Manny Farber on the Movies*. Da Capo Press, 2009, p. 3.

spectateur, et non comme une opération d'« optique » pure. Selon Antoine Gaudin, « l'espace du cinéma ne sera pas donc considéré comme un *motif stable représenté* par le film, et disponible pour la vue uniquement [. . .] mais comme un phénomène dynamique produit par le film, et engageant le corps du spectateur³³ ». Et Thomas Elsaesser entreprend, quant à lui, dans *Le cinéma et les sens : théories du film (Film Theory : an introduction through the senses)*, ouvrage écrit en collaboration avec Malte Hagener, de réécrire l'histoire du cinéma en catégorisant et étudiant les films classiques à travers le prisme de la relation entre le cinéma et les sens humains sens qui comprennent la vue, le toucher, l'ouïe et la pensée³⁴.

Naturellement, cette méthodologie nous dirige vers une approche phénoménologique de la perception de l'espace filmique. Comme on peut le lire dans la transcription d'un cours de Maurice Merleau-Ponty intitulé « Le cinéma et la nouvelle psychologie », « le film ne se pense pas, il se perçoit³⁵ », ce qui introduit l'idée qu'il faut considérer le cinéma comme le modèle du moyen par lequel nous percevons notre environnement. L'interaction entre le sujet et l'espace, entre l'homme et le monde, y est interprétée comme suit :

La conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est. Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à l'autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire voir le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres³⁶.

Une fois que nous sommes insérés dans l'espace du film, nous acquérons un esprit aussi innocent qu'ignorant, qui nous permet d'entrer entièrement dans l'espace filmique. Nous sommes parfois soumis à son hégémonie, dans le sens où l'on peut être manipulé par le dispositif cinématographique, comme nous le verrons dans une prochaine partie consacrée au fonctionnement du « genre corporel » dans les œuvres

33. *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie. op.cit.p.10*

34. Thomas ELSAESSER et Malte HAGENER. *Film theory : An introduction through the senses (second edition)*. Routledge, 2015, p. 7.

35. Merleau-Ponty MAURICE. « Le cinéma et la nouvelle psychologie ». In : *Sens et non-sens* (1996), p. 22.

36. *Ibid.* p.23

de Kim Ki-duk. Toutefois, le dispositif peut aussi inventer un espace libre qui nous permet de percevoir et d'établir des liens entre l'espace filmique et nous-même selon notre propre volonté. Malgré des expressions qui peuvent sembler biaisées, il n'y a pas forcément de jugement qualificatif entre ces deux genres de dispositif. Parfois, l'invisibilité ne devient sensible qu'à l'aide d'opérations manipulatoires. Un exemple par excellence de cette manipulation est la recreation expérimentale de la « vision aveugle », au sens littéral, dans *Blind Massage* (2015) de Lou Ye. Afin de rendre visible le monde vu par les personnages aveugles, Lou Ye et son caméraman Zeng Jian ont choisi d'obtenir, par des opérations mécaniques réalisées pendant le tournage, l'effet brumeux et instable qui est en conformité parfaite avec la vision supposée et imaginée par le cinéaste. Après avoir essayé plusieurs outils et supports, la vision aveugle de la version complète du film est au final composée selon trois modalités différentes pour chaque séquence : plans filmés pendant la journée avec éclairage naturel et objectif normal, plans filmés pendant la nuit avec éclairage sur le visage et objectif tilt-shift, et, dans la même scénographie, avec un *lensbaby* dans lequel Zeng met son doigt et le remue lors des moments émouvants en créant une sensation de vibration³⁷.



FIGURE 4.15 – Un visage vu par Xiaoma, un personnage aveugle dans *Blind Massage*

Selon Lou Ye et Zeng Jian, ce choix esthétique est inspiré par une réplique

37. Jian ZENG. « Notes sur la photographie de *Blind Massage* ». In : (2014). URL : <https://107cine.com/stream/entry/31193>.

du film : « il y a des yeux qui voient la lumière, et des yeux qui voient le noir³⁸ ». Cette expression hautement symbolique éclaire aussi notre étude, puisqu'elle cherche, elle aussi, à faire voir le noir, l'espace et son peuple auparavant invisibles. Nous relayerons dans les chapitres qui suivent des idées similaires, comme celle du « travail de déterrement » plutôt naturaliste chez Wang Bing, ou encore celle de « lumière noire » en relation avec les effets artificiels inventés par Sylvain George. On peut dire que les cinéastes auxquels nous nous intéressons, visent le même objectif par des chemins différents, bien qu'en revanche, les revendications soient toujours différentes selon les peuples concernés. Et c'est précisément par cette diversité que nous pourrons nous approcher au plus près de l'idée d'une construction de la figure du peuple.

S'il existe une crise dans la représentation du peuple de nos jours, il s'agit de problèmes survenant non seulement au sein du champ représentatif, mais aussi dans l' « hors-champs », c'est-à-dire le contexte de production et le processus de réception. Le jeu entre visibilité et invisibilité est toujours subtil, d'autant plus quand il entre dans le discours politique et social. Dans *Peuples exposés, peuples figurants*, le IVème volume de *L'œil de l'histoire*, Georges Didi-Huberman pose la question suivante : « comment faire pour que les peuples s'exposent à eux-mêmes et non pas à leur disparition ? » En empruntant les termes photographiques, il articule le risque de « sur-exposition » et de « sous-exposition » encouru de nos jours par la représentation du peuple dans tous les genres de médias. « Les peuples exposés au ressassement stéréotypé des images sont, eux aussi, des peuples exposés à disparaître³⁹ », dit-il en faisant référence aux figurations établies au sein de la hiérarchie du régime représentatif qui construit notre idéologie dans un cadre fixé.

Ainsi, l'une des missions majeures qu'un cinéma d'émancipation devra entreprendre consistera à lutter contre la « surexposition » stéréotypée du peuple, qui préexiste dans le hors-champ du film et chez les spectateurs potentiels. En d'autres termes, la figure du peuple dans le cinéma résulte toujours d'au moins deux forces, soit complices soit adversaires. C'est la raison pour laquelle un film qui s'émancipe est en fait un carrefour où se rejoignent les deux hors-champs : celui établi par les images produites par les médias dominants, c'est-à-dire des images surexposées,

38. *Ibid.*

39. *Peuples exposés, peuples figurants. op.cit.* p.15,

et celui sous-exposé dans les représentations de la société dominante, c'est-à-dire les expériences vécues par les peuples qui entrent rarement dans le régime représentatif d'une façon remarquable. Sûrement y a-t-il toujours eu un courant permanent dans le discours intellectuel qui s'est penché sur la représentation du peuple, mais la problématique n'est devenue réellement claire qu'à notre époque où la philosophie, la politique et l'esthétique sont ultra-présentes dans le champ pratique de l'art. Les intellectuels ont perçu l'isomorphie entre leurs domaines et le cinéma, et les écrits qu'ils peuvent produire sur le cinéma nous éclairent grandement, notamment dans notre étude sur le lien complexe entre l'espace et le cinéma.

Parmi les réflexions les plus précieuses, prenons celle de Jacques Rancière sur les films de Pedro Costa pour illustrer comment la représentation de l'espace peut fonctionner comme un facteur actif dans le fondu de l'hors-champ sous-exposé du peuple. Dans « La Politique de Pedro Costa », il analyse en détail le montage d'espaces hétérogènes dans *En avant jeunesse!* (*Juventude Em Marcha!* 2006, 155') qui s'enfilent en suivant le déplacement de Ventura, migrant cap-verdien d'un bidonville de Lisbonne, rendu inapte au travail et à la vie sociale par une blessure survenue à son ancien poste dans le bâtiment qui lui a causé une fêlure d'esprit⁴⁰. Rancière remarque la transformation assez brutale entre deux scènes : celle de la chambre modeste de Ventura à celle de la salle de la Fondation Gulbenkian qui est en fait le chantier où Ventura s'est blessé avant son expulsion par le personnel de sécurité. Ici, nous constatons la coopération entre les dispositifs cinématographiques, qui coupent et font se rejoindre les plans dans une continuité de style, notamment manifeste dans les tons fortement semblables des images qui se succèdent.

Cette articulation exceptionnelle nous rappelle l'approche de Maurice Merleau-Ponty, pour qui « dans l'ordinaire de la vie, nous perdons de vue cette valeur esthétique de la moindre chose perçue. Il est vrai aussi que jamais dans le réel la forme perçue n'est parfaite⁴¹ ». Sous un regard aussi attentif que contemplatif, les bouteilles baignant dans la lumière sombre sont immergées dans un ton et une atmosphère semblables aux peintures de George Morandi, qui capte la beauté simple et silencieuse dans les formes de récipients. « C'est le bonheur de l'art de montrer

40. Jacques RANCIÈRE. *Les écarts du cinéma*. La fabrique éditions, 2011, pp. 137–153.

41. « Le cinéma et la nouvelle psychologie » *art.cit.* p.73



FIGURE 4.16 – Ventura dans une salle de la Fondation Gulbenkian

comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments⁴² ». La position de Merleau-Ponty sur l'art et l'artiste trouve sa correspondance dans ce que Rancière révèle dans le montage chez Pedro Costa : introduire un peuple dans l'espace qui ne lui appartient pas, le faire présent dans l'endroit où il « devrait » être invisible, c'est précisément ce que l'on attend d'un cinéma émancipé. Et la figure du peuple que ce cinéma fait entrer dans le champ réceptif doit montrer ce qu'il y a d'invisible dans les figures stéréotypées de la représentation conventionnelle.

Toutefois, ne nous empêchons pas de poser ici une question inconvenante : dans quel genre d'espace ces images émancipées sont-elles présentées ? Cette question est présente tout au long de l'histoire du cinéma. L'espace du spectateur, qui comprend à la fois l'intérieur de la salle de projection et les corps assemblés devant l'écran, est également un facteur crucial dans les études sur l'espace au cinéma, notamment dans l'approche sociologique adoptée par Edgar Morin. Cependant, dans maints cas, le cinéma destiné au grand public et à la distribution classique n'est pas le moyen idéal pour diffuser ces images « hétérogènes », qui trouvent souvent leur place

42. *Ibid.*

dans les festivals indépendants, les expositions d'art contemporain, ou les « espaces alternatifs » qui émergent de nos jours dans l'espace urbain. D'un côté, ce changement de diffusion sollicite un mouvement « transfrontalier » du film, qui sort désormais de la salle traditionnelle pour entrer dans des espaces plus divers ; d'un autre côté, la question de savoir si la variété des espaces de projection élargit le public de ce genre de film, reste d'actualité, puisque les amateurs appartiennent toujours, plus ou moins, à un cercle intellectuel réduit. Est-ce vraiment le seul destin possible des « images sauvages »⁴³ ? Serait-ce mieux de les rendre plus accessibles ? En parallèle des formes normales ou « légitimes » d'exploitation, s'est développé un autre vecteur de diffusion de ces images : Internet. Le sujet est toujours sensible et l'outil d'un usage délicat du fait des pratiques de piratage qui mettent en péril les droits d'auteur. Toutefois, nous ne pouvons nier le fait qu'un accès libre et gratuit participe d'un partage plus démocratique. Par exemple, la plupart des films de Wang Bing sont disponibles sur Youtube dans leur intégralité. Leur diffusion ne pouvant se faire par le réseau de distribution chinois étant donné le contrôle et la censure, le cinéaste a donné son consentement tacite à leur circulation en ligne, dans cette nébuleuse qu'est Internet. Faute de mieux, ce choix est une manière de briser les barrières qui séparent ces films du grand public et leur permet finalement, toute proportion gardée, de se rapprocher un peu plus des sujets qu'ils traitent.

Enfin, revenons sur la question de genre, ou plus précisément, la question du franchissement de la frontière du genre. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, la figure du peuple et l'inégalité de classes ont attiré l'attention de nombreux cinéastes quel que soit le genre auxquels ils sont associés. Cela permet, incontestablement, d'élargir la vision des cinéastes et des spectateurs ; toutefois, il nous faut rester vigilant quant à la nature de ces images. Il ne suffit pas, en effet, de présenter des personnages de la classe populaire ou de raconter une histoire en adoptant leur point de vue pour être un film engagé ou révolutionnaire. Après la glorification de *Dheepan* à Cannes en 2015, Stéphane Delorme a publié un article assez sévère contre cette « [. . .] petite constellation qui est en train de gangrener

43. « images sauvages » est en référence à la formule que Sylvain George utilise à propos de ses films. Voir chapitre VI.

le cinéma français⁴⁴ » dont *Dheepan* fait partie. Malgré le choix du sujet et le fait que les rôles principaux sont tenus par un réfugié politique et deux inconnus, ce film ne déborde pas le cadre du « film de genre ». Selon Delorme, « ces films "de genre" enchaînant des scènes toutes faites n'ont plus qu'à s'en remettre à une chose : l'atmosphère. L'atmosphère, c'est en gros quand le film n'a pas d'âme mais qu'il faut bien le remplir de quelque chose. L'atmosphère est le poison qui tue la possibilité politique⁴⁵ ». Dans cette perspective, les scènes de bidonville dans *Dheepan* ne sont plus que des « décors nébuleux » au service d'un récit faible et médiocre et aucunement un champ ouvert à la dissension et à la politique.



FIGURE 4.17 – la vue du bidonville dans *Dheepan*

Aussi frappante que cette remarque puisse paraître, elle nous éclaire sur la posture généralement admise par les critiques et le monde du cinéma en matière de représentation du peuple. Prenons *Parasite* par exemple : la plastique de l'espace populaire joue un rôle crucial dans le récit filmique. On peut dire que le motif de la révolte s'embusque dans la structure de l'architecture elle-même. La villa magnifique des Park dominant la ville, le sous-sol semi-enterré où réside la famille Ki inondé les nuits d'orages, le sous-sol de la villa où se cache l'homme devenu fou et où s'abrite finalement l'assassin. . . tous les conflits et tous les ressorts de l'intrigue sont arrangés selon une logique spatiale.

D'un point de vue cinématographique, le dispositif spatial est sans doute réussi en tant que partie structurelle de l'ensemble du film, mais l'idée construite et

44. Stéphane DELORME. « La loi de la jungle : Audiard & Co ». In : *Cahiers du cinema* (sept. 2015), p. 6.

45. *Ibid.* p.8

portée par le récit reste problématique. Les personnages sont ordonnés dans l'espace selon leurs positions sociales, et leur intrusion dans un espace autre que le leur est, en fin de compte, l'effet du hasard, un accident quasi comique, sinon ironique, une faille dans cette structure apparemment inattaquable dont la base n'est pas explicitement interrogée. Si le film se contente finalement d'imputer le meurtre à la folie ou à une sorte de haine de surface sans donner de légitimité au récit, sans creuser l'origine de l'inégalité ni exposer au grand jour ce qu'il y a de caché derrière le décalage établi entre richesse et pauvreté, comment imaginer alors qu'il puisse déborder le cadre du « film de genre » ? Le même raisonnement s'applique au cas de *Joker*, qui finalement ne propose que la représentation d'une colère – une colère en réaction à un simple malheur personnel, pour ne pas dire une colère portée par un personnage « rebel without a cause ».

Notre souhait n'est pas cependant de nous arrêter à une conclusion imprudente qui voudrait qu'un « film dramatique » soit toujours incompatible avec l'aspect révolutionnaire. Ce n'est pas l'intrigue ni le genre auquel le film appartient qui détermine la position du film dans le champ politique, mais la façon dont les espaces cinématographiques sont peuplés. Indiscutablement, la distinction entre le documentaire et la fiction n'est jamais absolue ni déterminante. Il y a, par exemple, une tension ultra-intense dans le documentaire sans parole de J.P. Sniadecki et Libbie D. Cohn, *People's Park* tout comme dans la « trilogie de vagabonds » de Xu Tong qui documentent tous deux des événements réellement vécus. De même, il est tout à fait possible d'adopter une position ouvertement révolutionnaire et contre les conventions au moyen de formes « conventionnelles » – mélodrame, policier, film d'horreur, etc. – tout comme Kim Ki-duk continue à le faire malgré les polémiques hostiles qu'il déclenche.

L'essentiel en effet consiste toujours à distinguer si l'arrangement du film produit une dissension dans le champ de la réception, s'il arrive à troubler l'ordre du régime de représentation dominant. Il est important pour nous, tout comme pour les cinéastes, de prendre conscience du problème imperceptible et pourtant inhérent à ce régime que Pierre Bourdieu identifie comme la légitimation de l'injustice chez les dominés tout comme chez les dominants : « Le fait que l'injustice de l'ordre social ne soit pas reconnue par ceux-là même qui la subissent, que la domination

leur paraisse, pour l'essentiel, naturelle et, plus précisément, que les dominés ne se reconnaissent de capacités que celles que l'ordre de la domination veut bien leur reconnaître. . . . L'ordre social « informe » ceux qui en font partie, en modelant leurs conceptions et leurs actions, en déterminant la façon dont chacun définit l'espace des possibles qui lui est ouvert⁴⁶ ». La logique de la domination est souvent légitimée au sein du régime représentatif par la limitation de l'étendue des possibilités de pensée et d'action des dominés. Aussi la révolution doit-elle être une lutte pour une nouvelle définition des frontières du « pensable » et du visible.

Alors, quelles sont les relations possibles, parallèles ou superposées, entre l'« espace du cinéma » et l' « espace du peuple » ? En gardant à l'esprit les enjeux que nous avons abordés, il s'agira de trouver des éléments de réponse chez les cinéastes eux-mêmes, qui sont aussi des penseurs de la question. Nous verrons dans les parties suivantes, et tout d'abord dans les films de Wang Bing, comment l'espace est devenu le motif majeur de ses films, ainsi que la figure symbolique qui cristallise sa pensée ; puis avec les documentaires expérimentaux de Sylvain George, nous verrons comment visibilité et qualité artistique sont désormais attribuées aux endroits invisibles ; et enfin dans les fictions de Kim Ki-duk, comment les espaces populaires et quotidiens deviennent les endroits les plus aventureux et les plus dramatiques qui soient.

46. Charlotte NORDMANN. *Bourdieu/Rancière : La politique entre sociologie et philosophie*. Éditions Amsterdam, 2006, p. 9.

Chapitre 5

Peupler l'hétérotopie : archéologie des espaces dans les films de Wang Bing

Dans une certaine mesure, il n'est pas besoin d'aller plus loin que les titres pour confirmer le fait que les films de Wang Bing sont, avant tout, les fruits d'une fascination pour l'espace. En emboîtant le pas du cinéaste sur les pistes tracées par une toponymie précise, de *À l'ouest des rails* (*Tiexiqu*) à *Le Fossé* (*Jiabiangou*) en passant par *Happy Valley* (*Xiyangtang*), nous visitons des milieux, vastes mais secrets, du territoire chinois. À l'opposé du « style classique » où « les techniques de représentation de l'espace y sont fermement associées à des exigences d'équilibre et d'efficacité narratives », ce sont les lieux eux-mêmes, parfois repris en titre, qui s'imposent comme la figure centrale de la narration des films de Wang Bing, et notamment des premiers. C'est d'ailleurs presque sa signature d'ouvrir et de clôturer un film par une séquence de lieu en plans panoramiques. La filmologie de Wang Bing est aussi une sorte de mise en image de carnets de voyages et d'errances. Dès son premier long métrage, le triptyque *À l'ouest des rails*, il développe cette méthode toute particulière qui consiste, avant le tournage, à s'installer dans la région choisie pour un temps considérable, qui peut aller de quelques mois à quelques années, jusqu'à ce que les habitants locaux l'acceptent comme l'un des leurs. Ensuite, il s'applique à enregistrer le maximum de facettes que recèle l'endroit et que l'œil peut saisir, en filmant des centaines d'heures de rushes qui, divisés et restructurés, fourniront la matière de plusieurs œuvres indépendantes.

Il arrive en effet souvent que Wang Bing tourne des rushes pour plusieurs films à la fois dans un même endroit. Aussi incroyable que ce processus de tournage puisse paraître, il n'est pas toujours perceptible pour des spectateurs qui l'ignorent.

Selon le cinéaste, même les personnages figurant dans *À l'ouest des rails* ne se sont pas aperçus qu'il filmait parfois plusieurs sites de *Tiexi* — zone industrielle et quartiers résidentiels — dans la même journée. Et dans les films suivants, comme *Le Fossé*, *Fengming : chronique d'une femme chinoise* ou *Les Âmes mortes* dont les dates de sortie s'échelonnent sur plus de dix ans, la plupart des images originales proviennent étonnamment de tournages réalisés entre 2005 et 2008. À propos de cette méthode de travail, Zhang Yaxuan évoque le motif géographique dans « Le portrait de Wang Bing » :

Si on examine cette caractéristique à partir d'un point de vue géographique, il apparaît que Wang Bing semble posséder certaines capacités spéciales. Chaque fois qu'il aborde un lieu spécifique, il arrive avec détermination, et il achèvera finalement de puiser l'énergie de cette région. C'est au moins une tendance dont témoignent les années de travail assidu. Il existe clairement un réseau de coordonnées géographiques qui couvre les quatre coins de la Chine dans l'ensemble de ses œuvres datées d'époques différentes : d'abord du Nord-Est de la Chine (*À l'ouest des rails*) au Nord-Ouest (*Le Fossé*, *Fengming* et *Traces*, auxquels s'ajoutent *Man with No Name* et *Pétrole brut* qui sont également dérivés de cette période de travail), puis du Sud-Ouest (*Trois Sœurs*, *À la Folie*, *Father and Sons*, *TA'ANG*) au Sud-Est (*Argent amer*, *Madame Fang*, et plusieurs œuvres encore actuellement en production).¹

Ainsi, malgré des dates de sortie plus ou moins éloignées les unes des autres — principalement du fait de la durée de la post-production —, les films de Wang Bing doivent être d'abord groupés et analysés selon une logique spatiale et synchronique. Aussi infructueuse que la comparaison puisse s'avérer, il est naturel pour nous de penser à Jia Zhangke, cinéaste, chinois et contemporain de Wang Bing, qui filme également la Chine d'aujourd'hui dans une perspective réaliste et qui s'attache lui aussi tout particulièrement à la représentation des « lieux ». Cependant, tandis que Jia Zhangke s'intéresse à ceux qui changent, Wang Bing semble plutôt attiré par ceux qui restent immobiles. Se focalisant sur les zones trop rapidement développées, Jia Zhangke s'efforce de représenter les lieux dévastés par le torrent de la réforme et les

1. Yaxuan ZHANG. « A portrait of Wang Bing ». In : *Mousse* 58 (avr. 2017).

personnes aliénées par ces changements, d'un point de vue diachronique et nostalgique. Au contraire, Wang Bing cherche à peindre les délaissés, les oubliés, ceux qui, vivants comme morts, sont ignorés par ce courant dominant de la modernisation du pays. En déclarant qu'« il faut montrer les problèmes de la Chine contemporaine, l'hypocrisie de ce système où la croissance économique cache un appauvrissement matériel et spirituel qui touche des millions de personnes² », il affirme et assume une position, sinon contestataire, tout du moins critique. Ce monde de laissés-pour-compte, celui d'aujourd'hui comme celui d'hier, Wang Bing le perçoit moins comme un fleuve qui coule que comme des tranches statiques, ou plutôt des plis dissimulés dans l'histoire. Cette approche historique demeure très importante dans son travail, notamment dans plusieurs de ses opus, après *À l'ouest des rails*, où le cinéaste se plonge dans des entretiens et des recherches sur les camps de rééducation des années 1950 en Chine.

« Pourquoi les films de Wang Bing permettent-ils tout particulièrement de repenser les questions fondamentales de l'espace et du temps au cinéma ? » En formulant cette question, François Amy de la Bretèque songe à la quête de réalité, cette thématique cruciale chez Wang Bing : « Parce que l'espace (comme le temps) n'y est pas remanié, ni au moment du filmage (par le choix des décors naturels et celui de la prise de vues aussi discrète que possible), ni au moment du montage, également aussi minimal que possible³ ». En même temps, la représentation de l'espace et du temps est toujours inséparable de l'esthétique et de la philosophie du cinéaste, et pour ce qui est de l'approche historique, ce qui nous intéresse, c'est sa façon d'incarner la perception et la réflexion sur l'histoire par le langage cinématographique. Les figurations qu'il choisit sont encore, dans un sens, des expressions spatiales. Le plus puissant dans ses films reste toujours ces séquences où l'espace silencieux habite le paysage vide, où l'absence donne corps à un état statique d'une solidité et d'une pesanteur implacables.

Sur une échelle plus vaste, on peut dire que les films de Wang Bing visent à répondre à une seule question : « comment vivre et mourir dans ce monde ? », et que sa vision se cristallise dans les images spatiales, étoilées comme ruines, qui servent

2. Bing WANG et AL. *Alors, la Chine : Wang Bing ; Entretien avec Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi*. Paris : Prairies ordinaires Editions, 2014, pp. 34–35.

3. *Wang Bing. op.cit.* p.109

parfois comme autant de clés pour entrer et sortir des histoires qu'il raconte. Sans doute pouvons-nous ici entendre l'écho d'une démarche phénoménologique, celle de Maurice Merleau-Ponty tout d'abord, pour qui le cinéma est le moment par excellence où l'homme et le monde se rencontrent, et celle de Gaston Bachelard ensuite, qui parle de poétique de l'espace par le biais conceptuel de l'« image poétique ». Certes, s'il ne s'agit pas ici de développer à la hâte des thèses philosophiques ou ontologiques, il semble néanmoins assez évident que le processus de tournage mis en œuvre par Wang Bing, le cinéaste, est tout d'abord une rencontre de Wang Bing, l'individu, avec le monde. Pendant presque vingt ans de carrière, il n'a cessé de se déplacer, voyageant non seulement aux quatre coins de la Chine, mais aussi entre la Chine et l'Europe. Ses expériences participent au renouvellement permanent de sa vision du monde ; une vision qui s'inscrit dans les images de lieux méconnus du public, mais peuplés de « gens ordinaires ».

5.1 À l'ouest des rails : capturer l'espace en disparition

La genèse d'*À l'ouest des rails* est digne d'un récit de légende. Il semble incroyable que cet opus épique d'une durée de plus de 9 heures ait été filmé par un jeune homme seul, tout juste sorti de l'académie, avec une caméra Digital Vidéo (Panasonic EZ1) de location. Né en 1967 à Xi'an, dans la province du Shaanxi, Wang Bing devrait tout naturellement faire partie des membres de la « sixième génération » du cinéma chinois, mais ce statut est en fait peu discuté du fait de son succès relativement tardif et de son influence assez limitée en Chine. À l'âge de 14 ans, Wang Bing quitte le collège pour apprendre l'architecture dans les domaines spécifiques du dessin de maquettes et de la décoration. Fils d'ingénieur, il succède à son père décédé en 1981 d'une intoxication accidentelle au monoxyde de carbone alors qu'il était à son poste dans la société d'architecture pour laquelle il travaillait⁴. Les parents de Wang Bing, tous deux intellectuels, n'ont jamais été communistes ni même placé leurs espoirs dans le communisme ; la politique était un sujet qu'on n'abordait jamais au sein de la famille, ce qui aura d'ailleurs une grande influence sur le plan politique pour le cinéaste.

4. Pour le parcours de Wang Bing, voir « Shaanxi-à l'ouest des montagnes » dans *Alors, la Chine*

Pendant les années 1980, alors que la Chine s'ouvre de plus en plus culturellement, le futur cinéaste se cultive dans le domaine de l'art. Au moment des événements de 1989, il se rend compte que le destin des Chinois est « complètement contrôlé par la politique. On ne pouvait pas faire ni dire ce qu'on voulait⁵ » ; il commence à s'intéresser à la photographie à la fin de la décennie, et entre en 1992 à l'Institut des beaux-arts Lu Xun situé à Shenyang, au Nord-Est de la Chine, à quelques quartiers de la zone industrielle de *Tiexi* littéralement « l'ouest des rails ». C'est à cette époque que les premiers liens entre le futur cinéaste et les usines en ruines s'établissent. Sous l'influence du modèle industriel soviétique et de la politique industrielle de Mao, *Tiexi* s'est étendu sur 484 kilomètres carrés avec plus d'un million d'habitants dont le bien-être dépendait de la production des usines. Vers la fin du XX^e siècle, ce colosse commence à succomber à sa propre obsolescence, les usines tombent en ruines et des milliers d'ouvriers sont licenciés. C'est en témoin de l'agonie de ce gigantesque complexe que le cinéaste engendrera son chef-d'œuvre futur. Wang Bing y a passé beaucoup de temps, déambulant et prenant de nombreuses photos pendant ses années d'études à Shenyang, faisant connaissance de quelques-uns des personnages qui seront les figures de cette époque dans son film. Flânant en familier des lieux, nous ne serons donc pas surpris de le voir entrer avec sa caméra dans les espaces les plus privés et les plus intimes des foyers, pénétrant jusque dans les salles de bains sans susciter aucune gêne. À l'époque, tout comme la jeunesse perdue de ce quartier, Wang Bing éprouvait des difficultés à assurer les moyens de sa subsistance, et la zone industrielle dévastée représentait à ses yeux le symbole mélancolique d'un idéalisme révolu⁶.

Au bout de deux ans d'études, alors que la photographie pure « ne semblait pas offrir de perspectives de travail », Wang Bing se tourne vers le cinéma. Sa carrière de réalisateur ne débute réellement qu'en 1995, lorsqu'il suit une formation à l'Académie du cinéma de Pékin dans la section « directeur de la photographie ». Sa préférence va aux films de Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Andreï Tarkovski et Jean-Luc Godard, et il fréquente des artistes

5. *Alors, la Chine. op.cit.* p.41

6. Xiaoli GUO et Bingfeng DONG. « L'homme dans l'histoire (li shi zhong de ge ren) ». In : *Contemporary art and investment* (jan. 2007), p. 15.

d'avant-garde. Ses œuvres ultérieures révéleront l'influence profonde que sa formation aux beaux-arts et l'art contemporain ont pu avoir sur son travail, comme d'ailleurs chacune des expériences qui auront nourri sa vie — y compris son travail dans la société d'architecture et ses rencontres avec les petites gens — , et qui seront toutes la source d'inspiration de ses films.

Néanmoins, pour le jeune Wang Bing, s'intégrer à l'industrie du film chinois n'est pas chose facile. Après avoir travaillé en tant que directeur de la photographie dans la série télévisée *Campus Affairs* puis dans le film d'un ami, *Distortion*, il décide de retourner à Shenyang, dans l'ancienne zone industrielle de *Tiexi*, pour entreprendre son projet d'*À l'ouest des rails*⁷. Lorsqu'on l'interroge sur la motivation première qui l'a conduit à tourner ce documentaire, Wang Bing répond qu'il s'agissait, en tout premier lieu, d'une considération pratique, d'un choix qui s'imposait : « En 1998-1999, réaliser mon documentaire m'a semblé le plus simple comme moyen d'expression⁸ ». Certes, son projet initial est un projet de fiction mais le manque d'argent et les restrictions imposées par le travail collectif l'empêchent de le mener à bien. Selon lui, avoir une vision indépendante est le facteur essentiel qui distingue les cinéastes de la « sixième génération » de ceux de la « cinquième génération » : « Pour moi, être artiste, c'est d'abord être indépendant. Ensuite, c'est regarder avec beaucoup d'attention mon pays, ma culture, la Chine, le peuple, la vie. Ce sont les deux éléments fondamentaux comme pour les artistes de ma génération⁹ ». Et en tant qu'artiste indépendant, ce qu'il veut reproduire dans son film c'est « l'histoire dans le sens de la vie réelle, la "vraie" histoire¹⁰ ». Son expérience dans le cercle de l'art contemporain de Pékin le pousse à réfléchir à nouveau sur ce qu'il a vu à *Tiexi*, et finalement à y retourner pour réexaminer la relation entre l'homme et le monde, et pour réenregistrer la vie que vivent les gens là-bas.

Pour le jeune cinéaste, travailler individuellement hors du studio étatique et sans équipe technique lui garantit une liberté totale, cependant la recherche de

7. Voir l'avant-propos de *Wang Bing, un geste documentaire de notre temps* par Antony Fiant. Laval : Éditions WARM, 2019.

8. Hubert NIOGRET. « Wang Bing : Regarder le peuple, la vie ». In : *Positif* (juin 2004), p. 26.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

fonds est devenue un enjeu crucial. En l'occurrence, c'est lui-même qui a financé le tournage d'*À l'ouest des rails*, aidé de ses proches et de quelques artistes indépendants — notamment Ai Weiwei — , puis une subvention du fonds Humbert Baltz de Rotterdam est venue compléter l'apport pour lui permettre de finir le montage sur ordinateur¹¹. De l'automne 1999 au printemps 2001, Wang Bing a filmé seul avec sa caméra Digital Vidéo plus de 300 heures de rushes. Le montage lui a ensuite pris un peu plus d'un an et la première partie du film est montrée au festival de Berlin en 2002. En revoyant son premier film en 2008, Wang Bing le définit comme « une expression de la jeunesse, une impulsion irrépressible de vitalité, une curiosité pour le monde¹² ». Semblable alors aux spectateurs qui voient le film pour la première fois, le jeune cinéaste a été avant tout stupéfait par l'immensité de la zone industrielle de *Tiexi*. L'étonnement est tout d'abord purement visuel : situé au Nord-Est de la Chine, le paysage de cette région est aussi appelé « montagnes blanches et fleuves noirs », un contraste saisissant rendu au sein du complexe par la neige blanche et le fer noir. La neige est un élément révolutionnaire qui transfigure l'image du colosse, géant de l'industrie gris et lourd, en une vision quasi poétique, immergée dans une atmosphère silencieuse et désolée, qui traduit et suscite un sentiment de douceur et de nostalgie.

Alors, comment pénétrer dans le cœur du monstre ? Wang Bing a jeté son dévolu sur le train qui roule sur les rails de fer reliant les différentes parties de la zone comme cheminerait le sang dans l'artère d'un corps immense. En fait, la troisième partie, appelée « Rails », contient les premières images que Wang Bing a enregistrées pour le projet. Il sentait que les rails joueraient un rôle important dans le film. Pour aborder les cheminots, après avoir attendu quelques jours à un passage à niveau — un carrefour où les trains se croisent — , il est entré dans leur cabine de repos sous prétexte de se réchauffer. Ensuite, patientant à nouveau plusieurs jours, il est finalement monté dans un train et s'est installé dans la locomotive. C'est grâce à cela qu'existe ce surprenant plan séquence, ce travelling étonnant d'environ six minutes au sein du complexe à l'ouverture de « Rouilles », la première partie du film que le cinéaste considère comme le noyau du projet. Wang Bing insiste tout particulièrement

11. Xianmin ZHANG. *Les images invisibles (kan bu jian de ying xiang)*. Shanghai : Shanghai sanlian shudian, 2004, p. 151.

12. Yaxuan ZHANG. « Je n'ai aucun intérêt pour la politique (wo dui zheng zhi mei you xing qu). Entretien avec Wang Bing ». In : *Contemporary art and investment* (juil. 2008), p. 66.



FIGURE 5.1 – *Tiexi* vu par Wang Bing à l'ouverture d'*À l'ouest des rails*

sur la longueur de cette séquence, nécessaire pour que « les spectateurs aient une perception claire du lieu, de son histoire, de la vie des gens . . . il fallait à tout prix éviter la moindre confusion. Ces [six] minutes permettent de savoir où l'on est, quel environnement, quel climat, quelles usines¹³ ». Son exigence dans la séquence tient plus de la perception que de la représentation. Il veut que les spectateurs se mettent dans la peau de l'explorateur, qu'ils s'imaginent avoir été « jetés » dans cet environnement, et qu'ils perçoivent non seulement les bâtiments qui défilent de chaque côté des rails, mais surtout le monde qui les entoure comme un tout, un ensemble, dans une perspective phénoménologique.

C'est pourquoi nous ne devons surtout pas percevoir cette séquence comme un simple plan ou une simple carte topographique de la zone, ni imaginer que le style réaliste de Wang Bing se résume à cela. Selon le cinéaste, le réalisme est bien plus vaste : ce sont « Les personnages, la lumière et le décor [qui] respirent la vie. Une histoire réelle semble se dérouler sous nos yeux¹⁴ ». Autrement dit, c'est « le réel » vu par les yeux de Wang Bing, un réel « subjectif » qui, au-delà des éléments concrets qui contribuent à la reconstruction de ce « réel », nécessite du

13. *Alors, la Chine. op.cit.* p.74

14. *Ibid.*



FIGURE 5.2 – vue depuis le train qui traverse Tiexi

cinéaste d'être toujours conscient, attentif et investi dans la recherche du style et de l'esthétique plastique. Il ira jusqu'à vouloir saisir « la sensation de brouillard en apesanteur à l'avant du train tandis qu'il roule dans la neige, qui a guidé [son] choix¹⁵ ». Filmée depuis une locomotive, cette séquence est donc le fruit d'un mélange d'objectivité et de subjectivité permis par l'emplacement génial de la caméra qui crée un effet complexe où le mouvement passif et l'observation subjective se combinent. On a l'impression que l'observateur est poussé par une force invisible et irrésistible, qui correspond, dans un sens, au destin crépusculaire de ce gigantesque complexe industriel. Cependant, l'utilité du train est double : il sert, dans le même temps, non seulement à connecter les usines comme les différentes séquences du film, mais aussi à adopter, grâce à l'angle de vue en plongée qui donne de la hauteur à la perspective, le point de vue « d'un défricheur dévoilant à la fois un vaste espace totalement inexploité avant lui, et ses derniers occupants¹⁶ ».

Ce sentiment paradoxal redouble d'intensité quand la caméra entre quelques instants plus tard dans les immenses ateliers en ruines et complètement vides, où

15. *Ibid.*

16. Fiant ANTONY. *Wang Bing : un geste documentaire de notre temps*. Laval : Éditions WARM, 2019, p. 20.

l'on se sent simultanément dominant et dominé. L'espace muet et inerte s'offre à la conquête, mais aussitôt que l'on entre dans l'atelier, sous l'action d'une force écrasante, l'air y est étouffant. C'est une interaction directe entre le cinéaste et l'usine. Par rapport à « Vestiges » et à « Rails » où la narration est souvent guidée par les personnages, le point de vue adopté ici, tant pour Wang Bing que pour les spectateurs, est beaucoup plus « intérieur ». Aussi aléatoire que cela puisse paraître, nous constaterons bientôt que le cinéaste est en fait parfaitement conscient de travailler dans la continuité à une construction stylistique. Il existe en effet une dialectique constante dans le film qui repose sur l'entrelacement permanent de la représentation objective et de l'observation subjective. Comme nous le savons, Wang Bing cherche dans son œuvre à construire un style extrêmement naturaliste. Et lorsqu'il parle de ses films, c'est toujours le « vrai », l'authenticité qu'il place au premier plan, devant tout autre élément esthétique. Cette posture de « témoin neutre » et de non-intervention patiente sont toujours au centre du tournage. Bien qu'il entretienne des relations quasi intimes avec les personnes filmées, il n'engage jamais de conversations, ni ne pose de questions. En revanche, il les suit et les écoute sans intervenir. Remarquons cependant que le film est toujours tourné depuis son point de vue, celui du cinéaste « je ». Selon Antony Fiant, « Wang Bing adopte une position d'observateur faussement passive dans cette façon de prendre place dans l'espace représenté. Il refuse d'incarner, et même d'approcher le point de vue des personnages au profit exclusif du sien, ultérieurement proposé en partage avec le spectateur¹⁷ ».

Cette « fausse passivité » se base avant tout sur un choix esthétique volontaire et réfléchi. Nous ne pouvons pas non plus négliger l'influence d'Andreï Tarkovski, grand cinéaste admiré par Wang Bing et dont il se sent « le plus proche » : « sa façon d'exprimer les sentiments est proche de mon expérience de la vie réelle¹⁸ », dit-il d'ailleurs de lui. Nous pouvons ainsi comprendre en quoi consistent le « vrai » et le « réel » dont il est question. C'est tout d'abord le « vrai » vu par « moi », une vie réelle vécue par « moi ». En outre, nous pouvons naturellement établir un lien entre *Stalker* et *À l'ouest des rails* au niveau de la représentation esthétique de l'espace. Les deux films traitent des vestiges de la civilisation communiste et tandis

17. *Ibid.* p.41

18. *Ibid.* pp.50-51

que Tarkovski trempe « la zone » dans l'eau mystique, Wang Bing, lui, recouvre le complexe industriel d'une neige froide. Si l'eau est là pour « altérer, dégrader et ruiner¹⁹ », la neige vaporeuse sert à refroidir, enterrer et émuïsser. Antoine de Baecque donne à ce processus le nom de « démoderne », dans le sens où Tarkovski représente l'apogée de l'URSS sous la forme d'une ruine humide et déserte. Evidemment, cette notion s'applique également à l'œuvre de Wang Bing qui, 20 ans plus tard, figure l'agonie de la zone industrielle sous le régime socialiste chinois.



FIGURE 5.3 – la « zone » dans *Stalker*

Comme nous avons pu le constater, il existe un axe temporel dans la disposition des espaces. Ou plus précisément, le cinéaste vise à incarner l'écoulement du temps dans la figuration spatiale. Les rumeurs de la fermeture circulent déjà dans les usines au début du tournage, et c'est dans une sorte d'état d'urgence que le travail s'inscrit. Filmer l'espace revient, au bout du compte, à filmer la disparition de l'espace. Wang Bing choisit trois usines qu'il considère « les plus révélatrices » de ce qu'il veut exprimer²⁰. Le tournage du film débute dans une fonderie encore en pleine activité, se poursuit dans une usine de placage de cuivre où il ne reste plus que des comptables et des dirigeants, puis dans les ateliers vides et gelés d'une usine de câbles électriques et de tôlerie. Au bout de deux jours de tournage, Wang Bing est

19. *L'histoire-caméra. op.cit.* p.319

20. « Wang Bing : Regarder le peuple, la vie » *art.cit.* p.27

dénoncé à la direction et doit arrêter de filmer. Le sujet est devenu de plus en plus sensible lorsque les usines ferment les unes après les autres et que les habitants de la cité ouvrière se mettent à démolir leur maison. Assistant au déclin brutal des usines, Wang Bing se rend compte que le tournage ne peut plus souffrir de retard, et qu'il faut que sa caméra enregistre le plus possible. Les 9 heures du film lui paraissent nécessaires pour garder tout ce qu'il faut de l'histoire de cette région.



FIGURE 5.4 – l'intérieur des usines(1)

Et pour capturer cette histoire réelle, Wang Bing utilise notamment la focale courte et les grands angles. Les champs sont souvent larges et les profondeurs importantes, ce qui agrandit la distance entre la caméra et l'objet et englobe tout ce que peut contenir l'horizon d'un observateur avide. Jean-Louis Comolli voit dans l'utilisation de la focale courte quatre implications principales, dont « l'oralité de l'image » est la plus notable. Selon lui, la technique numérique de l'époque d'*À l'ouest des rails* était encore « balbutiante » et l'image présente des déformations. « La zone de netteté ou restituant fidèlement l'espace et les personnages filmés se trouve au centre de l'image tandis que les contours sont déformés sinon flous », et c'est cet effet qui est appelé « oralité de l'image », dans le sens où la partie centrale



FIGURE 5.5 – l'intérieur des usines(2)

forme comme une bouche²¹. D'un autre point de vue, c'est justement ce « défaut » technique qui permet à Wang Bing de restituer, et de représenter, la réalité perçue à l'œil nu dont le point focal est souvent situé au milieu du champ visuel, et qui correspond au réel subjectif dont nous avons déjà fait mention.

Une autre part importante de la construction spatiale de ce réel subjectif est le mouvement de la caméra, notable dans chacune des trois parties d'*À l'ouest des rails*. Concernant le travelling sur le train, l'un des éléments les plus emblématiques de cet espace pris comme objet filmé, est le « mouvement organique » créé par le cinéaste au sein du décor. Tout d'abord, les dispositions du complexe lui servent naturellement d'installations cinématographiques : les rails infinis pour les longs travellings, les tas de neige comme réflecteurs, et le flamboiement du métal fondu comme éclairage splendide. Dans cette scénographie qui profite au mieux de la ressource locale, la nature cinématographique semble être inhérente au mécanisme industriel. Wang Bing parvient ainsi à créer sa propre syntaxe et sa propre ponctuation au sein de phrases de fer. Ainsi dans « Rouilles », par exemple, la répétition de plusieurs plans, notamment la jonction de deux wagons, marquent la jonction des différentes sections.

21. Wang Bing : un geste documentaire de notre temps. *op.cit.* p.24



FIGURE 5.6 – un atelier déserté

En deuxième lieu, en restant à la fois immobile (par rapport au train) et mobile (par rapport à l'environnement), la caméra du point de vue du premier personnage nous permet d'entrer tout naturellement dans le complexe comme si nous faisons déjà partie de l'image, comme un conducteur ou un travailleur qui sortirait de la cabine du train pour prendre l'air. Par rapport à *Stalker* et à la séquence le long de la longue voie ferrée par laquelle on pénètre dans la zone, l'intention dans la mise en scène est ici très peu perceptible ; on ressent plutôt la simple « présence », invisible mais sensible, du visiteur/observateur au milieu de l'environnement. En fait, cette présence sensible continue à jouer un rôle non-négligeable dans la construction du « mouvement organique » et participe au style particulier de l'intégralité du film. Outre les séquences du train, nous pouvons également la ressentir dans la façon dont la caméra réagit face à une situation inattendue, notamment dans un plan à l'intérieur de la salle de repos où deux ouvriers se mettent soudainement à se bagarrer : la caméra est prise d'un mouvement de recul, puis se rapproche de nouveau jusqu'à suivre les ouvriers bagarreurs dans une autre salle lorsqu'elle sent qu'il n'y a pas de réel danger.

Malgré l'effort que le cinéaste fait pour rester muet dans la majeure partie du film, ce geste curieux et inconscient nous révèle sa présence et la position qu'il adopte dans la situation. D'une part, il est manifeste que le contrôle de la distance et

la motivation du mouvement sont déterminés par une perspective totalement subjective, une logique humaine qui réagit et interagit dans le temps présent. Si nous cherchons à trouver un équivalent de ce point de vue, disons qu'il s'agit plutôt d'un confrère, d'un voisin tacite, d'un observateur discret, ou d'un personnage invisible dans la scène qui donne une vitalité à l'espace. Le corps de l'auteur lui-même s'inscrit dans la réalisation du film. L'une des scènes les plus touchantes de *À l'ouest des rails* se trouve sans doute vers la fin de « Vestiges », où le cinéaste marche seul à travers un champ désert couvert de neige pour saluer un vieil homme. Nous ne voyons que son ombre projetée sur la neige blanche et nous n'entendons que le bruit de ses pas et sa respiration essoufflée. À ce corps exténué par la longue marche dans le froid, répond la fatigue du long tournage de plus d'un an dans ce quartier en perdition ; le temps passé s'incarne ainsi dans l'espace en ruines aussi bien que dans le corps épuisé.

D'autre part, le corps qui filme (le cinéaste et sa caméra) et les corps filmés sont dans une relation de quasi égalité dans la mesure où ils partagent le même espace. La caméra ne se cache jamais, elle ne filme pas les gens sous un angle condescendant et eux ne la traitent pas non plus comme quelque chose d'exceptionnel ou de supérieur. En fin de compte, la petite caméra numérique fait déjà partie de l'espace, elle s'apparente à « une tasse à thé émaillée avec des caractères rouges « travailleur modèle », [à] une bêche, ou [à] une serviette que les gens laissent sur la table²² ». De plus, « laissée sur la table » n'est pas seulement une expression. Pendant le tournage, il est arrivé que Wang Bing pose sa caméra quelque part et la laisse filmer seule. Aussi, à côté de longs cheminements, peut-on également voir beaucoup de plans fixes dans le film ; au-delà du mouvement pur, l'immobilité de la caméra est elle aussi porteuse de sens. Wang Bing a souvent adopté une position d'où il pouvait capturer l'ensemble de l'espace filmé dans le cadre et y rester stationnaire, observant les personnages parlant, travaillant, entrant et sortant de la scène. Cette mise en scène nous rappelle la « comédie de situation » de Roy Andersson qui circonscrit les personnages dans un décor particulier. Cependant, au contraire du cinéaste suédois qui fait porter tout le poids de sa pensée sur le cadrage et l'élaboration de la scénographie, l'auteur d'*À l'ouest des rails* nie la primauté du cadrage, affirmant que « le cadre n'est pas important. Ce qui compte, dans le monde de l'image, c'est le

22. *Les images invisibles. op.cit.* p.145

fait de se demander ce qu'est cette carafe, là, devant nous[. . .] Il n'y a pas de cadre à l'image, il s'agit d'observer²³ ». Cela ne signifie pas forcément qu'il n'accorde aucun intérêt au cadrage, mais qu'il considère que d'autres éléments sont prépondérants. Pour ne pas nous contenter de parler d'une manière vague et ambiguë, de représentation du « réel » ou de restitution du « vrai », disons plutôt que la priorité pour Wang Bing est ici de construire un « espace organique », qui correspond au « mouvement organique » dont nous avons parlé plus haut.



FIGURE 5.7 – dans la salle de repos des ouvriers

Mais quel est cet « espace organique » ? Il s'agit, *a priori*, de la population dans l'immense espace du complexe industriel. L'une des différences majeures qui distinguent *À l'ouest des rails* de *Stalker* c'est que la plupart des espaces industriels qu'il nous est donné de voir dans le film de Wang Bing sont encore peuplés. La représentation de ces espaces, notamment dans les salles de repos, dans les ateliers en fonctionnement, dans les locomotives et surtout dans la cité ouvrière, gravite souvent autour des activités humaines. Aucune atmosphère mystique, aucune sensation brumeuse d'un latent péril, aucun motif entraînant l'intrigue dramatique comme la quête de la chambre des vœux dans *Stalker*, mais seulement l'observation et l'enregistrement

23. *Alors, la Chine. op.cit.* p.48

prosaïque du quotidien. Selon Anthony Fiant, cette « quotidienneté » est restituée grâce à « une pratique immersive, à une posture de l'observateur non interventionniste, à un geste d'accompagnement obstiné, à des choix de montage travaillant la durée²⁴ ».

Selon Wang Bing, la structure de sa trilogie lui aurait été inspirée par son expérience au sein de l'agence d'architecture. Tandis que « la première partie sur les usines ressemble effectivement à une fondation », les deux suivantes sont développées au-dessus²⁵. Comme on peut le voir à travers les trois parties du film, le récit devient de plus en plus axé sur les personnages, sur leur histoire, leur vie et leurs sentiments, et l'approche émotionnelle atteint son apogée dans la dernière partie, au moment précis de l'histoire du père, Vieux Du, et de son fils, Du Yang. Dans ce sens, le processus de construction du film consiste en somme à peupler le « bâtiment », c'est-à-dire à « peupler » la représentation de l'espace.

Cette évolution n'est pas seulement le fait de « Vestiges » et de « Rails », mais commence déjà dans « Rouilles ». Le tournage dans les usines a d'abord débuté par celles en pleine activité, notamment par l'atelier de fonderie où l'on est saisi par une image des plus impressionnantes : la fonte du cuivre. Baignée dans la lumière du cuivre fondu aussi flamboyante que des coulées de lave et le brouillard des vapeurs toxiques, la scène est visuellement très puissante. Cependant, il ne s'agit pas d'un décor à contempler « tel-quel », ce qui est au centre de la représentation, c'est le travail. C'est la silhouette de cet homme au centre qui marche sur la plateforme et qui contrôle les feuilles de cuivre en cours de fabrication. Selon Pascal Sennequier, « les ouvriers joueraient le rôle de damnés, abandonnés depuis longtemps par tout sentiment de révolte et résignés à endurer leur calvaire jusqu'à la fin²⁶ ». Cette lecture pourrait également s'appliquer dans un sens purement prosaïque puisque les ouvriers s'abîment la santé en travaillant dans l'environnement toxique. Cependant, nous ne pouvons pas négliger, après tout, une sorte d'héroïsme tragique et d'idéalisme mélancolique dans la mise en scène. La représentation de l'espace ici ne concerne pas seulement l'usine, mais aussi le travail, et surtout son côté esthétique. Bien sûr ces images centrées sur le travail sont le fait d'une contingence pratique puisque le cinéaste ne pouvait les

24. Wang Bing : *un geste documentaire de notre temps. op.cit.* p.14

25. *Alors, la Chine. op.cit.* p.73

26. Pascal SENNEQUIER. « « À l'ouest des rails » Survivre au déclin ». In : *Positif* (juin 2004), p. 22.

filmer que si des ouvriers ou des responsables étaient présents et en action, mais cela faisait partie de l'idée première du film, qui consistait à représenter la fin du complexe industriel et la disparition du travail. En ce sens, la dégradation est effectivement incarnée par la présence et la disparition graduelle des individus. Selon le cinéaste, « les usines sont [ses] héroïnes », et l'âme en est sûrement les ouvriers. C'est leur présence qui donne vie à l'usine prise comme espace organique.

De plus, cette construction de l'espace organique repose aussi sur le mélange de l'espace du travail et de l'espace de vie. Cette opération résulte moins d'un choix intentionnel que de la nature des usines étatiques chinoises, où la collectivité s'occupe de tout, depuis le travail jusqu'à la vie quotidienne, en passant même par les vacances. Il existe une relation de dépendance, voire symbiotique entre les ouvriers et l'usine. D'un côté, les hommes sont entravés par l'usine et le complexe industriel, de l'autre, ils y sont très attachés. L'usine n'est pas simplement l'endroit où ils travaillent ou l'organisme qui les recrute, c'est aussi leur foyer. En quittant la fournaise de l'atelier, ils se douchent puis s'installent dans la salle de repos où les repas, les bavardages et les jeux continuent inlassablement. Il semble qu'ils n'aient jamais besoin de rentrer chez eux. Wang Bing est particulièrement doué pour repérer le « tronc » sur lequel les personnages se déploient tous les jours comme les branches d'un arbre gigantesque : la salle de repos dans « Rouilles », la petite épicerie dans « Vestiges », la cabine des cheminots dans « Rails ». Dès le début du tournage, il est totalement conscient que les trois parties du film, aussi bien que les espaces différents qu'elles représentent, sont indissociables de l'organisme auquel elles appartiennent : « [on] ne peut pas comprendre les usines qui forment ce complexe sans s'intéresser aux quartiers où résident les ouvriers travaillant dans ces usines. On ne peut pas comprendre les cités ouvrières sans s'intéresser aux lieux où travaillent ceux qui vivent dans ces cités [. . .] on ne peut pas comprendre la zone industrielle sans s'intéresser de près aux trains qui, la traversant, font le lien entre les différentes parties qui la composent²⁷ ».

De ces images peuplées par les ouvriers et leur famille, ressort une harmonie, visuelle surtout, entre l'espace et l'homme. Produites par une petite caméra DV dans les conditions précaires et agitées du tournage, les images portent une qualité

27. Wang Bing : *un geste documentaire de notre temps*. op.cit. p.67

granuleuse, brute et « sale », qui est loin d'être rare chez les cinéastes chinois de la sixième génération. Le contour des objets, surtout sous un faible éclairage ou une lumière noyée dans le brouillard vaporeux, est toujours flou et « émoussé²⁸ ». À côté de l'effet naturaliste recherché, il faut également y voir une esthétique qui correspond particulièrement à l'environnement naturel de la région. C'est ce que l'on peut appeler, en empruntant le titre de l'ouvrage de l'écrivain japonais Junichi Watanabe, « la puissance de l'insensibilité (*donkanryoku*) », ou littéralement, « la puissance d'une sensibilité émoussée », qui rend compte d'une perception indifférente et d'une attitude opiniâtre face aux situations rudes. Présente dans plusieurs films de Wang Bing, cette forme de sensibilité est cependant souvent négligée ou mal comprise. C'est ce que l'on risque à se limiter à l'aspect négatif de l'insensibilité, à propos par exemple de « l'âme abimée » d'une vie modeste et ennuyeuse. C'est avant tout un caractère profondément ancré et dicté par la nature rigoureuse du Nord-Est de la Chine. Afin d'épargner leurs forces et lutter contre le froid intense, la neige et la nuit qui règnent sur la région la moitié de l'année, les habitants du Nord-Est de la Chine ont inventé un style de vie « paresseux », appelé notamment « maodong », qui signifie littéralement « s'abriter l'hiver » en s'enfermant à la maison et s'isolant du monde extérieur. Selon leur expérience, c'est la seule manière de survivre à l'hiver, ainsi qu'à toutes les circonstances pénibles.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette insensibilité s'incarne avant tout dans l'image. L'espace, ou l'environnement, joue un rôle immersif dans la représentation du personnage. Le ton est souvent gris ou obscur et le contour des objets quasi velouté. Ce sont des effets qui résultent de l'éclairage low-key et de la résolution réduite de la caméra, qui fonctionne avec la mise en scène simple et naturaliste. Ancien étudiant de l'institut des beaux-arts, Wang Bing a perçu une ressemblance entre le paysage de *Tiexi* et la peinture de Balthus, peintre figuratif français du XX^e siècle. Ayant brièvement indiqué cette référence dans un entretien, le cinéaste n'a pas précisé les scènes auxquelles il songeait, mais nous pouvons malgré tout supposer qu'il s'agit principalement de scènes impliquant des personnages. Des gens au visage cireux vêtus de gris et de bleu foncé, quasi immobiles et la plupart

28. *Donkanryoku* est le titre de l'essai de Junichi Watanabe sorti en 2007. La même année, le recueil est devenu un best-seller après que Junichiro Koizumi, l'ancien premier ministre du Japon, l'a cité dans sa conversation avec les ministres du cabinet d'Abe Shinzo.



FIGURE 5.8 – les gens vivent dans le quartier en démolition

du temps à moitié endormis, se fondent dans la mise en scène. Citons pour exemple type, la séquence de la visite chez Wang Jian dans « Vestiges », où la famille dîne chez elle dans la faible lueur des bougies après une coupure d'électricité. Le ton et la texture des images nous rappellent non seulement les œuvres de Balthus, mais aussi *Les Mangeurs de pommes de terre* de Vincent Van Gogh. Coupée littéralement du système social, la famille Wang mange calmement dans l'obscurité, dans une attitude d'acceptation et de résignation parfaite, ou devrions-nous dire plutôt tout à fait insensible à la dureté de l'environnement et de la situation. « C'est à ce moment-là que j'ai vraiment compris le rapport d'un individu au monde et à la vérité », dira Wang Bing, « quand j'ai monté ces plans, ils m'ont paru former un ensemble cohérent [. . .] ces plans n'étaient pas simplement bons, ils étaient excellents²⁹ ». Pour ces gens dont les corps à l'image semblent disparaître dans l'obscurité, voire être presque invisibles, peu importe de percevoir les choses, ou la vie même, d'une façon claire et nette : seule compte à ce moment, l'existence dans l'obscurité infinie.

Cette attitude s'étend à tous les aspects de la vie comme de la mort. Il est

29. *Alors, la Chine. op.cit.* p.71



FIGURE 5.9 – les ouvriers en repos

assez choquant pour nous de voir des ouvriers sourire à la caméra alors qu'ils portent sur un brancard le corps d'un de leur camarade qui vient de se noyer. « Un terrible grand sourire à la caméra d'un des ouvriers transportant le corps », écrit Antony Fiant, « confirme à sa façon, la disparition de toute solidarité ouvrière³⁰ ». Mais si l'on examine cette réaction étrange en gardant en mémoire la condition préalable de leur insensibilité face à la vie, cette perception de la mort semble alors elle aussi acceptable. Et c'est justement cette perception particulière qui intéresse le cinéaste et qu'il essaie de représenter telle quelle, sans aucun préjugé. Nous verrons bientôt que le motif de la mort, ou plus précisément de l'indifférence de la mort, réapparaît dans ses œuvres ultérieures. Dans son langage cinématographique propre, le cinéaste formule ses questions et développe sa réflexion sur l'existence, dans un espace organique construit par des images qui paraissent neutres et cruelles. En outre, depuis qu'il a filmé cet hôpital ouvrier dans *À l'ouest des rails*, Wang Bing s'est découvert un intérêt pour les hétérotopies. Dans ses œuvres à venir, il visitera l'ancien siège d'un camp de rééducation, un hôpital psychiatrique et plusieurs lieux de rétention d'exilés, à l'intérieur desquels il poursuivra sa réflexion sur les liens entre l'homme et le monde.

30. Wang Bing : *un geste documentaire de notre temps. op.cit.* p.32

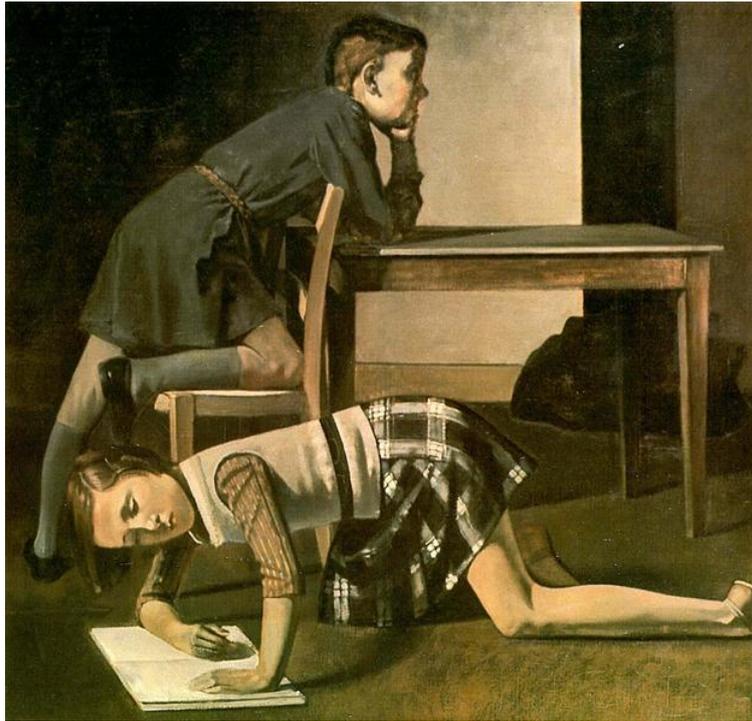


FIGURE 5.10 – *Les enfants* de Balthus

5.2 Les lieux de mémoire : reconstruire le désert de Gobi

Après le grand succès international d'*À l'ouest des rails*, Wang Bing démarre le projet le plus ambitieux de sa carrière : documenter l'histoire du camp de rééducation des années 1950 avec le récit des survivants. Le travail a duré 13 ans et donné lieu à trois long-métrages : *Fengming, chronique d'une femme chinoise* (2007), *Le Fossé* (2010), *Les Âmes mortes* (2018) et à un court-métrage, *Traces* (2014). C'est en 2004, dans l'avion qui l'amène à Cannes et à la Cinéfondation que Wang Bing découvre les histoires des survivants de *Jiabiangou* dans le livre *Le Chant des martyres (jiabiangou jishi)* écrit par Yang Xianhui. Sorti une première fois en 2000 sous forme de feuilleton dans la revue littéraire chinoise *Shanghai Littérature (Shanghai wenzue)*, cet ouvrage non-fictionnel raconte l'histoire d'un camp de rééducation situé à Jiuquan, une ville de la province de Gansu dans le désert de Gobi au Nord-Ouest de la Chine, connu sous le nom de « Ferme *Jiabiangou* ». Le nom *Jiabiangou* signifie, littéralement, « le fossé » et la fonction de cette « ferme » est de recevoir les « droitiers » déportés dans le désert pour creuser un grand fossé afin d'irriguer la terre et la « dessaler ».

Dès 1957, au début du mouvement « anti-droitier », plus de 3000 « droitiers »



FIGURE 5.11 – la famille Wang mangent dans le noir

sont envoyés dans ce camp pour être « rééduqués par le travail³¹ ». Néanmoins, à cause de la grande famine qui sévit en Chine vers la fin des années 1950 et le défaut d'infrastructures à la ferme, la santé des prisonniers commence fortement à décliner et parmi les décès qu'il faut dénombrer, la plupart sont morts de faim et de froid. En octobre 1960, le gouvernement décide finalement de fermer le camp et d'évacuer les « droitiers ». Sans compter ceux qui ont réussi à fuir le camp avant sa fermeture, seuls 500 droitiers environ sont parvenus à survivre. Pour révéler et remettre en lumière cet épisode historique tenu secret dans le silence du désert de Gobi, Yang Xianhui a interviewé plus de 100 personnes parmi lesquelles des survivants et des proches de victimes mortes dans le camp. Certaines d'entre elles sont devenues plus tard les protagonistes des films de Wang Bing, à l'instar de l'héroïne de *Fengming, chronique d'une femme chinoise*³². En fait, deux jours seulement après la lecture du Chant des martyres dans l'avion, Wang Bing commence la préparation de ce projet. Il contacte Yang Xianhui pour acheter les droits de son livre et obtenir les coordonnées des survivants et des témoins qu'il a interviewés pour son ouvrage. Ce premier contact n'a apparemment pas été satisfaisant pour le cinéaste, car Yang ne lui

31. « Rééduquer par le travail » correspond au terme chinois « laogai »

32. He Fengming, veuve de Wang Jingchao mort au Jiabiangou, a également publié ses mémoires intitulées *Ma vie en 1957*.



FIGURE 5.12 – les ouvriers portent le corps de leur camarade dans « Rouilles »

aurait donné que six ou sept contacts, l'obligeant à chercher le reste par lui-même³³. Aussi intransigeant et déraisonnable que cela puisse paraître, nous pouvons comprendre l'impatience du cinéaste au vu de l'urgence de la collecte des informations. Comme pour *À l'ouest des rails*, pour ne pas dire plus, le projet est une œuvre sur l'oubli. Au fil du temps, les témoins vivants deviennent de moins en moins nombreux, et leur mémoire se fane d'une manière irréversible. Les retrouver s'apparente, littéralement, à une course contre le temps et contre la mort.

Ce que nous venons d'exposer est la petite histoire officielle de la genèse du projet sur le désert de Gobi mais, au-delà du récit cinématographique, l'intérêt de Wang Bing pour cet endroit a une origine plus ancienne. Selon une anecdote racontée par Wang Bing lui-même, nous pouvons confirmer que, tout comme ce qui s'est passé lors de la création d'*À l'ouest des rails*, la découverte du désert commence par une rencontre bouleversante — au sens visuel et sensible du terme — de l'environnement naturel de la région. En mai 1990, Wang rend visite à l'une de ses anciennes petites amies qui avait été envoyée travailler dans la région où se situe le camp du *Fossé* à la suite de l'évènement de Tian'anmen en 1989. Après deux jours passés avec elle, le cinéaste part seul pendant un mois traverser le Nord-Ouest de la Chine. « Je me

33. Voir *Alors, la Chine. op.cit.* p.103

souviens de la majesté des paysages, du ciel sombre et si bas qu'on pouvait croire que les nuages allaient tomber » dit-t-il, « C'est grâce à ce grand tour en solitaire que j'ai pu avoir pour la première fois une vision de cette région³⁴ ».



FIGURE 5.13 – le paysage dans *Le Fossé*

Cette première perception du désert est toujours restée dans sa mémoire. Si l'on cherche à appréhender les films de Wang comme une rencontre phénoménologique entre l'être humain et le contexte dans lequel il évolue, il est nécessaire de prendre en compte, avant tout, l'impact produit par un tel paysage sur le cinéaste lui-même. D'une manière concrète, directe et peut-être superficielle, l'image de l'ensemble a probablement existé avant l'idée mais ne peut se retrouver exactement dans l'image reconstruite des années plus tard. Dix-sept ans après, pour la préparation du décor du *Fossé*, Wang Bing a déambulé pendant sept jours dans le désert pour trouver un endroit idéal qui corresponde à cette impression et colle avec la reproduction du camp de *Mingshui* décrit dans le livre de Yang Xianhui : « un plateau traversé par une combe » et « trois vallées sèches orientées du nord au sud, et qui se rejoignent sur un terrain plat³⁵ ». Selon le cinéaste, la reconstruction authentique de l'endroit est sans doute « la base de la vie » pour un « film historique³⁶ ». Nous pouvons constater

34. *Alors, la Chine. op.cit.* p.166

35. *Ibid.* p.119

36. *Ibid.* p.120

en même temps qu'il insiste beaucoup sur l'ambiance pour reproduire le sentiment de solitude et de vacuité qu'il a eu lors de sa première rencontre avec le désert. C'est ce qui détermine l'image poétique, ou la forme cinématographique, qui donne naissance à l'idée essentielle du film comme la femelle conçoit ses petits. Wang Bing explique comment il a saisi sa vision de l'histoire et de la mort dans un entretien sur *Les Âmes mortes* :

Lorsque tu te trouves dans le désert de Gobi et que tu observes les étoiles, dont la lumière, très jolie, très brillante, clignote dans la nuit obscure, tu penses, que fais-tu ? Quel genre d'histoire veux-tu raconter ? Sont-elles des choses, les dépouilles qui restent dans le désert, dans le sol, après que le temps a été effacé, ou des individus assis devant toi qui se rappellent leur vie passée ? Leurs histoires sont également importantes. Mais pour moi, les histoires les plus fascinantes sont celles de ceux qui reposent sous le désert de Gobi. Peut-être nous ne pouvons restituer que peu d'informations par la mémoire des autres, même si c'est seulement un peu, c'est encore très mystérieux pour moi. On dirait que c'est cela que le film veut raconter [. . .] J'ai donc nommé le film « Si Linghun » finalement, ce qui veut dire « les âmes mortes ». À ce moment-là, elles sont réveillées par le film comme par ceux qui les rappellent. Je crois que c'est important. Ainsi, quand on aura fini de regarder ce film, on se sentira vraiment comme dans le désert de Gobi à observer les étoiles qui étincèlent comme l'aura de la mort et comme les vivants³⁷.

En fait, ce n'est qu'en 2014 que le cinéaste parviendra à faire ressurgir de sa mémoire ce flamboyant cortège d'innombrables images somnolentes. Entre-temps, il connaîtra des errances et empruntera des chemins détournés. Après avoir choisi l'endroit du tournage extérieur, Wang Bing et son équipe ont consacré environ huit mois supplémentaires à la préparation des décors (creuser des trous, aménager des grottes . . . et les laisser à l'abandon, à la merci des intempéries, afin qu'ils prennent un aspect « naturel »). Wang dira d'ailleurs à ce propos, d'un ton

37. Yaxuan ZHANG. « Donne l'histoire une perspective plus tolérante : entretien avec Wang Bing (gei li shi geng you rong liang de xin tai, zhuan fang Wang Bing) ». In : *Duli zhongwen bihui* (avr. 2019). URL : <https://www.chinesepen.org/blog/archives/123375>.

semi-ironique semi-sincère, que « le seul bon choix que j'aie fait est peut-être d'avoir décidé de filmer moins de personnages et plus de paysages vides que prévu³⁸ ». Tandis qu'il était assez satisfait du décor, les acteurs ne lui ont pas du tout plu. Wang Bing leur reprochait leur façon maniérée de jouer. « Tout ce qu'ils faisaient sonnait faux³⁹ », dira-t-il, ce qui offensait ses principes artistiques d'authenticité. En revanche, il s'est très bien entendu avec les figurants qu'il a trouvés dans le voisinage, à l'instar de ce qui s'est passé avec tous les personnages non-acteurs de ses documentaires. C'est sans doute l'une des raisons majeures qui l'ont finalement poussé à se tourner vers le documentaire.

La recherche des témoins de *Jiabiagou* aux quatre coins de la Chine et la réalisation des entretiens a pris trois ans à Wang Bing, de 2005 à 2008. Il s'est déplacé à travers tout le pays avec son équipe dans une jeep délabrée, du sud-est au nord-ouest. C'était un voyage épuisant, coûteux et dans une certaine mesure, désespérant. Étrangement, la plupart des survivants ont en fait refusé de le rencontrer et de partager leur expérience au camp, ce qui a beaucoup agacé le cinéaste. Au début, le but de la collecte des entretiens ne consistait qu'à préparer *Le Fossé*, la fiction basée sur le livre de Yang Xianhui qui sortira en 2010 à Venise. Mais au cours de l'été 2005, le Kunsten Festival des Arts de Bruxelles a proposé à Wang Bing de réaliser une œuvre dans le cadre de l'exposition avec un budget prévisionnel de 6000 euros. Ayant besoin de fonds, le cinéaste a décidé de filmer l'entretien de Fengming pour l'exposition, sous la forme d'un documentaire sorti trois ans avant *Le Fossé*.

Tous ces efforts porteront par la suite d'autres fruits. Wang Bing ayant enregistré les 120 entretiens, il se trouve en possession d'un ensemble de rushes de 600 heures, et se rend compte que les témoignages eux-mêmes sont effectivement beaucoup plus précieux et plus puissants que la fiction, dont le tournage a été, pour lui, une véritable torture. Après la sortie du *Fossé*, tout en réalisant d'autres films pendant les dix ans qui suivent, il garde en tête l'idée de faire un documentaire à partir de ce précieux matériel, et c'est en 2014 que l'idée de la structure du film s'impose à lui avec clarté, comme il s'en explique dans un entretien réalisé par Zhang Yaxuan :

38. *Alors, la Chine. op.cit.* p.129

39. *Ibid.* p.122

Je trouve que, dans les récits que j'ai déjà filmés, une structure se révèle naturellement. C'est-à-dire que, à partir du point de vue d'aujourd'hui, ce que je raconte a eu lieu dans les années 60, et certains ont survécu à ce qui s'est passé. Je dois construire le film à travers les narrations et les expériences détaillées de survie. Néanmoins, ce n'est pas là où se situe le noyau de *Jiabianguo*. L'essentiel de *Jiabianguo*, c'est que la plupart des gens y sont morts. On n'a aucun moyen de connaître leur destin ni ce qu'ils ont vécu. On n'a pas accès à toutes les informations sur eux. Ils sont devenus des ossements, exposés aux intempéries dans le désert de Gobi, laissés à s'abîmer au fil du passage du temps . . . ce n'est pas pour les survivants que l'événement de *Jiabianguo* doit être connu, mais pour les martyres, et nous ne pouvons interpréter cet événement qu'à travers les survivants⁴⁰.

Au bout du compte, Wang Bing décide d'adopter un style « narratif » pour ce projet, sinon d'une audace démesurée, tout du moins monumental. Il s'agit d'organiser le film autour des récits filmés, sous la même forme que *Fengming, chronique d'une femme chinoise* mais, sans s'en tenir à une seule personne, en englobant la parole de 22 interviewés, dont les divers souvenirs forment une configuration beaucoup plus riche et qui accentuent l'importance de la mort jusqu'à en faire le thème central du film. En plus des entretiens filmés entre 2005 et 2008, Wang Bing retournera sur place en 2016 pour recueillir des témoignages supplémentaires sur le camp, à l'heure où beaucoup des premiers témoins étaient déjà décédés — Il filmera d'ailleurs l'enterrement de l'un d'entre eux, Zhou Zhinan, mort après l'entretien.

À travers les trois long-métrages de ce projet de longue haleine, la représentation de l'espace est plus discrète que celle de *À l'ouest des rails* où les espaces dépassent le récit et se déploient librement d'une façon grandiose. La mise en scène, qui semble très simple et limitée, suit des règles rigoureusement naturalistes au niveau du décor et est loin d'être improvisée. Dans *Le Fossé*, le décor est sobrement divisé en deux catégories : « intérieur » et « extérieur », ou, selon le cinéaste, « une zone supérieure » et « une zone inférieure⁴¹ ». Les scènes se déroulent soit dans la

40. « Donne l'histoire une perspective plus tolérante : entretien avec Wang Bing » art.cit.

41. *Alors, la Chine. op.cit.* p.117

grotte où résident les prisonniers, soit à l'air libre sur le grand terrain vague et parfaitement désert, qui deviendra l'ossuaire où ils seront enterrés. Tandis que dans *Fengming, chronique d'une femme chinoise* on ne compte en tout que douze plans, la mise en scène est ici encore plus radicalement réduite, atteignant un niveau réellement minimum. En dehors de la scène d'ouverture en extérieur où Wang Bing suit He Fengmin sur le chemin du retour jusque chez elle — tout comme il l'avait fait avec les résidents du quartier de l'Arc-en-ciel dans « Vestiges », et comme il le fera plus tard dans *Trois Sœurs* du Yunnan et *Ta'ang* — , l'essentiel du film se déroule dans la salle de séjour de Fengming, sans aucun décor ni éclairage spécifique au tournage, sous la lumière naturelle et celle des lampes qui se trouvent toujours dans la pièce.



FIGURE 5.14 – l'intérieur de la grotte dans *Le Fossé*

Ce qui retient ici notre attention, c'est justement que les instants les plus remarquables et qui suscitent la plupart des débats critiques, sont précisément le fait de moments « inattendus » et d'effets « irréguliers », pour ne pas dire de « défaillances » techniques. Nous pouvons également avancer que c'est le choix d'« épurer » le plateau qui entraîne des effets extraordinaires. Dans *Fengming*, un plan sujet à de nombreux débats est celui où la lumière baisse dans le salon au fur et à mesure que le soleil se couche créant naturellement un fondu ralenti et progressif qui incarne dans l'espace le déroulement du temps. Fengming continue à raconter son histoire tout en ignorant l'obscurité qui envahit le salon jusqu'au point où nous, spectateurs, ne pouvons presque plus rien distinguer dans le noir. Nous éprouvons ici, encore une fois, le sentiment émoussé du monde extérieur que Wang Bing avait déjà observé chez les ouvriers d'*À l'ouest des rails*. Fengming se plonge entièrement dans le récit extrêmement

précis et détaillé de son histoire, se rappelant toutes les dates comme si elle racontait ce qu'elle avait vécu hier . . . jusqu'à ce que Wang Bing lui demande d'allumer la lumière. Le cinéaste, se gratifiant de ce parfait imprévu, confirme qu'il ne s'agissait pas d'un accident de tournage et que ce changement de lumière lui a beaucoup plu⁴².



FIGURE 5.15 – Fengming raconte son histoire dans son salon



FIGURE 5.16 – la lumière baisse dans la salle de séjour

Il est incontestable ici, comme dans tous les films de Wang Bing, que la correspondance entre la représentation spatiale et le concept du récit est toujours omniprésente. Ce qui est particulier dans la série du désert de Gobi, c'est sans

42. *Ibid.* p.102

doute le contraste quasi radical entre les deux extrêmes opposés. D'un côté, le décor intérieur et le plan fixe assez rapproché, sur des sujets ou sur des personnages, qui délimitent la scène dans un cadre restreint, voire étouffant. D'un autre côté, la narration des témoins dont les paroles construisent un espace extrêmement vaste au sens géographique et au sens temporel du terme. Ce qu'ils racontent consiste souvent en l'odyssée fluctuante de leur vie et ces témoignages fonctionnent donc comme un passage qui permet un voyage dans le passé, établissant une sorte d'espace hétérogène « raconté », dans une forme orale assez fluide. Cette narration surpasse la mise en scène proprement dite en formant une opposition frappante, non seulement dans le sens spatial où s'opposent la dimension de la scène concrètement représentée et celle des histoires racontées, mais aussi dans le sens temporel où contrastent un passé plein de bouleversements, de violence et de souffrance, et un présent immobile et inerte, pour ne pas dire déjà mort. Wang Bing s'est déjà exprimé sur cet aspect de mise en scène restreinte :

« c'est une femme qui ne vit que dans le passé, dans la mémoire [. . .] une femme spectrale enfermée dans le passé, qui erre dans un appartement réduit à une tombe », avant d'étendre son propos à la génération à laquelle elle appartient : « Leur corps réside dans un temps soi-disant présent, contemporain, mais tout ce qui construit leur esprit est chevillé au passé. Il n'y a aucun rapport entre eux et la société moderne, le décalage est insurmontable et aucune réconciliation n'est possible. C'est un conflit insoluble. Et je voulais précisément que mon film soit un pont entre notre temps et ce passé qu'ils habitent⁴³ ».

En fait, si cette atmosphère d'enfermement, pour ne pas dire ici d'enterrement, est sensible, elle ne s'installe pas naturellement, et c'est justement le dispositif qui la réalise, la cristallise et la fortifie par de longs plans fixes. Cependant l'enjeu de l'espace ne se résume pas à ce seul point. Le cinéaste envisage une interaction dynamique et une tension esthétique entre « notre espace, notre temps » et « leur espace, leur temps ». L'exemple qui incarne parfaitement cette intention est un plan situé vers la fin de *Fengming*, où la protagoniste est assise seule et immobile dans le salon, regardant les prévisions météorologiques à la télévision. Elle est filmée

43. Wang Bing : *un geste documentaire de notre temps*. op.cit. pp.51-52

depuis le dehors de la pièce par la fente étroite de la porte, éclairée par la lumière de l'écran, encadrée des deux côtés par une obscurité épaisse. En opposition à cet « emprisonnement » visuel, on entend très clairement la voix de la présentatrice de la météo lister les noms des principales villes de Chine, ce pays extrêmement vaste. Cette scène nous rappelle un extrait similaire dans *Platform*, où les jeunes se pelotonnent dans la chambre en discutant des mystères d'Oulan-Bator. Néanmoins, dans *Fengming*, la tension entre la narration grandiose, établie par les toponymes, et le réel apathique atteint un point tragique et choquant au moment où le nom de « Pékin » est prononcé à la fin. Pékin, l'endroit d'où 50 ans plus tôt l'ordre du mouvement anti-droitier a été lancé aux quatre coins du pays ; cœur de la politique nationale qui influence la vie de tous et de toutes d'une façon profonde et permanente, qui fonctionne ici comme un clou sonore qui crucifie le récit. Le temps s'arrête, aussi immobile que l'espace. Tout est pris dans une boucle sans fin⁴⁴.



FIGURE 5.17 – Fengming devant la télévision

Au-delà de la production du film en lui-même, la tension entre les espaces hétérogènes continue à se multiplier dans le processus de diffusion. Selon Wang Bing, *Fengming* n'est pas un film destiné à être vu en salle, mais dans un musée. Et le plan fixe lui semble donc approprié à l'espace où le film sera projeté⁴⁵. Sans plus

44. Dans le film, Fengming écoute la météo qui suit le journal télévisé de CCTV, lequel commence et finit toujours par les prévisions météorologiques de Pékin.

45. Le film est aussi projeté lors d'une exposition à la galerie Chantal Crousel à Paris, à l'occasion de la sortie de *Le Fossé*.

d'informations, nous pouvons percevoir l'idée du cinéaste qui vise à faire un film sous la forme d'un « tableau parlant » fixé au mur. Etant donné que les spectateurs peuvent bouger librement et partir quand ils veulent, on sent encore plus profondément la passivité du personnage en tant qu'objet du regard, susceptible d'être abandonné et oublié à tout moment.

5.3 Rendre visible la mort

« Durant trois années, j'étais comme un pèlerin, le pèlerin des âmes mortes⁴⁶ ». En prononçant cette phrase, Wang Bing nous confirme déjà et sans détours que l'enjeu primordial de *Les Âmes mortes* est précisément la mort. Et comment rendre visible la mort, alors qu'elle a notamment été effacée de l'histoire et qu'elle est désormais taboue, voilà la question cruciale. Finalisé en 2018 et présenté en séance spéciale au festival de Cannes, le film dure plus de huit heures, ce qui, selon le cinéaste, est encore insuffisant pour raconter ce que les victimes ont vécu dans le camp. Nous voyons dans le film que, tout comme dans *Fengming*, la partie principale s'articule encore autour des entretiens, non seulement ceux réalisés auprès des survivants, mais aussi auprès de gens qui ont migré dans les années 80 et qui habitent à l'ancien emplacement du camp *Jiabianguo*. De même, dans la manière de présenter les témoignages, Wang Bing garde également un style similaire à celui de *Fengming*, car la plupart des rushes des deux films ont été filmés à la même période. Et si l'on veut parler de différences, ou d'évolution entre les deux films, il semble que, dans une certaine mesure, le cinéaste soit un peu plus « présent » dans *Les Âmes mortes* au regard de ses interventions occasionnelles dans les monologues des interviewés. Cependant, de manière générale, il filme toujours d'une façon « passive », se laissant guider par les gens âgés sans rien organiser par lui-même, et surtout, il les respecte sans être intrusif, qu'ils soient bavards ou discrets⁴⁷. Dans les longs plans fixes tournés dans leur salon, c'est non seulement les paroles qui sont conservées, mais aussi l'espace de leur vie quotidienne, la vie d'après le souvenir de la mort. Nous assistons à quelques scènes « hors sujet » comme quand ils cherchent des documents,

46. Antoine DE BAECQUE et Bing WANG. « Wang Bing, retour sur les années Mao ». In : *Transfuge* 123 (déc. 2018), p. 43.

47. *Ibid.* p.44

ou quand leurs conjoints préparent à manger, qui donnent un peu de tendresse à ce film extrêmement rigoureux.

Mais dans notre analyse, nous nous concentrerons plutôt sur ce qui, dans la représentation, cherche à incarner la mort à l'image en dehors des récits proprement dits, et qui constitue l'essentiel de ce qui distingue ce film des œuvres précédentes. Tout d'abord, la représentation de la mort s'incarne dans celle des témoins interviewés survenue dans la dizaine d'années d'intervalle qui sépare les deux phases de tournage. Nous assistons, dans la première partie du film, à l'enterrement de Zhou Zhinan, à la suite de son entretien, dans une scène qui dure environ 15 minutes. Techniquement maîtrisée pour gagner en naturel, la méthode de représentation crée un effet paradoxal, sinon ironique, dans cette scène d'enterrement, c'est-à-dire de mort. D'un côté, tournée en extérieur avec une caméra portative, la mise en scène est beaucoup plus riche que dans le reste du film, filmée sous différents angles, dans des cadrages variés et selon les mouvements actifs de la caméra. De l'autre côté, cet effet résulte de la nature même de la cérémonie funéraire traditionnelle de certaines régions de Chine, où la musique « tumultueuse » et les décorations multicolores créent une ambiance étonnement « joyeuse ». Nous assistons également à l'oraison funèbre du défunt, lue à haute voix par son fils qui retrace les souffrances endurées par son père dans le camp, ce qui crée une sorte de discordance entre la forme et le contenu.



FIGURE 5.18 – la cérémonie funéraire de Zhou Zhinan

Après les pompes de la cérémonie, nous suivons en détail le transport et



FIGURE 5.19 – l’enterrement de Zhou Zhinan

la disposition du cercueil dans une tombe, creusée sur un plateau dans le désert, qui ressemble énormément à la grotte que décrivent les survivants et dans laquelle ils dormaient. Deux hommes y descendent pour pousser le cercueil au fond. Ils s’asseyent de part et d’autre du cercueil, l’un face au cercueil et le poussant avec les pieds, l’autre dos au cercueil et le poussant les pieds contre la terre. Assez étrangement, on entend un éclat de rire au moment où le cercueil est finalement disposé correctement au fond de la tombe ; un éclat de rire poussé par l’homme qui donnait des instructions. Toute cette séquence d’enterrement se termine bientôt dans un plan général en vue plongeante qui englobe les montagnes lointaines, les installations cérémonielles en papier coloré et les gens en train de remplir la nouvelle tombe. Sans doute tout ce que contient cette image sera oublié, et l’on s’imagine déjà entendre des éclats de rire et des blagues inappropriées qui nous rappellent la scène de mort dans *À l’ouest des rails* à l’indifférence choquante. Notons également que Wang Bing reste bien à distance et ne quitte pas sa place d’observateur passif, comme à chaque fois que la logique du sujet filmé est susceptible d’entrer en conflit avec celle du spectateur. Et c’est justement cette passivité qui crée une tension excessive entre nous et les personnages, ceux qui regardent la mort et ceux qui la « vivent ».

La mort est encore présente dans la séquence suivante. En 2016, le cinéaste retourne chez Zhou Huinan, frère de Zhou Zhinan qui était parmi les premiers interviewés en 2005. Il y retrouve sa veuve Gao Guifang, âgée de 97 ans, seule,

installée dans la même pièce où ils avaient tous les deux été interviewés onze ans plus tôt. « C'est la fin. Je voudrais mourir le plus tôt possible », dit-elle, « Morte, je souffrirai moins. » La caméra jette un regard circulaire autour de la pièce avant de s'arrêter sur une photo accrochée au mur. Le zoom nous permet de voir qu'il s'agit d'une photo du couple, le sous-titre indique que le mari est mort en 2012, tandis que sa veuve, allongée calme et immobile sur le lit, fait en quelque sorte figure de « mort après la mort ».



FIGURE 5.20 – Zhou Huinan et Gao Guifang interviewés en 2005



FIGURE 5.21 – Gao Guifang seule en 2016



FIGURE 5.22 – la photo du couple sur le mur

En effet, si l'on essaie de faire ressortir les strates du film, il semble assez évident que la représentation de la mort se répartit sur plusieurs couches : les gens qui sont morts dans le camp, les gens qui sont morts dans le temps présent ou proche (c'est-à-dire au cours du tournage ou après le tournage), les morts vues et racontées par ceux qui ont survécu, les survivants qui vivent une vie « morte », et les traces des morts effacées et oubliées. . . Sur l'ensemble des différentes séquences, récits et images confondus, nous en retiendrons deux qui sont sans doute parmi les plus frappantes, non seulement du film, *Les Âmes mortes*, mais aussi de toute la filmographie de Wang Bing, voire même du cinéma chinois contemporain tout entier. Dans ces deux séquences, Wang Bing se confronte à la mort d'une façon absolument directe. Il expose les ossements au regard de la caméra comme aux yeux des spectateurs, sans rien occulter. D'une certaine manière, nous pouvons même dire que ces images de reliques sont l'interprétation par excellence de la métaphore du « Saint Suaire de Turin » que Bazin a employé pour décrire la psychologie du « transfert de réalité » de la photographie et du cinéma⁴⁸. Les images d'ossements jouent en contrepoint avec l'empreinte du Christ sur le tissu, et visent à témoigner de « la présence troublante de vies [ou de morts] arrêtées dans leur durée », et à prouver leur authenticité.

La première séquence est située dans la deuxième partie du film. Accompagné de quelques survivants, Wang Bing se rend sur le site de l'ancien camp de *Mingshui*

48. André BAZIN. *Qu'est-ce le cinéma ?* Le Cerf/Corlet, 1985, p. 14.

où une partie des victimes, mortes au camp de *Jiabiangou* entre 1960 et 1961, ont été enterrées à la hâte. La séquence s'ouvre avec une vue panoramique qui englobe le ciel, la montagne, le désert et le hurlement sourd du vent, toujours filmée par une caméra portable qui produit une image légèrement vibrante. Sans aucune coupe, la caméra incline vers le sol sur son axe vertical avant de se fixer et de zoomer sur des bouts d'os, blancs et durs, laissés exposés sur le sol jaune. C'est la première fois que la mort est aussi présente dans le film, d'une façon aussi concrète et brutale. La caméra s'avance, filmant toujours le sol, accompagnant le cinéaste qui se déplace lentement sur le terrain à la recherche de plus d'ossements. On voit un nombre considérable de fémurs et de radius entiers, et des fragments d'os. Le cinéaste est lui aussi présent dans les plans sous la forme de son ombre et de ses pas qu'on entend nettement. À chaque fois que de nouveaux ossements sont trouvés, la caméra s'arrête et se fixe dessus pendant quelques secondes, comme si elle voulait rendre un hommage silencieux aux défunts à qui ils appartenaient. Dans la même idée, la dernière séquence du film montrera une scène de pèlerinage dans laquelle plusieurs os de crâne complets sont visibles.

Incontestablement, voir les ossements des victimes qui traînent dans le désert est une expérience extrêmement troublante pour les spectateurs. Néanmoins, ce n'est pas là le message que le cinéaste veut transmettre, tout du moins ne s'arrête-t-il pas à la simple présentation d'images. En effet, ces images bouleversantes s'intègrent dans un ensemble de séquences. Dans la séquence qui suit la première visite, Wang Bing rencontre deux bergers sur le terrain qui lui racontent comment ils ont découvert les sépultures et les ossements, alors qu'ils prenaient de la terre pour construire leurs maisons. Notons que nous voyons à l'écran qu'ils habitent toujours à côté de ces sépultures où les ossements sont exposés à l'air libre, ce qui, considérant le tabou existant autour de la mort dans les conventions chinoises, est assez étrange. De plus, nous entendons encore une fois, des rires inappropriés et embarrassants quand ils évoquent en détail leur découverte des ossements : certains os étaient encore menottés et garrottés, certains autres portaient encore des sweatshirts, etc.

Selon les souvenirs de Fu Haisheng, l'un des deux bergers, c'est à la fin des années 80 sous la direction de l'État qu'ils ont commencé à niveler, défricher et cultiver ce terrain où les victimes sont ensevelies. Wang Bing lui demande de

raconter en détail le déblayage des ossements et d'indiquer les endroits exacts où il s'est déroulé. Ce que nous entendons consiste, littéralement, en l'effacement physique d'une trace historique : de grandes quantités d'ossements ont été dégagées par des bulldozers avant d'être poussées dans des ravines, qui sont devenues le champ nivelé où se trouvent le cinéaste et le narrateur. Se rendant compte qu'il reste encore sur le dessus de nombreux ossements, Wang Bing se retient de faire des commentaires sur le sujet, et se contente de poser des questions « neutres sur les dates, les lieux et le nombre approximatif d'ossements déterrés. Nous pouvons toutefois percevoir une sorte de léger frémissement dans sa voix, un tremblement d'émotion qu'il ne peut retenir. Ce qui a dû être un « lieu de mémoire » est en réalité devenu un lieu d'oubli.

Gardant ici la plus grande retenue, Wang Bing se retient pour laisser le temps, l'espace et le privilège de la parole aux seuls témoins afin qu'ils puissent rendre hommage aux morts. Dans la séquence suivante où il revient visiter le site avec plusieurs survivants, nous remarquons certains gestes, à la fois très concrets et très symboliques : les survivants déterrent les ossements de leurs mains, les font resurgir du sable et rincent des pierres — modestes « pierres tombales » — qu'ils ont découvertes, dévoilant le nom de victimes tracé à la peinture rouge. Les survivants, tout comme le cinéaste qui filme tout de côté, essaient de « donner un nom aux sans noms ». Ils redonnent de la visibilité à une histoire interdite et rappellent des souvenirs longtemps enfouis. C'est le moment où *Les Âmes mortes* reviennent, étincèlent et disparaissent de nouveau comme des étoiles filantes.

Dans le même temps, le cinéaste a une vision historique qui lui est propre et qu'il s'est forgée en s'immergeant dans l'environnement. Au cours d'un entretien, il s'exprime ainsi à propos des *Âmes mortes* : « J'ai beaucoup été sur place, énormément marché, erré dans ce désert. Il fallait que je m'y perde, que je reste debout, là, seul, face au vent, face à ces os qui sortent de terre. Cette proximité a déclenché chez moi un lien sentimental très fort avec ce lieu⁴⁹ ». Dans cette déclaration assez figurative et symbolique, le cinéaste considère le vent du désert comme « le vent de l'histoire » qui efface certes, mais qui révèle également les ossements en parallèle de ce que font les survivants dans cette séquence d'hommage. Sur ce point, Antony Fiant donne une définition plus conceptuelle : « Wang Bing rappelle que, sous les décombres, un

49. « Wang Bing, retour sur les années Mao » *art.cit.* p.45



FIGURE 5.23 – les survivants rendent hommage aux morts

peuple survit. Il est probable qu'un jour il en vienne à réclamer la voix qu'on lui a brutalement supprimée⁵⁰ ». En fait, par ce qu'il est capable de rappeler, ce peuple est justement le pouvoir de la mémoire, au sens benjaminien du terme ; un pouvoir de mémoire qui lutte et résiste contre celui de « l'histoire ». Ce qui est raconté et montré dans les images est la somme de résurgences d'une mémoire, personnelle ou collective, qui germe dans les fissures de la terre.

Sans doute cette seconde visite au camp fait-elle fortement écho à la séquence d'ouverture de *Shoah* de Claude Lanzmann, qui est une référence non-négligeable dans les études sur *Les Âmes mortes* comme dans celles sur les autres films de la série du camp « anti-droitier » de Wang Bing. Procéder ici à une comparaison générale entre les deux chefs-d'œuvre, nous semble inutile au vu de l'objet de notre recherche, mais se concentrer sur le traitement formel de certains thèmes communs aux deux films nous paraît au contraire tout à fait pertinent, d'autant que cela nous permet de distinguer certaines particularités chez Wang Bing. Les deux films s'appliquent en effet à « trouver une forme pour faire entendre et faire voir la mort à l'œuvre⁵¹ » en réveillant la mémoire d'une histoire sombre, mais la différence de style dans la représentation est évidente. Dans *Shoah*, nous relevons aisément l'existence d'une forme cinématographique très puissante liée à l'idée esthétique du metteur en scène.

50. Wang Bing : *un geste documentaire de notre temps. op.cit.* p.52

51. *Ibid.* p.42



FIGURE 5.24 – les survivants trouvent un pierre tombale

Par exemple, dans le plan filmé depuis un angle de vue en plongée où Srebnik se promène seul sur l'ancien site du camp qui est aujourd'hui une pelouse, l'ensemble de la mise en scène et du montage est consciemment formalisé et prononcé, avec la voix off du personnage qui raconte ce qu'il s'y est passé.

Par rapport à la documentation élaborée de Lanzmann, les enregistrements de Wang Bing sont dans un état quasi « brut » et le film ressemble plus aux notes personnelles du cinéaste qu'à une œuvre aboutie destinée au public. Nous n'oublions pas que, travaillant la plupart du temps tout seul sur place, Wang Bing n'avait sans doute pas la possibilité d'élaborer des mises en scène aussi délicates que celles de l'équipe de Lanzmann, néanmoins, il nous paraît plus pertinent de dire qu'il a consciemment choisi de garder ces rushes tels-que. En plus de ce « degré zéro » de la mise en scène, le montage se résume également à un simple collage, qui ne coupe pas les parties « superflues » que sont, par exemple, le suivi des déplacements ou les répétitions dans le récit des témoins. Pour citer encore un contraire, très peu de gros plans de visage dans *Les Âmes mortes*, tandis que dans *Shoah*, le visage de Simon Srebnik, le survivant, est souvent au centre de la représentation comme le porteur privilégié de l'émotion. Sur ce point, nous pouvons dire que les images de Wang Bing traduisent évidemment la neutralité de l'auteur. La caméra reste à distance, conservant soigneusement la position de l'observateur discret et respectueux. Pour François Bégaudeau d'ailleurs : « Wang Bing ne filme pas des idées mais des



FIGURE 5.25 – Wang Bing face aux os qui sortent de terre

situations. Pas des symboles mais des faits. Des actes⁵² ». Selon Wang, il s'agit d'une gêne, d'un décalage qu'il ressent face aux témoignages très intimes : « J'avais l'impression de ne pas être à ma place », dit-il, « Et puis, dans ces récits, même très concrets, je ne pouvais pas retrouver les sensations éprouvées sur le site des anciens camps, au milieu des os éparpillés, abandonnés sans sépulture depuis des décennies. Alors, j'ai fini par admettre que ce décalage serait l'objet même des Âmes mortes. Ce qui m'intéressait, à travers la mémoire des survivants, c'était de parvenir à comprendre par ce décalage la réalité de ceux qui étaient morts⁵³ ».

À cette « passivité » d'auteur, s'oppose la subjectivité non-négligeable des personnages. Wang Bing laisse aux témoins non seulement le récit du témoignage proprement dit, mais aussi le privilège d'exprimer leurs réflexions sur cette histoire comme des sujets indépendants et autonomes. Remarquons chez eux une spontanéité forte dans la manière de raconter cette histoire. Dans le champ cinématographique créé par le film, ils sont non seulement des victimes, mais aussi les historiens de leur propre histoire : c'est eux qui maîtrisent la parole. Un matériau historique autre que les images filmiques nous est donné à voir, comme des lettres, des photos et des dossiers constitués par les témoins eux-mêmes. Nous pouvons également avancer que c'est justement cette forte spontanéité, manifeste dans la façon de « se présenter » des

52. François BÉGAUDEAU. « Wang le dingue ». In : *Transfuge* 123 (déc. 2018), p. 46.

53. « Wang Bing, retour sur les années Mao » *art.cit.* p.45

témoins, ces anonymes effacés et oubliés par l'histoire officielle, qui donne au film les caractéristiques qui nous permettent de le rapprocher de notre concept d' « Esthétique du peuple ».

Le peuple ici, c'est l'ensemble des survivants et des morts, dont les vies, les ossements et les noms ont sciemment été effacés et rendus invisibles par les autorités. Et dans les films de Wang Bing, nous percevons que ce sont eux, parmi lesquels beaucoup d'intellectuels, qui fournissent consciemment et continuent l'effort de revenir à la surface et de faire entendre les histoires des morts. Pendant la visite sur site, certains mentionnent le nom de Fengming, qui est sans doute le centre de ce cercle de témoins. Cela fait écho à la volonté testimoniale qu'elle a elle-même déclaré dans *Fengming : chronique d'une femme chinoise* : « Si nous ne l'enregistrons pas, qui le fera ? » Au lieu de considérer Wang Bing comme celui qui présente Fengming dans une forme filmique, il semble plutôt que c'est Fengming, cette vieille dame au ton ferme qui adopte l'attitude d'une vraie historienne, qui ait, d'une certaine manière, inspiré cet ambitieux projet documentaire. Wang Bing respecte ses personnages au plus haut point. Parlant des survivants qu'il a interviewés, il dira d'ailleurs que : « Comparé avec des gens ordinaires, y compris des gens qui ont vécu cette histoire et qui ont leur propre avis et pensées dessus, ce que je fais est très simple⁵⁴. C'est dans cette logique qu'il présente les récits et les hommages que font les témoins, mais ce qui est plus important encore, c'est qu'il adopte, sans aucun préjugé, leurs perspectives, leurs logiques et leurs raisonnements quand bien même ils sont souvent contradictoires avec ce qui est considéré comme « la norme ». Par exemple, lorsqu'il en vient à poser une question sur un ancien cadre de l'administration du camp qui est, selon la logique d'aujourd'hui, le bourreau, il met un point d'honneur à ne pas faire de distinction entre les victimes et les bourreaux, et met en avant le courage qu'il y a à dire la vérité. Nous sentons une sincérité profonde en lisant au dos de la jaquette que le film est « dédié à toutes les victimes [. . .] Votre douleur aura réveillé les âmes endormies des défunts, pour que soit connus du plus grand nombre tous les malheurs endurés ». En d'autres termes, le travail qu'il accomplit consiste à « normaliser le hors norme ». Cette approche traverse effectivement toute sa filmographie malgré la diversité des histoires, des genres et des formes représentatives

54. « Je n'ai aucun intérêt pour la politique. Entretien avec Wang Bing » *art.cit.* p.64

de chacun de ses films.

5.4 La normalisation de l'hétérotopie

Un aperçu global de l'ensemble de son œuvre conduirait naturellement à conclure que Wang Bing s'intéresse beaucoup aux endroits et aux personnages « hors normes ». Pendant la vingtaine d'années de sa carrière de cinéaste, il s'est rendu sur des lieux peu fréquentés ou auxquels bien peu de gens s'intéressent : usines abandonnées, terres dévastées, grottes perdues dans la lande, hôpitaux psychiatriques, frontières de conflits, ateliers de couture, sépultures de prisonniers politiques, etc. Malgré l'hétérogénéité apparente des lieux, il n'est pourtant pas difficile d'en saisir la similarité. François Amy de La Bretèque en parle en ces termes : « [d]ans le cinéma de Wang Bing, l'homme est installé sur des sortes d'« îles » précaires, souvent enterrées, parfois « flottantes », placées dans un espace extérieur sans limites et hostile mais que néanmoins certains traversent⁵⁵ ». Nous pourrions sans doute mener une analyse significative dans le cadre de la théorie sur l'hétérotopie introduite par Michel Foucault⁵⁶, toutefois, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, ce que Wang vise à réaliser consiste plutôt en une « normalisation de l'hétérotopie », ce qui porte avant tout sur la question du peuplement de ces espaces.

Comment peupler des hétérotopies ? Tout en avouant son intérêt particulier pour les espaces fragiles, souvent liés à une pauvreté extrême, Wang Bing refuse d'être appelé le cinéaste « du prolétariat » ou « des bas-fonds ». Quand il parle de ses personnages, intellectuels âgés aussi bien que nomades anonymes, il les définit toujours comme « des gens ordinaires (*putongren*) ». Sur ce point, l'auto-interprétation qu'il a faite de son travail dans l'hôpital psychiatrique du Yunnan peut servir de parfait exemple. Dans un entretien à propos d'*À la folie*, le cinéaste indique que les patients hospitalisés « ne considèrent pas cet endroit comme un hôpital mais comme le lieu où ils vivent⁵⁷ ». Le travail qu'il a fait avec eux n'est pas aussi hétérogène que celui de

55. Caroline RENARD, Isabelle ANSELME et François Amy de LA BRETÈQUE. *Wang Bing*. Presses universitaires de Provence, 2014, pp. 109–110.

56. Le terme « hétérotopie » est plutôt à comprendre ici dans le sens que lui donne Foucault lors de la conférence au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967.

57. *Alors, la Chine. op.cit.* p.153

la série du désert de Gobi. Parlant du choix qu'il a fait d'indiquer tous les noms des malades en sous-titres, le cinéaste s'explique : « [les] malades que montre *'Til Madness* [(À la folie)] sont des gens ordinaires, des petites gens qui ne laisseront pas de trace dans l'histoire. Leur nom n'a de sens que pour leurs familles. Il disparaîtra après leur mort. Je les ai nommés car je trouvais que le film était un endroit intéressant pour les faire exister⁵⁸ ».

Ce qui est intéressant ici, c'est que Wang Bing considère le film avant tout comme un « endroit ». Il invite, accueille, expose et fixe les personnages dans cet endroit. Ici, un petit morceau de leur vie sera conservé, libre et à l'état brut. Mais cet « ici » n'est pas une fin en soi, à partir de ce petit morceau, il s'agit d'attirer l'attention sur la « vie dans sa totalité » : « Ce qu'il y a dans le cadre est une partie des choses, mais pour moi le cinéma n'est pas là, mais dans la totalité. Toutes ces histoires traversent ce qui se passe sur place. De là vient la réalité et le sentiment de la réalité. Il ne faut pas que les gens ne regardent qu'une partie des personnages ou d'une situation⁵⁹ ». La remarque de François Amy de la Bretèque sur ce point est très inspirante car il introduit le terme d'« étendue » : « Peut-on dire alors que les personnages de Wang Bing sont projetés dans un endroit qui n'est ni lieu, ni espace, mais simplement *étendue*⁶⁰ ? » *L'étendue* ici « s'oppose à l'espace comme la substance à la forme, l'amorphe à ce qui est mis en forme⁶¹ ». Et à ramener ce terme à l'analyse du film, nous pouvons dire que cela signifie, plus ou moins, plan sans cadrage et séquence sans début ni fin. Amy de la Bretèque rapproche également cette *étendue* à la « poétique de l'espace » de Gaston Bachelard, qui décèle une « exagération » dans les écritures de Michaux et de Supervielle et l'examine dans une approche phénoménologique. Bachelard reconnaît une « image poétique » dans les textes et l'accueille comme « un grain de haschisch virtuel sans l'aide duquel on ne peut entrer dans le règne de l'imagination⁶² ».

58. *Ibid.* p.164

59. Gaspard NECTOUX. « Pour eux, la réalité est comme la nuit : entretien avec Wang Bing ». In : *Cahiers du cinéma* 726 (2016), p. 35.

60. *Wang Bing. op.cit.* p.111

61. André Gardies cité par François Amy de la Bretèque. *Ibid.*

62. Bachelard cité par François Amy de la Bretèque. *Ibid.* p.110

Alors, qu'est-ce qui est « exagéré » dans les films de Wang Bing ? D'une longueur souvent extraordinaire, ils cherchent à englober l'entièreté de la vie. La narration est rarement établie autour d'une action précise, mais bien plutôt autour de la circulation, parfois imperceptible, des sentiments. « Rien ne se passe », disons-nous, après avoir passé des heures à regarder des vécilles « inutiles et insignifiantes » se dérouler tranquillement devant nos yeux. La lenteur parfois accablante de la vie quotidienne, faite de longues errances et des bavardages sans but, fonctionne comme un diluant. Le « hors-norme » des sujets filmés est ainsi dilué, d'une façon presque hypnotique, dans des mouvements et des paroles aussi futiles que ceux de la vie de tous les jours. Le regard neutre de la caméra ne fait aucun choix. Il n'y a donc aucune hiérarchie quant à la signification ou l'importance des choses représentées : le regard s'apparente à ce regard « égal » dans le cadre du « régime esthétique » de Rancière. Une question s'impose alors à nous : est-ce justement ce regard, balayant les sujets avec indifférence, qui « normalise » les hétérotopies ? À travers ce regard, les lieux interdits et invisibles sont transférés et installés dans l'espace cinématographique, où l'on ajoute, ou plutôt retire, le « filtre » qui faisait d'eux des hétérotopies.

À travers ses propos et les entretiens qu'il a pu donner, il est facile de saisir les positions et la personnalité de Wang Bing. Il parle souvent d'une façon très franche, parfois incisive, avec des opinions qui semblent assez extrêmes. Notons qu'il commence souvent ses réponses par des expressions négatives, en montrant une attitude déterminée, sinon provocante. Par exemple, il refuse de discuter de ses films et des histoires filmées dans une perspective « politique », déclarant maintes fois qu'il « ne s'intéresse pas à la politique, mais à la vie de l'homme⁶³ ». Malgré cette attitude « dépolitisante » qu'il cherche à asseoir, l'action tend toutefois à nous mener vers une interprétation métapolitique, pour laquelle les raisonnements sont solides. Avant tout, il nous faut rendre compte du fait que, quand Wang Bing parle de « politique », ce qu'il désigne est fortement lié à son éducation, à ses expériences personnelles et, peut-être le plus important, à ses années d'échanges avec ceux qui ont été victimes du politique sous le régime maoïste. Cette négation résolue de l'approche « politique » résulte effectivement d'une sensibilité, d'une vigilance et d'une résistance contre le despotisme dans le contexte d'une période historique donnée. Elle concerne donc une

63. « Je n'ai aucun intérêt pour la politique. Entretien avec Wang Bing » *art.cit.* p.66

partie très précise et très circonscrite, sinon en contrepoint, de la politique au sens large et général que nous envisageons dans cette étude.

Ayant cerné le contexte de ses déclarations, nous pouvons affirmer que les sujets choisis par Wang Bing ont en fait tous une signification politique au sens large. Il n'est plus besoin de consacrer plusieurs pages pour montrer la correspondance entre la symbolique cinématographique de Wang Bing et la définition de la véritable « politique » chez Jacques Rancière. En déclarant son désintérêt du « politique », Wang Bing s'oppose en fait à « la police » dont parle Rancière, non seulement dans le sens que lui donne la vie courante mais aussi dans le champ du cinéma. Tout au long de sa carrière, Wang Bing a fait d'importants sacrifices pour rester un cinéaste indépendant, avec ses qualités et ses principes. Aussi a-t-il toujours eu la liberté d'ignorer les conventions de forme et de contenu, et de présenter des films d'une longueur extraordinaire sur des sujets inédits/interdits aussi bien à l'écran que d'un point de vue historique. Dans son cinéma, il distribue comme il l'entend le temps, l'espace et la sensibilité, en dehors de la parole officielle. D'ailleurs, comme Anthony Fiant l'a remarqué, la représentation de la vie des « gens ordinaires » correspond justement à « la politique de l'art » dont parle Jacques Rancière : « Passer des grands événements et personnages à la vie des anonymes, trouver les symptômes d'un temps, d'une société ou d'une civilisation dans des détails infimes de la vie ordinaire, expliquer la surface par les couches souterraines et reconstituer des mondes à partir de leurs vestiges⁶⁴ ».

Toutefois, il nous faut rester conscients du fait que cette démarche n'implique pas forcément une attitude militante. Tout au contraire, ce que Wang Bing a appris des populations qu'il a filmées, c'est justement cette passivité, cette « insensibilité », ce sentiment émoussé, qui les font paraître pessimistes. Acquis pendant le tournage d'*À l'ouest des rails* puis développée tout au long du travail sur le camp de rééducation, cette attitude a aussi eu une influence profonde sur la vision du monde et de la vie du jeune cinéaste de l'époque. « À mon avis, vivre dans ce monde, il y a plein de choses qui ne correspondent pas à notre volonté », dit-il, « Il est fondamentalement impossible de conformer les choses extérieures à toi-même. Comment les autres

64. Wang Bing : *un geste documentaire de notre temps. op.cit.* p.17

peuvent-ils se conformer à ta volonté ? Il n'y aura que toi qui te conformera⁶⁵ ». Voilà qui sera d'ailleurs la base idéologique de tous ses films ultérieurs.

Il est toujours assez choquant pour le public d'entendre constamment Wang Bing exprimer ses idées sur l'art d'une façon absolue. Selon lui, ses œuvres sur l'histoire sont, de nos jours, parfaitement « futiles ». En d'autres termes, filmer la disparition physique des espaces et des histoires, c'est rappeler que leur seule raison d'être est justement d'être effacés et oubliés, à l'instar de ce que montre l'auto-effacement dans ses films. Aussi contradictoire que cela puisse paraître, c'est exactement ce qu'il ressent aujourd'hui en tant que cinéaste documentaire en Chine : cette « inaptitude » à travailler sur des projets qui auront une influence importante sur le cours de l'histoire. Mais cette attitude passive n'implique pas non plus une indifférence absolue. Par exemple, ce que Wang Bing trouve le plus émouvant chez Fengming, c'est précisément le « sentiment ». Alors que nous ne voyons que très rarement des scènes d'émotion dans ses films, le côté affectif de Wang Bing se révèle lorsqu'il parle de son personnage, avec qui il a d'ailleurs développé une relation d'amitié : « Tu découvres comment, dans un environnement où l'idéologie et les conditions de vie sont austères, on continue à vivre comme un être-humain. Ce que je peux trouver comme réponse c'est que, malgré des circonstances extérieures dures, on peut toujours compter les uns sur les autres grâce aux sentiments, à l'affection, par lesquels on arrive à résister aux bouleversements extérieurs⁶⁶ ».

65. « Je n'ai aucun intérêt pour la politique. Entretien avec Wang Bing » *art.cit.* p.67

66. *Ibid.*

Chapitre 6

Que le noir occupe tout : la poétique du cinéma de Sylvain George

Il peut paraître naturel que cette partie sur les films de Sylvain George s'enchaîne, d'une certaine façon, à celle que nous avons réservée à Wang Bing. En effet, l'observation des films de Sylvain George peut nous amener à relever beaucoup de traits qui nous rappellent le style de Wang Bing : tous deux travaillent d'une façon hautement indépendante (l'équipe de tournage n'est constituée souvent que d'une seule personne : le cinéaste lui-même) ; ils passent tous deux un temps considérable auprès de sujets qu'ils filment toujours avec des caméras numériques légères qui leur permettent de les suivre quasiment n'importe où ; même si les endroits géographiques et le champ de leur travail diffèrent, tous deux s'intéressent particulièrement aux territoires « dévastés » peuplés par des gens en situation précaire ; tous deux cherchent à ce que leurs films soient un espace pour les « sans-foyer », les « sans-place » et les « sans-nom » ; et l'on sent dans les images de George, une certaine passivité similaire à celle des films de Wang Bing, le cinéaste suivant simplement les mouvements tout au long du tournage, sans intervenir ni faire de commentaires, dans le but de « documenter sans trop s'être documenté¹ ».

Toutefois, nous risquerions de nous tromper si nous regroupions les deux cinéastes dans une même lignée esthétique. Bien que les caractéristiques mentionnées plus haut constituent bel et bien une partie essentielle des œuvres de Sylvain George, nous nous proposons dans cette partie, pour éviter d'être répétitif tout autant que pour cerner les problématiques nouvelles, de nous concentrer davantage sur les éléments

1. Emmanuel ALLOA. « Vers Madrid : Le cinéma de l'approche de Sylvain Georges ». In : *Multitudes* 61 (avr. 2015), p. 206.

cinématographiques qui définissent l'originalité de son travail. Les images de Sylvain George suffisent d'ailleurs à avancer d'ores et déjà que le cinéaste s'inscrit dans une lignée complètement autre que celle de Wang Bing. Nul besoin d'une analyse approfondie pour remarquer qu'à l'inverse des longs plans séquences extraordinaires et des images quasi brutes de Wang Bing, George cherche à créer une poétique à partir d'images plus « travaillées » et « transformées » par différentes techniques. Certes, il y a incontestablement un aspect testimonial dans ses images, mais George ne se satisfait pas de simplement montrer la « vérité » en s'effaçant discrètement. La conscience de la forme est toujours là, dans un style à la fois expérimental, poétique et philosophique. Nous pouvons d'ailleurs dire que, c'est justement ce choix artistique qui le distingue de la lignée documentaire, notamment celle qui repose sur la valeur d'un travail de vérité et à laquelle Wang Bing appartient sans doute. Sylvain George n'est jamais physiquement présent dans ses images, mais il ne s'efface pas non plus : sa pensée est omniprésente dans ses films, tout comme elle l'est dans ses écrits et ses réflexions. C'est tout cela que nous allons chercher à mieux cerner dans la partie qui suit, en continuant bien sûr à nous concentrer sur les enjeux et les questions qui nous occupent dans ce chapitre : comment le cinéma peut-il traiter l'espace ? Qu'elle est la relation entre les espaces et les peuples ? Et est-elle capable de conduire à une forme d'égalité ?

6.1 La poétique de l'espace flottant

Né en 1968 à Vaulx-en-Velin dans la banlieue lyonnaise, Sylvain George a un parcours assez atypique en tant que cinéaste, puisqu'il a fait des études de 3ème cycle en philosophie, droit et sciences politiques, et en cinéma dans quatre instituts universitaires différents : l'EHESS, Paris I, Paris III et Paris IX. Travaillant depuis des années sur l'œuvre de Walter Benjamin, il s'y réfère souvent et ce dernier est peut-être même l'« Autre » invisible de son travail. Mais avant d'aborder ses films, il nous semble intéressant d'essayer de comprendre sa position en tant qu'artiste et la façon dont il s'identifie dans la pratique de son art. Grâce au travail qu'il a mené sur les thèmes de la migration européenne et des mouvements politiques/sociaux depuis 2005, il s'est constitué des archives de plus de mille heures de rushs à partir desquelles 5 long-métrages, une dizaine de court-métrages et 5 recueils de textes en

prose ont été élaborés jusqu'à présent². Contrairement aux cinéastes dont nous avons précédemment parlé, il n'est peut-être pas totalement juste de le considérer comme un simple cinéaste « professionnel », bien que l'activité principale de sa vie et dans laquelle ses résultats sont remarquables, soit effectivement le cinéma, car cette activité ne représente pas pour lui un « métier pour vivre », mais bien plutôt une façon de voir, un art de penser et de s'exprimer, exactement au même titre que l'écriture (y compris sous la forme de poèmes audiovisuels comme *Armes, le poème noir* (2015)).

Notons également que les films de Sylvain George ne sont presque jamais distribués en salles à destination du grand public, mais présentés seulement à l'occasion de festivals de films indépendants, de séminaires et autres événements culturels, plus ou moins « intellectuels ». Néanmoins, cette réalité est loin de correspondre à l'intention originale du cinéaste, mais bien plutôt liée à l'existence d'une censure tacite au sein du processus de distribution. Sylvain George s'en explique dans un entretien réalisé à l'occasion de la sortie de *Paris est une fête* : « l'objectif, comme pour tous les films précédents, était de multiplier les conditions de visibilité du film dans l'espace public afin de le mettre à la portée de toutes et de tous ; et non pas de le réserver aux seuls lieux où ce genre de films est désormais de plus en plus cantonné (les festivals de cinémas nationaux et internationaux, les musées, les lieux alternatifs. . .), et aux seuls gens qui les fréquentent³ ». Sa posture est en effet toujours celle d'un militant : il veut que son cinéma soit des plus efficaces pour être une force politique. Pour lui, la perspective idéale est de « faire en sorte que le film connaisse une existence dans les salles de cinéma durant les campagnes présidentielles et législatives : c'était là un moyen de me positionner en tant qu'individu et cinéaste, et de faire entendre dans l'espace public des voix, des travaux, qu'il me semblait important de faire résonner⁴ ».

En outre, sa position n'est pas non plus complètement celle de la plupart des « cinéastes indépendants », étant donné qu'il exerce toujours lui-même une parole critique sur ses propres films. Comme Gabriel Bortzmeyer l'indique : « Sylvain George

2. Gabriel BORTZMEYER. « L'état d'incandescence (sur le cinéma de Sylvain George) ». In : *Vacarme* 2 (2012), p. 73.

3. Raphaël NIEUWJAER. « Entretien avec Sylvain George : Faire monde, voir dans le noir ». In : *Débordements* (2017). URL : <http://debordements.fr/Sylvain-George-2017>.

4. *Ibid.*

est de ces cinéastes trop rares qui, au lieu de céder aux mythes d'inspirés, n'hésite pas à exposer les enjeux théoriques de son travail, ni à dévoiler les réflexions qui en constituent la lame de fond⁵ ». Ses images étant parfois mystérieuses, il s'efforce d'en éclairer, en toute transparence, la problématique, se rapprochant ainsi de la sphère critique et théorique. Autant dire qu'il ne s'arrête pas à la réception, positive ou non, de ses films, ni aux critiques qui les analysent comme des « productions de la pensée » ou des « œuvres complètes ». Au contraire, il cherche toujours les « films à venir », espérant entraîner les spectateurs à penser « avec lui » en regardant ses images représentations, perceptions et réflexions qu'il livre sur le monde qui nous entoure.

Alors, s'il n'est pas un cinéaste « typique », qu'est-il ? À nos yeux, c'est l'idée du refus de la « frontière » qui le caractérise : il nous apparaît comme le cinéaste qui brise non seulement les barrières entre film et poème, entre cinéma et critique intellectuelle, mais aussi celles qui ont conventionnellement été placées entre « le cinéaste » et « les autres ». Sylvain George vit à Paris mais se déplace beaucoup pour ses projets de tournages, toujours à la recherche de situations d'urgence et de précarité. Du court-métrage *No Borders* (2005) aux *Éclats* (2011), il aura passé énormément de temps à travailler avec des migrants exilés à Calais. Et dans *L'Impossible — pages arrachées* (2009), *Vers Madrid -- The Buring Bright* (2014) et *Paris est une fête -- un film en 18 vagues* (2017), le thème premier et récurrent de la migration sert de contrepoint aux nouveaux motifs de la manifestation et de l'« occupation » des espaces qui s'y ajoutent. En fait, ces figures et ces thématiques qui semblent différentes, car les films sont tournés dans des lieux et à des époques différentes, sont liés les unes aux autres par un enjeu essentiel commun : la revendication du pouvoir autour d'un espace circonscrit, symbolique ou réel, propre à soi. La « jungle » de Calais, les rues des villes espagnoles et la place de la République à Paris sont donc toutes, dans cette perspective, à considérer comme des lieux « à occuper » par des peuples. Incontestablement, Sylvain George, qui se déclare être inspiré par les travaux de Walter Benjamin et de Jacques Rancière, prend une position engagée en tant qu'intellectuel et artiste : les espaces et les images de ses films ont un sens

5. DÉBORDEMENTS. « Entretien avec Sylvain George : ne pas savoir d'où cela vient, où cela va ». In : *Débordements* (nov. 2014). URL : <http://debordements.fr/Sylvain-George>.

intentionnellement politique. Au bout du compte, ces films eux-mêmes, au moment où ils sont projetés, regardés et discutés, deviennent des espaces virtuels où se manifestent les peuples.

Certes, la théorie joue un rôle important dans les travaux de Sylvain George, mais sa pensée engagée et militante ne vient pas seulement de la lecture d'ouvrages philosophiques et politiques, le cinéaste-poète l'a également forgée, notamment dans les premières années de sa carrière, en exerçant, en plus de sa formation académique, toutes sortes de « métiers » souvent précaires pour vivre (auprès de toxicomanes par exemple). Voilà qui peut expliquer le grand intérêt qu'il porte à des sujets en tous genres, mais qui est aussi sans doute le terreau sur lequel sa vision de la vie et ses réflexions sur l'existence et sur l'émancipation ont trouvé matière à se développer. L'artiste s'identifie, dans une certaine mesure, aux peuples qu'il filme dans la précarité, à ces « naufragés » des temps modernes, pour reprendre son propre terme. En filmant les exilés, les sans-papiers et les révoltés, il cherche à briser les oppositions dualistes établies, comme celle par exemple qui régit la relation sujet/objet dans la conception classique de la représentation, et à adopter, pour les dépasser, un système plutôt bivalent, voire même multivalent.

Remarquons tout d'abord que dans ses films, et notamment dans les images qui (re)présentent des manifestations et des interpellations policières violentes, « l'homme à la caméra » ne jouit d'aucun privilège par rapport aux autres corps filmés dans le champ. Il est lui aussi l'objet de la poursuite des policiers ; il regarde tout autant qu'il est regardé par les manifestants ; même s'il n'apparaît pas à l'image, il filme et il est filmé par d'autres participants qui filment eux-aussi l'événement auquel ils sont venus participer. Dans le champ et le hors-champ des films de Sylvain George, il y a une dimension de réciprocité, pour ne pas dire d'égalité, dans le regard mutuel que les uns et les autres se portent dans les espaces publics où ils se rencontrent aussi bien que dans la configuration virtuelle de l'espace esthétique créé par les images cinématographiques. En s'opposant au régime représentatif existant, il substitue le concept de la « présentation » à celui de la « représentation » qui suppose non seulement un sujet et un objet, mais aussi une concordance entre un modèle idéal et des figures mimétiques dans un rapport nécessaire de hiérarchie. « Le

temps de la projection est un temps de présentation et non de représentation⁶ », dit-il, c'est-à-dire que les figures cinématographiques de Sylvain George ne sont pas des « représentations » sur la base d'un modèle convenu qui présupposerait la nature du peuple à l'image. Ces figures n'ont pas besoin de « représentants » ; leur genre parle pour elles. En revanche, elles se présentent dans l'espace de la projection sous une forme cinématographique et, à ce titre, elles partagent l'espace avec chacun des spectateurs qui les regardent au même moment. Cette problématique du regard, qui abolit la barrière entre le sujet et l'objet, suppose donc a *minima* la relation entre deux sphères visuelles.

En outre, sur le plan de la réception, il y a également une double identité : celle du « cinéaste-spectateur ». Sylvain George remet en question l'opposition absolue qui détermine traditionnellement les positions respectives de l'auteur et du sujet réceptif. D'après lui, « un cinéaste est aussi spectateur de son travail. . . Il faudrait développer plus avant [. . .] c'est tout à la fois de ne pas être "assujetti" par le sujet filmé, tout comme de ne pas assujettir le spectateur et lui imposer une vision unilatérale⁷ ». Dans sa vision idéale, les trois parties qui participent à un film ou à un événement cinématographique à savoir l'auteur, les sujets filmés et les spectateurs, doivent disposer d'une liberté et d'une position égales les uns par rapport aux autres. Il lui arrive d'ailleurs parfois de projeter plusieurs fois des fragments de ses films devant un public avant d'aboutir à la forme définitive qu'ils prendront. Ce n'est qu'en travaillant sans cesse sur des images fragiles et en profitant des échanges avec son public que le cinéaste trouve, à un certain moment, la forme « à venir ». Le chemin est sans doute infini, puisque le film est toujours en train d'« advenir » et, au bout du compte, il ne s'agit pas simplement de considérer les idées, qu'elles soient exprimées dans un film en particulier ou sur le cinéma en général, mais bien plutôt de se placer dans une perspective où l'humain est pris dans sa globalité comme un sujet pensant. C'est d'ailleurs l'essentiel de la façon dont Sylvain George s'identifie lui-même : avant d'être cinéaste, il est en tout premier lieu un individu qui pense.

Alors, quel rôle joue le cinéma pour Sylvain George en tant que cinéaste, poète, critique, penseur et homme polyvalent ? Et à l'inverse, où se situe Sylvain

6. « Entretien avec Sylvain George : ne pas savoir d'où cela vient, où cela va ». *art.cit.*

7. *Ibid.*

George sur l'échiquier du cinéma ? Il est manifeste que le cinéma est pour lui un espace, non pas au sens général que nous lui avons donné jusqu'à présent, mais dans le sens spécifique d'un abri. En parlant de la liberté comme d'une nécessité intérieure pour l'individu, il cite les mots de Spinoza : « On dit qu'une chose est libre quand elle existe par la seule nécessité de sa nature et quand c'est par soi seule qu'elle est déterminée à agir ; mais on dit nécessaire ou plutôt contrainte la chose qui est déterminée par une autre à exister et à agir selon une loi particulière et déterminée⁸. » Et, en fuyant la domination et l'oppression, ce chemin de la liberté l'a porté, lui, vers la littérature, la philosophie et le cinéma, dans lesquels il « se réfugie ». Toutefois, l'expression métaphorique n'implique pas forcément une attitude passive. En se plaçant dans le champ artistique et intellectuel, Sylvain George n'a cessé de réfléchir, d'une façon assez militante, à la question suivante : Comment vivre dans ce monde hostile qu'est le monde capitaliste⁹ ?

Pour mettre en lumière les éléments de réponse qu'il apporte à cette question, nous examinerons tout d'abord les images « migratoires » de ses trois premiers long-métrages : *L'Impossible — pages arrachées*, *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres I)* et *Les Éclats*. Sans doute existe-t-il une coïncidence curieuse entre les deux espaces, Calais pour les exilés et le cinéma pour le cinéaste, qui sont tous deux un genre d'abri et de refuge. D'un côté, ce sont des espaces « empruntés » qui impliquent un état provisoire. D'un autre côté, ce sont aussi des enclaves à l'intérieur du « monde hostile » sur lesquelles celui qui s'y trouve règne le temps qu'il les occupe. Et lorsque les deux espaces se superposent, il est bien délicat de dire si Sylvain George traite le film comme un espace, ou bien s'il traite les espaces d'un point de vue cinématographique. Comme Marie Martin a pu le dire à propos des films consacrés aux politiques migratoires : l'espace visuel et narratif partagé par ces hommes sans lieu, en tant que « type de dispositif d'accueil » qui « substitue la complexité d'une politique esthétique à l'absence ou l'iniquité de politique étatique, n'est rien moins, au sens étymologique, qu'une utopie cinématographique¹⁰ ».

8. DÉBORDEMENTS. « Entretien avec Sylvain George : une forme qui vient encore ». In : *Débordements* (jan. 2020). URL : <http://debordements.fr/Sylvain-George-2020>.

9. *Ibid.*

10. Martin MARIE. « La jungle de Calais : contours d'une utopie cinématographique selon Sylvain George ». In : *Sous les images, la politique... Presse, cinéma, télévision, nouveaux médias (XXe-XXIe siècle)*

En fait, Sylvain George s'est déjà lui-même référé à une terminologie métaphorique et philosophique pour définir la substance de ses films : « Il se trouve que mes films prennent du temps à trouver ce moment de cristallisation », dit-il, « ce moment où les choses apparaissent, adviennent, débordent. Parce que ce moment ne peut être prévu¹¹ ». En se réclamant à la fois des régimes théoriques de Gilles Deleuze et de Walter Benjamin, il signale l'autosuffisance et la richesse significative de ses images, qui présentent non seulement des sujets-personnages, mais aussi les « choses » qui construisent et cristallisent leur espace de vie.

Toutefois, plutôt que d'utiliser une terminologie théorique et philosophique préexistante, nous préférons essayer de comprendre les images de Sylvain George en empruntant son propre langage, partant du principe que c'est sa propre expression métaphorique et poétique qui caractérise le mieux la singularité de ses images. Pour reprendre donc l'expression d'« espaces flottants », avec laquelle il nomme tous les chapitres de *Noir inconnu [Wanderer]*, un recueil de textes sorti en 2019, nous la ferons sortir du cadre de l'écriture proprement dite pour l'appliquer aux plans fragmentaires de ses films. Dans tous ses films, nous remarquons en effet une tendance à la fragmentation : des plans vides, sans personnages, juxtaposés comme des morceaux indépendants dans une sorte de collage de séquences narratives construites par le montage de gros plans qui brisent constamment le schéma sensori-moteur. Ainsi, au lieu de parler de « cristaux », nous proposons l'image qui nous semble plus adéquate de « nuages flottants », tous à la fois semblables et singuliers, poussés par le même vent dans la même direction et dans le même ciel, mais gardant toujours de la distance les uns avec les autres. L'aspect « flottant » nous semble d'autant plus approprié qu'il correspond exactement à ce qu'est une vie en exil, ballottée d'un endroit à un autre, et que pour beaucoup de migrants, il signale littéralement la nature du voyage périlleux entrepris en mer pour atteindre le continent européen. Et d'autant plus approprié encore, qu'une fois rejetés sur la rive, leur errance se poursuit sur place, sans fin. Ils peuplent la jungle mais doivent encore fuir la police qui les prend en chasse et vivre dans un état de fragilité extrême. Cet état « *in-between* » est

(2014), p. 359.

11. « Entretien avec Sylvain George : ne pas savoir d'où cela vient, où cela va ». *art.cit.*

« entre deux pays, entre vie et mort, dans un monde transitoire et précaire¹² » ; vivre ainsi, c'est quasiment « flotter sur terre ».

Pénétrons maintenant ces nuages allégoriques, pour les observer pour ce qu'ils sont avant tout dans les films de Sylvain George, c'est-à-dire des « espaces de vie ». C'est dans ces espaces que la vie des exilés se déroule ; c'est là qu'est leur routine quotidienne, une routine qui se divise elle-même en plusieurs espaces différents : le port pour cantine, la lande pour chambre, la rive du fleuve pour salle de bain, etc. Les « naufragés » se déplacent entre ces divers endroits, entraînés parfois par une nécessité vitale, parfois par leur volonté propre. . . et le cinéaste les suit, capturant au passage les moments poétiques qui transcendent la pénibilité et l'insipidité de leur situation désespérante. En examinant la structure des trois films sur les migrations, nous remarquons d'ailleurs qu'elle est principalement construite autour de motifs spatiaux et selon les changements de lieux. Chacun des films s'ouvre sur des plans fixes de paysages vides avant de pénétrer les espaces de vie. L'atmosphère se densifie peu à peu ; le rythme de la narration s'accélère tandis que les espaces se peuplent petit à petit. C'est ainsi que la distance entre les personnages et les spectateurs se réduit.

Pour comprendre l'axe spatial autour duquel les films de Sylvain George s'articulent, il nous faut donc catégoriser les plans, et le faire avant tout selon les relations qu'ils entretiennent avec les espaces et les personnages. La première distinction se fait sur la présence/absence de personnages, autrement dit, les espaces peuplés/non-peuplés. On abordera d'abord les plans « vides », c'est-à-dire les plans sans personnages. Cette catégorie contient également des sous-catégories, parmi lesquelles les plans de paysage de type « nature morte » et les plans d'un genre plus symbolique, métaphorique, poétique voire même absurde. Prenons les plans de paysage comme exemple. Remarquons tout d'abord que le cinéaste place souvent ces plans « vides de personnages » à l'ouverture de ses films, en donnant, consciemment ou non, la tonalité générale. Dans les plans d'ouverture de *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres I)* par exemple : le profil de tous les angles de la montagne en noir et blanc ressemble parfaitement aux peintures à l'encre de Chine de la tradition orientale. À ce stade, nous ne pouvons pas encore vraiment établir de liens concrets entre ces

12. « L'État d'incandescence » *art.cit.* p.79

images et les histoires des personnages qui se présenteront dans le film. Est-ce la montagne qu'ils ont franchie pour entrer en France par la frontière italienne ? Ou les montagnes de leurs pays natals ? Le motif de ces images reste obscur, tout comme la relation logique avec les plans « vides de personnages » qui suivent : une gigantesque pyramide du style de celles que l'on peut observer à Chichén Itzá brillant dans la nuit ; des traces enchevêtrées sur la terre couverte de neige. . . La même structure réapparaît dans *Les Éclats*, avec les images d'un lac glacé filmé sous différents angles.

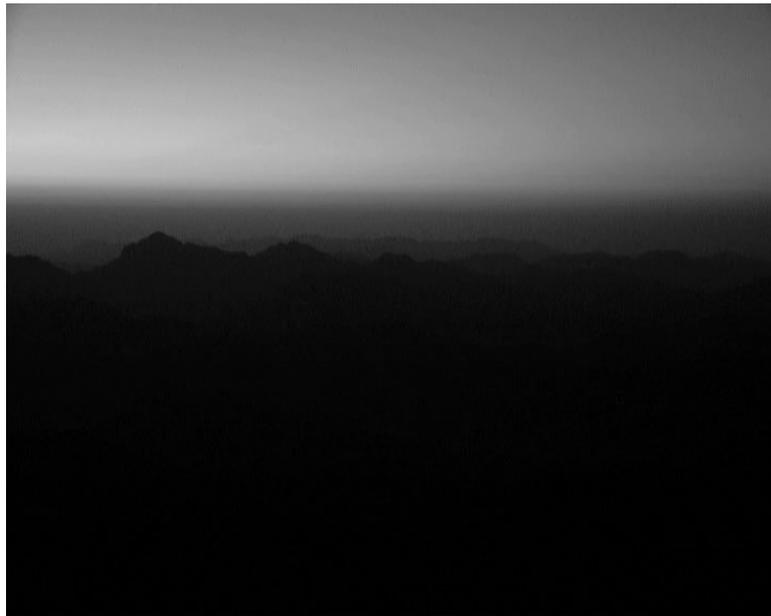


FIGURE 6.1 – la montagne en noir et blanc à l'ouverture de *Qu'ils reposent en révolte*

Sans doute, ces images quasi abstraites annoncent-elles d'emblée la nature moins documentaire que poétique, moins réaliste qu'expérimentale du film. En voyant ces plans fixes, nous sommes tout naturellement portés à nous concentrer sur le dessin, la grisaille, les lignes et les formes qui apparaissent à l'image, avec un regard esthétique qui, à ce stade, est quasiment entièrement dégagé des circonstances politiques que le film traitera par la suite. Même si l'esthétique et le politique sont inséparables, c'est la forme qui prédomine ici. Et si l'on ramène ces plans à l'échelle de l'ensemble de la configuration cinématographique, l'intention originale du cinéaste transparait encore : la poétique du sensible est le facteur privilégié de sa quête sur le terrain.

En dehors de ces plans « vides de personnages » présents à l'ouverture, d'autres plans similaires « flottent » tout au long du film. Nous voyons de nombreuses

vues symboliques de Calais, qui fonctionnent en partie comme une sorte de ponctuation, ou signalent une segmentation. L'une des vues qui revient plusieurs fois en plan général est celle de l'hôtel de ville vu de loin, avec son beffroi magistral au centre du cadre. Ce plan non seulement signale le passage de la lande au centre-ville, mais aussi, en quelque sorte, marque les images du sceau de la ville de Calais. En fait, plusieurs autres images fonctionnent sur le même principe, signalant chacune un emplacement spécifique : le port notamment, présenté souvent avec un énorme paquebot en arrière-plan ; le fleuve, avec une fontaine métallique sur la rive, et la jungle avec des arbustes squelettiques qui cachent des camps de « résidents ». Ce sont des lieux où le cinéaste pénètre pour aller à la rencontre de ses sujets-personnages ou seulement pour s'y arrêter le temps d'une contemplation solitaire.

En fait, l'enjeu esthétique de ces différentes contemplations reste constant : comment faire flotter ces espaces ? Ou, comment réveiller la poésie de ces lieux concrets ? La pratique mise en place autour de ces questions est indissolublement basée sur un regard d'égalité : « Je pars en effet du postulat que la "poétique" est latente en toutes choses », dit Sylvain George, qui traite tous les sujets, y compris les monuments, les statues, les arbres et les déchets à terre, avec la même application uniformément soutenue. Et c'est justement cette poétique, dévoilée dans cette relation d'égalité quasi radicale, qui est le point commun des images que le cinéaste choisit.

Pour illustrer ce point de vue, prenons un autre exemple. Les films présentent de nombreux gros plans de « déchets », où la caméra fixe son regard sur une conserve de thon vide, une canette de bière écrasée, un jean abandonné par terre ou une écharpe accrochée sur une palissade. Nous relierions facilement les emballages de produits alimentaires dont les couleurs vives ressortent sur le fond d'un environnement gris et sombre, au pop art des années 60. Les conserves nous rappellent tout naturellement les boîtes de soupe Campbell's d'Andy Warhol qui, lui aussi, traite les banales marchandises du quotidien comme des objets esthétiques. En outre, certains gros plans en noir et blanc sur des vêtements ou des chaussures abandonnées nous rappellent les photographies de « natures mortes » d'Edward Weston, qui cherche également à faire ressortir la beauté de choses aussi prosaïques que la forme d'un poivron, la position d'un arbre ou les veines d'une feuille de chou.

Aussi peut-on dire que la puissance de ces images cinématographiques tient

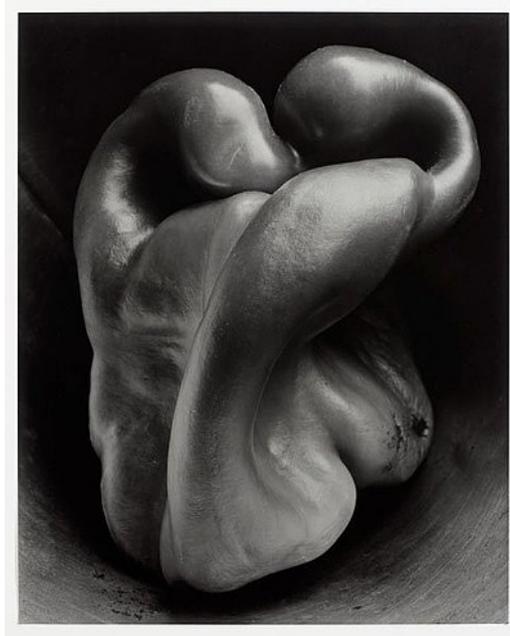


FIGURE 6.2 – Le poivron d’Edward Weston

plus de leur proximité avec la photographie, dont l’expressivité, elle aussi *a priori* visuelle, passe en premier lieu par la texture des tissus, le contraste du clair-obscur et le choix du sujet lui-même, en dehors de tout contexte social particulier souvent porteur de préjugés. À côté des sources d’inspiration de son style artistique, il importe tout autant, sinon plus, de dégager les intentions esthétiques propres au cinéaste, pour définir les caractéristiques de ses œuvres, tout en échappant aux stéréotypes construits par les médias. En focalisant son regard esthétique sur des déchets dans la lande, Sylvain George adopte ouvertement une posture d’opposition à l’ordre du régime de la représentation qui implique une hiérarchie morale et des jugements éthiques subordonnés. Quand bien même on ne le percevrait pas toujours, c’est ce régime représentatif qui est la référence des médias dominants et qui est donc le prisme au travers duquel les informations parviennent biaisées au public. Il n’est donc pas difficile d’imaginer que les discours convenus, accompagnés de commentaires fortement orientés et d’images télévisées arrangées dans le but de construire une narration entendue, proposent d’interpréter les déchets jonchant la lande comme autant de preuves de la vie désorganisée, chaotique, voire malsaine des migrants, selon des critères de valeur « normaux », qui laissent pour seul choix au public de ressentir tantôt de l’hostilité, tantôt de la compassion.

C’est justement contre ce genre d’attitude que Sylvain George se dresse, et



FIGURE 6.3 – Les têtes de poisson que les migrants cuisinent dans *Qu'ils reposent en révolte*

c'est pour cela qu'il choisit d'articuler ses images par des coupes parfois brutales tout en évitant de créer des liaisons stéréotypées entre les éléments visuels. La poésie réside alors non seulement dans l'agencement « flottant » des images dans l'espace virtuel, mais aussi dans chacune des images en tant que forme indépendante et autosuffisante. Sur une échelle plus large, nous pouvons même dire que c'est justement la manière dont les films de Sylvain George se structurent : assemblage de petits morceaux parallèles joints, avec ou sans narration interne, selon un rythme plutôt lyrique, voire musical, dans une trame globale non narrative et non représentative.

En fait, à travers l'errance de ce regard, ce qui nous touche le plus, ce sont justement les traces de vie sur ce terrain désert. Ce qui nous rappelle, dans une certaine mesure, les traces de mort dans *Les Âmes mortes* de Wang Bing. Certes, les images de leurs films ne peuvent être comparées tant leur nature et leur contexte sont différents, mais il nous semble cependant intéressant de remarquer qu'à travers les deux errances solitaires, surgit ce même regard d'extase devant des découvertes inouïes, qui révèlent un monde jusqu'alors caché et oublié. Aussi militante que la position de Sylvain George puisse être, sa poésie se déploie souvent dans des moments de paix ou des banalités quotidiennes. Comme le titre du film *Qu'ils reposent*

en révolte le révèle, la poétique émerge à partir des temps de paix, pour ne pas dire de mort, tout au long d'une guerre qui se déroule au confins de la vie des réfugiés dans des espaces cachés, hors de portée du regard public. Il y a, dans ces images de déchets, une dialectique particulière de présence/absence. Évidemment, ces plans sont filmés alors qu'il n'y a personne alentour et c'est justement cette absence qui est accentuée dans ces images muettes emplies de solitude. La nourriture a été consommée et les restes ont été laissés dans la lande. Bien sûr aucune poubelle pour ces déchets, puisqu'une poubelle n'est d'aucune utilité dans un espace « hors norme » qui ne dépend pas de la tenue d'un ordre « normal ». Et l'on observe ce genre de choses, vêtements ou emballages jetés, un peu partout, dans la jungle et en ville.

En fait, la présence des déchets est une preuve concrète de la relation et de l'interaction qui existe entre l'espace et le peuple qui y demeure. Elle indique avec force ce sur quoi Sylvain George cherche à insister dans ses films. De plus, le fait que ces conserves soient « mal placées », pour ne pas dire « abandonnées », traduit et reflète la situation de ceux qui les ont consommées et qui partagent le même espace « hors du commun » avec ces « déchets » dont personne ne se préoccupe. À partir de ces images, véritables « natures mortes » pour la plupart muettes, nous percevons déjà l'un des aspects très concret de la vie matérielle des migrants que nous nous proposons maintenant d'aborder pleinement, en pénétrant les espaces « peuplés ».



FIGURE 6.4 – une conserve abandonnée dans *L'Impossible* — pages arrachées



FIGURE 6.5 – les déchets dans *L'Impossible* — pages arrachées

Remarquons tout d'abord qu'il y a de nombreuses scènes de repas dans les trois films. Les gens mangent soit la nourriture que les bénévoles leur distribuent sur le port, soit le contenu d'une poêlée qu'ils partagent autour d'un feu de camp. On devine une certaine tendresse dans ces plans, qui sont non seulement l'occasion de se remplir le ventre, mais aussi de se réunir, le temps d'un moment de partage et de fraternité.

Toutefois, même dans ces scènes assez émouvantes, le cinéaste respecte son principe de fragmentation des séquences et de maintien d'une distance, esthétique et émotionnelle, entre la caméra et les sujets filmés. De gros plans sur la nourriture nous montrent presque toujours très clairement ce qu'ils sont en train de manger : tantôt un ragout de poisson, tantôt des galettes en sauce avec des pois chiches. . . Une telle précision dans le détail qui semblerait sans-doute « inutile » dans un reportage télévisé est très précieuse dans le cinéma de Sylvain George, dans le sens où elle privilégie non pas l'enjeu éthique mais l'enjeu esthétique. De plus, ce regard sur la nourriture n'est pas le seul fait du cinéaste ; les têtes de poisson serrées les unes contre les autres dans la marmite les yeux écarquillés, sont au centre de tous les regards alentour. Bien sûr, il y a de l'appétit dans ces regards, mais aussi de la curiosité, tout comme dans les regards observateurs et poétiques qu'y posent le cinéaste et les spectateurs. Et c'est exactement grâce à cela que Sylvain George

parvient à faire « flotter » l'espace : ce n'est qu'en voyant ce que les exilés mangent, ce n'est qu'en voyant exactement ce qu'ils voient à ce moment-là, que l'on peut, dans une certaine mesure, réellement « partager » le même espace, avec eux et en même temps qu'eux. Ainsi, à travers ce regard, il nous est possible de respecter, pour ne pas dire d'adopter, la position des sujets filmés.

Les scènes de repas mises à part, un autre motif réapparaît fréquemment dans les films de Sylvain George : les scènes de bain que l'on retrouve donc effectivement dans *L'impossible – Pages arrachées*, *Qu'ils reposent en révolte* et *Les Éclats*. Peut-être pouvons-nous y voir une référence au motif classique du baigneur en peinture, mais dans une esthétique toute singulière et contemporaine qui montre les corps, épuisés, rejetés et meurtris, par et dans l'exode. La rive du fleuve où les réfugiés viennent se laver est un endroit qui revient régulièrement dans ces scènes. C'est un fragment d'un autre genre dans le quotidien de cette vie « hors norme ». En général, ils se lavent les uns après les autres à la fontaine au bord de l'eau, et parfois, ils se jettent directement à l'eau. Dans la vie des migrants, tout comme dans les films, ce sont de rares et précieux moments de joie : de jeunes corps sautent de la rive dans l'eau froide et flottent sur le fleuve, et malgré l'hiver, quittant la posture recroquevillée qu'ils adoptent d'ordinaire pour lutter contre le vent du nord, ils semblent pleins de vigueur, de courage et d'enthousiasme en plongeant dans l'eau. Une séquence des *Éclats* montre d'ailleurs un jeune homme qui saute plusieurs fois dans l'eau après s'être lavé les cheveux et avoir refait ses nattes, ce qui est le signe évident qu'il ne se baigne pas par pure nécessité, mais bien pour s'amuser et savourer un réel moment de détente. La poétique des images relève justement de cette liberté éphémère et de ce sentiment d'être chez soi.

Par rapport aux scènes de repas qui semblent plus « naturalistes », on retrouve une tendance à la « poétisation » dans les plans de bain, où les sauts sont filmés sous plusieurs angles : à contre-jour de côté, et puis de dos avec une vue de la ville en arrière-plan, avec une lumière travaillée et un style assez appuyé. Après que les plongeurs se sont jetés à l'eau, la caméra continue à contempler la gerbe d'eau et les rides sur la surface de l'eau agitée. Si Sylvain George cherche à cristalliser la relation entre le peuple et le monde, c'est l'harmonie entre les migrants et leur refuge qui s'incarne ici parfaitement malgré la brièveté de l'instant. Ils « occupent » le



FIGURE 6.6 – les gens se jettent dans l'eau dans *Les Éclats*

fleuve à un moment où il n'appartient à nul autre ; ils sont les maîtres absolus de cet espace. La poétique des images tient encore une fois à ce sentiment de liberté, mais se double ici de la fragilité et de la légèreté de l'instant, parfaite allégorie de leur existence en ce lieu.

Nous pouvons ainsi considérer que cette poétique cinématographique révélée dans et par les images filmées sur place et dans l'instant, repose sur la révélation de la poésie inhérente aux sujets filmés eux-mêmes, pour ne pas dire sur la poésie de tout un peuple, de ce peuple. Mais cette poétique ne se révèle jamais naturellement. Il nous importe ici d'étudier, dans une perspective cinématographique pure, les dispositifs esthétiques qui la construisent. Commençons par la mise-en-scène, et notamment par l'arrangement des éléments à l'intérieur du plan, qui sont tous porteurs d'une signification profonde et expressive. L'exemple qui, selon nous, illustre le mieux ce dispositif est une scène au milieu des *Éclats*, où quelques migrants jouent au football sur un terrain vague, le beffroi de l'hôtel de ville en arrière-plan. En tant que passe-temps important dans la vie des exilés, le football, chez Sylvain George, est un élément récurrent dans les films sur les migrations. Dans ce plan fixe, le gigantesque beffroi se dresse au centre, bien découpé sur le fond du ciel pâle, et occupe une position majeure dans la composition de l'image, tandis que les joueurs sont, certes au premier plan, mais situés dans un coin bas du cadre.



FIGURE 6.7 – baigneur dans *Qu'ils reposent en révolte*

Cette distribution de l'espace, non seulement revêt un sens cinématographique aussi bien que politique, dans une dialectique propre au cinéaste, mais constitue également une déformation, une perturbation expérimentale du régime de la distribution contemporaine. Ici, la présence de l'hôtel de ville est sans doute une incarnation parfaite de l'ordre administratif d'État qui possède réellement le pouvoir de décider du statut de tout individu, « citoyens » ou « sans-papiers », se trouvant sur son territoire. Toutefois, un joueur en sweat blanc marchant de façon détendue vers l'un de ses camarades qui donne des coups de pieds dans le ballon, brise, par contraste, l'imposante statique sombre de l'image, construite par l'obscurité stagnante et étouffante du bâtiment massif dont la couleur réelle est le rouge brique. La juxtaposition de ces deux éléments traduit une sorte d'ambiguïté, un équilibre délicat entre l'ordre légitime et la réalité, entre la loi et le « hors-la-loi », entre la dureté de la vie et la légèreté de l'amusement. Dans l'attitude décontractée des individus, on ressent la présence d'une puissance de cristallisation qui semble avoir arrêté le temps. Au lieu de « tirer sur les cadrans », comme les insurgés de Benjamin dans *Les Thèses sur le concept d'histoire*, c'est le divertissement qui arrête ici l'horloge du beffroi, ce qu'il faut sans doute également lire comme une provocation contre l'ordre que l'horloge représente.

À travers les trois films sur les migrations, on note une attirance manifeste



FIGURE 6.8 – les gens jouent au football dans *Les Éclats*

pour les activités de « loisirs ». Le cinéaste filme ces moments qu'un reportage sur les conditions de vie des migrants jugerait sans doute « inutiles » : le chœur dans le parc, la baleine échouée que l'on va voir en pleine nuit sur la plage, ou encore les nombreuses scènes où les gens bavardent entre eux. Sylvain George garde une distance volontaire avec un certain modèle, imaginaire, de la vie des exilés ; l'un des enjeux majeurs étant de construire un espace « hors-champ ». Par le cinéma, il veut présenter des images qui n'existent pas dans les médias dominants où les peuples sont souvent réduits, schématisés et représentés à travers le prisme des préjugés. Il cherche à tout prix à ne pas tomber dans le piège qui consisterait à oublier qu'une image représentant le peuple n'est pas toujours une image du peuplepoint qui nous fait penser à Didi-Huberman et à ses propos sur la disparition du peuple à l'âge des médias. De plus, de même que ses images débordent le cadre de l'étiquette du « peuple migrant », le cinéma de Sylvain George déborde aussi, comme il le souhaite, le cadre de la catégorie superficielle du « cinéma engagé », ou « cinéma militant », qui se satisfait d'une représentation telle quelle de conditions précaires ou conflictuelles. Ses films sont les supports d'une exploration permanente, conduite avec des moyens cinématographiques divers formels aussi bien que matériels, qui fouille les possibles pour réveiller la puissance esthétique de l'espace des peuples.

6.2 La nuit la plus noire, la lumière la plus brillante

« D'avant-garde » et « expérimentale », voilà les étiquettes que l'on donne souvent à l'œuvre de Sylvain George et, de fait, le cinéaste a travaillé avec des moyens techniques de toutes sortes : numériques, argentiques, film en super 8 et en 16mm, caméra numérique à l'épaule (Panasonic DVX). . . et même avec un iPhone. Tout en exploitant le potentiel maximum des différents supports, il garde une conscience aiguë de la question de la reproductivité de l'image, au cœur de la pensée esthétique benjaminienne. Depuis son premier court-métrage, *No Border* (2005, 23', noir et blanc), tourné en super 8, il n'a de cesse d'explorer des sujets modernes au moyen du si traditionnel et classique argentique. Gardant qualités et « défauts » des images, le cinéaste se consacre à détecter le potentiel esthétique dans le support physique lui-même, et cherche de nouvelles liaisons possibles entre les images et les sujets filmés.

Chez Sylvain George, l'argentique et le numérique appartiennent à deux catégories de films complètement différentes. Son choix de la pellicule vient notamment du fait qu'il n'était pas satisfait des images déjà produites sur ses sujets de prédilection, notamment les sans-papiers et les participants aux mouvements sociaux. Après avoir réalisé ses premiers courts-métrages en argentique, le cinéaste s'était tourné, comme beaucoup de réalisateurs indépendants, vers le numérique. Toutefois, il s'agissait plus d'un compromis pour raisons financières que d'un réel choix. Par rapport à un documentariste comme Wang Bing qui se sert du numérique non seulement pour sa mobilité et l'avantage économique qu'il représente, mais aussi et notamment dans ses derniers films pour la haute définition, la stabilité et l'impeccable qualité de l'image, Sylvain George, lui, ne cherche pas la netteté dans l'emploi du numérique. Bien au contraire, il tente dans la postproduction, au moyen de traitements numériques, de reproduire la texture, le grain et même le frissonnement des images argentiques. Ce choix de matériel, ou de nature d'image, joue effectivement un rôle actif et remarquable dans la construction de sa poétique que l'on pourrait qualifier de « poétique de la fragilité » fragilité à l'image et de l'image elle-même, comme par exemple ces images enregistrées en super 8 et rendues vacillantes dans les premiers courts-métrages filmés à Calais et dans *L'impossible – Pages arrachées*.

En même temps, il importe aussi d'indiquer que la passion de Sylvain George

pour l'argentique ne se limite pas à la qualité d'images originales « fabriquées » en toute indépendance. Certains procédés font référence à quelques grands films classiques de l'âge de la pellicule : l'effet négatif, par exemple, utilisé dans *No Borders*, *L'impossible – Pages arrachées* et dans *Vers Madrid*, nous rappelle le trajet de la calèche dans *Nosferatu le vampire* de F W Murnau, la scène de l'orage dans *L'Enfance d'Ivan* de Tarkovski et, bien sûr, les jeux expérimentaux entre le positif et le négatif dans maints films de Jean-Luc Godard. Profondément influencé par le cinéma classique, Sylvain George cherche non seulement à ressusciter le charme des anciennes techniques dans un contexte nouveau, mais aussi à découvrir la beauté, unique, qui manque aux images éthiques ou sociales préexistantes.

Malgré la diversité des outils qu'il emploie, Sylvain George a développé, au fil des ans, un style personnel assez marqué. Ce que nous remarquons bien sûr en premier lieu, c'est le jeu entre le noir et blanc et la couleur. Le choix qu'il fait des couleurs est sans conteste des plus limités et l'utilisation constant d'un seul échantillon restreint participe à marquer son style ; il s'en sert d'ailleurs non seulement pour les images cinématographiques, mais aussi pour les cartons qu'il insère dans ses films, les jaquettes des boîtes de DVD et les livrets qu'elles contiennent, et même pour les pages du site officiel de son entreprise de production : Noir production. La palette est en effet strictement limitée à trois couleurs : le noir, le blanc et le rouge, qui chacune porte des significations hautement symboliques. En fait, une grande partie des images, par exemple celles de *Qu'ils reposent en révolte*, sont filmées d'abord en couleur par une caméra numérique avant d'être converties en noir et blanc pendant le processus de postproduction digitale. D'un point de vue pratique, le choix du noir et blanc semble raisonnable, sinon naturel, étant donné la faisabilité technique. Toutefois, en rester là supposerait de négliger les intentions en jeu dans le processus de réalisation. Dans le cinéma de Sylvain George, le noir et blanc fonctionne souvent en collaboration avec plusieurs autres dispositifs cinématographiques, tels que l'emploi de l'argentique en préservant le grain de l'image et les tâches sur la pellicule, le mode d'exposition, la succession de plans – type projection de diapositives –, ou encore la désynchronisation de l'image et du son.

Ces dispositifs permettent au cinéaste d'installer la « distance » recherchée dans ses films qui le distingue du principe « d'actualité » à l'œuvre dans les

reportages filmiques ou vidéographiques. Cette volonté est montrée de façon explicite dans *Un homme idéal* (2006), où les images diffusées par la télévision dans le salon sont en couleur, tandis que le reste du film est en noir et blanc. Comme l'indique Gabriel Bortzmeyer, « [l']actualité des images change de sens : elles ne sont plus faits divers, images parmi d'autres, mais forment l'archéologie de notre présent¹³ », ce qui fait référence au style « newsreel » et au concept de « l'inactualité » dont parle Friedrich Nietzsche. L'une des formules choisies par Sylvain George pour définir ses films est d'ailleurs « newsreels expérimentaux ». En mettant l'accent sur la nature « expérimentale » de ses images, l'intention du cinéaste est toujours de s'opposer aux documentaires ou aux reportages télévisés qui se déclarent transmettre les « nouvelles », voire même rendre compte du « réel ». « Très vite la forme cinématographique du newsreel s'impose », dit-il, « [d]'une part en ce que cette forme cinématographique de contre-reportage, de contre-actualité, s'accorde parfaitement avec le processus de tournage ; d'autre part en ce qu'elle permet de prendre le contrepied des représentations données par les principaux médias ; enfin, elle permet de travailler sur la dialectique Actuel/Inactuel¹⁴ ».

Avant d'entrer dans le champ théorique de la discussion autour de l'inactualité, revenons un instant sur l'aspect visuel des images. En les regardant de plus près, l'observation gagne en précision : le noir et blanc chez Sylvain George crée un effet assez brutal, et joue sur le contraste frappant qu'il produit. Loin de s'intéresser au gris, le cinéaste l'ignore, voire même efface les teintes délicates de gris dans l'image dans un but clairement défini. En refusant la délicatesse et l'ambiguïté du ton gris, en tant qu'il est un état « intermédiaire » entre le noir et le blanc, il donne corps métaphoriquement à son choix de posture extrême. Choisir le contraste radical du clair-obscur et non les nuances riches et douces d'une gamme de gris, c'est choisir de donner un ton dramatique à l'image, voire même d'y inscrire la violence.

Pour analyser en détails comment la posture de Sylvain George s'incarne dans son style, commençons, encore une fois, par les motifs récurrents de ses films. Tout d'abord, plusieurs objets présentent des caractéristiques chromatiques assez prononcées : des statues ou des monuments d'albâtre qui brillent dans l'obscurité

13. « L'Etat d'incandescence » *art.cit.* p.74.

14. « Entretien avec Sylvain George : ne pas savoir d'où cela vient, où cela va ». *art.cit.*

de la nuit ; des arbres enneigés, blanchis par des feuilles pelucheuses ; des plantes, formes noires découpées par un éclairage à contre-jour ; ou encore des objets lumineux de toute forme, éclatants sur fond noir, comme les néons au début de *Paris est une fête*. Évidemment, impossible de parler de chacune de ces deux couleurs séparément, puisque c'est le contraste seul qui porte toute la puissance expressive. En fait, dans les plans de « natures mortes » que nous avons évoqués plus haut, l'effet saisissant du noir et blanc était déjà visible, et donnait de la majesté aux choses les plus anodines.

Mais la puissance du noir et blanc va bien au-delà de l'effet purement visuel ; par le contraste qu'elle produit, elle crée une véritable dissension dans l'image et participe donc activement au discours politique. Pour citer un exemple parmi les plus représentatifs, prenons un plan de *Vers Madrid* dans lequel, au cœur de la manifestation, une dizaine de policiers armés en uniforme noir font corps devant une danseuse anonyme en robe blanche qui danse en faisant des gestes amples et des mouvements vifs¹⁵. Signalé par le contraste du noir et blanc, le conflit représenté à l'image est à la fois multiple et radical, proposant l'affrontement de la férocité et de la douceur, de l'oppression et de l'espoir, de la lâcheté et de l'héroïsme. . . pour reprendre l'interprétation qu'en fait Gabriel Bortzmeyer, disons que cette danse devant les policiers s'apparente à un « jeu d'approche », à une « esquive », et que sa puissance tient au fait qu'elle semble être exécutée « pour taquiner le pouvoir, s'en tenir à une distance irrespectueuse, lui soutirer les seules images qu'il ne veut pas donner¹⁶ ».

Bien sûr, on pense également au gros plan sur les empreintes digitales brûlées dans *Qu'il repose en révolte*, où les traces blanches de brûlure sont « imprimées » sur la peau noire. La forme entrecroisée de ces marques faites par une vis brûlante ressemble, en quelque sorte, à des écailles de poisson, ou bien à des plumes d'oiseau

15. Le tournage de *Vers Madrid — The Burning Bright* se déroule en 2011 et en 2012 pendant deux courts séjours du cinéaste en Espagne, où il participe au mouvement du 15M et cherche à comprendre, après les révolutions du Printemps arabe, la situation actuelle dans le pays. Né sur la place Puerta del Sol à Madrid, le 15 mai 2011, le 15M, est un mouvement de manifestations non violent qui a rassemblé des centaines de milliers de manifestants dans les villes hispaniques. Jusqu'à 300 000 personnes pouvaient circuler sur la place ; entre 20 et 30 000 parfois participaient aux grandes assemblées du week-end. La revendication principale du mouvement était de lutter contre le système politique oligarchique et le gouvernement corrompu. Une série de mouvements l'ont suivi, comme *Romancera del Pueblo*, en mai 2012, qui fait le point un an après le début du 15M, et insiste sur la répression étatique et policière de plus en plus forte qui fait craindre que le processus ne se pérennise pas ; et *Romancero del Fuego* qui, lui, dénonce la violence d'État.

16. Gabriel BORTZMEYER. « Ne vois-tu pas que je brûle ». In : *Trafic* (2013), p. 4.



FIGURE 6.9 – la danseuse dans *Vers Madrid*

bien mises en ordre. C'est par elle que l'être-humain se transforme en « sauvage », d'une part par la douleur et l'animalité que l'image suppose ; et d'autre part, parce que l'exilé est exclu de l'ordre social et doit fuir la surveillance et les contrôles hostiles de l'administration migratoire. À l'opposé de l'inhumanité imposée par la loi écrite « noir sur blanc » dans le langage du pouvoir, cette image « blanc sur noir » tatouée sur la peau et dans la chair invente une langue nouvelle : une langue muette que l'on entend par sa puissance visuelle, et qui crie le besoin d'une vraie politique.

Néanmoins, cette opposition nette et tranchée, quasi binaire, ne reflète pas toutes les nuances au cœur de l'esthétique de Sylvain George. En effet, la problématique du noir et blanc dans son cinéma est souvent abordée en termes d'optique et non de chromatisme, recentrant l'essentiel de l'esthétique sur deux éléments très simples mais non dénués de nuances riches et subtiles : l'ombre et la lumière.

Pour commencer par l'analyse de la lumière, et comme relevé maintes fois par les critiques, elle prend souvent la forme du feu, qui est au centre du système symbolique de Sylvain George – le cinéaste parle d'ailleurs lui-même de ses films comme de « poèmes filmiques incendiaires ». Il y a de la tendresse dans la flamme vacillante, notamment dans les maintes scènes autour du feu dans les films sur les migrations, où la flambée sert à réchauffer la nourriture autant que les êtres. Les



FIGURE 6.10 – les mains avec des empreintes digitales brûlées

scènes de nuit font également souvent place au feu, source à la fois de chaleur et de douceur, où il occupe d'ailleurs une place centrale tant au sens spatial que symbolique. Et dans *Paris est une fête*, la tendresse du feu renaît sous une autre forme, celle de petites bougies allumées en hommage aux victimes de l'attentat du 13 novembre 2015. L'importance du feu est certes mise en lumière par les critiques mais elle l'est aussi par les sujets filmés eux-mêmes. Souvenons-nous, à la fin des *Éclats*, un migrant afghan dit au cinéaste : « *we're just burning ourselves* » en se servant de l'allégorie du feu pour définir leur vie actuelle. Gabriel Bortzmeyer a lui aussi reconnu cet « état d'incandescence » dans le cinéma de Sylvain George, ce point « à partir duquel la misère se retourne en colère¹⁷ ».

Toutefois, le traitement que le cinéaste réserve à la lumière, si chaleureux dans son rapport au feu, lui permet également d'incarner une forme de violence, notamment dans ses deux derniers films, *Vers Madrid* et *Paris est une fête*. Par une expérimentation technologique, parfois radicale, il travaille l'intensité de la lumière en surexposition, par exemple dans la scène du trajet en voiture de *Vers Madrid*, jusqu'à lui donner la force destructrice du feu, en brûlant littéralement la pellicule et rendant

17. « L'État d'incandescence ». *art.cit.* p.80

le phénomène visible grâce au numérique dans *L'impossible – Pages arrachées*. Jouant avec la nature du médium, le cinéaste nous ramène à la question dialectique de George Didi-Huberman qui s'interroge sur la capacité de la « sur (-) exposition » à faire disparaître le sujet filmé. Les images surexposées de Sylvain George montrent souvent le feuillage des arbres ou les contours d'individus mordus par une lumière solaire excessive. Pour lui, cette lumière est une lumière « crue et violente », comme celles de la ville dans *Paris est une fête* et *Vers Madrid*. Le rayonnement des néons sur les Champs-Élysées, les lampadaires, les fenêtres aveuglantes brûlant comme des briques lumineuses sur la façade d'un gratte-ciel. . . Tout cet ensemble donne à la ville la blancheur éclatante et agressive de ses nuits, qui pénètre et débusque également les coins secrets où se terrent les sans-abris, les « sans-toits ». Dans le deuxième chapitre de *Paris est une fête*, les plans où l'on assiste à la préparation du coucher sous surveillance policière sont excessivement lumineux, comme s'ils avaient été filmés en plein jour. En exposant le lieu où ils se reposent, la violence de cette lumière les prive ainsi du dernier espace de tranquillité de leur vie d'errance. Comme le dit Sylvain George lui-même, pendant la période d'état d'urgence prolongée plusieurs fois, « la pénombre, l'obscurité, l'opacité est bannie au profit d'une lumière incessante, éternelle et triomphante, d'un jour sans fin. Dans cet État de surveillance généralisée, d'alertes permanentes, dans lequel les alternances veille/sommeil, nuit/jour, activité/repos ne sont plus de mise, évoluent des corps déshumanisés, des corps transparents, des corps lumineux ; et dont, en creux, un des modèles paroxystiques serait à chercher du côté des prisonniers de Guantánamo, contraints de vivre dans une lumière électrique permanente¹⁸ ».

Afin de lutter contre cette lumière agressive et contre la surexposition qui efface la « véritable » image du peuple, le cinéaste se sert du noir comme d'une arme. À l'inverse des plans larges extra-lumineux, les gros plans sur les visages sont souvent filmés sous un éclairage en contre-jour qui cache les détails dans l'obscurité et n'en laisse visibles et lumineux que les contours, comme par exemple dans les plans du deuil devant la statue de la Place de la République. Ce choix de couvrir les visages d'ombre, est sans doute pour le cinéaste un moyen d'accomplir un geste complice et protecteur, pour ne pas exposer ses sujets-personnages à la lumière hostile.

18. « Entretien avec Sylvain George : Faire monde, voir dans le noir » *art.cit.*

De plus, au moyen des opérations cinématographiques qu'il conduit, Sylvain George met au point, et invente littéralement, l'allégorie de la « lumière noire » qui contient en fait l'essence de ses films. À l'instar des trois régimes de distribution sensible proposés par Jacques Rancière, le cinéaste divise les images cinématographiques en trois régimes : celui de la figuration (approche traditionnelle du documentaire), celui de la figuration/transfiguration (intermédiaire entre la figuration et la transfiguration, où se mêlent traces documentaires et travail de l'imaginaire, comme par exemple dans les scènes de Mohamed dans *Paris est une fête*), et celui de la transfiguration (images métaphoriques construites avec des éléments essentiels de notre univers mouvant). Et c'est ce dernier régime qui est sollicité dans le procédé allégorique de la « lumière noire », qui est avant tout un regard unique sur un questionnement quotidien : comment se mouvoir, se déplacer, en tant qu'individu continuellement pris dans des métamorphoses environnementales et les rets des regards¹⁹ ?

Citons pour archétype de cette expression allégorique régit par la transfiguration cinématographique, un plan de *No Borders* (2005) qui présente une image en négatif où la pâleur du ciel fait ressortir le soleil noir. La lumière noire nous permet de voir la face cachée du monde, tout comme le négatif d'une photo classique ou le verso d'une feuille de papier. Cependant, cette « lumière noire » concerne moins l'objet matériel ou le sujet filmé que le regard que l'on porte sur lui ; la question n'est pas tant : « qu'est-ce qu'on voit dans le noir ? » que : « comment voit-on dans le noir ? » Si l'on essaie de comprendre par quel moyen stylistique ou technique cette expression métaphorique est construite, on découvrira en premier lieu que cette lumière noire naît du noir de la nuit elle-même. De la nuit à Calais, tout d'abord, qui, en comparaison de la nuit parisienne, lumineuse et bruyante, est parfaitement obscure, silencieuse et sauvage, livrée aux bourrasques du vent marin. Toutefois, malgré l'obscurité et le froid, la nuit n'est pas l'ennemie des exilés, bien au contraire, sa protection charitable les aide à échapper à la police. Et même plus, la nuit semble comme la réalisation d'un fantasme commun aux migrants qui vivent dans la jungle et au cinéaste qui les filme : ensemble, autour du feu, ce n'est pas seulement la nourriture et la chaleur qu'ils partagent, c'est aussi leur histoire, individuelle et commune, à travers le récit saisissant de leur périlleux voyage vers

19. *Ibid.*

Calais, dans lequel la nuit les a d'ailleurs probablement aussi aidés. Dans une certaine mesure, nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'ils sont eux-mêmes devenus des « animaux nocturnes », notamment car exceptionnellement actifs et audacieux dans les ténèbres. Dans le court-métrage *Ils nous tueront tous* (2009, 10'), par exemple, où les réfugiés, installés sous un abri de fortune près du feu plaisantent d'un ton léger sur leurs conditions de vie et les poursuites policières, s'éloignent et disparaissent dans l'obscurité à l'approche des forces de l'ordre. Ou encore, cette scène aussi fabuleuse qu'allégorique dans *Qu'ils reposent en révolte*, où les migrants viennent voir, en pleine nuit, la baleine échouée sur la plage, métaphore parfaite de leur propre situation.



FIGURE 6.11 – la tendresse du feu dans *Ils nous tueront tous*

De même, cette nuit est la situation de tous les sans-papiers et de tous les peuples en révolte. « Je suis dans l'ombre », dira Monsieur K dans *Un homme idéal*. Rester dans le noir, invisible, c'est non seulement le lot de ceux dont le statut est illégitime comme les sans-papiers, mais aussi celui de tous les exclus, rejetés par le système, et de tous les anonymes, noyés dans le système. Au fur et à mesure que la caméra s'éloigne de la ville, le charme de la nuit change lui aussi mais ce voyage au bout de la nuit n'en finit pas. Sans destination apparente, l'aventure se poursuit et le cinéaste nous ramène aux « lieux secrets » qui l'ont toujours séduit. Il nous ramène à cette aventure nocturne dans le champ de tournesols dans *Paris est une fête*. D'une façon subtile, la nuit donne à ce motif floral un sens tout aussi réflexif que



FIGURE 6.12 – la baleine échoée dans *Qu'il reposent en révolte*

philosophique ; la contemplation des héliotropes étant une référence ostensible à la Thèse IV de *Sur le concept d'histoire* de Benjamin, où les tournesols sont comparés à la révolution :

« Telles les fleurs se tournant vers le soleil, les choses révolues se tournent, mues par un héliotropisme mystérieux, vers cet autre soleil qui est en train de surgir à l'horizon historique. Rien de moins ostensible que ce changement. Mais rien de plus important non plus. »²⁰

En se frayant un chemin dans le champ de tournesols en pleine nuit, la caméra interroge : si les héliotropes suivent la course du soleil dans la journée, que suivent-ils dans la nuit ? S'il n'y a aucune direction véritable ni aucune destination certaine, où vont ceux qui se révoltent ? Le chemin prend fin avec le plan d'un homme nu, endormi en position fœtale, éclairé par une douce lumière, profitant sans doute de la tendresse de la matrice obscure qui l'entoure, cette nuit propice à la réflexion qui nous ramène après variations, au thème initial. . . « qu'ils reposent en révolte ».

La nuit des migrants, des exilés, peut aussi être la « nuit des prolétaires », dans des endroits publics qui ne deviennent vraiment visibles que grâce aux images du cinéaste. Dans *Vers Madrid*, occupée par les manifestants, la place publique est transformée en tribune du peuple le jour et en bal la nuit, avant de devenir le champ

20. Walter Benjamin : *avertissement d'incendie op.cit.*



FIGURE 6.13 – le champ de tournesols dans *Paris est une fête*

de bataille où s'affrontent manifestants et police armée. La nuit se fait encore plus intime avec la révolte, en intégrant le nom même du mouvement « nuit debout » qui se déroule à Paris sur la place de la République. C'est l'obscurité qui rassemble les gens dans un espace commun ; c'est le noir qui réunit des espaces et des peuples si différents à l'origine. Le slogan du mouvement : « la nuit debout plutôt que la journée à genoux », traduit bien la puissance de révolte que les manifestants confèrent à la nuit ; une nuit en dehors de l'activité journalière encadrée par la loi du travail et à rebours de l'ordre administratif et de l'argent. C'est dans la nuit, debout, que la colère collective monte jusqu'à « l'état d'incandescence » et qu'elle y brûle. Comme le titre du film *N'entre pas sans violence dans la nuit* le suggère, « la métaphore absolue procède des lumières noires, des lumières obscures. Elle est une charge, une force subversive, à même de signer les sorties des lumières trop crues, de désamorcer les réalités cruelles²¹ ».

Enfin, c'est dans la couleur rouge que la colère, noire, étincèle au point de flamboyer, d'incendier et parfois même de saigner. On se souvient du plan d'ouverture de *L'impossible – pages arrachées*, qui montre une flamme couleur rouille/rouge dansant vivement sur fond noir avant de passer aux plans monochromes d'un paysage vide, présageant la révolte furieuse à Paris qui sera montrée ultérieurement dans le film.

21. « Entretien avec Sylvain George : Faire monde, voir dans le noir ». *art.cit.*



FIGURE 6.14 – les tournesols surexposés dans *Vers Madrid*

Et puis, l'usage du rouge est extraordinairement prononcé dans *Vers Madrid*. Tout au long du film où les sujets-personnages parlent principalement l'espagnol, les sous-titres français sont écrits en caractères rouges vifs, ce qui donne corps à la colère, compose son tissu organique, fait ressortir les paroles révolutionnaires « brûlantes » sur le fond noir et blanc des images, et « permet de travailler sur des temporalités plastiques différentes, de tisser des jeux de correspondances entre des éléments parfois très différents et hétérogènes tout au long du film²² ».

De plus, dans plusieurs plans hautement symboliques, le cinéaste fait se confronter le rouge et le noir, mais aussi le rouge et le vert (couleur complémentaire du rouge sur le négatif). Aussi voyons-nous des plans filmés sous des angles divers, sur lesquels des fleurs et des arbres apparaissent « dessinés » par leurs contours noirs sur « le fond de l'air rouge » pour reprendre le titre du documentaire expérimental et révolutionnaire de Chris Marker dont Sylvain George s'inspire. Incontestablement, le choix de la couleur rouge est aussi symbolique et polysémique que le choix du noir et blanc. Et de fait, le rouge s'inscrit dans la tradition révolutionnaire, notamment depuis le 20^{ème} siècle. Il « symbolise de façon universelle le principe vital, sa force, sa puissance et son éclat. Le Rouge est la couleur du feu, du sang et est aussi ambivalent symboliquement qu'eux, selon sa nuance claire ou sombre. Le Rouge, ou

22. « Entretien avec Sylvain George : ne pas savoir d'où cela vient, où cela va ». *art.cit.*



FIGURE 6.15 – les sous-titres écrits en caractères rouges dans *Vers Madrid*

plutôt les rouges, peuvent être symbole d'action, de jeunesse, d'éros libre et victorieux, de libération (rouge vif), comme le symbole de l'oppression, du despotisme (le pourpre) etc.²³ ».

Tout comme le jeu du noir et blanc, le rouge participe activement à l'arrangement esthétique des images. La séquence de la tombe de Franco dans *Vers Madrid* en est le parfait exemple : lors de la postproduction, à l'aide de techniques digitales, les images du mausolée de Franco ont été, d'une façon assez radicale, visuellement incendiées et désagrégées sous le coup d'une explosion. L'ensemble s'ouvre par un plan général montrant la gigantesque croix et la façade du mausolée ; le monument funéraire est rouge vif et le fond vert fluorescent, en superposition avec d'autres images figurant des formes rouges qui ressemblent à une flamme dévorant l'édifice. De surcroît, des vibrations et des scintillements violents blessent la vue et déstabilisent l'image comme sous le coup d'un tremblement de terre désastreux. Le plan s'élargit et se focalise sur la croix, noire sur un fond rouge sanglant, à nouveau en superposition avec d'autres images, rouges, liquides et jaillissantes, évoquant cette fois-ci une éruption volcanique. Les « déformations malveillantes » de l'image ont, d'une certaine façon et non sans ironie, prédit l'exhumation des restes du dictateur quelques années plus tard.

23. *Ibid.*



FIGURE 6.16 – l’explosion virtuelle du mausolée de Franco dans *Vers Madrid*

Pour conclure cette partie de l’analyse, une partie majeure du travail de Sylvain George consiste à extraire la poésie qu’il découvre dans le matériau de la vie et à raffiner la forme visuelle de cette poésie pour n’en garder que l’essence. Pour ce faire, le cinéaste maximalise la fonction symbolique des couleurs, notamment le noir, le blanc et le rouge, dont la signification continue à s’enrichir et à s’approfondir dans les images elles-mêmes. Certes, dans son système signifiant, nous notons des associations « conventionnelles » : le blanc fait référence à la pureté, la propreté et le vide ; le noir à la violence, l’autorité, la mort, l’obscurité et le mystère ; le rouge au sang, à la révolution et au feu. Toutefois, ce qui nous intéresse le plus ici, ce sont les associations nouvelles qu’il développe au fur et à mesure dans un langage et une grammaire cinématographiques qui lui sont propres. Nous dirons pour finir que, l’esthétique chromatique de Sylvain George est centrée sur le noir, qui certes représente souvent les ténèbres et l’hostilité, mais qui est aussi la matrice où naissent la tendresse, la colère et la révolte. Quand le noir prend feu, il devient cette flamme rouge qui brûle du désir de se montrer et de reprendre l’espace en dévorant l’opacité d’une nuit qui n’en finit pas.

6.3 Inventer le langage du peuple

Au fil des ans, Sylvain George a développé une structure efficiente dans ses films. En partant de plans de paysages « vides de personnages » ou de « natures mortes », il entre, au fur et à mesure, dans les lieux où résident ses sujets-personnages et où ils se rassemblent et protestent. Autrement dit, il arrive, peu à peu, à peupler son espace cinématographique en partant d'images vides, désertes et « inoccupées ». Ce processus n'est pas, comme il peut sembler, une simple stratégie de montage ou de mise en ordre des images, mais bien plutôt un chemin imaginaire tout au long duquel les espaces hétérogènes se relient les uns aux autres par tous les canaux sensitifs et sensoriels possibles, y compris la vue, l'ouïe et le toucher. Observons tout d'abord cette structure dans *L'Impossible — pages arrachées*, qui devait être un court métrage de 5 minutes mais qui a fini par devenir un long-métrage de 90 minutes. Le film s'ouvre par une image de flamme sur fond noir puis entre graduellement dans la vie quotidienne des migrants. Cependant, l'espace cinématographique ne se limite pas à Calais ; le cinéaste y joint des images qu'il a filmées à Paris sur les places occupées par les manifestants contre la loi LRU, et des images de protestations à Washington tournées par Lionel Soukaz.

Cette structure est, en quelque sorte, un modèle type de la réflexion menée par Sylvain George qui, depuis des années, s'épanouit à partir de la thématique et de la fréquentation des sans-papiers et des peuples aux revendications de toutes sortes. En mélangeant des images de tous genres dans le même film, il cherche à rendre visibles/sensibles les connexions possibles entre les gens dans des espaces différents. Nous constatons à travers trois films que l'établissement de la connexion repose souvent sur une « personnage-migrant » qui joue le rôle de guide (Temesghen dans *L'impossible – Pages arrachées*, Bader dans *Vers Madrid*, Mohamed dans *Paris est une fête*) et grâce auquel le cinéaste peut entrer dans leur espace de vie. Ainsi, il parvient à mettre cet aspect de la vie errante « en contrepoint d'un ensemble plus vaste, et notamment le mouvement des places comme lieux hétérotopiques ». Quant aux espaces de manifestations, le cinéaste y pénètre seul, les occupe avec son propre corps et y filme ce qu'il voit ou montre les images que d'autres participants ont filmées. S'opposant en permanence à l'idée d'une représentation qui prétend être « objective », et à une vision qui fait semblant d'être « omnisciente » et « omnipotente », les images

que le cinéaste montre dans ses films sont toujours filmées du point de vue d'un « Je » incarné par un corps. On ne peut entrer dans l'espace du film qu'à l'aide d'un corps réel, présent. Pour Sylvain George, c'est sa façon d'être dans le film, sa façon d'être au monde. Le lien qui relie le sujet et le monde est toujours concret, palpable, profondément physique.

Cette façon d'être est donc également la manière dont le cinéaste s'engage dans le champ politique. Cette tendance est notamment manifeste dans les extraits filmés lors des manifestations, là où la caméra a été parfois violemment ébranlée sous l'impact des chocs brutaux que le cinéaste a subis. Au fur et à mesure de l'intensification du conflit entre les manifestants et la police, parce qu'il doit continuer à filmer, le cinéaste s'expose de plus en plus aux risques et aux balles de caoutchouc. Comme Gabriel Bortzmeyer l'a d'ailleurs remarqué, « l'engagement cinématographique a rarement été pris dans un sens aussi physique. . . . Le spectateur est confronté à une vision aveugle : la camera, noyée dans la foule, ne voit rien²⁴ ». En ce sens, la caméra est devenue « une excroissance naturelle de la main » qui facilite l'« invention d'un point de vue s'identifiant à la position d'un corps immergé dans l'action²⁵ ». En remettant en question la notion de « cinéma militant » et de « cinéma engagé », Sylvain George choisit de s'engager d'une façon avant tout physique ; le film n'est donc pas le but ultime, concrétisation de l'engagement, mais plutôt le moyen par lequel l'engagement est possible, le regard subjectif d'un « je » physique qui propose un point de vue nouveau, et paradoxalement parfois « aveugle », pour offrir des images, une vision, une réalité sous un angle que les médias ne montrent jamais.

Profondément basés sur des expériences physiques et des sentiments subjectifs éprouvés « sur place », de tels films sont qualifiés de « sauvages » par le cinéaste lui-même. Le raisonnement peut paraître un peu brut, mais cette « sauvagerie » est, en fait, un processus de création conscient et maîtrisé. Premièrement, elle est le fruit d'une production « non classique » qui donne au cinéaste une indépendance, une liberté qu'aucun système de production ne permet jamais. Il procède au tournage sans avoir défini de projet, sans présumer d'aucune forme ni d'aucun format. Il commence déjà à utiliser cette méthode de travail en tournant *L'impossible – Pages arrachées*, et

24. « L'Etat d'incandescence » *art.cit.* P.77

25. *Ibid.* p.76

continue à la développer dans *Vers Madrid – The burning bright* et *Paris est une fête – Un film en 18 vagues*. Au lieu de chercher à incarner une idée préalable, le cinéaste laisse ses sensations l’inspirer en se plongeant dans l’environnement : « J’ai eu le sentiment à un moment donné », dit-il, après avoir produit un certain nombre d’images, « qu’un film était là en puissance, encore à l’état virtuel, dans les images, à l’instar d’un arbre ou d’une plante dans une graine. J’en ressentais le caractère nécessaire : puissance des paroles et images dans l’acte de leur formulation même, puissance plastique, poétique et politique de diverses manifestations collectives. . . » Et c’est justement pendant ce processus « sauvage » que naissent des « images dialectiques » au sens benjaminien du terme : « à Madrid, j’avais constamment le sentiment d’évoluer dans des espaces d’images dialectiques et d’être confronté aux lignes et aux principes fondateurs de notre civilisation grecque et judéo-chrétienne : le pouvoir du verbe, l’acte de nomination, les notions de logos, démos. . . Cette place, comme une espèce de dispositif dialectique, mettait en jeu, en intensités, en images, le présent le plus immédiat comme le passé le plus lointain, formait une sorte de constellation dialectique²⁶ ».

Comme nous l’avons déjà mentionné dans l’introduction, cette image dialectique touche à l’invention d’un autre langage et c’est justement là, la deuxième caractéristique du film « sauvage ». Il s’agit de transmettre une parole politique inédite. Sur la place Puerta del Sol, un vieil homme participant au mouvement 15M, en explique précisément la mission qui est la même que celle du film :

« . . . la première chose à faire est de ne pas apprendre le langage du pouvoir, le langage des politiciens, des hommes d’affaires, des hommes de la finance, de tous ceux qui sont au pouvoir. N’apprenez pas leur langage ! N’essayez pas de parler comme des révolutionnaires en utilisant des termes que le pouvoir utilise. . . Pas de « statistiques » et autres termes du même genre que nous apprenons par les médias et le système scolaire. N’utilisez pas le langage du pouvoir ! »

En « citant » son discours tel quel dans le film, Sylvain George pose la question du langage du peuple avec « le langage du peuple » : Si l’on n’utilise pas « le langage du pouvoir », quel langage utilise-t-on ? La question est posée sur la place, la réponse

26. « Entretien avec Sylvain George : ne pas savoir d’où cela vient, où cela va ». *art.cit.*

est donnée et sur la place et dans le film : la manifestation étant non violente, l'atmosphère y est, d'une certaine manière, assez stimulante, voire même joyeuse. Le cinéaste enregistre les moments où les gens dansent, chantent, jouent du violon et font du théâtre dans la rue, résistant contre le pouvoir et la violence policière avec leur propre langage, sous toutes ses formes. À ce stade, il est important de remarquer que, ces scènes, loin d'être une « esthétisation » de la politique, sont une esthétique politique en soi, pour ne pas dire une politique qui est esthétique en soi. La place publique est occupée par les corps populaires, qui la transforment en un lieu d'expression et, en l'occurrence parfois, un lieu de fête.

Certainement, en parallèle de l'enregistrement qu'il réalise des différents langages du peuple, Sylvain George développe lui aussi son propre langage cinématographique, fortement inspiré par l'espace qui l'entoure. Nous avons déjà analysé, dans les pages précédentes, le choix de l'espace, l'utilisation du noir et blanc et les enjeux des supports, il nous reste maintenant à nous arrêter sur une dernière spécificité : le montage, qui joue un rôle prépondérant dans la construction de ce langage. Si les éléments que nous avons déjà étudiés servent de « vocabulaire » à ce langage à venir, le montage doit en être la « grammaire » et, à ce titre, le sens qu'il porte ne peut être négligé. Remarquons tout d'abord que, par rapport aux documentalistes classiques qui cherchent *a priori* à montrer « le vrai » en employant des plans séquences aux effets « naturalistes », Sylvain George préfère les coupes « brusques » et les juxtapositions abstraites de fragments, qui font se « télescoper » des images porteuses d'informations hétérogènes. Cette opération qui brise le code du récit classique vise à faire naître un « langage instrumental, abstrait, un langage émancipé, hors du système de signes existant²⁷ ».

Cette méthode de montage nous rappelle une source d'inspiration chez Benjamin. Dans « Lumières pour enfants », il raconte une anecdote à propos d'une boîte de tampons encreur : « [c]'est une simple boîte, remplie de quinze ou vingt tampons, il y a un élément de paysage, de maison, de figurine, de dirigeable, d'auto, de bateau, de pont, etc. Avec leur tampon encreur. Il suffit de prendre une grande feuille de papier qu'on tamponne pendant des heures, et à la fin, on a des paysages,

27. « Entretien avec Sylvain George : une forme qui vient encore ». *art.cit.*

des régions, des péripéties et des histoires²⁸ ». Il y a une similarité entre ce jeu d'enfant et le montage de Sylvain George : le cinéaste construit des espaces virtuels à partir de motifs récurrents, en les constellant selon un ordre aléatoire, espérant qu'ils créent de nouvelles liaisons significatives. Il y a aussi des différences, la plus importante étant probablement l'intention consciente, la recherche de l'innovation. Autrement dit, pendant la construction de son espace cinématographique, le cinéaste doit éviter les sentiers battus dans les représentations existantes et inventer de nouvelles règles.

L'exemple par excellence de cette grammaire cinématographique qui brise les règles de l'ancien régime significatif tout en établissant les siennes propres, se trouve dans *Vers Madrid*. Il s'agit d'une composition de trois plans successifs : le premier, des statues de lions en bronze, œuvres du sculpteur Ponciano Ponzano, gardiens du Congrès des députés. Chaque plan est plus gros que le précédent, agrandissant la tête et l'« expression » du lion créant de la vivacité dans l'objet inanimé. Ensuite, le même lion revient sous la forme d'un dessin sur les bannières des protestants. Sans doute, ce motif répétitif fait résonner, d'une façon consciente ou non, le montage du lion qui se lève et se met à rugir dans *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein et celui de la Place Denfert-Rochereau qui apparaît dans *Le fond de l'air est rouge* de Chris Marker. Selon le cinéaste, « le jeu avec les lions, le "motif" du lion, correspond à cette approche qui consiste à faire résonner entre eux différents éléments présents, ou non, dans un lieu, un espace, où se déroule une action, un événement²⁹ ». Donc, le sens porté par les statues de lions du Congrès qui représentent à l'origine, de façon allégorique, le pouvoir de la Chambre des députés, est désormais mis au défi, attaqué, pour ne pas dire déjà disloqué par cette opération de montage. En même temps, si on les place dans le contexte de l'histoire du cinéma et dans la dynamique du temps présent, les lions sont aussi dotés d'une signification nouvelle, que le cinéaste traduit par ces mots « ces lions de bronze d'ordinaire immobiles et figés, garants des politiques actuelles en quelque sorte, sont remis en mouvement³⁰ ». Leur figure est

28. Walter BENJAMIN. « Promenade des jouets Berlinoise I et II ». In : *Lumières pour enfants : Emission pour la jeunesse* (2011), p. 61.

29. « Entretien avec Sylvain George : ne pas savoir d'où cela vient, où cela va ». *art.cit.*

30. *Ibid.*

transformée, pour ainsi dire, en un symbole révolutionnaire.



FIGURE 6.17 – le montage des lions dans Vers Madrid (1)



FIGURE 6.18 – le montage des lions dans Vers Madrid (2)

Comme les cinéastes soviétiques des années 20, Sylvain George croit en la puissance créatrice du montage. Il attend du télescopage des images qu'il fasse émerger des sens nouveaux, qu'il mette en mouvement ce qui est immobile et qu'il rende visible ce qui est invisible. En fait, cette méthode du « montage grossissant » est assez fréquente chez Sylvain George. On la reconnaît à l'intensité du regard qu'il



FIGURE 6.19 – le montage des lions dans Vers Madrid (3)

pose sur les statues, les fleurs, la surface de l'eau et sur les personnages. Les objets sont ainsi éclairés et examinés, peut-être pour la première fois, sous un regard fixe, si attentif qu'il rend visible non seulement l'invisible, mais aussi le regard lui-même, c'est-à-dire le moyen cinématographique par lequel il « rend visible ». En outre, ce regard « grossissant » conduit à la création d'autres effets qui contribuent à la construction de la grammaire cinématographique de Sylvain George, parmi lesquels le montage « fragmentaire » qui est au centre de son idée de l'« image démocratique ». Ces espaces, présentés en fragments dispersés, nous les observons dans tous ses films, sans aucun ordre ni logique spatiale : les pétales succèdent à la lune et les assiettes plastiques remplacent le fleuve. Il nous semble ainsi que tous ces éléments partagent, d'une façon totalement aléatoire et décisive, une égale visibilité. Nous pouvons ainsi dire que la caméra invente un regard destructif consacré à une décentralisation, à un « montage anarchique ».

C'est justement ce que Sylvain George entend par « la création d'images démocratiques » et voici comment il les définit : « [d]es images qui présentent un certain nombre de choses, et qui dans le même temps ne nous « assomment » pas, ne nous instrumentalisent pas. Des images qui, par leur existence même, entraînent un effet de dessaisissement, une mise en crise des représentations, mais aussi des présentations qui se donnent à voir dans un film projeté. Des images-tourbillons, et

leurs traductions, actions, fleuves, fleurs, arbres. . . , qui s'attachent à travailler l'immanence et à saisir ce qui advient³¹ ».

Sur une échelle plus large, il s'agit également d'une collision quasi abstraite entre des séquences hétérogènes, et ce style se perfectionne dans *Paris est une fête — un film en 18 vagues*. En comparant les séquences indépendantes à des « vagues », le cinéaste implique une relation « fluide » entre chacune d'elles. Bien sûr, cette forme de structure est loin d'être unique dans l'histoire du cinéma, et l'on pense naturellement à des réalisateurs comme Roy Andersson ou Peter Greenaway qui ont consacré presque tous leurs films à la perfection de ce style. Toutefois, il y a toujours chez Sylvain George cette intention forte de faire tomber les barrières entre les genres. Dans *Paris est une fête* comme dans quelques-uns des longs-métrages précédents, le cinéaste essaie de brouiller les pistes, cheminant à la limite du documentaire et du film expérimental. À la suite du long monologue de Mohamed, l'artiste de *free jazz*, le cinéaste soude le plan-séquence de la marche nocturne à travers le champ de tournesols. Ces deux séquences voisines représentent en fait deux extrêmes dans le cinéma de Sylvain George, l'approche figurative d'une part et de l'autre l'approche symbolique, poétique, voire mythique.

Si l'on cherche à déterminer précisément la nature du lien entre ces deux séquences, on aboutira à diverses interprétations dont certaines correspondront, sans doute, aux arguments que l'on a développés tout au long de l'analyse. Le chemin parcouru dans le champ fleuri, au même titre que les autres motifs floraux de ses films, est à la fois poétique et révolutionnaire. En insérant ce fragment symbolique, le cinéaste fait « flotter », d'une certaine manière, le récit concret de Mohamed. Le sens de l'histoire qu'il raconte est ainsi transformé par la séquence qui le suit. Toutefois, cet effet ne va pas de soi : cette opération de montage, avant d'être la conjonction de deux séquences, nécessite la coupure de la séquence précédente. S'opposant au montage qui consiste à agencer les images selon une logique narrative ou linéaire, et qui correspond également au mode de fonctionnement de la plupart des grammaires qui organisent les langues humaines, ce montage d'un nouveau genre attache plus d'importance à la force destructrice. Grâce à cette rupture, une tension se crée, installant une distance effective entre la compréhension conventionnelle qui suit la

31. *Ibid.*

grammaire du « langage du pouvoir » et l'interprétation révolutionnaire qui suit cette grammaire novatrice.

Si nous revenons sur le collage qui entrelace des images « figuratives » et « transfiguratives » dans *Paris est une fête*, les perspectives qui s'offrent à nous sont les suivantes : d'une part, cette combinaison nous encourage à réfléchir sur l'histoire migratoire d'un point de vue philosophique, poétique et non pas seulement éthique ; et de l'autre, on prend conscience que la puissance de cette grammaire repose justement sur les règles obscures, variables et fluides qui la composent, et qu'elle exige une activité subjective de la part du spectateur. Sa structure mobile nous invite non seulement à interpréter le sens des images que l'on voit, mais aussi à participer à l'invention de ce langage à venir ; et c'est précisément cette spécificité qui fait de ce langage l'une des composantes essentielles à la création du nouveau régime : un régime esthétique basé sur une égalité absolue.

Cependant, ce genre de cinéma est aussi d'une nature fragile : « Pendant environ deux années j'ai poursuivi le travail cinématographique en alternant les phases de tournage et de montage, et en exposant dans l'espace public des montages d'images parfois très fragiles (une quarantaine de lieux et festivals) », dit-il, « et ce, jusqu'à ce que le film trouve, il y a quelques semaines, son pli, son équilibre ». Il s'agit donc d'un cinéma qui se forme en s'exposant, et dont le sens n'advient qu'après l'intervention de tous ceux qui le reçoivent, le modèlent et le pensent, en tant que spectateurs émancipés et, pourquoi pas, auteurs du film à venir.

Ainsi, dans cette grammaire cinématographique qui cherche à construire un champ spatial, les relations ne sont pas linéaires ; les éléments sont reliés les uns aux autres par une « force magnétique » qui les soude et les tient, en quelque sorte, en lévitation, à l'image de ce futur train « maglev » à sustentation magnétique. Alors, qu'elle est cette force magnétique si puissante qui unit les images, les séquences et les divers sujets dans un ensemble cohérent ? Au style visuel homogène, le noir et blanc par exemple, il faut ajouter un autre facteur crucial : le son. Passionné de *free jazz* et de rap, Sylvain George met l'accent sur le rythme, souvent signalé par des éléments musicaux et omniprésent dans son champ filmique. Cette tendance est encore plus appuyée dans son recueil de poèmes *Noir Inconnu [wanderer]*, où le signe « Scat »

revient fréquemment à la fin des textes³². Sur le même principe que les séquences abstraites dispersées entre les morceaux narratifs de ses films, Sylvain George utilise ce jeu lyrique libre, qui ne repose sur aucune langue existante, pour faire « flotter » les différents poèmes et les lier entre eux. Cette « force de poussée » fonctionne grâce à l’ambiguïté de la langue inventée non seulement par Sylvain George lui-même, mais aussi par tous les sujets présents dans ses films et dans ses textes des sujets traditionnellement privés de parole dans l’espace public, ce que l’on nomme depuis des années la « crise de la représentation ». Pour Sylvain George, cette crise de la représentation est aussi grave que celle de la revendication politique et réclame un traitement d’urgence. En inventant un nouveau langage qui se veut « du, par et pour le peuple », il s’agit de « changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n’était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l’était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects³³ ». Et ce n’est qu’en employant un langage inédit qu’il serait possible de raconter ce qui n’a jamais encore été raconté. L’une des caractéristiques majeures de ce processus consiste à lutter contre le régime traditionnel de la représentation (qui compresse les différentes figures des peuples en un seul bloc : « la figure du peuple ») et d’introduire la possibilité de « politiques sauvages » : « politiques qui reconnaîtraient la pluralité des formes et modes d’existences, quelles que soient les espèces vivantes concernées³⁴ ». C’est justement de cela dont il est question dans ce « cinéma qui vient » formulé par « un langage qui vient » (à la lumière du concept benjaminien de « philosophie qui vient ») ; un cinéma qui serait « un cinéma non pas de la représentation comme il y en a encore tant, mais un cinéma de la présentation³⁵ ».

Curieusement, pour rendre visible la pluralité des modes d’existence, Sylvain George choisit de revenir, finalement, à la singularité. Parlant du tournage de *Vers Madrid*, le cinéaste justifie ainsi son raisonnement : « pour ma part, ma démarche

32. Le scat est une forme de jazz vocal où des onomatopées sont utilisées plutôt que des paroles.

33. Rancière cité par Marie Martin. « La jungle de Calais : contours d’une utopie cinématographique selon Sylvain George ». *art.cit.* p. 361

34. « Entretien avec Sylvain George : Faire monde, voir dans le noir ». *art.cit.*

35. « Entretien avec Sylvain George : ne pas savoir d’où cela vient, où cela va ». *art.cit.*

était inverse, et peu à peu s'est esquissée l'idée de faire un contrepoint sur une seule personne au milieu, entre, des milliers d'autres. Cette idée de m'arrêter un instant sur le parcours d'une seule personne face à son devenir et ses multiples métamorphoses s'est imposée suite à ma rencontre avec Bader, une personne sans-papier, d'origine tunisienne, et qui venait d'arriver à Madrid, sur la Place Puerta del Sol, après avoir passé plusieurs semaines dans un centre de rétention de Malaga³⁶ ». Comme le cinéma est pour lui « une façon d'être au monde », il décide d'aller de « l'un » vers le multiple et non du multiple vers « l'un ». Ce qui est l'inverse de ce qui se passe non seulement au cinéma, mais aussi imperceptiblement dans les médias, la presse, le langage. . . c'est-à-dire tous les domaines dominés par le concept classique de représentation.

Comme Sylvain George le mentionne fréquemment, la forme qu'il choisit pour cristalliser ce concept d'« anti-représentation » est le *newsreel*, et même un *newsreel* sauvage. En empruntant le style du « *newsreel* », qui n'a en effet rien à voir avec les « news » et le « reel » dont il veut se distancer, Sylvain George y trouve une correspondance formelle avec sa pensée esthétique et politique. « L'idée m'est alors venue de retravailler, réactualiser et de croiser à la fois les *newsreels* », dit-il, « ces formes brèves proposées par Robert Kramer dans les années 70 et qui traitaient de sujets négligés ou stigmatisés par les grands médias de l'époque, et des courts poèmes-essais expérimentaux, pamphlétaires ou non, tels qu'ont pu en produire des cinéastes comme Ken Jacobs, Jean-Luc Godard, Peter Emmanuel Goldman, Jean Vigo, Maurice Pialat par exemple, etc. ». De plus, Sylvain George fait également un rapprochement entre cette forme du « *newsreel* » et l'« inactualité » dont parle Nietzsche. D'après le cinéaste, son « inactualité » n'est en effet pas l'exact opposé de l'« actualité », mais celui des « actualités » qui faussent la signification originelle du mot. En désignant ses films comme des films d'« inactualité », l'intention de Sylvain George est de les classer dans la lignée poétique des « Psaumes d'actualité » de Rimbaud, des « poèmes actuels » de Heine et des « poèmes de circonstances » d'Aragon, qui ont été créés « avec le souci de présenter l'actualité la plus brûlante ».

Finalement, en plaçant le débat dans une dimension qui implique toujours la coexistence de l'esthétique et du politique, le cinéaste est en permanence investi

36. *Ibid.*

du souci éthique de son métier : « Il en va sans doute de l'éthique et de la responsabilité de chacun, de chaque acteur du champ cinématographique, que de savoir où et comment poser sa caméra, où et comment produire, où et comment projeter et diffuser les images³⁷ ». En fait, c'est non seulement la responsabilité du cinéaste qui est engagée, mais aussi celle des spectateurs du film. Sylvain George fait très attention de ne pas insérer de la prédication ou du prosélytisme dans ses films, au contraire, il préfère la position de « maître ignorant » dont le rôle se confond avec celui des spectateurs dans la foule dont il fait lui-même partie. En se présentant, en s'exposant et en s'engageant au cœur de l'action, il fait corps avec cette masse invisibilisée par la « cécité volontaire » des médias et montre, d'une façon cinématographique et donc visuelle, comment l'invisibilité se transforme en force.

37. « Entretien avec Sylvain George : Faire monde, voir dans le noir ». *art.cit.*

Chapitre 7

Enlèvement, Intrusion et transcendance : l'espace et le corps dans le cinéma de Kim Ki-duk

Kim Ki-duk est sans doute, à côté de Boo Jong-ho et Park Ch'an-uk, l'un des cinéastes coréens les plus reconnus dans le monde occidental. Il fait sa première entrée dans les festivals européens prestigieux avec *L'Île* (2000) et y revient en familier avec *Bad Guy* (2001), *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* (2003), avant de remporter le lion d'argent pour le meilleur réalisateur avec *Locataires* (2004) et le lion d'or, encore à la Mostra de Venise, avec *Pietà* (2012). Ses films sont largement présents dans les réseaux de diffusion occidentaux, y compris aux États-Unis et dans les principaux pays d'Europe, et également appréciés par les critiques et étudiés par les chercheurs au sein du champ académique.

Toutefois, malgré ses brillants succès à l'échelle internationale, ses films ne sont pas vraiment pris au sérieux par les critiques et les spectateurs dans son pays natal. Avant d'entreprendre la défense du cinéaste, il nous faut tout d'abord rendre compte de la logique qui se cache derrière ce phénomène paradoxal. Si nous nous arrêtons à la manière dont ses premiers longs métrages ont été produits, force est de constater qu'ils sont, en effet, dignes de l'étiquette de « série B » que les critiques hostiles leur ont donnée à l'époque. En tant que cinéaste indépendant, Kim a longtemps dû travailler avec des budgets incroyablement réduits (par exemple, pour *L'Île*, le budget était de \$50.000, l'équivalent de 55 000 euros en l'an 2000¹), ce qui implique des calendriers de tournage très serrés et le choix nécessaire d'acteurs/actrices

1. Keun-sang LEE. *Korean Cinema 2000*. Séoul : The Commission. Les Éditions de Minuit, 2000, p. 64.

inconnu.e.s. Comme les périodes de tournage ne durent souvent qu'une semaine ou une dizaine de jours, Kim a l'habitude de ne filmer qu'une prise par plan sauf si un problème manifeste survient, ce qui explique en partie les défauts de ses films.

Or, malgré les conditions de tournage pénibles, le manque de budget ne semble jamais être un réel souci ; ces obstacles semblent même être pour lui des chaînes desquelles il se débarrasse aisément pour retrouver toute sa liberté au niveau du choix du sujet. Puisque sa production est hors du système dominant, il peut finalement filmer presque tout ce qu'il veut. Maints critiques lui ont d'ailleurs adressé le reproche de céder au « mauvais goût » dans les représentations excessives qu'il propose de la violence, du sexe, des intrigues mélodramatiques, et ont pointé du doigt sa tendance à la misogynie. Mais ce qui « agace » le plus dans le cinéma de Kim c'est cette façon qu'il a d'agir à la fois sur le plan moral ou mental, tout en produisant une stimulation corporelle physiquement traumatisante. La scène la plus fameuse qui illustre le mécanisme de ce genre de représentation est la séquence symbolique que l'on trouve dans *L'Île*, où une femme désespérée se mutilé en s'introduisant un hameçon dans le vagin. Au lieu de proposer une visualisation directe, Kim préfère les plans allusifs. La souffrance est ici principalement suggérée par l'expression douloureuse du visage, le cri dans le lointain et le sang sur la jupe blanche. Toutefois, la douleur imaginée est tellement plus aiguë encore que plusieurs critiques n'ont pas pu la supporter. Au vu des réactions violentes que cette scène excessivement choquante a provoquées chez certains, Joshua Tanzer l'a appelée « la pénétration extrême de l'hameçon ». C'est cette scène que nous retiendrons comme cristallisation parfaite de ce qu'est la représentation de la violence chez Kim.

Certainement, à l'aune du goût bourgeois qui gradue l'échelle hiérarchique du régime représentatif, ce geste provocateur reste intolérable. Beaucoup refusent d'en comprendre la signification tout en la condamnant pourtant pour son grotesque. Selon Kim, ce choix esthétique radical résulte de deux raisons : la première est son refus absolu de toutes les formes de convention du régime représentatif existant ; la seconde, sa position personnelle sur les sujets présentés. À l'hostilité des critiques, il répond : « Je veux leur demander s'ils ont vraiment vu la vie de ceux présentés dans mes films ou essayé sans réserve de comprendre leurs messages désespérés, qui sont sans

doute le résultat inévitable de leur propre position politique² ». Il insiste sur le fait que, loin d'être une pure fantaisie, la violence dans ses films est bien plutôt extraite de la réalité du milieu d'où il vient. Ce qui l'intéresse dans ces formes offensantes, ce n'est pas la violence elle-même, mais le cri, la beauté, la poésie et la philosophie derrière la misère humaine qui n'est jamais présentée de la sorte.

Dans ses écrits sur Kim Ki-duk, Hye Seung Chung emprunte le terme « genre corporel (*body genre*) » proposé par Linda Williams, considérant qu'il peut servir de piste inspirante pour entrer dans le monde polyèdre de Kim. Le « genre corporel » indique notamment l'« [. . .] exposition d'un corps capturé sous l'emprise d'une sensation ou d'une émotion intense » qui sollicite une extase chez les spectateurs, ravissement sexuel ou terreur sensorielle³. Selon Williams, il y a trois « genres corporels » typiques au cinéma : la pornographie, le film d'horreur et le mélodrame. Il est assez évident que ces genres relèvent tous les trois d'une sorte de « catharsis », agissant soit par l'excitation physique soit par la libération des émotions. Généralement, quand un spectateur choisit un film dont l'étiquette correspond à l'un de ces genres, il sait déjà ce qu'il cherche et ne cherche finalement que cela, l'assouvissement par la fonction cathartique, ni plus ni moins. Mais pour ce qui est des films de Kim, le classement est plus délicat, voire paradoxal, puisqu'aucun n'appartient réellement à l'un des genres « fonctionnels » précédents, considérant notamment qu'il y a trop d'éléments « superflus » qui débordent le cadre « pragmatique » que le spectateur recherche, mais qu'ils se conforment pourtant tous, dans une certaine mesure, aux caractéristiques de chacun des trois genres. C'est pourquoi, dans notre étude, la catégorie du « genre corporel », s'impose comme une notion clé pour entrer dans l'espace cinématographique de Kim Ki-duk ainsi que dans les « espaces peuplés » de son cinéma.

2. « Entretien avec Kim Ki-duk : De *Crocodile* à *Adresse inconnue* (Interview with Kim Ki-duk : From *Crocodile* to *Address Unknown*) » propos recueillis par Kim So-hee, in *Kim Ki-duk*, CHUNG Hye-Seung, University of Illinois Press, 2012. p.134. Traduction personnelle.

3. Linda WILLIAMS. « Film bodies : Gender, genre, and excess ». In : *Film quarterly* 44.4 (1991), pp. 2-13.

7.1 La vérité irreprésentable

Évidemment, la position marginale de Kim Ki-duk dans l'industrie du film coréen joue en contrepoint avec les « figures d'ombre » oppressées par l'ordre social cruel dans ses œuvres. En fait, comme beaucoup de critiques l'ont déjà indiqué, il y a un côté autobiographique flagrant dans le cinéma de Kim : il est précisément le « *Bad Guy* » du cinéma coréen, un intrus qui vient de nulle part. Le parcours particulier de Kim Ki-duk l'exclut du groupe des cinéastes « typiques » ou « classiques ». Contrairement à Boon Joon-ho, issu d'une famille intellectuelle et diplômé d'une université d'élite avant d'entrer à l'Académie coréenne du cinéma, et à Park Chan-wook, né à Séoul et passionné d'art depuis sa prime jeunesse, Kim, le cinéaste prolifique, n'a jamais eu l'occasion de s'exercer ni reçu de réelle formation cinématographique. Né en 1960 dans une famille modeste à Bonghwa en Corée du Sud, Kim Ki-duk a passé son enfance dans un village perdu dans les montagnes⁴. Sa vie est principalement faite de fuites et de quêtes. En 1969, la famille Kim déménage à Ilsan, en banlieue de Séoul, où Kim Ki-duk finit l'école élémentaire avant d'entrer dans une école agricole qu'il quittera à l'âge de 17 ans sur ordre de son père. Au vu de la classe précaire dont il est issu, Kim a subi pendant toute sa jeunesse des discriminations et rencontré des obstacles qui ont fait barrière à son intégration dans le système élitiste de la société coréenne. Après une formation incomplète au lycée, Kim vit de divers petits boulots : travaux des champs, construction, recyclage, manufactures. . . et dans les usines où il passe, il montre un talent exceptionnel comme ouvrier et il invente, par exemple, une machine capable d'assembler 2300 transistors par jour. Son attirance pour la violence se révèle également à cette époque et il fabrique de ses mains plusieurs fusils, certes rudimentaires, mais qui lui causent des problèmes avec la police locale. Six ans plus tard, en 1982, Kim s'enrôle dans la Marine, réputée pour être d'une rigueur extrême. Au bout de cinq ans de service, il se tourne vers le monde spirituel et artistique, rejoint les bénévoles d'une église baptiste et s'inscrit à la formation pastorale.

Lors d'un séjour au monastère, sa route change à nouveau de direction et le conduit cette fois-ci à la peinture. En 1990, avec toutes ses économies, il prend

4. Pour plus de précisions sur son parcours personnel, voir l'introduction de *Kim Ki-duk* par Chung Hye-Seung

un vol pour Paris et finit par passer trois ans dans un village proche de Montpellier comme artiste de rue. C'est pendant son séjour en Europe qu'il est, pour la première fois et sans retour, fasciné par le cinéma. Le jeune homme qui n'a jamais vu de film jusqu'alors est particulièrement touché par *Les Amants du Pont-Neuf* de Léo Carax, *L'Amant* de Jean Jacques Annaud et *Le Silence des agneaux* de Jonathan Demme. Il retourne alors en Corée du Sud en 1993 et suit pendant six mois un cours d'écriture de scénarios offert par l'Association des scénaristes coréens. Malgré son prix à un concours organisé par la Commission du cinéma coréen en 1995, Kim n'arrive pas à s'adapter au régime de la grande production industrielle, et notamment à l'environnement hiérarchique de Ch'ungmuro (le *Hollywood* coréen). C'est alors qu'il commence à se produire de façon indépendante, ce qui déterminera le futur de sa carrière et donnera un cachet unique à ses films. Délaissé par les majors, il profite au maximum de sa position « hors système » et, gardant ses distances avec la production classique, s'offre la possibilité de travailler comme bon lui semble : « Quand je tourne, je suis comme un dictateur. Je prends seul mes décisions [. . .] si je me mets à discuter avec un opérateur, je perds confiance⁵ ». Apparemment, travailler avec des débutants l'aide à préserver une confiance en soi fluctuante, sinon fragile, et lui donne la liberté d'oser réaliser tous les caprices de sa fantaisie. Dans une certaine mesure, sa méthode de tournage s'apparente moins à celle d'un metteur en scène qu'à l'arbitraire d'un contremaître sur son chantier.

Malgré la tension qui existe entre Kim et les géants de l'industrie du divertissement en Corée du Sud, le cinéaste espère toujours que ses films touchent un jour le grand public coréen. Mais ce désir se manifeste souvent dans des formulations provocantes : ainsi, en 2006, il menace d'arrêter d'« exporter » ses films en Corée, ce qui indigné les réseaux de distribution coréens et cause le retrait de la programmation de ses films dans les salles du pays. La réponse du cinéaste ne se fait pas attendre et ses excuses prennent la forme d'un mail cynique, publié, dans lequel il évoque la nature sombre de son cinéma dans le but de tourner en ridicule le public et l'industrie de distribution coréenne qui ne l'apprécie guère⁶.

5. Michel CIMENT et Hubert NIOGRET. « Entretiens avec Kim Ki-duk : Chacun a ses démons, mais aussi ses anges ». In : *Positif* (avr. 2004), p. 11.

6. *Kim Ki-duk*. Chung Hye-Seungop.cit. p.47

Nul besoin d'aller plus loin pour apercevoir déjà une correspondance entre la personnalité du cinéaste et les protagonistes de ses films. Ils sont tous habités par une passion brûlante, une pitié profonde, mais s'expriment souvent dans des formes offensantes et parfois même radicales. Kim parle lui-même de ses personnages les plus durs en ces termes : « chacun a ses démons, mais aussi ses anges⁷ ». Selon la philosophie du cinéaste, l'être humain naît avec le mal en lui, c'est dans sa nature. Kim cherche toujours à découvrir ce côté sombre de l'humanité qui lui est indispensable pour traiter les problèmes de la vie. Toutefois, aucun jugement moral à la source, aucun prosélytisme, mais une observation sans préjugés, sans normes dictées par les conventions. Ce qu'il cherche, c'est présenter ses sujets comme des gens ordinaires avec des émotions et des soucis ordinaires, la seule différence étant qu'ils n'obéissent pas aux codes de la morale bourgeoise, et c'est finalement cela qui « provoque » et « agace » ceux qui vivent dans la norme. Kim ne cache pas son éternelle passion pour les voyous, les prostituées, les criminels. . . qui correspondent exactement aux stéréotypes du genre, car bien qu'il utilise parfois le terme « marginaux » pour désigner ceux qui peuplent ses films, il est en fait fondamentalement opposé à l'idée de les considérer à la marge : « Qu'est-ce que cela veut dire être dans le courant dominant ? Parle-t-on des bourgeois qui habitent à Séoul ? Pour moi, ce sont les peuples de mes films qui sont dominants⁸ ».

Et en effet, les éléments scénaristiques de Kim Ki-duk sont en grande partie basés sur des expériences de vie : les variations sur les motifs répétitifs de l'humiliation, de la confession, de la fuite et de la pénitence, sont toutes tirées de l'observation de son milieu d'origine, et même de sa propre vie. En fait, Kim considère d'abord le cinéma comme un outil, une forme qui lui permet de voir sa propre vie sous l'angle de tous les possibles. De ce point de vue, les protagonistes sont eux aussi des variations mais des variations sur le thème de la personnalité complexe d'un Kim Ki-duk qui, lui, vit sa vie dans le cinéma, la revit sans cesse, à chaque fois, à chaque film. Les jeunes gens furieux, abandonnés par leur famille et humiliés par la société ; les prostituées passionnées d'art ; les mécaniciens habiles ; les gens perdus qui se réfugient dans la religion. . . tous lui ressemblent un peu,

7. « Entretiens avec Kim Ki-duk : Chacun a ses démons, mais aussi ses anges », *art.cit.* p.10

8. *Kim Ki-duk*. Chung Hye-Seung.*op.cit.* p.131.

tous possèdent cette part de mal qu'il observe sans concession en lui et en chacun de nous, et toutes ces expériences qui traduisent le mal de la nature humaine sont souvent présentées sous la forme d'une souffrance physique. Il y a toujours une tendance à la destruction du corps chez les personnages de Kim, une tendance qui se développe parfois jusqu'à la pulsion suicidaire, qui n'est autre que l'aspiration à la disparition totale du corps, à son « effacement ».

Ainsi, au contraire des cinéastes « traditionnels » qui, dans leurs récits, évitent, adoucissent, voire suppriment les violences scandaleuses et les actes cruels « irreprésentables », Kim met l'accent sur le côté sombre de l'être humain, physique aussi bien que mental, qui selon lui n'est pas suffisamment filmé ni sérieusement montré. Pour reprendre ses mots, il s'agit de révéler le « sexe » qui existe chez toutes et tous, mais que tout le monde voudrait cacher sous ses vêtements.

D'ailleurs, issu d'un environnement que peu de cinéastes de l'élite connaissent, Kim considère ses origines comme un avantage. Il est non seulement un familier de ces endroits et de ces peuples, mais il en comprend également les codes et le langage spécifique, qui se manifeste souvent non dans la forme sonore attendue, mais visuellement, voire physiquement. Il y a toujours une tendance taciturne, un côté taiseux chez ses protagonistes, dont la plupart ne sont pas muets au sens physiologique du terme mais choisissent de se taire. Ce geste conscient notifie le refus absolu de l'ordre « normal » ; parce que jamais le langage courant qu'on utilise en société ne leur appartiendra. Bien au contraire, ce système de signes formé selon la logique des « normes » les heurte sans cesse. Notons que dans les films de Kim, ce sont les « méchants » riches qui possèdent le langage légitime. Ils parlent, hurlent, interrogent et humilient les pauvres. Et les opprimés, silencieux, ne peuvent se venger des affronts subis que par une violence irrationnelle. « On ne parle pas chez Kim Ki-duk », écrit Cédric Lagandré, « on se frappe. Les rapports y sont toujours frontaux, directs, décodés, jamais médiés par le langage qui en neutraliserait la violence et permettrait aux individualités de se rencontrer dans la neutralité d'un espace commun⁹ ».

Selon Kim Ki-duk, si nous souhaitons vraiment un cinéma du peuple, il nous faut adopter la logique et le langage du peuple. C'est pour cette raison fondamentale qu'il abandonne la langue et se concentre sur la construction figurative. En dehors du

9. Adrien GOMBEAUD et al. *Kim Ki-duk*. Dis Voir, 2006, pp. 60–61.

travail sur la représentation visuelle de la violence physique, il consacre énormément d'efforts à la construction du décor. Comme il le dit lui-même, « l'espace est la priorité quand je lance le travail d'un scénario, car c'est l'environnement dans lequel les personnages respirent¹⁰ ». Cette idée est souvent incarnée dans une configuration géographique impressionnante, qui s'articule toujours autour de la représentation de deux espaces interactifs. En effet, difficile de comprendre la signification d'une retraite symbolique sans connaître la réalité qu'on veut fuir. Avant d'entrer dans la construction des espaces imaginaires, étudions donc d'abord les formes d'espaces cinématographiques « réalistes » dans *Crocodile*, *Bad Guy* (2001, 100'), *Locataires* (2004, 88') et *Pietà* (2012, 103').

7.2 Le revers de l'espace urbain

Dans chacun des quatre films que nous abordons dans cette section, le lieu principal du récit peut être considéré comme une sorte d'hétérotopie : les tentes au bord du fleuve dans *Crocodile*, les maisons closes, vulgaires, dans *Bad Guy*, les appartements inoccupés dans *Locataires*, et la zone industrielle crépusculaire de Cheonggyecheon dans *Pietà*. Quant aux gens qui peuplent ces lieux hors normes, ils sont des exemples parfaits de ceux qu'on classe parmi les « marginaux » et leur position au sein de la structure sociale est ainsi matérialisée par l'espace qu'ils occupent dans la hiérarchie de la configuration urbaine. Apparemment abandonnés ou isolés pour des raisons imprécises, les protagonistes n'ont pas de famille, pas d'occupation sociale légitime ni de relations affectives. Personne ne s'occupe d'eux, tout comme personne ne s'occupe des coins sombres où ils demeurent, au revers de la métropole.

Comme l'indique Lee Yun-yeong dans « Imaginaire nés des lieux hétérotopiques chez Kim Ki-duk », ces endroits sont « non seulement grotesques, maussades et excentriques, mais aussi réellement situés en Corée, à savoir localisables¹¹ ». Ces espaces cachés dans l'ombre des gratte-ciels ont été abandonnés au cours du processus d'urbanisation. Ils n'existent plus que comme des « îles »

10. Kim Ki-duk. Chung Hye-Seung. *op.cit.* p.134.

11. Yun-yeong LEE. « Imaginaires nés des lieux hétérotopiques chez Kim Ki-duk ». In : *Sociétés* 1 (2017), pp. 93–102.

solitaires bientôt submergées par le flot de la modernisation. Selon Chung Hye-Seung, « les espaces alternatifs de l'invisibilité, de l'exil et de l'aliénation remplacent les espaces cinématographiques dominants du travail, des loisirs et de la consommation de la classe moyenne urbaine : bureaux, appartements, cafés, centres commerciaux, restaurants somptueux¹² », et ce choix alternatif suggère déjà la revendication « anti-position dominante » du cinéaste qui s'est à l'occasion identifié comme « réalisateur prolétarien ».

Pour remonter à l'origine de la représentation prolétarienne qu'il propose, commençons par le tout début de sa carrière. La quasi-totalité des narrations et des protagonistes qu'il développera par la suite se trouvent comme à l'état de prototypes dans son premier long-métrage, *Crocodile* (*Ag-eo*, 1996, 102'), dont le protagoniste éponyme est incarné par son acteur fétiche, Cho Chae-hyon. Malgré la qualité grossière de l'image et la vulgarité apparente du style, cette œuvre est la matrice de toutes les variations ultérieures, le germe de toutes les intrigues dans leur forme condensée. Évidemment, la disposition du décor fait écho à la mise en scène des *Amants du Pont Neuf* et l'intrigue se déroule comme suit : Crocodile, un jeune homme au sang-froid, vit avec un vieil homme et un jeune garçon sous un pont, au bord du fleuve Han à Séoul. Il subsiste en repêchant les portefeuilles sur le corps des suicidés et en monnayant les informations qu'il donne aux familles. Torturé par un désir sexuel violent, sa frustration explique partiellement les viols et la maltraitance qu'il fait subir à la jeune fille de bonne famille qu'il sauve des eaux. La personnalité de Crocodile change progressivement sous l'action conjointe de la tendresse familiale et de l'amour naissant. Cependant, pour fuir le malheur d'être au monde, il trouve finalement refuge au fond de la rivière où, entouré par l'eau bleue, il accomplit sa destinée et retrouve la paix.

En ce qui concerne l'espace cinématographique qui nous intéresse ici, nous relevons au moins deux approches spatiales dignes d'être étudiées de manière approfondie, ce d'autant plus qu'elles sont récurrentes dans toute la filmographie de Kim. Premièrement, ce qui est manifeste dans cette première œuvre est la division claire et tranchée de l'espace « réaliste » et de l'espace « spirituel ». Dans *Crocodile*, ces deux espaces distincts sont d'une part le monde quotidien sur terre et d'autre part,

12. *Ibid.* p.96

le foyer qu'il construit sous l'eau. Kim utilise une stratégie symbolique simple et efficace pour fait ressortir l'espace surréaliste : tous les éléments de cet espace virtuel sont immergés, au moyen d'un filtre, dans la couleur bleue, à l'instar de la peinture que Crocodile applique sur les menottes et la carapace de la tortue, ce qui n'est pas sans nous rappeler d'ailleurs la scène finale de *Pierrot le fou*. Cette structure dualiste est ensuite développée non seulement autour de l'articulation violence réelle/paix spirituelle, mais aussi pour signifier la transition de la forme vue dans l'environnement spatial à la forme visualisée dans la configuration mentale.

Deuxièmement, autre approche remarquable, les échanges signifiants entre les espaces hétérogènes. En effet, la communication se réalise souvent dans des formes illégitimes et violentes au regard de la société dominante. L'une des thématiques récurrentes dans le cinéma de Kim est « la captivité ». Plus précisément, cet état résulte d'un enlèvement qui amène les « autres » dans un espace qui est considéré comme le « mien », à l'image de ce qui se passe dans *Crocodile* et dans *Bad Guy* où les protagonistes masculins des bas-fonds kidnappent et emprisonnent des femmes de la classe supérieure. L'action immorale résulte alors toujours d'un désir irraisonnable, sinon d'un amour malsain qui se manifeste dans des formes sadomasochistes.

Afin de comprendre le fonctionnement de ces deux mécanismes, il nous faut d'abord examiner la construction de ces « hétérotopies localisables » au sein des films de Kim. Au contraire des « films d'art » dont nous avons parlé dans les parties précédentes, la figuration des espaces des pauvres chez Kim est en fait hautement stéréotypée et symbolique. Par exemple, le décor des bordels dans *Bad Guy* est loin d'être esthétiquement original. Les couleurs criardes et vulgaires, l'éclairage rosé de l'ambiance érotique, les décorations de mauvais goût. . . tout participe de l'atmosphère typique d'un quartier chaud des films policiers les plus médiocres. Mais, ici, la simplification de la représentation est en fait un moyen pour donner plus de poids à l'influence que l'environnement a sur le personnage, puisque, rappelons-le, Kim considère l'environnement comme l'élément primordial, voire déterminant dans le comportement d'un individu. Dans *Bad Guy*, l'idée est illustrée par le personnage de Sun-hwa, étudiante en art à l'université, tombée dans le piège de Han-gi et devenue prostituée dans un hôtel de passe, en représailles de cet homme furieux qui ne peut se rapprocher d'elle qu'en la « détruisant » et la traînant dans la fange de son milieu.

Forcée de vivre dans l'atmosphère du quartier malfamé, la jeune fille bien-élevée se transforme rapidement, apprenant à faire sortir sa hargne, à s'exprimer dans le langage vulgaire du quartier chaud, jusqu'à adopter l'attitude sauvage de cette populace, auparavant invisible pour elle.



FIGURE 7.1 – Sun-hwa assise dans l'hôtel de passe

Il est vrai qu'à considérer l'esthétique de ce film d'un point de vue isolé, nous ne pouvons pas relever de distinction essentielle avec le modèle du film de genre proposé par Delorme qui se focalise uniquement sur l'« atmosphère ». Toutefois, si nous l'examinons d'un point de vue structurel dans le contexte global de l'ensemble des œuvres de Kim, nous sommes alors en mesure de percevoir l'intention derrière le dispositif répétitif. Une intrigue similaire reparaît encore une fois dans *Locataires*, dans un schéma cette fois-ci inverse, où c'est un homme qui entre dans le milieu aisé et confortable d'une femme. Tae-suk, un jeune homme taciturne, ni violent ni voleur, s'improvise homme à tout faire en pénétrant dans les logements en l'absence des occupants. Ce personnage est une sorte de figure idéale du bon jeune homme selon les standards du genre mélodramatique. Il s'occupe bien des logements, fait le ménage et répare les objets endommagés comme s'il était chez lui. D'ailleurs, c'est justement ce qu'il cherche : un foyer à lui, ou plutôt le sentiment d'avoir un espace où il est libre.

Au vu de la temporalité réduite et contrainte, et de l'instabilité de ces conditions d'habitation, ces logements sont aussi pour Tae-suk des « espaces flottants ». Par sa mobilité et son errance, nous entrons avec lui dans des espaces « occupés »

par des familles de toutes les couches sociales, dont les représentations sont, elles aussi, assez mélodramatiques. Aussi, malgré l'acte intrusif, les valeurs portées par le personnage principal sont-elles conformes aux mœurs de la société conventionnelle, d'autant qu'il respecte les femmes et qu'il défend le faible contre le tyran. Toutefois, d'un point de vue schématique, en dehors du fait que le protagoniste est bien plus pacifique et plus raisonnable que la plupart des autres personnages principaux de Kim Ki-duk, le récit, lui, se conforme toujours au modèle prototypique et allégorique qu'on pourrait formuler de la sorte : comment un homme d'origine modeste conquiert une femme de la classe supérieure . . .

En effet, ce qui nous intéresse le plus ici n'est pas l'intrigue ni la relation amoureuse, mais la métaphore de l'intrus et de l'invisibilité, qui est au centre de notre réflexion sur la relation entre l'espace au cinéma et l'espace du peuple. Assez ironiquement, la représentation proposée dans le film implique que le seul moyen non-violent pour pénétrer le milieu de la classe supérieure et y demeurer, est de se rendre invisible. À la fin, Tae-suk vit d'ailleurs « en harmonie » avec la femme dont il est tombé amoureux et son mari, mais d'une façon surréaliste qui ne peut être représentée que par un procédé cinématographique. Au contraire de la « cécité volontaire » qui décrirait l'indifférence de la société à l'égard de la revendication des marginaux, est développée ici la notion de « visibilité choisie ». Nous voyons l'invisible, et ce en toute vraisemblance puisqu'il s'agit notamment de rendre compte et de nous éclairer sur la réalité du statut social du personnage, mais la spécificité de cette méthode d'invisibilité utilisée par Tae-suk, c'est qu'elle lui permet de choisir à qui il se rend ou non visible. En l'occurrence, il choisit de ne se manifester qu'auprès de la femme qu'il aime, ce qui implique en même temps qu'il tourne le dos au reste du monde.

Certainement, ce motif est une invention originale si l'on considère son traitement au niveau de l'intrigue et de la représentation cinématographique, mais force est de constater qu'il s'agit, là encore, d'une variation sur un thème récurrent chez Kim. Devenir invisible pour le reste du monde, comme l'a choisi Tae-suk, c'est encore et toujours fuir, comme dans les autres films. Si l'on s'en tient au premier degré, les trois personnages partagent un espace concret, mais ni Tae-suk, ni Sun-hwa, pourtant la maîtresse de maison, n'en sont propriétaires. Finalement, Tae-suk n'entre jamais



FIGURE 7.2 – Tae-suk devient invisible à l'aide d'un œil dessiné sur la paume

vraiment dans l'espace réel de cette villa même si l'inégalité des statuts des amants n'est plus visible dans la relation amoureuse. C'est encore un espace imaginaire qui transcende les lois du monde, le même nid illusoire que Kim construit au cœur de ses films pour tous ses amoureux. D'ailleurs, la scène de la balance sur laquelle les deux personnages montent en même temps et dont l'aiguille indique le chiffre zéro, ne figure-t-elle pas, si ce n'est l'irréalité proprement dite de l'espace, tout du moins la non-présence physique, l'effacement des corps dans le monde réel ?

Dans les échanges que nous observons chez Kim entre deux milieux distincts, seul l'amour semble être une force agissante et révolutionnaire capable de briser la barrière des classes, ce que relève également Alain Badiou dans *Éloge de l'amour* avec un enthousiasme optimiste. Car l'amour n'a pas besoin du langage ; Sun-hwa ne prononce que deux phrases dans tout le film : « Le petit-déjeuner est prêt » et « Je t'aime » ; deux phrases prononcées à l'extérieur de l'espace de silence où les vrais échanges ont lieu, deux phrases qui n'ont pas même de réel but pratique ni n'attendent de réponse. Dans un espace libéré de toutes les formes d'oppression, physique autant que verbale, cette fonction élémentaire du langage devient désormais inutile. Il ne reste plus que l'essentiel : l'amour et l'émancipation.

Toutefois, les représentations de l'amour chez Kim Ki-duk ne peuvent pas être ramenées à de simples rencontres entre une femme de classe supérieure et un homme des bas-fonds. En effet, malgré le fait que la plupart des personnages féminins



FIGURE 7.3 – Tae-suk en forme invisible avec son amoureuse

chez Kim sont d'origine bourgeoise, les femmes sont, après tout, les opprimées et les victimes dans la hiérarchie inégale de la structure sociale. D'aucuns l'ont déjà signalé, la misogynie dans la société coréenne n'est pas moins sévère que dans les films de Kim. En outre, dans la relation homme/femme élaborée par Kim, c'est la figure féminine qui incarne la symbolique de la société dominante, avec son lot d'émotions complexes et paradoxales, mélange de mépris, de complexe d'infériorité et de désir d'activité. Comprendons bien que dans les histoires d'amour de Kim Ki-duk, ce sont toujours les femmes des sphères élevées qui « descendent » dans les espaces « inférieurs » des hommes. La correspondance est désormais claire : Kim cherche à établir exactement la même relation avec les spectateurs et les critiques issus des milieux autres que le sien. Considérons donc qu'à ce titre, la représentation de la violence intense et agressive est moins une « invitation » qu'un « enlèvement ».

Dans une certaine mesure, nous pouvons également dire que, la présence même de Kim Ki-duk dans le monde du cinéma, cinéaste factieux au cœur d'une industrie « snob » et bien-pensante, est déjà une intrusion audacieuse de l'invisible dans le champ du visible. Ses images sont autant de provocations non seulement à l'égard du régime représentatif du cinéma conventionnel, mais aussi de la société coréenne patriarcale où règne la misogynie, l'élitisme et la culture de la honte, desquels Kim, à la place qu'il occupe, est victime tout autant que complice. Alors pouvons-nous voir de l'espoir dans le cinéma de Kim Ki-duk ? Certes, ses films se

terminent souvent par des suicides, mais il cherche malgré tout toujours à établir, au-delà des différentes classes sociales, une communication entre les mondes. Le ton est ironique, mais l'intention sincère : « L'attitude que je montre au monde, consiste à faire descendre les gens du haut de la Tour de Babel pour venir me serrer la main, une poignée de main qui soit vraiment le fruit de la modestie¹³ ».

En fait, bien que beaucoup célèbrent l'originalité d'une configuration allégorique qui donne à ses films les allures de fables zen modernes, Kim travaille beaucoup la représentation des espaces contemporains où il a passé sa jeunesse. On trouve par exemple une représentation typique de la zone industrielle déclinante (le quartier de Cheonggyecheon) dans *Pietà*, où un usurier, Lee Kang-do, mutile ses clients endettés pour obtenir l'indemnisation de l'assurance comme remboursement des intérêts exorbitants qu'il demande. La rivière Cheonggyecheon est initialement un canal qui traverse une partie de Séoul. Au fur et à mesure de l'expansion de la ville, la rivière est devenue un égout à ciel ouvert et le quartier un bidonville de mauvaise réputation, gangréné par la pauvreté et le crime. À partir des années 60, alors que la Corée du Sud connaît une croissance rapide et jouit d'une économie prospère, la rivière est recouverte et devient l'une des artères de la ville où l'on construit également deux viaducs. À cela s'ajoute la construction d'usines et le quartier est bientôt transformé en zone industrielle. C'est justement dans cette zone que Kim Ki-duk a travaillé et, plus précisément, dans une usine de boutons et une casse automobile. En 2003, le maire de Séoul, Lee Myung-bak, lance un projet de « restauration » de Cheonggyecheon, supprime la voie express et remet de l'eau dans le lit de l'ancienne rivière à l'aide de pompes. En 2005, l'endroit est réouvert en tant qu'espace public, et la promenade y deviendra très populaire. Le projet est considéré comme l'un des grands succès économique et politique de la Corée du Sud. Toutefois, le prix de l'immobilier augmentant considérablement, les ateliers indépendants des alentours ne parviennent plus à supporter la dépense. La situation s'aggrave avec la crise financière et un nombre considérable d'usuriers fleurissent.

Pour Kim, ces usuriers sont de « vrais mafieux » dont la population du quartier, qui vit principalement de l'activité d'industries de petite taille, souffre énormément. En filmant les petits ateliers où les pièces et les matières métalliques

13. *Kim Ki-duk*. Chung Hye-Seung. *op.cit.* p.131



FIGURE 7.4 – Le nouveau quartier de Cheonggyecheon vu de haut dans *Pietà*



FIGURE 7.5 – les machines dans les ateliers des artisans dans *Pietà*

s'entassent, Kim pose sans doute un regard compatissant sur le quartier et sur ses habitants. Dans l'une des scènes de *Pietà*, après la transformation de Kang-do, un vieil artisan désespéré amène l'usurier sur un bâtiment en démolition et, dans une sorte de collaboration tacite, le destin de ce quartier voué à la disparition est figuré à l'image par la présence du vieil homme et de l'immeuble en ruines. En donnant la parole à l'ancienne génération, Kim montre clairement sa position à l'égard de la transformation de Cheonggyecheon : la vie des pauvres gens sera sacrifiée au profit de la croissance économique et le bidonville, tout comme ses habitants, sera effacé et remplacé prochainement par des tours modernes. La scène se poursuit avec une série

de gros plans au zoom qui montrent différents types de machines en marche et dans lesquels il faut voir l'hommage nostalgique rendu par le cinéaste à l'industrie qui a conduit à la prospérité économique, mais dont le développement s'est retourné comme une arme contre les ouvriers. Les machines continuent impitoyablement de tourner quand Kang-do les utilise pour mutiler ses clients ; métaphore (trop) évidente non seulement de la logique cruelle du système social évolutionniste, mais aussi de tous ceux qui, intégrés d'une façon ou d'une autre à ce système (Kang-do notamment), victimes tout autant que complices, lui permettent d'exister.

C'est là-encore un point remarquable chez Kim : il ne « flatte » jamais ses personnages qui sont tous des êtres abominables et pitoyables à la fois. Sa figuration du peuple prend toujours les traits d'une personnalité complexe et paradoxale, chez qui l'extrême respect de soi résulte d'un complexe d'infériorité profond. Les protagonistes de Kim brûlent d'un réel désir d'amour, mais se laissent dominer par des pulsions et des passions irraisonnables qui se consomment souvent dans des tragédies sanglantes. Il n'y a jamais de modèle idéaliste de la figure du peuple car le cinéaste ne cherche nullement à cacher la part sombre et sauvage de la nature humaine. Bien au contraire, il la montre au grand jour et d'une façon souvent trop concrète qui « agace » les spectateurs, notamment ceux qui cultivent le goût des valeurs bourgeoises. Parmi les caractères plus ou moins « négatifs » de son peuple, il met tout particulièrement l'accent sur la fragilité de la masculinité au sein d'un système social fondamentalement patriarcal. Nous pouvons d'ailleurs percevoir ce travers dans d'autres films coréens, ce qui en fait presque l'une des caractéristiques les plus typiques de la société coréenne. Toutefois, malgré le traitement impitoyable que Kim réserve à ses « marginaux », sa position est toujours nette lorsqu'il s'agit de la confrontation des classes. En comparaison de la représentation complexe, enrichissante et souvent attachante, qu'il donne des humbles, Kim ne cache jamais sa haine contre les riches et les tenants de l'autorité. Tout comme le contraste frappant créé par les tours imposantes dominant les masures basses de l'ancien quartier de Cheonggyecheon, la figuration des riches est toujours celle d'êtres malfaisants et arrogants touchant parfois même au simplisme le plus absolu.

Maintenant que nous cernons mieux l'espace qu'il faut fuir, il s'agit de savoir où aller, et donc d'examiner les différentes formes d'« espaces-refuges » que

Kim imagine pour ses personnages en dehors de la disposition, aussi humoristique qu'ironique choisie dans *Locataires*, dont nous avons déjà parlée. Violent ou non, il y a toujours chez les personnages solitaires de Kim, ce désir de reconnaissance et d'acceptation de l'autre dans une relation amoureuse ou dans un cadre familial. En fait, l'espace ultime que Kim Ki-duk cherche à construire dans ses films est toujours celui d'un foyer, d'un nid d'amour illusoire où les humiliés et les maltraités, exilés par la société conventionnelle, pourraient se réfugier. Ces espaces apparaissent souvent dans la scène de clôture du film et créent un effet absurde de « happy ending ». Parfois ils se situent au sein du monde réel lui-même, cachés dans les zones sombres de la ville. Dans *Crocodile*, ce foyer est au fond de la rivière, circonscrit et aménagé par le protagoniste éponyme par un canapé et un tableau au « mur » ; dans *Bad Guy* , il est dans la maison close mobile installée dans le camion et, dans *Pietà*, dans la fosse ouverte. Dans la figuration de ces formes spatiales où il installe son peuple, le cinéaste semble toujours respecter un principe d'absurdité manifeste qui déroge aux règles du monde, et notamment à la première de toutes, puisqu'aucun de ces lieux n'est viable. Crocodile mourra avec la femme qu'il aime faute d'oxygène ; le camion de Sun-hwa et Han-gi ne se fixera jamais nulle part, toujours sur la route, vagabond ; et la fosse de Kang-do ne verra jamais personne y être enterré. . . son corps poursuivant son chemin éternel sur la route tracée par son propre sang. Il y a sans doute un illogisme intentionnel et prononcé dans toutes ces formes aussi instables qu'irrationnelles. En fait, c'est peut-être là une différence essentielle qui distingue les films de Kim des « films de genre » auxquels s'oppose Delorme et des banals films de série B. Ils débordent le cadre du film de genre justement par les dispositions absurdes et mystiques qu'ils présentent à la fin et qui créent une distance consciente entre le réel et l'imaginaire. Le cinéaste montre d'une façon poétique qu'il ne se contente pas d'une solution facile, frauduleuse et irresponsable, pour aborder la misère de ses personnages, ni de donner une réponse précise mais simpliste à la question que le film pose.

En effet, en s'éloignant de la représentation réaliste classique, Kim Ki-duk montre une position assumée. Au lieu de se diriger vers le cliché, il mène le récit sur le chemin poétique. Il met l'accent sur l'idée que les problèmes du peuple en proie à l'inégalité sociale ne pourront se résoudre ni dans le cadre du système



FIGURE 7.6 – La maison close mobile dans le camion dans *Bad Guy*

existant ni selon la logique des dominants. Kim y ajoute parfois des éléments religieux en dirigeant le film vers une dimension mystique et mystérieuse, comme par exemple l'hymne chrétien « Blott En Dag, Ett Ögonblick I Sänder », écrit par Lina Sandell, une auteure suédoise, à la fin de *Bad Guy*, ou encore l'*Agnus Dei* et la référence flagrante à la Vierge et à Jésus dans *Pietà*. Elevé dans un environnement bouddhiste et influencé profondément par la religion chrétienne pendant sa jeunesse, Kim déclare avoir « une foi absolue dans la religion¹⁴ ». Au vu de l'expression qu'on en trouve dans ses films, cette foi concerne moins une religion précise qu'une puissance allégorique et surnaturelle. Selon Kim Ki-duk, ses personnages « poursuivent le bonheur dans les choses de l'esprit, et non pas dans les choses matérielles¹⁵ ». Le commentaire implique à la fois son mépris pour la richesse matérielle et l'aspect religieux de ses films. Par exemple, *Pietà* s'inspire effectivement et concrètement de la sculpture de Michel-Ange que le cinéaste a vue au Vatican, et le motif qui apparaît sur l'affiche du film montre les deux personnages dans une position identique à celle de la sculpture. En fait, l'une des premières versions du scénario contenait une scène en fin de récit avec une mise en scène similaire, mais le cinéaste n'a pas voulu la tourner, ni la mettre sur l'affiche pour éviter de « forcer » le spectateur à conduire

14. Michel CIMENT et Lorenzo CODELLI. « Entretien avec Kim Ki-duk : Un monde privé d'âme ». In : *Positif* (avr. 2013), p. 24.

15. « Entretiens avec Kim Ki-duk : Chacun a ses démons, mais aussi ses anges ». *art.cit.* p.10



FIGURE 7.7 – La route tracée par le sang de Kang-do dans *Pietà*

son interprétation dans une direction trop évidente. Pour lui, « [l']image de Marie tenant Jésus-Christ était comme une métaphore : elle serrait dans ses bras notre monde malade », et ce « monde malade » n'est absolument pas celui décrit dans la Bible, mais bien le monde tel que le cinéaste l'a lui-même vécu. Dans la section suivante, ce point continuera d'ailleurs à nous éclairer sur la nature des espaces utopiques construits dans les films que nous aborderons.

7.3 Le bateau : une utopie « flottante »

Comme discuté plus avant, ouvrir un espace alternatif dans le champ esthétique nécessite une figuration imaginaire, absurde et poétique. En fait, les films de Kim Ki-duk les plus appréciés des spectateurs de goût populaire aussi bien que classique, sont ceux qui donnent à voir des espaces utopiques retirés, loin de la vie urbaine. Et pour le cinéaste, l'éloignement et la construction de ces espaces passent manifestement en tout premier lieu par l'élément aquatique : « Je suis heureux sur l'eau », dit-il, « or, le sentiment de félicité est accompagné par l'anxiété. La paix, aucune direction, et une fuite infinie¹⁶ ». Partie d'un sentiment instinctif et sensoriel, Kim s'en tient fidèlement à cette forme d'expression, que l'on retrouve de la forme d'archipel de l'hôtel flottant dans *L'Île* au navire de pêche qui n'aborde jamais la terre ferme dans *L'Arc* (2005), en passant par le temple isolé au milieu de l'eau dans

16. Kim Ki-duk.Chung Hye-Seung. *op.cit.* p.134

Printemps, été, automne, hiver ... et printemps. « Je crois que, sous la surface, tout est persistant et sévère¹⁷ », dit-il. Cette explication donnée par le cinéaste à propos des espaces irréalistes présents dans ses films s'accorde parfaitement à la symbolique de l'eau. Le monde aquatique est bien sûr par définition un monde « sous la surface », et le traitement proposé dans les films y accorde non seulement une place au sens littéral dans *Crocodile* par exemple, où le héros trouve un abri éternel sous la surface de l'eau, mais signale aussi des espaces symboliquement schématisés où l'on découvre, à partir de la surface de notre quotidien, les problématiques profondes et essentielles de la vie. Derrière l'apparence de narrations différentes, les récits de ces films gravitent tous autour des thèmes omniprésents chez Kim qui constituent, en fait, les éléments d'un parcours ordonné comme suit : le désir, la jalousie, la vengeance, la fuite, la punition, l'expiation, le suicide. . . et dont les tensions, paradoxales et intenses, sont traduites visuellement par la symbolique philosophique, poétique et cinématographique.

Sans doute y a-t-il un lien tacite entre le côté poétique et le souci réaliste dans la construction de ces espaces « abstraits » qui flottent sur l'eau et c'est sur cette même connexion que Kim travaille souvent l'inspiration religieuse de ses films. Comme on le lui a déjà reproché, Kim se sert des éléments religieux au profit d'une expression toute personnelle sans contraindre sa pensée à un dogme précis. Rappelons à nouveau avant d'entrer dans l'analyse que, bien que s'identifiant lui-même comme chrétien, ses films débordent le cadre de n'importe quelle religion spécifique. D'après l'interprétation qu'il fait lui-même de ses films, il en conclut que la religion ne domine pas la vie ; qu'elle est plutôt un genre de dispositif spatial : « Je vois davantage la religion comme un chapitre dans la vie, comme une forme géographique définie par la destinée¹⁸ ». On pourrait dire également que la relation entre son cinéma et la religion est parallèle et non pas subordonnée. « Je pense que fondamentalement toutes les religions sont les mêmes », dit-il, « Leurs différences viennent de la culture et de la région dans lesquelles elles se sont développées. Mais elles partagent les mêmes valeurs ». Alors, qu'est-ce que la valeur fondamentale partagée non seulement par les religions, mais aussi par l'art dans toute la diversité

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

de ses genres ? En premier lieu, la mission commune de toutes les religions est de donner un sens à la vie et de fournir des explications et des solutions aux problèmes rencontrés en ce monde. Et l'on glisse sans doute immédiatement ainsi vers une similarité entre la religion et le cinéma de Kim : comme les disciples des religions chrétienne et bouddhiste, les personnages de Kim cherchent sans cesse à trouver des réponses mais ils ne les trouvent que dans des formes imaginaires.

Si les religions proposent un paradis ou un nirvana à ses croyants, ce que Kim construit pour ses personnages, tout comme pour ses spectateurs, est un royaume de liberté sur l'eau. Avec une série de films, il développe des formes diverses de son « utopie flottante ». *L'Île* est le premier film dans lequel le cinéaste appuie son style sur une configuration principalement aquatique et fantastique. C'est aussi la seule œuvre qui entrelace esthétique utopique et violence sanglante intense. Par rapport à *L'Arc* et à *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* qui ont tous deux été loués tant par les spectateurs occidentaux qu'orientaux, *L'Île* a été critiquée comme étant d'une expression grotesque et sanglante qui entraîne les spectateurs jusqu'au « dégoût ». Néanmoins, le film a aussi ses défenseurs et ces derniers apprécient notamment la présentation de l'espace où s'encroisent la vie et le rêve. Kim s'est senti « éperdu de bonheur » à Venise lorsque le film a été consacré, perçu comme un beau poème à l'image de ce que le cinéaste voulait qu'il soit, c'est-à-dire un espace irréel en dehors de la moralité et du bon sens. Bien sûr, l'hôtel flottant de *L'Île*, ensemble « d'îlots » sur un lac reculé, est une cachette idéale aussi bien pour des hors-lois que pour d'hypocrites bourgeois : les hommes mariés viennent s'y amuser avec leurs maîtresses ou fréquenter des prostituées ; l'ancien policier coupable d'un meurtre vengeur s'y réfugie, et la propriétaire y vit une vie retirée en se prostituant occasionnellement. Toutefois, en surface, malgré l'apparente tranquillité de l'eau et de leur vie, ils continuent de souffrir du passé et de la douleur du présent.

En comparaison des éléments plus ou moins réalistes de ses œuvres précédentes, Kim se tourne manifestement vers une représentation hautement métaphorique. On observe tout d'abord une tendance à l'animalisation dans le regard porté sur les êtres humains. Kim ne cache pas cette intention à son actrice, et lui explique que la place des personnages du film est celle des chiens, voire même



FIGURE 7.8 – la maison jaune flottante dans *L'Île*

inférieure¹⁹. En fait, si l'on cherche ce qu'est l'humain dans le film, il est à l'image du poisson tranché par le pêcheur cruel. Les personnages enfermés, pour ne pas dire emprisonnés, sur les petits « îlots », sont dans la même situation que ce poisson torturé : leur destin le réclame, un jour ou l'autre, ils mordront eux aussi à l'hameçon, au sens littéral comme au sens figuré. En attendant, le réalisateur les observe d'un regard froid tourner en rond comme des poissons dans un aquarium. On trouve une analogie semblable dans *Printemps*, lorsque le moine se ceint d'une corde nouée à un mortier de pierre et escalade la montagne avec une statue de *Bodhisattva* dans les bras : sa rédemption s'opère en reproduisant ce qu'il a fait subir aux animaux quand il était enfant.

Bien sûr, dans la représentation des animaux et des individus, nous reconnaissons des références bouddhistes comme le *karma*, la réincarnation et le *samsara*, mais l'on peut aussi y voir une influence taoïste qui se révèle notamment dans cette opération d'animalisation. Dans le *Dao de jing* (*Le Livre de la voie et de la vertu*), Laozi écrit : « Le ciel et la terre n'ont point d'affection particulière. Ils regardent toutes les créatures comme le chien de paille (du sacrifice) ; le saint homme n'a point d'affection particulière ; il regarde tout le peuple comme le chien de paille (du sacrifice)²⁰ ». C'est justement ce regard que Kim pose sur les personnages et les

19. Kim Ki-duk. Chung Hye-Seung. *op.cit.* p.135

20. LAOZI. *Laozi (Dao de jing)*. Changsha : hunan renmin chubanshe, 2003, p. 10.



FIGURE 7.9 – La statue de Bodhisattva regarde vers le bas dans *Printemps*

animaux qui peuplent son univers cinématographique.

C'est dans cette perspective, où l'être humain s'efface au profit de l'environnement dans lequel il évolue, qu'il nous faut étudier, dans une approche cinématographique et allégorique, le fonctionnement des éléments dans la structure spatiale. Si l'on cherche la clef de voûte du cinéma de Kim, nous la trouverons sans doute dans la construction du décor. Dans *L'Île*, les éléments fondamentaux sont la barque de Hui-jin et la maison flottante jaune de Hyon-sik. Dans le sens allégorique, si la barque et la maison flottante occupent une place centrale dans la composition du film, c'est parce qu'elles sont le noyau du récit. Dans ses films ultérieurs, notamment *Printemps* et *L'Arc*, Kim garde une disposition similaire et l'on retrouve le motif de la maison flottante, relativement immobile, et de la barque qui assure la communication avec le monde extérieur. Dans *L'Île*, c'est la barque de Hui-jin qui sert de navette entre les maisons flottantes et la réception ; elle est donc le seul lien entre les gens qui se rencontrent par hasard. Ce rôle de connecteur permet à tous les éléments du décor d'être reliés les uns aux autres dans le réseau symbolique d'un système cohérent.

Certainement, il y a bien encore une dimension allégorique empruntée au bouddhisme dans la référence au « passeur ». De même qu'une barque transporte les gens d'un bord à l'autre d'une rivière, le passeur se manifeste parfois dans les formes du bouddha ou d'un bodhisattva pour transporter les âmes de « cette rive » à

l'autre, du monde matériel et profane au monde spirituel et transcendant, où chacun peut se détacher des misères humaines et accéder au paradis. Toutefois, la petite barque dans *L'Île* n'a finalement pas pu être le passeur des amoureux fous, car elle ne peut supporter ce que les gens lui confient. Au cours du développement de l'histoire d'amour sadomasochiste, les deux protagonistes deviennent des assassins, accablés par la jalousie et le désir possessif, et pour fuir les policiers, Hui-jin finira par saborder la barque en la laissant rejoindre le fond du lac. Mais c'est justement à ce moment-là que le vrai passeur surgit : ils transforment leur nid d'amour, la maison jaune flottante, en un bateau, et fuient vers l'espace immense et inconnu. Selon les principes de l'esthétique de Kim, cet acte suicidaire est loin d'être une fin tragique mais bien plutôt une image poétique et idéale : partir avec l'être aimé pour un voyage sans destination ni fin. La maison flottante est la combinaison parfaite du foyer et de la route, l'équilibre parfait entre sentiment de sécurité et aventure. Fuir définitivement dans cette petite maison sur l'eau, c'est se faire leur propre « passeur », c'est trouver le chemin du nirvana.

L'image métaphorique est reprise en transposition dans la scène finale de *Bad Guy*, où la figure du passeur est un camion. Dans le plan de chacun des deux films, nous notons ce même geste de transcendance rendu à l'image par le mouvement de la caméra : le regard fixé sur la maison/le camion s'éloigne tout au long d'une longue prise de zoom arrière et, sous ce regard de plus en plus distant, les sujets, tout comme leurs histoires, deviennent des grains de sable dans l'univers. Dans *Pietà*, le camion qui remorque le corps de Kang-do reprend encore une fois cette image, mais d'une façon beaucoup plus radicale, en laissant deux traces de sang sur la route infinie. Pourtant, dans la logique de Kim, le suicide de Kang-do est là encore l'acte qui ouvre l'accès au nirvana : les traces de sang signalent le chemin de la rédemption et le camion conduit par son ennemie, le passeur.

Revenons sur la fin de *L'Île*. La femme et l'homme semblent avoir obtenu la vie éternelle alors qu'ils dorment, marchent et s'aiment dans la petite maison qui s'avance calmement sur l'eau, avant que tout ne devienne invisible dans la lumière blanche d'un effet de surexposition. . . . Car, ce n'est pas ainsi que *L'Île* se termine. Cette surexposition est le seuil entre la fin du monde réel et le début du monde anagogique. Pour aller plus loin et clôturer le film, le cinéaste ajoute donc

une séquence dans laquelle il nous livre son idée sur la formation du monde. Cette image claire révèle, d'une façon figurative et sémiologique, la philosophie sauvage derrière le récit. Dans la dernière séquence de *L'Île*, l'homme émerge de l'eau à hauteur de poitrine et avance progressivement jusqu'à pénétrer une sorte de bosquet de roseaux aquatiques tout près de lui. Après avoir complètement disparu dans les roseaux, on découvre dans le plan suivant que cet endroit où il se repose s'avère être le sexe de la femme, allongée, en immersion dans une barque. En prenant ce chemin, il retourne à « l'origine du monde » comme le fera l'homme rétréci de Pedro Almodovar dans *Parle avec elle*. La métaphore de l'acte sexuel est évidente mais au-delà la relation entre les deux sexes, il s'agit pour Kim de formuler par l'image les termes d'une philosophie primitive et d'un désir tabou : « retourner dans l'utérus ». Cette thématique qui se manifeste déjà dans *L'Île* est reprise dans *Pietà* et dans *Moebius* sous la forme encore plus claire et radicale d'actes sexuels entre mère et fils. Il va sans dire que les scènes « obscènes » de ces films ont suscité d'intenses polémiques. En usant de cette métaphore polysémique, Kim provoque non seulement les conventions du genre filmique, mais aussi les mœurs essentielles de la société dominante et il nous paraît tout à fait crédible d'avancer que c'est justement cette dissension que Kim veut introduire dans le système réceptif.

Aussi scandaleuses et critiquées que puissent être les représentations de l'inceste au cinéma, il nous semble qu'au-delà des jugements éthiques sévères dont elles font l'objet, les images sont toutefois dignes d'être analysées et interprétées à la lumière de principes purement cinématographiques et esthétiques. Derrière l'apparente radicalité de la mise en image du désir hors norme d'un homme pour le corps de sa mère, il faut lire, encore et toujours chez Kim, le désir du foyer. Tout comme la maison flottante, le corps maternel est une métaphore de l'abri éternel, mais il est, en même temps, pour une âme sauvage, un corps féminin qui implique un désir sexuel.

De plus, la scène de clôture de *L'Île* où le corps de Hui-jin est immergé dans l'eau de la barque, fonctionne sur le principe de la « boîte chinoise » ou plutôt de la « poupée russe (*matriochka*) » en référence à la fertilité des femmes. La barque est entourée par l'« eau » (liquide amniotique) ; le corps de Hui-jin repose dans la barque qui lui sert de matrice, et son corps à elle comprend celui de Hyon-sik, lui aussi immergé dans l'« eau ». . . la circulation peut ainsi se poursuivre infiniment



FIGURE 7.10 – Hyon-sik disparaît dans les roseaux

par l'enchaînement des plans : un zoom avant lorsque Hyon-sik entre dans la touffe de roseaux ; un zoom arrière ensuite qui l'englobe dans la touffe d'herbes qui devient un point sombre au milieu de l'eau immense ; le remplacement de ce point sombre par un petit monticule d'algues en plan superposé ; et un autre zoom arrière, pour découvrir que ce petit monticule vert foncé gorgé d'eau couvre le pubis du corps de Hui-jin. Le montage établit un lien explicite entre les deux plans, qui place symboliquement le corps masculin dans le corps féminin. La caméra par le biais d'une prise de vue en plongée se retire lentement, pour finalement s'arrêter sur un plan général de ce corps énigmatique.

Cette forme de « lac dans le corps dans le lac » est un autre parfait exemple de l'incarnation à l'image de la vision du monde de Kim. La disposition spatiale des formes cinématographiques qu'il choisit lui permet d'aborder la question moins dans une perspective religieuse que dans le cadre d'une philosophie primitive qui s'attache à la contemplation de l'essentiel du monde et de l'être. Le lac contenu dans le corps féminin nous rappelle l'esprit zen des vers de William Blake qui place l'infini dans le minuscule, « Voir le monde en un grain de sable, Un ciel en une fleur des champs, Retenir l'infini dans la paume des mains et l'éternité dans une heure ». Le chemin proposé par Kim est plutôt un chemin inverse, un chemin qui éloigne le regard du monde et des êtres. Cet éloignement est souvent le fait d'un recul de la caméra, qui pose le sujet filmé dans un cadre beaucoup plus large. Kim utilise assez souvent ce



FIGURE 7.11 – Le corps de Hui-jin dans la barque

regard en recul, souvent d'ailleurs pour clôturer ses films, comme par exemple *Bad Guy* et *Pietà*, où l'on suit des yeux le camion qui part. Le mouvement ascendant et en recul de la caméra, accompagné d'une musique solennelle aux accents célestes fait naître un sentiment de pitié qui suggère aussi une libération. Lorsque le camion devient aussi petit qu'un grain de sable jusqu'à disparaître à l'horizon, tous les crimes s'effacent avec lui.

Toutefois, bien que ce changement de regard puisse facilement se réaliser sur le tournage d'un film, Kim Ki-duk cherche à montrer que, dans la vie réelle, il faut en passer par une ascèse physique et mentale. La représentation de ce processus nécessaire se trouve dans *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* où Kim enveloppe ses réflexions sur sa propre vie dans une forme de « fable zen moderne ». Satisfait du succès remporté avec *L'Île* en Europe, le cinéaste continue dans *Printemps* à perfectionner la construction de la disposition géographique de sa philosophie, et donne encore plus d'importance à la scénologie. Sur un budget total de 1,000,000,000 KRW (l'équivalent d'environ 690 000 euros), Kim consacre 350,000,000 KRW à la construction du décor. La construction du temple flottant de ce chef d'œuvre atteint, dans une certaine mesure, la perfection de la représentation spatiale d'un espace à la fois utopique et religieux.

En même temps, l'intention allégorique est encore plus transparente dans ce film : le titre implique déjà les étapes d'une vie qui s'écoule selon le cycle perpétuel



FIGURE 7.12 – Monastère de vie avec sa porte symbolique

des renaissances ; le temple porte le nom de « Monastère de vie (*Insaengam*) » et sa forme cubique permet une rotation complète par chacun des points cardinaux, Nord, Sud, Est et Ouest, qui renforce un peu plus encore la connexion mystérieuse entre le temps et l'espace. Sans doute le sanctuaire flottant est-il déjà au stade embryonnaire dans la petite maison jaune de *L'Île* et, dans une certaine mesure, il nous semble même raisonnable d'imaginer qu'au terme de sa dérive, ce soit justement cette même maison jaune qui atteint ce val isolé et se transforme en temple. En fait, sur le même modèle, nous pouvons tout à fait considérer d'autres éléments ou personnages comme de parfaites réincarnations de figures des films précédents : par exemple, le moine âgé qui joue exactement le rôle du « passeur » pour son jeune disciple, qui lui incarne l'assassin furieux.

Sur ce point, nous pouvons dire que dans *Printemps*, Kim accentue encore l'expression de l'espace zen en réduisant l'intrigue dramatique à un point minimaliste. Le « monastère de vie » et ses alentours deviennent un espace construit par des signes flottants, parmi lesquels on peut encore reconnaître les thèmes privilégiés de Kim. En plus de la barque et de la maison flottante, un autre élément, original celui-ci, s'invite dans le champ : « la porte symbolique²¹ ». Cette porte est le symbole de la discipline, du comportement juste et des lois invisibles qui n'ont de sens que pour

21. On entre dans le sanctuaire et dans le temple par une porte réelle mais purement « symbolique » car rien de solide n'empêche l'accès à sa gauche ou à sa droite ; pas de mur, par exemple, qui sépare effectivement le « dehors » du « dedans »



FIGURE 7.13 – le temple flottant dans *Printemps*

ceux qui s'engagent à les respecter. Lorsque le jeune moine se laisse contrôler par son désir et non plus par ce qu'il a appris pendant des années auprès du maître, il ne passe plus par la porte mais la contourne en franchissant les frontières invisibles qui circonscrivent son crime et sa rédemption.

Il nous faut également remarquer que, dans l'épisode « hiver » de *Printemps*, la figure du moine à son âge moyen est incarnée par le cinéaste lui-même, et qu'il s'agit-là de la première fois qu'il joue dans l'un de ses films. Kim plaisante d'ailleurs à ce propos expliquant qu'en fait personne ne voulait jouer la scène d'exercices d'art martiaux à moitié nu sur le lac gelé²² ! La plaisanterie ne cache pas l'intention véritable. Le cinéaste relève d'ailleurs lui-même la correspondance entre cet épisode et son propre parcours, notamment en ce qui concerne la lutte contre les conventions, et a pris conscience des changements qui se sont faits en lui pendant le tournage. Voilà ce qu'il en dit dans un entretien : « l'image hivernale qui ressort du film est tout à fait identique à ma vie actuelle, à mes interrogations du moment. J'ai beaucoup changé ces dernières années, et surtout en faisant ce film ». En exposant son corps au froid et à la neige, Kim invente une nouvelle approche du « genre corporel ». Ce qu'il partage cette fois-ci, ce n'est pas la représentation d'une situation traumatisante, mais celle d'une expérience physique ultra-sensible, d'un sentiment complexe investissant

22. Kim a donné cette explication lors d'une table ronde à la suite d'une projection de *Pietà* en avril 2015, à l'Université Normale de Pékin.

l'espace filmique par une stimulation visuelle, acoustique et sensorielle.



FIGURE 7.14 – Kim dans l'épisode « hiver » de *Printemps*

Incontestablement, en abandonnant les scènes de violence explicites dans *Printemps*, Kim se concentre plus sur la rédemption qui suit le crime. La torture physique volontaire est représentée d'une façon directe, sans rien en cacher. La pénible ascension du moine montre ce qui est omis dans le récit : le crime invisible qui torture l'âme et la lutte douloureuse contre le côté sombre de l'humanité. La sincérité de cette représentation physique vient sans doute du fait que l'expiation se traduit uniquement par le langage corporel. Et lorsque le moine arrive enfin au sommet et qu'il y pose la statue, la prise de vue aérienne opérée depuis la position transcendante du Bodhisattva, nous permet de voir et de comprendre que « le lac que nous avons cru immense n'est qu'une petite mare au milieu d'un paysage infini, pas plus grand qu'un trou que perçait le moine dans la glace à coups de hache²³ ». Sur une échelle aussi vaste, tous les êtres sont égaux aux yeux du saint homme. Ils ne sont que poussières, sacrifices. Les misères, les désirs et les culpabilités s'effacent et se reproduisent à l'infini dans cet univers en soi. La vie continue, au gré des changements de saisons et selon le destin de chacun, tout comme l'eau suit son cours permanent au sein de l'univers.

Dans une certaine mesure, ce regard divin est la position transcendante que cherche Kim à travers toute son œuvre et toute sa vie. Dans ses films, la

23. *Kim Ki duk*. Adrien Gombeaud et al. *op.cit.* p.31.



FIGURE 7.15 – le monastère vue de haut

transcendance est souvent incarnée par une action suicidaire. Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'analyse de *L'Île*, la mort est aussi le nirvana et l'archétype du naufrage est assez fréquemment utilisé pour figurer le moyen d'y accéder. Après la barque submergée dans *L'Île* et dans *Printemps*, le motif subit une métamorphose dans *L'Arc* (sorti deux ans après *Printemps*) et le bateau de pêche, toujours l'équivalent de la maison flottante, devient aussi et de façon plus essentielle, l'incarnation du vieil homme lui-même, notamment dans la scène finale d'adieu où l'homme n'est plus une simple partie du dispositif, mais le dispositif lui-même.

Sur une échelle plus prosaïque, cette tendance à la transcendance se manifeste aussi par le « goût » dont témoigne Kim au fur et à mesure de ses films. Dans *L'Arc* tout comme dans *Printemps*, Kim insiste de moins en moins sur la représentation choquante et violente de l'irreprésentable. La tendresse commence à dominer des images à l'esthétique travaillée. Dans *L'Arc*, l'apparente relation harmonieuse entre le vieil homme et la jeune fille, nous fait presque oublier l'aspect incestueux qu'elle cache, voire même qu'elle s'est établie à la suite d'un enlèvement et d'une séquestration. L'acte sexuel final, consommation du mariage, est lui aussi représenté d'une façon symbolique par une flèche qui transperce la robe blanche de la jeune fille. En bref, ce film salué par les spectateurs n'est pas un film « typique » de Kim Ki-duk. Loin d'être un simple affaiblissement du style précédent, on assiste à la naissance progressive d'un style parallèle et inédit qui s'affranchit de la nécessité

de représenter l'extrême en animalisant froidement des personnages en proie à une violence inouïe. Dans *Printemps* et dans *L'Arc*, c'est une certaine pitié qui se dégage et que l'on ressent à la fois pour l'opprimé et l'opresseur, tous deux misérables.

Ainsi, malgré sa réputation de cinéaste dramatique et extrême, tous les indices tendent à prouver que le cinéma de Kim Ki-duk contient un pan invisible. D'ailleurs, si l'on veut bien faire l'effort de mettre de côté l'étiquette qu'on lui accole, peut-être sera-t-il plus facile de saisir le sens du message contenu dans ses formes figuratives, qu'elles relèvent de l'espace ou du corps, et de repérer par exemple les espaces proprement dit de la représentation du peuple, mais aussi les espaces utopiques et religieux qui sont également des « espaces du peuple » construits par et pour le peuple auquel le cinéaste s'identifie sincèrement. Et de comprendre finalement que c'est précisément dans ces espaces symboliques débarrassés de toutes contraintes que le cinéaste explore, avec tout son cœur et tout son corps, la question des « marginaux » sous un regard « ordinaire ».

Conclusion

7.4 Une cible qui se forme à chaque flèche décochée

Le film touche à sa fin, tandis que l'univers du film continue encore dans un autre champ, hors de vue. Au bout du chemin, après notre exploration des différents territoires du cinéma de nos jours, le sujet du peuple garde toujours sa fluidité dans toutes les formes et les figures visibles. Rappelons la question simple que nous avons posée au début de notre travail : comment est-il possible de rendre visible un peuple invisible par des formes cinématographiques ? La tension entre l'invisibilité et la volonté de se faire voir est toujours présente au cœur de la problématique. Tout comme le concept de peuple, la figuration du peuple semble aussi, après toutes nos analyses, une cible non-fixe qui se forme au bout de la trajectoire de chacune des flèches décochées. Au bout de notre voyage à travers non seulement des films et des territoires dissemblables, mais aussi des genres, des idéologies et des esthétiques diverses, nous constatons la persistance d'une distance irréductible entre l'idée d'un peuple idéal et l'image des peuples actuels, ou « des gens ordinaires » , pour plusieurs cinéastes que nous avons étudiés dans cette recherche. Construire la figure d'un peuple, c'est avant tout trouver une place entre l'invisibilité et la visibilité, entre l'idée et la figuration, et par-là même donner au film, militant ou non, sa place en tant qu'élément engagé dans le champ politique.

Dans la première partie consacrée à la danse du peuple, cette tension se manifeste sous plusieurs formes. Tout d'abord dans les corps dansants de deux jeunes danseurs de ballet, Billy Elliot et Sergueï Polounine. Malgré la frontière qui semble séparer les deux films au regard de l'époque et du genre – comme le côté pile et le côté face d'une pièce de monnaie –, le motif est similaire et nous assistons, dans ces contextes différents, à la transformation décisive du comportement et de la posture des personnages, notamment ceux issus de la classe populaire.

Dans *Billy Elliot*, le petit danseur au corps dynamique et à l'esprit sensible, est malgré lui déchiré entre les deux parties en conflit : d'un côté, son père et son grand frère qui représentent les valeurs stéréotypées et notamment l'expression d'une masculinité arbitraire chez les ouvriers ; de l'autre, sa professeure de danse, Mrs Wilkinson, qui s'efforce de sauver Billy en l'extirpant de son environnement. En découvrant ses talents de danseur, elle décide non seulement de l'entraîner, mais aussi de l'aider à entrer dans le monde du visible. Cette logique est le ressort de toutes les composantes de l'intrigue mélodramatique où l'attachement familial et le rêve individuel s'affrontent violemment. Au fil de l'histoire, une force prévaut sur l'autre. Sur fond de l'échec de la grève des mineurs, la légitimation du goût et de la valeur bourgeoise s'affirme dans la construction des formes sensibles. La danse de Billy, dans la grisaille des quartiers ouvriers, son jeune corps énergique exécutant des mouvements frénétiques, révèle finalement sa volonté de fuir.

Toutefois, il serait sans doute problématique de considérer la transformation de Billy comme l'exemple idéal de l'apparition de ce qui était auparavant imperceptible. Alors qu'il finit par se produire sur une scène glorieuse, il laisse l'univers de l'invisible derrière lui ; il abandonne les mineurs à leur monde noir et souterrain, à leur destin qui les condamne à y redescendre après l'échec dramatique de la grève, délaissés et méprisés par le courant de la société dominante. C'est d'ailleurs sans doute à eux, à ces mineurs, à ceux qui disparaissent sous l'horizon, que le film veut donner le nom de « peuple » . Il semble que les petites gens autour de Billy, sa famille mais aussi Mrs Wilkinson, se soient finalement fondues dans le décor décoloré de leur petit monde prosaïque, ce qui nous a fait réfléchir, dans une première approche, au paradoxe entre la visibilité et l'invisibilité, l'exposition et la disparition. En proie à ce dilemme soulevé par Georges Didi-Huberman, les gens du peuple sont dans une situation de grande vulnérabilité, exposés à un danger bien plus grand encore : celui de ne devenir rien de plus que des figurants, engloutis par leur (sur)exposition.

« Empaquetés » dans le motif de la réconciliation, ou du compromis familial, selon les règles classiques du régime mélodramatique, les conflits de classes et de cultures sont négligés : c'est à la libération d'un corps captif à laquelle nous assistons. Aussi logique et raisonnable que cela puisse paraître, associer cette représentation à une esthétique de l'émancipation ne va pourtant pas de soi. Car si nous adoptons le

point de vue du peuple, force est de constater que ce que le corps dansant a subi est justement le contraire d'une émancipation : la discipline. Ce n'est qu'à la seule condition de parvenir à démontrer, pendant les entraînements, qu'il peut s'adapter, se transformer, pour ne pas dire se convertir, aux règles esthétiques légitimes reconnues par ceux qui définissent l'ordre du régime artistique, que Billy arrive finalement à occuper le centre du regard. Ce sont ces gens qui, depuis le début, représentent la partie visible en opposition au père et au frère de Billy qui restent toujours dans le noir, au fond de la mine ou assis parmi les spectateurs du ballet lorsque Billy se produit sur scène. Au bout du compte, la configuration de la visibilité n'a pas bougé, seul le destin de Billy a été transformé, parce qu'il a choisi de s'adapter aux règles du jeu d'un monde qui n'appartient pas au milieu d'où il vient. Le statut des petites gens reste quasiment inchangé même si on leur adresse les témoignages d'une compassion condescendante.

Cette impression s'amplifie encore dans *Dancer*, documentaire sur Sergeï Polounine, la "version réelle" de Billy. La colère de la famille ouvrière a totalement disparue. Elle s'est mue en un consensus sur la définition d'"une vie meilleure" qui a impliqué que tous les membres de la famille se sacrifient pour offrir à Sergeï une autre vie que la leur. Lorsqu'ils racontent, le ton de la voix est rarement joyeux, mais n'exprime aucun regret non plus, même si les choix douloureux qu'ils ont faits ont déchiré la famille pendant des années, notamment parce qu'ils ont dû se séparer pour aller travailler dur à l'étranger. Malgré tout, sans qu'ils en soient eux-mêmes vraiment conscients, certains moments laissent transparaître un sentiment d'apitoiement sur leur sort, par exemple dans la scène où les yeux de la grand-mère de Polounine s'emplissent de larmes à l'évocation de cette part de vie qu'elle a consacrée à son petit-fils.

Au contraire de sa famille qui le soutient sans faille, le seul qui doute réellement de son choix de carrière c'est Sergeï lui-même, jeune danseur de ballet talentueux écrasé par le poids de l'énorme pression subie au Royal Ballet, sommet le plus prestigieux de la pyramide du système artistique. Exposé et examiné sous tous les angles et par tous les regards, ce corps discipliné ne trouve plus sa place, et finit inévitablement par s'écrouler. C'est alors que le côté "sauvage", pour ne pas dire la rage accumulée depuis des années, se manifeste dans le corps de Sergeï. Il

incarne, avec son corps et sa danse, le chemin qui conduit à la fois à la réussite et à l'échec : la voie par laquelle il parvient à "se rendre visible". À l'opposé du mélodrame, le conflit familial de Polounine se résout au prix de la fin de sa carrière ce qui interroge beaucoup sur le désir de quête d'« une vie meilleure » à laquelle toute sa famille a cru jusqu'au sacrifice. Mais c'est également au moment où il sort de l'ancien régime de visibilité qu'il arrive à nouveau à toucher, à sa manière, un public. Son retour, ou plutôt son apparition devant le public populaire qui ne le connaît pas et le rencontre pour la première fois, se passe grâce aux médias sociaux. La diffusion sur Youtube du clip *Take Me to Church* rencontre un franc succès auprès de spectateurs qui ont des goûts esthétiques beaucoup plus éclectiques que le public du Royal Ballet. Consciemment ou non, le corps dansant issu du peuple est, dans une certaine mesure, rendu au peuple.

Pour ce qui est du deuxième chapitre, nous avons vu danser le corps du peuple sous un angle très différent. Si dans le premier chapitre, le corps dansant est encore une partie concrète, voire le noyau même non seulement de la narration, mais aussi de la représentation filmique pensée comme un tout, les films de Jia Zhangke et de Zhang Meng suivent une autre voie et scellent une nouvelle alliance entre la danse et le cinéma. Tout d'abord, l'analyse des films de Jia Zhangke, nous a permis de constater que, manifestement, ce n'était ni le talent, l'excellence ou la technique impeccable du danseur ou de la danseuse qui importait au cinéaste. D'ailleurs, nous pouvons même aller jusqu'à dire que, faute d'une autre autorité, le cinéaste est parfaitement en droit de déterminer lui-même les critères de la danse pour son film. À côté de cette caractéristique « non-professionnelle », les genres que Jia Zhangke englobe dans ses films dénotent également la diversité et la liberté de choix : le paso doble, la breakdance et d'autres danses dont le genre est assez vague. . . .

Au vu du genre populaire des danses et du statut ordinaire des danseurs/danseuses – dont beaucoup ne sont que des amateurs –, on arrive naturellement à la conclusion que les danses de Jia sont plus ou moins intégrées au sein d'un régime esthétique populaire, en lien avec l'idée qu'il se fait du peuple et le point de vue qu'il porte sur l'histoire. Ce régime est construit avant tout autour d'un regard nostalgique que le cinéaste porte sur l'époque de la réforme en Chine, notamment sur la vie dans les années 1980, ses années de jeunesse, pour ses

premières œuvres (cf. la trilogie du pays natal). En adéquation avec son thème de prédilection qui consiste à représenter des situations en pleine mutation, la plupart des danses sont improvisées, ce qui traduit en premier lieu l'instabilité, dans un espace-temps « intermédiaire ». Il arrive même que, dans plusieurs films, Jia délaisse l'élégance et la perfection artistique de la danse elle-même au profit de la figuration de la scène et de la formulation idéologique incarnée aussi bien par les images que dans le corps des personnages.

L'exemple par excellence de ce genre de scènes se trouve dans *Platform*, où la scène du paso doble de Zhong Ping sert à exprimer le sens profond du film : l'émergence d'une nouvelle relation entre l'individu et l'État, entre un peuple et l'histoire. Jia incarne ici, dans la forme cinématographique et notamment dans la mise en scène et les mouvements physiques de la danseuse, ses propres souvenirs, sa nostalgie et son interprétation personnelle de cette période historique. La tension se crée toute seule dans la métaphore portée par cette danse particulière : le paso doble qui combine en une seule danse, les trois rôles de la corrida – le *torero*, la *muleta* et le taureau imaginaire. C'est une danse qui joue en contrepoint avec la structure idéologique du film, dans lequel s'entrelace le destin individuel, l'histoire du pays, et le choc provoqué par la transformation vers le capitalisme.

Lorsque, dans ses films, Jia privilégie la représentation historique de la transformation du pays par rapport à l'intrigue dramatique, les danses doivent être plutôt interprétées dans un sens métaphorique et symbolique. Le paso doble de Zhong Ping mis à part, les danses dans *Platform* et dans les films ultérieurs de Jia, ont souvent une fonction similaire : l'incarnation corporelle d'un geste nostalgique qui remémore le passé. D'un côté, le contexte du récit s'étend non seulement à notre temps, au temps présent, mais aussi à une dimension plus surréaliste et plus épique, « suspendue » au-delà de notre réalité ; mais, d'un autre côté, la répétition permanente du motif et sa forme hautement formalisée, risquent de réduire la figure du peuple à une idée abstraite et vague. Nous avons aussi constaté, dans *Still Life* tout comme dans *Au-delà des montagnes*, une forme de passivité, sinon d'épuisement chez les petites gens peuplant une fresque immense et écrasante, sans rien pouvoir faire d'autre que dire adieu à leur passé en dansant une dernière fois dans les ruines. Nous pourrions sans doute dire à propos de ces scènes de danse dans les ruines, que la poétique

nostalgique y atteint sa perfection, mais cela voudrait peut-être aussi dire que cette forme aurait déjà atteint sa limite.

Alors que la danse de Jia se développe dans un geste symbolique et fixe, un autre cinéaste chinois, Zhang Meng, découvre dix ans après la sortie de *Platform*, une nouvelle vitalité dans le paso doble. Dans *The Piano in a Factory*, il reproduit la danse du paso doble de Zhong Ping dans un atelier en ruines au sein d'un complexe industriel moribond. La combinaison discordante, et ainsi ironique, de la vie quotidienne modeste et de l'ambition héroïque des ouvriers licenciés est non seulement la source de conflits dans la narration mélodramatique et comique, mais aussi un hommage au passé. Sans doute s'agit-il là aussi d'une expression nostalgique, mais au contraire de la représentation épique et du formalisme symbolique des films récents de Jia, ce qui occupe le centre de la problématique de Zhang Meng, c'est la figuration du peuple ; le peuple de Zhang Meng est travailleur, s'identifie avec les valeurs de l'ancien régime socialiste, et ressent toujours de la fierté pour ses compétences professionnelles bien qu'il ait été littéralement abandonné par la société sur le chemin de la réforme et du changement de régime.

Si on le compare à la danse en solo de Zhong Ping, le paso doble collectif de *The Piano in a Factory* est aussi un geste symbolique. Toutefois, la forme similaire manifeste deux attitudes exactement opposées l'une à l'autre. Lorsque Jia utilise des mouvements aériens et joyeux pour signifier l'espoir des jeunes face à la réforme à venir, Zhang Meng fabrique, à l'aide de la chorégraphie, de la lumière et du montage, une danse aussi solennelle que funèbre qui crée une voix discordante dans le courant du développement historique. La danse dans l'atelier rappelle non seulement un passé et des petites gens oubliées par l'histoire officielle, mais aussi et surtout le concept d'un peuple idéal construit à cette époque-là : ce peuple travailleur forme une communauté unie, en premier lieu, sur la base du travail commun, mais aussi sur une culture commune qui stimule chacun des ouvriers à se développer dans tous les domaines, techniques autant qu'artistiques. D'une façon assez comique, le projet éphémère et fantaisiste de la construction du piano en fer réunit ces anciens ouvriers, égoïstes et désabusés, écrasés par leur vie de chômeurs, tout en reproduisant paradoxalement une image idéalisée de la culture ouvrière.

Évidemment, cette résistance désespérée, romancée par l'image, est un acte

d'« inactualité » . Si l'on se tourne vers *À l'ouest des rails*, de Wang Bing, qui traite le même sujet, on se rendra compte qu'il n'y a, en réalité, aucun autre adversaire dans cette lutte que l'oubli. Alors que Wang enregistre les dernières traces matérielles sur des images documentaires, Zhang Meng essaie de rappeler, sinon de ressusciter, l'esprit de ce peuple idéal enterré sous les vestiges de l'histoire. Par les formes sensibles de la danse et du piano en fer, il s'agit d'entreprendre un travail de déterrement et de rendre visible ce qui a été oublié. Et c'est justement pour ceux là-même dont la valeur a été niée, effacée et méprisée, que ces formes existent.

Cette résistance désespérée trouve aussi sa place dans le chapitre suivant dans lequel nous avons abordé la représentation du corps du peuple dans les films d'Abdellatif Kechiche. Nous nous sommes arrêtés tout d'abord sur la danse du ventre dans *La Graine et le Mulet*, où Rym, une jeune fille de la deuxième génération de l'immigration maghrébine, et son beau-père s'épuisent, littéralement et physiquement, pour se sortir des crises dans lesquelles la vie les empêche. En la comparant à d'autres danses, élégantes ou symboliques, qui se concentrent plutôt sur la chorégraphie et le mouvement, la danse de Rym est centrée, simplement et directement, sur l'exposition du corps, de la chair et de la sueur. Nous y remarquons sans peine un style "cru" dans la représentation du corps, qui prive ici les personnages de toute possession et de toute protection, réduits quasiment à leur seul corps nu. Kechiche affiche sa préférence pour cette démarche dans presque tous ses films. Comme il l'affirme lui-même, l'élément dominant d'une telle configuration est le regard de la caméra. Il s'efforce toujours d'observer le sujet au plus près de ce qui le rend visible, par une focale extrêmement rapprochée, jusqu'au point de donner l'impression de « toucher » l'objet, de « sentir » la texture de la peau à une distance infime.

En fait, dans de nombreux cas, le cinéaste va même encore plus loin. Le traitement qu'il réserve au sujet déborde assurément le cadre du seul rapprochement. Son approche cherche à faire surgir l'essence de la représentation en révélant ce qui est caché et en mettant en forme ce qui est « irréprésentable » , ce qui donne parfois naissance à des images et des scènes somme toute agressives, voire violentes, où le regard met sans détour le corps à nu, au sens littéral comme au sens figuré. Dans une certaine mesure, on peut dire que le regard que le cinéaste porte sur ses personnages est un regard d'exploiteur qui se superpose à celui de la force dominante

qui agit, dans ses films, sur les exploités, notamment dans les scènes de spectacle de *Vénus Noire* où le regard cruel des spectateurs provoque un sentiment intense de douleur et d'humiliation. Selon Kechiche, il s'agit non seulement d'un ressort à même de bouleverser, d'une disposition dramatique, mais aussi de la reproduction du regard oppressant qu'il a lui-même subi en tant qu'immigré dans la société française. Ce qui émerge ainsi sous l'acuité de ce regard, c'est la figure d'un peuple maltraité, négligé et désespéré.

En dehors de la représentation de la misère dans un cadre éthique, le cinéma de Kechiche repose également assurément sur une dimension esthétique du corps. La représentation du corps féminin dans ses films est décidément chargée d'une attirance sensuelle, qui joue un rôle majeur dans sa figuration du peuple. Cette forme voluptueuse fonctionne à double sens : d'une part, lorsque le corps est exposé sous un regard audacieux, il devient naturellement objet de désir – l'exemple le plus extrême étant celui de *Vénus noire*, où le corps de Saartjie Baartman est examiné dans le cadre d'une « exhibition de la monstruosité » , qui suscite non seulement la curiosité mais aussi l'excitation sexuelle chez les spectateurs ; et d'autre part, la fabrication de l'objet du désir est souvent simultanément le fait du désir lui-même. C'est-à-dire que le corps désiré est fonction du corps qui désire jusqu'à se confondre avec lui. Nous pouvons trouver chez les personnages féminins de Kechiche plusieurs traits physiques particuliers qu'il fétichise, parmi lesquels les lèvres charnues, la silhouette plantureuse et les cheveux épais et décoiffés, qui créent ensemble une figure « sauvage » pleine de vitalité et d'appétits.

Ce dernier point est développé à l'excès dans *La Vie d'Adèle I et II* où la sexualité est « surexposée » , ce qui a d'ailleurs provoqué des polémiques parmi les critiques. La représentation du désir, notamment le désir de la chair, y gagne encore en netteté et en verdeur à comparer les longues scènes explicites de sexe aux scènes de danse « provocantes » des films précédents. Toutefois, d'un certain point de vue, ces scènes de sexe sont des métamorphoses de la danse qui présentent l'entrelacement de deux corps dans une relation étouffante basée sur deux pouvoirs disproportionnés. Mais cette fois, Adèle se libère de sa position de dominée. S'inscrivant dans la série des héroïnes chez Kechiche, cette figure est probablement la plus proche d'une incarnation idéale du peuple : naïve, passionnée, brute et puissante. Malgré la

distinction nette de leurs styles, on peut établir un rapprochement entre l'incarnation du peuple de Kechiche et celle de Kim Ki-duk (cinéaste que nous avons abordé dans la seconde partie de ce travail), considérant que tous deux s'attachent à pousser la représentation jusqu'à son point le plus extrême, malgré les controverses qu'elle provoque, afin de s'approcher au plus près de la vérité de la vie du peuple.

Dans la seconde partie, nous avons examiné la construction de la figure du peuple autour de l'axe de l'espace. En englobant les œuvres de Wang Bing et de Sylvain George, nous avons franchi la frontière qui sépare la fiction du documentaire, pour penser l'union du cinéma et du peuple dans leur interaction avec l'histoire. Alors que la première partie mettait l'accent sur le peuple lui-même, notamment sur son corps en tant que sujet esthétique indépendant, la seconde partie s'est concentrée sur le peuple en tant qu'élément intégré, voire même subordonné, au film pensé comme un tout. Et nous avons souvent constaté une forme de passivité dans les représentations du peuple lorsque nous l'avons étudié dans sa relation avec l'environnement qui l'entoure et qui le forme.

Le premier exemple d'une telle représentation se trouve dans *À l'ouest des rails* de Wang Bing, où le protagoniste unique du film est l'usine proprement dite. La présentation de ce gigantesque complexe industriel se base avant tout sur deux facteurs temporels : le premier, la rétrospective historique sur le passé glorieux qu'il a connu sous le régime socialiste, et sa décadence actuelle ; et le second, la perspective d'une problématique plus ontologique du cinéma, c'est-à-dire la pensée d'un espace à qui est conféré le statut d'« être agonisant », et qui révèle l'urgence qu'il y a de le saisir et de l'enregistrer parce qu'il est en train de disparaître. Dans ses premières œuvres, Wang Bing a déjà développé cette méthodologie de travail qui repose sur un instinct subtil des formes spatiales. Dans *À l'ouest des rails* notamment, le projet ambitieux cristallise les différentes phases du processus qui conduit à la ruine du complexe industriel autour de l'expression spatiale de trois usines, et reconstitue, en miniature, l'histoire de la modernisation de la Chine sous une forme cinématographique.

Pour Wang Bing, la narration historique et la forme visuelle sont toujours inséparables, et c'est cela qui légitime effectivement le cinéma en tant que forme de l'histoire. Souvent la genèse d'un film part d'une impression qui l'a saisi, ou d'une sensation dans un espace particulier qu'il a éprouvée et qui produit en lui une

sorte de déclic, fixant sa vision du monde et de la vie. En revisitant les questions fondamentales de l'espace et du temps au cinéma, Wang Bing cherche aussi une place pour son peuple, fait « de gens ordinaires » pour utiliser ses propres mots. Mais il s'agit avant tout pour le cinéaste de se positionner lui-même dans un espace afin d'adopter un point de vue « immersif » et d'observer les personnages d'une façon (faussement) passive, pour ne pas dire indifférente. De toute évidence, il ignore intentionnellement l'idée de la construction d'un peuple idéal et rassemble une sorte de collection d'images dans une forme plus ou moins « non sélective » . Dans *À l'ouest des rails*, les ouvriers passent la plupart de leur temps dans l'occupation ou le désœuvrement. Avec une sensibilité émoussée par la rigueur de la vie, ils « se fondent » dans l'arrière-plan, ou dans la grisaille monotone couverte de neige et l'obscurité de chambres étroites, et deviennent ainsi une partie organique de cet ensemble.

Cette relation quasi désespérante qui s'établit entre l'homme, le monde et l'histoire se développe dans sa chronique de l'histoire du camp de rééducation dans les années 1950. La problématique essentielle de cette quête peut se formuler ainsi : comment vivre et mourir dans ce monde ? Dans les trois long-métrages, *Fengming*, *chronique d'une femme chinoise*, *Le Fossé*, et *Les Âmes mortes*, produits l'un après l'autre sur une période de treize ans, il persiste à déterrer non seulement les souvenirs enfouis dans la mémoire des témoins du camp, mais plus important encore, l'espace même où les morts ont vécu. Les trois films peuvent être considérés comme trois tentatives, ou trois approches différentes d'une seule et même quête. Dans *Le Fossé*, il s'agit principalement d'une reconstruction visuelle du camp dans le désert dans le cadre d'une fiction, alors que dans *Fengming* et dans *Les Âmes mortes*, le cinéaste choisit de s'appuyer sur les témoignages des survivants et sur leurs réactions à leur retour sur le site du camp, afin de se rapprocher au plus près de l'histoire et, autant que possible, de la vérité de la mort.

Terminé en 2018, le projet de Wang Bing rappelle assurément le travail accompli par Claude Lanzmann dans *Shoah*. Dans *Figures de l'histoire*, Jacques Rancière indique que la valeur essentielle de *Shoah* consiste à « montrer l'anéantissement » . En exposant les détails de l'anéantissement, l'image cinématographique de Lanzmann donne une interprétation excellente de la responsabilité de l'art assumée par la force

irréductible qu'elle oppose au négationnisme²⁴. À la lumière de cette remarque, nous pouvons dire que la mission de Wang Bing est aussi, dans une certaine mesure, une lutte contre l'extermination de l'extermination. Il pénètre dans les espaces avec son propre corps pour témoigner et présenter ce qui est irreprésentable dans l'histoire officielle. Dans les témoignages, certains récits sur les conditions de vie extrême correspondent tout à fait à la conception de la « vie nue » proposée par Georges Agamben. Mais Wang Bing ne se satisfait pas du témoignage présenté tel-quel. À la fin du film, il se laisse perdre dans le désert à la recherche d'ossements, ce qui transfigure le récit de « vie nue » en une forme visible de « mort nue » .

En conservant ces morceaux d'espaces peuplés par les morts et les survivants, Wang Bing transforme son film en un lieu, véritable tombeau pour les oubliés, les « sans-place » de l'histoire. En fait, en dehors des pressions extérieures, artificielles et construites, qui organisent cette extermination, une force plus irrévocable encore fait disparaître jusqu'aux traces-mêmes de cet effacement : la mort. Dans les images des *Âmes mortes*, Wang Bing s'efforce de rendre visible la mort sur plusieurs plans : la mort des victimes dans le camp, la mort de ceux qui ont survécu au camp, et la vie « quasi morte » des survivants. Ainsi, on peut également avancer que le cinéma est pour Wang Bing le témoin ultime de cette histoire taboue. La position du cinéaste se superpose parfois avec celle de Fengming, l'une de ses héroïnes, qui a consacré toute sa vie à enregistrer et à conserver une histoire inconnue et interdite dans le champ public, pour faire resurgir et rendre visible ce qui avait été effacé dans le récit de l'histoire officielle.

Dans une forme tout à fait autre que celle des films documentaires de Wang Bing, le travail expérimental de Sylvain George crée aussi un espace virtuel où se manifeste des peuples « sans-place » . Les espaces qu'il traite sont souvent des endroits précaires relevant d'un « état d'exception » , tels les abris des migrants réfugiés à Calais ou les places publiques occupées par les manifestants lors de mouvements sociaux. Dans un montage quasi fragmentaire, il invente une « poétique d'espaces flottants » qui juxtapose des éléments hétérogènes en les réunissant par une esthétique commune, ce qui crée un agencement aussi libre que cohérent.

Par rapport aux images « brutes » de Wang Bing, les images de Sylvain

24. Jacques RANCIÈRE. *Figures de l'histoire*. puf, 2012, p. 47.

George sont évidemment plus travaillées afin de produire une poétique hautement formalisée. C'est-à-dire que, cette « poétique des espaces flottants » est le fruit d'une démarche complexe, qui contient le choix des objets, du support matériel, et de techniques cinématographiques dont le cinéaste se sert non seulement comme une grammaire, mais aussi et surtout comme une langue en soi, celle du régime esthétique « du peuple » . Nous relevons de nombreux plans vides de personnages dans les films de Sylvain George, surtout ceux tournés à Calais, qui présentent des paysages, des détails de la vie quotidienne et des objets qui portent des sens symboliques ou abstraits. Selon le cinéaste, c'est-là le regard d'égalité qu'il s'agit de porter sur tout, afin de saisir la latence permanente de la poésie en toute chose et partout. C'est exactement ce regard qui a le pouvoir de faire « flotter » les morceaux d'espace de la banale vie quotidienne et d'en faire surgir une image, celle d'une esthétique démocratique.

En invitant ceux qui sont négligés et exclus du champ visible et ceux qui sont cachés dans l'ombre de l'histoire contemporaine, Sylvain George peuple les espaces cinématographiques d'une façon militante. Nous pouvons dire qu'il introduit le hors-champ du film dans ses films. Le concept du hors-champ peut être compris selon plusieurs approches. Premièrement, l' « inactualité » des images qui montre les parties de la vie sociale que les médias dominants ignorent ou cachent, telles que la vie quotidienne des exilés, les paroles stimulantes des manifestants ou l'oppression violente de la police. En pénétrant profondément les espaces secrets des exilés, et en participant physiquement aux mouvements sociaux, le cinéaste offre un point de vue personnel, qui est, dans une certaine mesure, particulièrement stable et précieux pour la résistance contre la disparition du peuple du fait de sa « surexposition » . Deuxièmement, la position particulière du cinéaste – dans la production aussi bien que dans la diffusion de ses images –, détermine un « cinéma à venir » . Sylvain George abandonne l'autorité absolue conférée à l'auteur pour prendre la position d'un « cinéaste-spectateur » . D'une part, son cinéma naît de l'interaction et des échanges entre le cinéaste, les sujets filmés, et parfois même les spectateurs, qui sont tous rassemblés dans une relation d'égalité ; d'autre part, ce cinéma ne parvient à son accomplissement que par l'impact qu'il produit chez les spectateurs, et chez le cinéaste également, dont la vision s'émancipe en regardant les images composées dans un

langage émancipé. Finalement, avec ses images militantes, Sylvain George ne peut se satisfaire du seul champ artistique. Pour lui, le cinéma est une forme de « voir » et de « faire voir » , une forme pour penser et faire penser, et, dans l'idéal, une arme pour intervenir directement dans le champ politique.

Enfin, dans le dernier chapitre, nous sommes revenus aux espaces de fiction. Malgré les critiques hostiles contre la présence excessive de la violence et du sexe dans ses films, le cinéaste coréen, Kim Ki-duk, ne cache jamais sa préférence pour les formes offensantes qui indignent ceux des spectateurs qui défendent le « bon goût » . Par leurs images « agaçantes » , ses films se démarquent par un style très proche de celui du « genre corporel (body genre) » qui procède par stimulations physiques. En rendant ultra-sensible la douleur, la haine, la cruauté et d'autres sentiments « sombres » chez les êtres humains, les films de Kim Ki-duk sont entrés par une intrusion violente dans le régime de la représentation, à l'image de ses personnages, souvent marginaux, abandonnés et méprisés par la société dominante, qui brisent la frontière entre les classes sociales.

À travers la filmographie de Kim Ki-duk, nous avons remarqué deux pistes privilégiées dans la construction des espaces où évoluent ses personnages marginaux : l'une qui se déroule dans un décor réaliste et l'autre qui est jalonnée de dispositions surréalistes. Dans ses films où l'histoire se passe dans un contexte urbain, il fait souvent « kidnapper » des personnages féminins de classe supérieure, en même temps qu'il « kidnappe » lui-même les spectateurs du film, pour les reléguer dans des espaces mal-fréquentés des bas-fonds. Aussi stéréotypée que la représentation de ces espaces puisse sembler, Kim cherche à construire, au sein de ce monde désespéré, un foyer d'éternel amour et d'émancipation. Par cette forme d'abri illusoire, la solution qu'il propose aux problèmes concrets est toujours irréaliste, et le cheminement, dans une certaine mesure, relève constamment d'une sorte de principe religieux.

À partir de *L'Île*, Kim Ki-duk commence à mettre au point un genre tout à fait spécifique qui s'apparente à une « fable zen moderne » et les espaces utopiques dans lesquels se situe l'action, sont souvent construits dans une forme « flottante » , tels que les maisons-îlots de l'hôtel dans *L'Île*, le monastère flottant dans *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* ou le navire de pêche dans *L'Arc*. Par ces configurations spatiales aussi esthétiques qu'allégoriques, le cinéaste cherche

à incarner sa vision du monde : une philosophie simple sur la vie, le désir, le mal et la rédemption. En se retirant des espaces terrestres pour entrer dans un espace transcendant, Kim passe de problématiques liées à la « marginalité » à des questions plus « générales » sur la vie. Ce qui nous a fait, en quelque sorte, revenir aux questions que nous nous étions posées au début de notre étude : existe-t-il une philosophie, ou une esthétique du peuple ? et si oui, dans quelle mesure se distingue-t-elle des « autres » philosophies et des « autres » esthétiques ? Évidemment, Kim refuse une telle distinction superficielle. Dans son travail de « normalisation » des hétérotopies, il insiste sur la nécessité de légitimer des formes de vie différentes de celles exposées dans les films garants du « bon goût » et dans les médias dominants, et de faire passer l'idée qu'en effet, l'existence de vies « hors-norme » est une partie irréductible de la « norme » de nos sociétés.

7.5 Une esthétique d'émancipation

Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction, s'il existe une esthétique du peuple, l'un de ses facteurs déterminants doit être sa capacité à émanciper. Il s'agit avant tout d'une émancipation du peuple en tant que sujet, en réponse à la crise de la représentation du peuple. D'une façon paradoxale, c'est justement parce que leur visibilité est mise en péril que les figures des peuples que nous avons analysées se rejoignent. Alors même que les contextes sont si différents, nous percevons toujours une circonstance partagée par tous les récits. Pour synthétiser cette circonstance sur une échelle historique globale, la fin du régime socialiste est loin d'être une rupture absolue avec le passé ; la transformation d'un régime socialiste en un régime capitaliste n'implique pas un processus d'intégration ; au contraire, avec la prévalence de la logique capitaliste à l'échelle mondiale, elle conduit souvent à des séparations au sein d'une société, d'une communauté, et même d'une famille ; pour beaucoup, l'ordre de l'ancien régime continue aujourd'hui à influencer leur vie, et la précarité de ces peuples est souvent liée à un dispositif social sélectif, qui les sacrifie au profit de la croissance économique.

Alors, en considération de ce principe majeur, la mission de l'esthétique du peuple est de sauver le peuple de la disparition à laquelle il est voué, à cause d'une surexposition biaisée ou d'un effacement volontaire. L'une des approches qui se

concentrent sur cet axe consiste à inscrire la figure d'un peuple précaire dans la narration historique, sur le modèle notamment de ce que font Jia Zhangke et Wang Bing. Malgré des formes cinématographiques très différentes, ils travaillent tous deux, plus ou moins, autour d'un principe documentaire qui cherche à « consigner » les traces de ceux qui disparaîtront, engloutis par les mutations du monde. Une autre approche consiste à appliquer un regard inverse à celui qui fait disparaître, en révélant tout ce qu'il y a de latent chez le peuple, à la manière d'Abdellatif Kechiche, de Sylvain George ou de Kim Ki-duk, tous trois producteurs d'images perturbantes qui débordent la limite des régimes représentatifs prédéfinis.

Certes, en montrant des peuples qui, pour la plupart, vivent dans l'indigence, voire en sont réduits à une « vie nue » , il est délicat de séparer explicitement le regard esthétique d'une certaine position éthique, et peut-être difficile aussi de ne pas tomber dans le piège d'un traitement qui transformerait leur vie en une sorte de décor. Il importe, en tant qu'artiste, d'être prudent dans sa prise de position pour éviter une représentation faussement politique. Sur ce point-ci, nous pouvons peut-être nous inspirer de la remarque de Georges Didi-Huberman sur le récit d'Auschwitz de Primo Levi : « espérer voir un homme, un autre homme, un ami²⁵ » . Dans les images des peuples que nous avons parcourues, il n'est pas difficile de reconnaître ces regards d'amitié qui attestent de la nature démocratique des images, mais pas difficile non plus de distinguer ces regards dominants qui façonnent la figure du peuple selon leur volonté et à leur guise. Toutefois, il semble peu pertinent d'en conclure que telle représentation prévaut sur l'autre ; car ce qui est important ici, c'est bien moins le regard dont témoigne le cinéaste dans la construction de sa figure du peuple, que le regard que les spectateurs portent sur elle et que le cinéaste attend.

Ainsi, la fonction émancipatrice de l'esthétique touche finalement à la question de la responsabilité de l'art et de l'artiste de nos jours. Évidemment, le destin d'une esthétique d'émancipation est non seulement de rendre visible un peuple dans sa forme cinématographique, mais aussi d'inventer un regard d'émancipation, et de faire ainsi advenir « des spectateurs émancipés » . « Peut-être sauront-ils, eux, ce qu'il faut faire, à condition que la performance les tire de leur attitude passive et

25. Georges DIDI-HUBERMAN. « Peuples exposés (à disparaître) ». In : *Chimères* 1 (2008), p. 22.

les transforme en participants actifs d'un monde commun²⁶ » , écrit Rancière dans *Le spectateur émancipé*. Il est important que nous gardions à l'esprit que le chemin vers l'émancipation n'est pas unique. D'ailleurs, nous voyons bien déjà que les films que nous avons étudiés ont fourni des formes diverses d'émancipation, parmi lesquelles nous reconnaissons notamment une posture assimilable à celle du « maître ignorant » que Jacques Rancière construit autour de la figure historique de Joseph Jacotot. Au début du XIX^e siècle, aux Pays-Bas, ce professeur de littérature française à l'université de Louvain, fit remettre une édition bilingue français-hollandais de *Télémaque* à ses étudiants sans leur donner aucune explication. À mesure que les étudiants avançaient dans le livre, ils se sont si bien familiarisés avec cette seconde langue de traduction qu'ils sont parvenus à apprendre le français. Sur ce fait surprenant, l'aventure intellectuelle de Jacotot remet en question la place et le pouvoir de l'enseignant dans le processus de la transmission des connaissances. Pour Rancière, la méthode pédagogique de Jacotot est moins basée sur l'intelligence que sur la volonté : volonté d'apprendre et volonté de faire apprendre. Avec une telle pédagogie, on peut donc tout aussi bien apprendre aux élèves des sujets hors de sa compétence : « On peut enseigner ce qu'on ignore si l'on émancipe l'élève » , écrit Rancière, « c'est-à-dire si on le contraint à user de sa propre intelligence » .

Aussi inspirante que cette conception nous paraisse, pour pouvoir l'emprunter et nous en servir pour décrire la fonction émancipatrice du cinéma, il nous est encore nécessaire d'éclairer les rôles que chaque élément spécifique à la forme cinématographique joue tout au long de la vie d'un film : de sa naissance, lorsque l'idée se forme chez le cinéaste, jusqu'à sa fin, lorsque les spectateurs l'ont vu. Quelques paramètres nous semblent en effet présenter des différences significatives en matière d'émancipation et de transmission de connaissances ; ils sont les suivants :

Premièrement, la langue. Cette question nous paraît cruciale, considérant que, dans le cas de Jacotot, le français, sous sa forme écrite, qui fait, entre autres, partie de son enseignement, est pour ses élèves hollandais, une langue étrangère et parfaitement inconnue ; tandis qu'au cinéma, la langue en usage est essentiellement une langue visuelle qui, dans une certaine mesure, est naturellement partagée par

26. Jacques RANCIÈRE. *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Fayard, 2014, p. 17.

le cinéaste et par le spectateur. Ainsi, la transmission de l'information et de la connaissance se fonde sur le principe que tout le monde est capable de recevoir le même nombre d'informations en visionnant les mêmes images. Ainsi, la réception de l'information s'effectue d'une façon plus ou moins « transparente » .

Deuxièmement, les figures. Comme le cinéaste est, la plupart du temps, physiquement invisible dans ses films, la transmission des informations et des connaissances s'effectue souvent au travers des figures cinématographiques construites, sous la forme de personnages ou non, ce qui ajoute une multiplicité d'intervenants capables de tenir le rôle du « maître » .

Et enfin, troisièmement, l'interprétation. Il arrive en effet bien souvent que, dans le contexte du cinéma, l'information que le cinéaste cherche à partager avec le public soit plus complexe qu'une simple connaissance ou qu'une technique concrète. Même si, d'une façon littérale, nous sommes tous capables de voir la même chose en regardant une image, en réalité, il semble impossible d'échapper à une distance, voire même à un décalage, entre ce que le cinéaste a cherché à traduire dans ses images et ce que le spectateur en comprend. Toutefois, il ne s'agit pas nécessairement d'une hiérarchie de capacité, mais plutôt d'une question de volonté sélective au moment où l'on se trouve face à l'image. Inconsciemment, nous sélectionnons ce qui nous semble acceptable selon nos expériences et nos positions idéologiques, d'où il résulte une large gamme d'interprétations. En considérant ce fait, l'attitude du cinéaste semble délicate, et dans l'analyse que nous avons faite des films, nous nous sommes en effet parfois demandé jusqu'à quel point le cinéaste, en sa qualité d'auteur, se préoccupait de la réaction du public.

En fait, le lien entre cette conception de Jacques Rancière et le cinéma est assez clairement établi dans le discours des recherches cinématographiques. Par exemple, dans son étude sur le genre du mélodrame, Françoise Zamour remarque que le mélodrame est effectivement susceptible d'agir comme le « maître ignorant » dans l'éducation du peuple : « Pour tenter de cerner cette pédagogie du mélodrame, il semble important de prendre en compte la dimension réflexive du film, au sens où il tend un miroir au spectateur, et lui renvoie une image complète et complexe, refusant la séparation, la définition de territoires qui seraient frappés d'une forme d'exclusive, et ne relèveraient pas de la compétence du peuple » . Et cette forme de « pédagogie

réflexive » et d' « apprentissage volontaire » pratiquée par le genre du mélodrame peut être justement considérée, selon Zamour, « comme un parcours émancipateur » ; il attend consciemment d'induire de l'instruction, de produire un enseignement chez son destinataire : « [. . .] il ne s'agit pas de fabriquer une fiction édifiante, mais de déclencher une réaction affective, intellectuelle, et morale qui conduit à une démarche de connaissance » , ce qui peut « ouvrir au spectateur le chemin d'une recherche » .

Cependant, aussi inspirant que le « maître ignorant » semble être pour le genre mélodramatique, nous avons choisi une perspective un peu différente pour analyser, dans notre recherche, les films que nous avons sélectionnés – parmi lesquels *Billy Elliot*, *The Piano in a Factory*, *La Graine et le mulet*. . . peuvent parfaitement convenir à la catégorie du mélodrame. La caractéristique essentielle qui distingue notre approche, c'est que la fonction émancipatrice de l'image tient plus aux *faits* qu'à l'*affect*. C'est-à-dire que, le sens porté par le film repose, dans une mesure considérable pour ne pas dire essentiellement, sur le sujet que les cinéastes choisissent d'y présenter. Peu importe finalement la diversité des genres des films que nous avons sélectionnés, fictions ou documentaires, ce qui nous intéresse ici, c'est le contexte social et historique qu'ils montrent. S'il y a une différence dans la transmission des connaissances à la réception du film, elle n'est pas le résultat de capacités intellectuelles inégales, mais le fait d'une vision nouvelle offerte aux spectateurs. Dans ce sens, le cinéaste joue plus ou moins le rôle du maître, celui qui apporte le livre aux étudiants, celui qui indique, dans le monde immense du visible où l'on se perd, où se trouve la forêt secrète qu'il faut traverser. Et pour ceux qui, de nos jours, jouent volontairement le rôle de « maître ignorant » , la valeur ultime de leur travail ne consiste peut-être pas à donner simplement une forme visible à l'invisible, mais de faire advenir un regard nouveau capable de voir dans l'obscurité.

Bibliographie

Ouvrages généraux :

Hannah ARENDT. *L'humaine condition*. Gallimard, 2012.

Erich AUERBACH. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Trad. par Cornélius HEIM. Gallimard, 1968.

Jacques AUMONT et Michel MARIE. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma-3e éd.* Armand Colin, 2016.

Alain BADIOU. *Cinéma*. Nova, 2010.

André BAZIN. *Qu'est-ce le cinéma ?* Le Cerf/Corlet, 1985.

Gabriel BORTZMEYER. *Figures du peuple dans le cinéma contemporain : Chine, révolutions, France*. Thèse de doct. Paris 8, 2017.

Pierre BOURDIEU. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

Paul BOWMAN, ed. *Rancière and film*. Edinburgh University Press, 2013.

Nicole BRENEZ. *De la figure en général et du corps en particulier*. Bruxelles, De Boeck, 1998.

Michel, BRIAND. *Corps (in) croyables : Pratiques amateur en danse contemporaine*. Centre National de la Danse, 2018.

China Labor Statistical Yearbook 2003. China Statistics Press, 2004.

Antoine DE BAECQUE et Philippe CHEVALLIER. *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. PUF, 2012.

Antoine DE BAECQUE. *Le corps de l'histoire : métaphores et politique (1770-1800)*. Calmann-Lévy, 2014.

Antoine DE BAECQUE. *L'histoire-caméra*. Paris : Gallimard, 2008.

Tiago DE LUCA et Nuno Barradas JORGE. *Slow Cinema*. Edinburgh : Edinburgh University Press. 2016.

- Gilles DELEUZE. *Cinéma 1 —L'image-mouvement*. Minuit, 2014.
- Gilles DELEUZE. *Cinéma 2 —L'image-temps*. Minuit, 2014.
- Georges DIDI-HUBERMAN. *Peuples exposés, peuples figurants. T. 4. L'Œil de l'Histoire*. Les Éditions de Minuit, 2010.
- Thomas ELSAESSER. *Film History as Media Archaeology : Tracking Digital Cinema*. Amsterdam University Press, 2019.
- Thomas ELSAESSER et Malte HAGENER. *Film theory : An introduction through the senses (second edition)*. Routledge, 2015.
- Manny FARBER. *Negative Space : Manny Farber on the Movies*. Da Capo Press, 2009.
- Justin FÈVRE. *Qu'est-ce que le quatrième Etat ? rien. Que doit-il être ? tout. Que demandet-il à être ? un peu plus*. Paris : Delhomme et Briguët, 1893.
- Antoine GAUDIN. *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Armand Colin, 2015.
- André GORZ. *Adieu au prolétariat*. Paris, Edit. Galilée, 1980.
- James HARVEY. *Jacques Rancière and the Politics of Art Cinema*. Edinburgh University Press, 2018.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL. *Esthétique*. Trad. par Ch. BÉNARD. T. 1. Librairie Germer-Baillère, 1875.
- H.W. JANSON et Penelope J.E DAVIES. *Janson's history of art : the western tradition (8th edition)*. Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 2011.
- Elaine KATZENBERGER. *First World, Ha, Ha, Ha!: The Zapatista Challenge*. City Lights Books, 1995.
- LAOZI. *Laozi (Dao de jing)*. Changsha : hunan renmin chubanshe, 2003, p. 10.
- Keun-sang LEE. *Korean Cinema 2000*. Séoul : The Commission. Les Éditions de Minuit, 2000.
- Michael LÖWY. *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*. Paris : Éditions de l'éclat, 2014.
- Tu LÜ. *Nouvel ouvrier chinois : culture et destin (Zhong guo xin gong ren : wen hua yu ming yun)*. Falü chubanshe, 2015.
- Tu LÜ. *Nouvel ouvrier chinois : perdu et relèvement (Zhong guo xin gong ren : mi shi yu jue qi)*. Falü chubanshe, 2013.

- Laura MULVEY. *Visual and other pleasures*. Springer, 1989.
- Charlotte NORDMANN. *Bourdieu/Rancière : La politique entre sociologie et philosophie*. Éditions Amsterdam, 2006.
- Vincent PINEL. *Vocabulaire technique du cinéma*. Nathan, 1996.
- Jacques, RANCIÈRE. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris, Galilée, 2011.
- Jacques RANCIÈRE. *Aux bords du politique*. Paris : Folio (Essais), 2004.
- Jacques RANCIÈRE. *Figures de l'histoire*. puf, 2012.
- Jacques RANCIÈRE . *La mésentente, politique et philosophie*. Galilée, 2001.
- Jacques.RANCIÈRE, *La méthode de l'égalité*. Montrouge : Bayard, 2012.
- Jacques RANCIÈRE. *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Fayard, 2014.
- Jacques RANCIÈRE. *La partage du sensible : esthétique et politique*. La fabrique éditions, 2000.
- Jacques RANCIÈRE. *Le philosophe et ses pauvres*. Paris : Éditions Flammarion, 2007.
- Jacques RANCIÈRE. *Le spectateur émancipé*. La fabrique éditions, 2008.
- Jacques RANCIÈRE. *Les écarts du cinéma*. La fabrique éditions, 2011.
- Jacques RANCIÈRE . *L'inconscient esthétique*. Galilée, 2001.
- Jacques, RANCIÈRE. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée (2004).
- Margaret THATCHER. *The downing street years*. Harper Collins Publishers, 1995.
- Xianmin ZHANG. *Les images invisibles (kan bu jian de ying xiang)*. Shanghai : Shanghai sanlian shudian, 2004.
- Xudong ZHANG. *Postsocialism and cultural politics : China in the last decade of the twentieth century*. Duke University Press, 2008.
- Françoise ZAMOUR. *Le mélodrame dans le cinéma contemporain : la persistance des motifs*. Thèse de doct. Paris 3, 2013.

Articles généraux :

Walter BENJAMIN. « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». In : *Zeitschrift für Sozialforschung* 5.1 (1936)

Walter BENJAMIN. « Promenade des jouets Berlinoise I et II ». In : *Lumières pour enfants : Emission pour la jeunesse* (2011)

Gérard BRAS. « Le peuple entre raison et affects. À propos d'un concept de la politique moderne ». In : *Actuel Marx* 2 (2013)

Judith BUTLER. « Nous, le peuple : Réflexions sur la liberté de réunion ». In : A. Badiou ; P. Bordieu ; J. Butler et. al., *Qu'est-ce qu'un peuple* (2013)

Stéphane DELORME. « La loi de la jungle : Audiard & Co ». In : *Cahiers du cinema* (sept. 2015)

Georges DIDI-HUBERMAN. « Peuples exposés (à disparatre) ». In : *Chimères* 1 (2008)

Georges DIDI-HUBERMAN. « Rendre sensible ». In : A. Badiou ; P. Bordieu ; J. Butler et. al., *Qu'est-ce qu'un peuple* (2013)

Fukuyama, Francis. « The end of history ? » *The national interest* 16 (1989) : 3-18.

Juliette GRANGE. « le peuple républicain dans Le Peuple de Michelet ». URL : [\(https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00279807\)](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00279807).(2004).

Merleau-Ponty MAURICE. « Le cinéma et la nouvelle psychologie ». In : *Sens et non sens* (1996).

Paul VALÉRY. « Philosophie de la danse ». In : *Œuvres I, Variété* (1957).

Linda WILLIAMS. « Film bodies : Gender, genre, and excess ». In : *Film quarterly* 44.4 (1991).

Raymond WILLIAMS. « Mining the meaning : key words in the miners' strike ». In : *New Socialist* 25.3 (1985).

Jian ZENG. « Notes sur la photographie de Blind Massage ». In : (2014). URL : <https://107cine.com/stream/entry/31193>.

Ouvrages et articles sur les films étudiés :

Billy Elliot

David ALDERSON. « Making Electricity : Narrating Gender, Sexuality, and the Neoliberal Transition in Billy Elliot ». In : *Camera Obscura* 25.375 (2011).

Stephen DALDRY. « Q & A with Daldry, the director of Billy Elliot ». In : (2000). URL : http://www.filmfestivals.com/blog/editor/qa_with_daldry_the_director_of_billy_elliot.

Lee HALL et Ian MITCHELL. « Nothern Soul ». In : *Socialist Review* 247 (2000). URL : <http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr247/mitchell.htm>.

John HILL. « A Working Class Hero is Something to Be ? Changing Representations of Class and Masculinity in British Cinema ». In : *The Trouble with Men : Masculinities in European and Hollywood Cinema* (2004).

Edward LAWRENSON et Stephen DALDRY. « Cosmic dancer (An interview with Stephen Daldry, director of Billy Elliot) ». In : *Sight and Sound* 10.10 (2000).

« Low-income pupils to get 'Billy Elliot' cash bonus ». In : *The Guardian* (le 25 juillet, 2000).

Dominique MEMMI. « La recomposition du masculin dans les classes populaires : une issue à la domination sociale ? À propos de *Billy Elliot*, de *Full Mounty* et de quelques autres dans le cinéma réaliste anglais depuis quarante ans ». In : *Le Mouvement Social* 1 (2002).

Jacqui MILLER. « Criss-Cross : Identity and Transformation in Re-reading Billy Elliot ». In : *Journal of British Cinema and Television* 13.4 (2016).

Nicholas RIDLEY. « Final Report of the Nationalised Industry Policy Group ». In : *Conservative Party : Conservative Research Department* 30 (1977).

Gary SIMMONS. « The Gloves are Off, Billy's Pumped : Gender and Class Politics in Billy Elliot ». In : *Screen Education* 44 (2006).

Jia Zhangke

Michael BERRY. *Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures : Jia Zhangke's 'Home-town Trilogy'*. Palgrave Macmillan, 2009.

Zhangke JIA. *A Collective Memory of Chinese Working Class*. Jinan : Shandong huabao chubanshe, 2009.

Zhangke JIA. *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*. Paris, Capprici, 2012.

Zhangke JIA. *Tian zhu ding (A touch of sin)*. Jinan : Shandong huabao chubanshe, 2014.

Zhangke JIA. *Jia xiang*. Beijing : Tai hai chu ban she, 2017.

Zhangke JIA. *Jia xiang. Notes on films 2008-2016 II*. Beijing : Tai hai chu ban she. 2018.

Antony FIANT. *Le cinéma de Jia Zhang-ke : no future (made) in China*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009.

Jean-Michel FRODON. *Le Monde de Jia Zhang-ke*. Crisnée Éditions, Yellow Now, 2016.

Anne FASSIN. *Un Réalisme à la première personne : "En avant jeunesse !" (Pedro Costa), "Plaisirs inconnus" (Jia Zhangke) et "Lola" (Brillante Mendoza)*. thèse de doct. Paris 3, 2012.

Qi LI. *Les ruines dans le cinéma chinois contemporain*. thèse de doct. Paris 3, 2016.

Damien Ounouri. *Jia Zhang-Ke, cinéaste indépendant chinois*. thèse de doct. Paris 3. 2007.

Camilo SOARES. *L'espace immatériel dans le cinéma de Jia Zhangke : une politique du regard*. thèse de doct. Paris 1. 2016.

Haifeng ZHAO. *Le Réalisme et la "poésie" : Etudes à partir des films de JIA Zhangke*. thèse de doct. Paris 3. 2006.

Michael BERRY. « Comme rentrer à la maison(hui dao jia de gan jue) ». In : *Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasure : Jia Zhangke's Hometown Trilogy (Xiang guan he chu)*. Trad. par Cheng LIAN. guang xi shi fan da xue chu ban she, 2010.

Zhangke JIA. « Note du cinéaste ». In : *Mon caméra ne ment pas (wo de she ying ji bu sa huang)*. Sous la dir. de Qingsong CHENG, Ou HUANG et Chao WANG. zhong guo you yi chu ban gong si, 2002.

Abdellatif Kechiche

Kaya Davies HAYON. *Sensuous Cinema : The Body in Contemporary Maghrebi Film*. New York : Bloomsbury Academic, 2018.

Will, HIGBEE. *Post-Beur Cinema : North African Emigre and Maghrebi-French Filmmaking in France Since 2000*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014.

Isabel HOLLIS-TOURÉ. *From North Africa to France : family migration in text and film*. 2015.

Corri Elizabeth JOHNSON. *Self-Recovery : Expressing Identity in Francophone Literature and Film from the Maghreb*. Amherst, Massachusetts : Amherst College, 2016.

Remi Fournier LANZONI. *French Cinema : From Its Beginnings to the Present*. New York : Bloomsbury, 2015.

Veronique MACHELIDON et Patrick SAVEAU. *Reimagining North African Immigration : Identities in Flux in French Literature, Television, and Film*. 2018.

Julie MAROH. *Le bleu est une couleur chaude*. Grenoble : Glénat, 2014.

Emna MRABET. *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche : prémisses et devenir*. Rive-neuve éditions, 2016.

Alan J.SINGERMAN et Michele BISSIÈRE. *Le Cinema Francais Contemporain : Manuel De Classe*. Indianapolis : Focus, an imprint of Hackett Publishing Company, Inc, 2017.

James S WILLIAMS. *Space and Being in Contemporary French Cinema*. Baltimore, Maryland : Project Muse, 2017. <<https://muse.jhu.edu/book/51551/>>

Cyril BÉGHIN. « Les secrets du gros plan : Entretien avec Sofian El Fani, chef opérateur ». In : *Cahiers du cinéma* 693 (oct. 2013)

Stéphane DELORME. « Le garçon aux cheveux bleus : Entretien avec Léa Seydoux ». In : *Cahiers du cinéma* 693 (oct. 2013)

Stéphane DELORME et Jean-Michel FRODON. « Entretien avec Abdellatif kechiche : "je tiens au peut-être" ». In : *Cahiers du Cinéma* 629 (déc. 2007)

Elise DOMENACH et Philippe ROUYER. « Entretien avec Abdellatif Kechiche : échapper aux règles pour voir la vie se créer ». In : *Positif* 562 (déc. 2007)

Jean-Luc DOUIN. « "Je m'interroge sur la responsabilité de celui qui regarde" Entretien avec Abdellatif Kechiche ». In : *Le Monde* (oct. 2010).

URL : https://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/10/26/abdellatif-kechiche-je-m-interroge-sur-la-responsabilite-de-celui-qui-regarde_1431369_3476.html.

Will HIGBEE. « Of spaces and difference in *La Graine et le mulet* : A dialogue with Carrie Tarr ». In : *Studies in French CinemaUK Perspectives 1985-2010* (2011).

Jean-Marc LALANNE et Christian FEVRET. « "La Graine et le mulet" : entretien avec Abdellatif Kechiche ». In : *Les Inrockuptibles* 628 (déc. 2007).

Joachim LEPASTIER. « Mort à Vénus, *Vénus Noire* d'Abdellatif Kechiche ». In : *Cahiers du cinéma* 660 (oct. 2010).

Jacques MORICE et Laurent RIGOULET. « Abdellatif Kechiche en dit plus sur le travail, le cinéma, le sexe ». In : *Télérama* (mai 2007).

URL : <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2013/abdellatif-kechiche-je-suis-jaloux-des-audaces-cinematographiques-de-catherinebreillat,97946.php>.

Pierre MURAT et Rigoulet LAURENT. « Abdellatif Kechiche : " Je n'ai plus envie de cinéma, j'ai besoin de calme." » In : *Télérama* (déc. 2013).

URL : <https://www.telerama.fr/cinema/abdellatif-kechiche-je-n-ai-plus-enviede-cinema-j-ai-besoin-de-calme,102701.php>.

Jean-Philippe TESSÉ. « "Épuisée" : Entretien avec Adèle Exarchopoulos ». In : *Cahiers du cinéma* 693 (oct. 2013).

Jean-Philippe TESSÉ. « Le cœur battant ». In : *Cahiers du cinéma* 693 (oct. 2013).

Jean-Philippe TESSÉ. « Tomber le masque : entretien avec Abdellatif Kechiche ». In : *Cahiers du cinéma* 693 (oct. 2013).

Leona WOOD et Anthony SHAY. « Danse du Ventre : A fresh appraisal ». In : *Dance Research Journal* 8.2 (1976).

Wang Bing

Caroline RENARD, Isabelle ANSELME et François Amy de LA BRETÈQUE. *Wang Bing*. Presses universitaires de Provence, 2014.

Bing WANG et AL. *Alors, la Chine : Wang Bing ; Entretien avec Emmanuel*

Burdeau et Eugenio Renzi. Paris : Prairies ordinaires Editions, 2014.

Bing WANG, Alexandre COSTANZO et Daniel COSTANZO. *Wang Bing*. Paris : Galerie Chantal Crousel, 2009.

Fiant ANTONY. *Wang Bing : un geste documentaire de notre temps*. Laval : Éditions WARM, 2019.

Xianhui Yang. *Adieu Jiabiangou (gaobie jiabiangou)*. Shanghai wenyi chubanshe. 2003.

François BÉGAUDEAU. « Wang le dingue ». In : *Transfuge* 123 (déc. 2018)

Antoine DE BAECQUE et Bing WANG. « Wang Bing, retour sur les années Mao ». In : *Transfuge* 123 (déc. 2018)

Xiaoli GUO et Bingfeng DONG. « L'homme dans l'histoire (li shi zhong de ge ren) ». In : *Contemporary art and investment* (jan. 2007).

Gaspard NECTOUX. « Pour eux, la réalité est comme la nuit : entretien avec Wang Bing ». In : *Cahiers du cinema* 726 (2016).

Hubert NIOGRET. « Wang Bing : Regarder le peuple, la vie ». In : *Positif* (juin 2004).

Pascal SENNEQUIER. « « À l'ouest des rails » Survivre au déclin ». In : *Positif* (juin 2004).

Yaxuan ZHANG. « A portrait of Wang Bing ». In : *Mousse* 58 (avr. 2017).

Yaxuan ZHANG. « Donne l'histoire une perspective plus tolérante : entretien avec Wang Bing (gei li shi geng you rong liang de xin tai, zhuan fang Wang Bing) ». In : *Duli zhongwen bihui* (avr. 2019). URL : <https://www.chinesepen.org/blog/archives/123375>.

Yaxuan ZHANG. « Je n'ai aucun intérêt pour la politique (wo dui zheng zhi mei you xing qu). Entretien avec Wang Bing ». In : *Contemporary art and investment* (juil. 2008).

Sylvain George

Sylvain GEORGE. *Noir Inconnu*. De L'Incidence Éditeur, 2019.

Emmanuel ALLOA. « Vers Madrid : Le cinéma de l'approche de Sylvain

Georges ». In : *Multitudes* 61 (avr. 2015)

Gabriel BORTZMEYER. « L'état d'incandescence (sur le cinéma de Sylvain George) ». In : *Vacarme* 2 (2012)

Gabriel BORTZMEYER. « Ne vois-tu pas que je brûle ». In : *Trafic* (2013)

DÉBORDEMENTS. « Entretien avec Sylvain George : ne pas savoir d'où cela vient, où cela va ». In : *Débordements* (nov. 2014). URL : [http ://debordements.fr/Sylvain-George](http://debordements.fr/Sylvain-George).

DÉBORDEMENTS. « Entretien avec Sylvain George : une forme qui vient encore ». In : *Débordements* (jan. 2020). URL : [http ://debordements.fr/Sylvain-George-2020](http://debordements.fr/Sylvain-George-2020).

Martin MARIE. « La jungle de Calais : contours d'une utopie cinématographique selon Sylvain George ». In : *Sous les images, la politique. . . Presse, cinéma, télévision, nouveaux médias (XXe-XXIe siècle)* (2014).

Raphaël NIEUWJAER. « Entretien avec Sylvain George : Faire monde, voir dans le noir ». In : *Débordements* (2017). URL : [http ://debordements.fr/Sylvain-George-2017](http://debordements.fr/Sylvain-George-2017).

Kim Ki-duk

Hye Seung CHUNG. *Kim Ki-Duk*. Urbana : Univ. of Illinois Press, 2012.

Adrien GOMBEAUD et al. *Kim Ki-duk*. Dis Voir, 2006.

Marta MERAJVER-KURLAT. *Kim Ki Duk : On Movies, the Visual Language*. New York : Jorge Pinto Books, 2009.

Frédéric MONVOISIN. *L'identité à travers la "variation du même" chez Hong Sang soo et Kim Ki duk*. thèse de doct. Paris 3, 2004.

Michel CIMENT et Lorenzo CODELLI. « Entretien avec Kim Ki-duk : Un monde privé d'âme ». In : *Positif* (avr. 2013)

Michel CIMENT et Hubert NIOGRET. « Entretiens avec Kim Ki-duk : Chacun a ses démons, mais aussi ses anges ». In : *Positif* (avr. 2004)

Yun-yeong LEE. « Imaginaires nés des lieux hétérotopiques chez Kim Ki-duk ». In : *Sociétés* 1 (2017).

Table des figures

| | | |
|-----|--|-----|
| 1.1 | Francisco de Goya : <i>Le Trois Mai 1808 à Madrid</i> , 1814 | 14 |
| 1.2 | Théodore Géricault : <i>La Radeau de La Méduse</i> , 1818-1819 | 15 |
| 1.3 | Gustave Courbet : <i>Un enterrement à Ornans</i> , 1849-1850 | 16 |
| 1.4 | Honoré Daumier : <i>Le Wagon de troisième classe</i> , 1864 | 17 |
| 1.5 | Giuseppe Pellizza da Volpedo : <i>Le Quart-État</i> , 1901 | 18 |
| 1.6 | source : World Data Bank https://databank.worldbank.org/home.aspx . . . | 31 |
| 1.7 | source : World Data Bank https://databank.worldbank.org/home.aspx . . . | 31 |
| 1.8 | Les danses enregistrées par la caméra de surveillance dans <i>Timecode</i> . . . | 53 |
| 2.1 | Billy gambade de joie sur le chemin | 59 |
| 2.2 | Billy et Mrs. Wilkinson danse un boogie-woogie | 60 |
| 2.3 | Billy saute sur un matelas à l'ouverture du film | 60 |
| 2.4 | image 1 du clip <i>Take Me to Church</i> sur Youtube | 71 |
| 2.5 | image 2 du clip <i>Take Me to Church</i> sur Youtube | 72 |
| 3.1 | le pas de deux du ballet <i>Le Détachement féminin rouge</i> , photographie de plateau prise par Jiang Qing | 78 |
| 3.2 | photographie de plateau du film <i>Le Détachement féminin rouge</i> | 79 |
| 3.3 | le paso doble de Zhong Ping | 83 |
| 3.4 | le bal clandestin dans <i>Platform</i> | 87 |
| 3.5 | la danse de Yin Ruijuan dans <i>Platform</i> | 92 |
| 3.6 | la danse de Shu-xian dans <i>The Piano in a Factory</i> | 97 |
| 3.7 | Gui-lin joue du piano | 99 |
| 4.1 | Slimane et Rym sur la mobylette | 107 |
| 4.2 | La danse de Rym | 111 |
| 4.3 | Le visage de Rym | 112 |

| | | |
|------|---|-----|
| 4.4 | Lucie dans <i>La Faute à Voltaire</i> | 113 |
| 4.5 | Adèle mange des spaghettis | 114 |
| 4.6 | Rym danse devant les hommes | 117 |
| 4.7 | le spectacle de la Vénus Hottentot | 120 |
| 4.8 | Saartjie dans la salon de Paris | 121 |
| 4.9 | Saartjie se perd dans l'alcool et le tabac | 122 |
| 4.10 | l'enlacement des deux corps dans la scène de sexe | 124 |
| 4.11 | Adèle et Emma | 125 |
| 4.12 | Adèle à la soirée d'Emma | 127 |
| 4.13 | Adèle danse au bar avec son collègue | 127 |
| 4.14 | Adèle quitte la salle | 128 |
| 4.15 | Un visage vu par Xiaoma, un personnage aveugle dans <i>Blind Massage</i> . . | 137 |
| 4.16 | Ventura dans une salle de la Fondation Gulbenkian | 140 |
| 4.17 | la vue du bidonville dans <i>Dheepan</i> | 142 |
| | | |
| 5.1 | <i>Tiexi</i> vu par Wang Bing à l'ouverture d' <i>À l'ouest des rails</i> | 152 |
| 5.2 | vue depuis le train qui traverse Tiexi | 153 |
| 5.3 | la « zone » dans <i>Stalker</i> | 155 |
| 5.4 | l'intérieur des usines(1) | 156 |
| 5.5 | l'intérieur des usines(2) | 157 |
| 5.6 | un atelier déserté | 158 |
| 5.7 | dans la salle de repos des ouvriers | 160 |
| 5.8 | les gens vivent dans le quartier en démolition | 164 |
| 5.9 | les ouvriers en repos | 165 |
| 5.10 | <i>Les enfants</i> de Balthus | 166 |
| 5.11 | la famille Wang mangent dans le noir | 167 |
| 5.12 | les ouvriers portent le corps de leur camarade dans « Rouilles » | 168 |
| 5.13 | le paysage dans <i>Le Fossé</i> | 169 |
| 5.14 | l'intérieur de la grotte dans <i>Le Fossé</i> | 173 |
| 5.15 | Fengming raconte son histoire dans son salon | 174 |
| 5.16 | la lumière baisse dans la salle de séjour | 174 |
| 5.17 | Fengming devant la télévision | 176 |
| 5.18 | la cérémonie funéraire de Zhou Zhinan | 178 |

| | | |
|------|--|-----|
| 5.19 | l'enterrement de Zhou Zhinan | 179 |
| 5.20 | Zhou Huinan et Gao Guifang interviewés en 2005 | 180 |
| 5.21 | Gao Guifang seule en 2016 | 180 |
| 5.22 | la photo du couple sur le mur | 181 |
| 5.23 | les survivants rendent hommage aux morts | 184 |
| 5.24 | les survivants trouvent un pierre tombale | 185 |
| 5.25 | Wang Bing face aux os qui sortent de terre | 186 |
| 6.1 | la montagne en noir et blanc à l'ouverture de <i>Qu'ils reposent en révolte</i> . | 202 |
| 6.2 | Le poivron d'Edward Weston | 204 |
| 6.3 | Les têtes de poisson que les migrants cuisinent dans <i>Qu'ils reposent en révolte</i> | 205 |
| 6.4 | une conserve abandonnée dans <i>L'Impossible — pages arrachées</i> | 206 |
| 6.5 | les déchets dans <i>L'Impossible — pages arrachées</i> | 207 |
| 6.6 | les gens se jettent dans l'eau dans <i>Les Éclats</i> | 209 |
| 6.7 | baigneur dans <i>Qu'ils reposent en révolte</i> | 210 |
| 6.8 | les gens jouent au football dans <i>Les Éclats</i> | 211 |
| 6.9 | la danseuse dans <i>Vers Madrid</i> | 216 |
| 6.10 | les mains avec des empreintes digitales brûlées | 217 |
| 6.11 | la tendresse du feu dans <i>Ils nous tueront tous</i> | 220 |
| 6.12 | la baleine échoée dans <i>Qu'il reposent en révolte</i> | 221 |
| 6.13 | le champ de tournesols dans <i>Paris est une fête</i> | 222 |
| 6.14 | les tournesols surexposés dans <i>Vers Madrid</i> | 223 |
| 6.15 | les sous-titres écrits en caractères rouges dans <i>Vers Madrid</i> | 224 |
| 6.16 | l'explosion virtuelle du mausolée de Franco dans <i>Vers Madrid</i> | 225 |
| 6.17 | le montage des lions dans <i>Vers Madrid (1)</i> | 231 |
| 6.18 | le montage des lions dans <i>Vers Madrid (2)</i> | 231 |
| 6.19 | le montage des lions dans <i>Vers Madrid (3)</i> | 232 |
| 7.1 | Sun-hwa assise dans l'hôtel de passe | 248 |
| 7.2 | Tae-suk devient invisible à l'aide d'un œil dessiné sur la paume | 250 |
| 7.3 | Tae-suk en forme invisible avec son amoureuse | 251 |
| 7.4 | Le nouveau quartier de Cheonggyecheon vu de haut dans <i>Pietà</i> | 253 |

| | | |
|------|--|-----|
| 7.5 | les machines dans les ateliers des artisans dans <i>Pietà</i> | 253 |
| 7.6 | La maison close mobile dans le camion dans <i>Bad Guy</i> | 256 |
| 7.7 | La route tracée par le sang de Kang-do dans <i>Pietà</i> | 257 |
| 7.8 | la maison jaune flottante dans <i>L'Île</i> | 260 |
| 7.9 | La statue de Bodhisattva regarde vers le bas dans <i>Printemps</i> | 261 |
| 7.10 | Hyon-sik disparaît dans les rouseaux | 264 |
| 7.11 | Le corps de Hui-jin dans la barque | 265 |
| 7.12 | Monastère de vie avec sa porte symbolique | 266 |
| 7.13 | le temple flottant dans <i>Printemps</i> | 267 |
| 7.14 | Kim dans l'épisode « hiver » de <i>Printemps</i> | 268 |
| 7.15 | le monastère vue de haut | 269 |

Index

- A Touch of Sin*, 92, 93
- Adresse inconnue*, 240
- Allemagne année zéro*, 21
- Argent amer*, 146
- Au-delà des montagnes*, 44, 91, 93–95, 275
- À la Folie*, 146
- À l'ouest des rails*, 145–148, 150
151, 152, 154, 156, 157,
159, 160, 165, 166, 168,
172, 173, 179, 191, 277,
279, 280
- Bad Boy*, 46
- Bad Guy*, 238, 245, 247,
255, 256, 262, 265
- Beau Travail*, 52
- Billy Elliot*, 44, 49, 54, 57,
64, 65, 272, 288
- Black Coal*, 53
- Blind Massage*, 137
- Crocodile*, 240, 245–247, 255, 258
- Dancer*, 44, 69–71, 273
- Dheepan*, 133
- Dirty Dancing*, 51, 53
- En avant jeunesse*
, 139
- Europe 51*, 24
- Father and Sons*, 146
- Fengming : chronique d'une femme*
chinoise, 45, 146, 187,
280
- Fish Tank*, 53
- Fuocoammare*, 133
- Happy Valley*, 145
- Hiroshima mon amour*, 24
- I, Daniel Blake*, 133
- Il faut mieux danser*, 54
- Intouchables*, 7
- Joker*, 133

L'Arc, 257, 259, 261, 269, 270,
 283
L'Enfance d'Ivan, 213
L'Histoire-caméra, 23
L'Homme à la caméra, 26
L'Image-temps, 24
L'impossible – Pages arrachées, 199, 208,
 212, 213, 218, 226, 227
L'Éclipse, 21
L'Île, 46, 238, 239, 257, 259, 261–263,
 265, 266, 269, 283
La Faute à Voltaire, 104
La Graine et le Mulet, 44, 54, 104, 105,
 118, 119, 277, 288
La Liberté guidant le peuple, 13
La Mort de Marat, 13
La Radeau de La Méduse, 13
La Vie d'Adèle Chapitres I et II,
 44, 103, 104, 106, 111, 114,
 115, 123, 129, 278
Le Bal, 49, 55
Le Cuirassé Potemkine, 7, 230
Le Détachement féminin rouge, 77,
 78, 79
Le Fossé, 145, 146, 280
Le Rouge et le Noir, 16
Le Transperceneige, 7
Le Trois Mai 1808 à Madrid, 13
Le Voleur de bicyclette, 7
Le Wagon de troisième classe, 14
Le fond de l'air est rouge, 7, 230
Les Mangeurs de pommes de terre, 14
Les Raboteurs de parquet, 14
Les Âmes mortes, 45, 146, 166, 170,
 177, 181, 183–185, 280, 281
Les Éclats, 199, 202, 208
Les éclats, 46
Locataires, 238, 245, 248, 255
Madame Fang, 146
Man with No Name, 146
Manifeste du Parti communiste, 17
Mektoub My Love, 129
Nosferatu le vampire, 213
Nuit et brouillard, 24
Parasite, 133
Paris est une fête, 46
People's Park, 54
Pietà, 46, 238, 245, 252, 253, 255,
 256, 262, 263, 265, 267
Plaisirs inconnus, 92, 93
Platform, 44, 49, 54, 80–82, 83, 86,
 89–91, 92–94, 95–98, 275, 276
*Printemps, été, automne, hiver . . . et
 printemps*, 46, 238, 283
Pétrole brut, 146
*Qu'ils reposent en révolte (Des figures de
 guerres I)*, 199
Rome, ville ouverte, 21
Saturday Night Fever, 51, 53

Shoah, 184, 185, 280
Shoplifters, 133
Still Life, 81, 93–95, 275
Sueur, 118
TA'ANG, 146
Take Me to Church, 49, 274
The Piano in a Factory, 7, 44, 54, 56,
49, 75, 96, 97, 98, 99, 101,
276, 288
The World, 44, 81, 92–94
Timecode, 52
Traces, 146
Trois Sœurs, 146
Un enterrement à Ornans, 13
V pour Vendetta, 7, 35
Vers Madrid, 46, 196, 213, 215–217,
218, 221, 223–225, 226, 228,
230, 235
Vénus Noire, 44, 104, 111, 118, 119
, 123, 278

Arnold, Andrea, 53
Auerbach, Erich, 15
Badiou, Alain, 29
Balzac, Honoré de, 15, 39
Bazin, André, 36
Benjamin, Walter, 23–26, 44, 194, 196,
200, 210, 221, 229
Bergman, Ingmar, 149
Bortzmeyer, Gabriel, 42
Bourdieu, Pierre, 30, 33, 38, 66, 67,
143
Bras, Gérard, 11
Butler, Judith, 8, 34, 55
Caillebotte, Gustave, 14
Cavell, Stanley, 24
Chaplin, Charlie, 7
Chris Marker, 223, 230
Courbet, Gustave, 13
Daldry, Stephen, 7, 44
Daumier, Honoré, 13, 14
David, Jacques-Louis, 13
De Baecque, Antoine, 23, 24, 41, 155
Delacroix, Eugène, 13
Deleuze, Gilles, 21, 24, 200
Denis, Claire, 52
Diao, Yinan, 53
Didi-Huberman, Georges, 8, 9, 41, 138
272, 285
Eisenstein, Sergueï, 28, 230
Elsaesser, Thomas, 36

Engels, Friedrich, 17

Evans, Walker, 25

F W Murnau, 213

Fanon, Frantz, 33

Ferro, Marc, 24

Flaubert, Gustave, 15, 39

Frank, Robert, 25

Fred Astaire, 58, 59, 67

Fukuyama, Francis, 27

George, Sylvain, 44, 45, 279, 281–283, 285

Godard, Jean-Luc, 26, 149, 213, 236

Gorz, André, 28

Goya, 13

Géricault, Théodore, 13

Hegel, Goerg Wilhelm Friedrich, 38, 39

Hugo, Victor, 15

Jia, Zhangke, 42, 44, 56, 75, 81, 82, 86–95, 97, 146, 274–276, 285

Kant, Emmanuel, 38, 39

Kechiche, Abdellatif, 42, 44, 54, 103–107, 110, 111, 113–116, 118–124, 127–129, 277–279, 285

Kim Ki-duk, 46, 137, 143, 144, 238, 240, 269, 270, 279, 283–285

Kracauer, Siegfried, 24

Lü Tu, 32

LaChapelle David, 55

Lanzmann, Claude, 184, 185, 280

les frères Goncourt, 15

Loach, Ken, 28

Marx, Karl, 17

Merleau-Ponty, Maurice, 136, 139, 140, 148

Michelet, Jules, 10, 41

Millet, Jean-François, 13, 14

Mirabeau, 10

Monseigneur Fèvre, 16

Mulvey, Laura, 49

Ozu, Yasujiro, 21

Pasolini, Pier Paolo, 149

Rancière, Jacques, 9, 20–22, 24, 39, 42, 51, 131, 139, 140, 190, 191, 196, 219, 280, 286, 287

Riis, Jacob, 25

Rosanvallon, Pierre, 12

Rousseau, Jean-Jacques, 11, 12

Sadoul, Georges, 24

Sniadecki, J.P., 54

Sous-commandant Marcos, 35

Stendhal, 15, 16

Stephen Daldry, 57, 68, 73

Tarkovski, Andreï, 149, 154, 155, 213

Van Gogh, Vincent, 14

Wang, Bing, 45, 134, 138, 141,
144–152, 154–157, 159–177,
179, 181–194, 205, 212, 277,
279–281, 285

Zabunyan, Dork, 22

Zamour, Françoise, 41, 287, 288

Zhang, Meng, 44, 56, 75, 97, 101, 274,
276, 277

Zola, Émile, 15

Esthétiques de l'invisible : construire le peuple dans le cinéma de nos jours (1990-2020)

Résumé

Cette thèse étudie la construction des figures des peuples dans les films de nos jours, notamment à partir des années 1990 jusqu'à aujourd'hui. Autour du concept du « partage du sensible » proposé par Jacques Rancière, elle entend inspecter les formes cinématographiques de la transformation d'une invisibilité à une visibilité. La première partie est consacrée à la figuration corporelle du peuple, surtout la danse du peuple, dans les films de Stephen Daldry, Jia Zhangke et Abedellatif Kechiche. La seconde partie a ciblé la présentation des espaces des peuples précaires dans les films de Wang Bing, Sylvain George et Kim Ki-duk.

Mots clés : cinéma, peuple, danse, espace, esthétique, forme cinématographique

Esthetics of the invisible : the making of the people in films of our age (1990-2020)

Abstract

This thesis studies figures of the "people" in films of our age, namely from the 1990s till today. Based on Jacques Rancière's concept of the "distribution of the sensible", the goal of this research is to examine the cinematographic forms of the transformation from the invisible to the visible. The first part focuses on the form of the body, especially the dancing body of the people in films of Stephen Daldry, Jia Zhangke and Abdellatif Kechiche. The second part analyse the making of the space in the presentations of people in unstable situations. The films selected includes works of Wang Bing, Sylvain George and Kim Ki-duk.

Key words : film, people, dance, space, esthetics, cinematographic form

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED267 Arts et Media

UMR 7172 ARIAS

4, rue des irlandais, 75005, Paris