

Introduction

Lorsqu'en 1991, le documentaire *Bumming in Beijing*¹, est sélectionné par des festivals internationaux, il s'agit d'un événement sans précédent. Retenu par la critique comme le premier documentaire indépendant chinois, le mode de production, l'esthétique et le sujet du film rompaient fondamentalement avec les pratiques en cours dans ce pays. *Bumming in Beijing* est un projet personnel, réalisé à peu de frais par un seul auteur, Wu Wenguang. Principalement formé d'entretiens, le film décrit la vie et l'état d'esprit d'un groupe d'amis artistes vivant à Pékin dans des conditions difficiles. *Bumming in Beijing* circule dans des festivals internationaux et dans un cercle restreint de proches du cinéaste mais pas sur les chaînes chinoises.

Bien qu'il ait fait ses débuts à la télévision, son réalisateur a déclaré à plusieurs reprises que son travail repose sur un rejet des règles du documentaire télévisé². Les productions du Studio central d'actualités filmées et de documentaires (Central Newsreel and Documentary Film Studio, *Zhongyang xinwen jilu zhipianchang* 中央新聞紀錄製片廠, plus loin CNDS), et celles de la China Central Television (*Zhongyang dianshitai* 中央電視台, CCTV) ont longtemps été caractérisées par leurs commentaires en voix-off didactiques, l'absence d'interviews et de tout élément ne figurant pas au scénario. Leur objectif était de rendre intelligible l'actualité et d'informer la population, tout en faisant son éducation idéologique. Les formes et des méthodes de travail dans le milieu du documentaire chinois étaient néanmoins en train de changer dans les années 1980, sous l'influence

• 1 – Wu Wenguang 吳文光, *Bumming in Beijing-The Last dreamers*, Liulang beijing, zuihou de mengxiangzhe 流浪北京最后的夢想者, 1991, 150 min.

• 2 – Notamment dans un entretien qu'il nous accordé, et dans lequel il affirmait : « Lorsque j'ai quitté ce travail [de journaliste à la télévision] pour faire mes propres films, le plus important pour moi a été de me débarrasser de tout ce que représentait la télévision. » Voir PERNIN Judith, « Wu Wenguang, Filmer l'imprévisible », *Monde Chinois*, n° 14, 2008, p. 31.

de plusieurs facteurs, dont les coproductions avec les télévisions étrangères. La relative liberté thématique et formelle qui perce au sein du système à cette époque est toutefois de courte durée. Certains projets conçus entre 1989 et 1991, avec l'accord des chaînes chinoises essuient finalement un refus de diffusion. Et lorsque leurs réalisateurs décident de les montrer sans autorisation dans des festivals étrangers, cette transgression inaugure le début d'une recherche de formes alternatives de diffusion du cinéma chinois.

Les réformes du système audiovisuel qui jalonnent les années 1990 sont à l'origine de l'assouplissement graduel des règles de production des émissions qui permet à certains réalisateurs de tourner des films grâce au matériel des chaînes, mais sans répondre à une commande de production préalable. Des réalisateurs qui ne sont pas employés directement par les chaînes peuvent ainsi collaborer avec elles sous différents modes. Les réalisateurs peuvent travailler dans le système mais aussi, à l'extérieur de celui-ci, collaborer avec les chaînes, ou faire tout simplement des films qui n'y sont pas destinés. Produits d'une zone grise située entre l'institution et l'autoproduction, ces documentaires indépendants ne sont d'abord visibles que lors de projections privées ou à l'étranger, avant qu'un espace négocié entre l'institution publique et la sphère privée ne leur ouvre un public plus large. Les débuts modestes de ce que l'on a nommé par la suite le « mouvement des nouveaux documentaires chinois » sont initiés par environ cinq ou six réalisateurs tournant des films personnels en dehors d'un travail rémunéré. Ces réalisateurs maintiennent des liens privilégiés avec deux milieux : celui de la télévision – qui les a formés et leur permet de subsister tout en rendant matériellement possible le tournage de leurs films personnels – et celui de l'art d'avant-garde, qu'ils fréquentent et qui leur sert souvent de sujet. Les films de cette époque (1991-1997) reflètent les préoccupations des artistes d'avant-garde et leur mode de vie marginal. D'autres marges, cette fois géographiques, leur servent de thème de prédilection, en particulier le Tibet dans les films de Duan Jinchuan et Wen Pulin³. Deux films examinent également des événements historiques récents de manière directe ou allusive : *I Graduated!*, qui présente des entretiens d'étudiants sur le thème du mouvement de Tiananmen et *1966, My time as a red guard* qui revient sur le passé de garde rouge d'intellectuels et de personnalités du monde de l'art⁴. Bien que relativement

• 3 – Notamment Wen Pulin 溫普林 et Duan Jinchuan 段錦川, *The Sacred site of asceticism* Mchims-phu, 1992, 75 min ; Wen Pulin 溫普林, *Pa-dga' living buddha*, 1993, 108 min ; Duan Jinchuan 段錦川, *No. 16 Barkhor south street* Bakuo nanjie shiliao hao 八廓南街16號, 1996, 100 min.

• 4 – Voir SWYC (The Structure, Wave, Youth, Cinema Experimental Group) 結構、浪潮、青年、電影實驗小組, *I graduated!* Wo biye le 我畢業了, 1992, 64 min et Wu Wenguang 吳文光, *1966, My time as a red guard* 1966 nian, wo de hongweibing shidai 1966年, 我的紅衛兵時代, 1992, 165 min.

différents les uns des autres, ces films donnent une large part à l'entretien ou à l'enregistrement de conversations libres de personnes filmées par une caméra qui observe sans s'immiscer dans les actions des protagonistes.

À partir de la fin des années 1990, l'apparition de caméras numériques légères et bon marché et de logiciels de postproduction aisément manipulables facilite l'accès à la pratique individuelle de la vidéo. Cet équipement donne une autonomie financière et matérielle aux réalisateurs vis-à-vis des chaînes de télévision. Un nombre croissant d'amateurs ou de professionnels se met alors à tourner des documentaires sur des sujets variés – la ruralité, les personnes âgées, la migration, le monde ouvrier, etc. – en suivant les protagonistes dans leurs actions quotidiennes. Ces films se distinguent des documentaires officiels par l'usage d'interviews libres, sans réponses imposées au locuteur, qui s'exprime en son nom propre et non en tant que représentant d'une catégorie sociale. Le commentaire en voix-off, procédé caractéristique du documentaire officiel, disparaît quasiment de tous ces films et lorsqu'il est employé, il se charge d'une dimension personnelle, celle des souvenirs ou des opinions du réalisateur présenté comme un individu et non comme une figure d'autorité. Le tournage de ces films est généralement long – il dure parfois plusieurs années, ce qui permet à l'auteur de se familiariser avec le sujet et les protagonistes. Le montage est dans la plupart des cas chronologique et privilégie les « temps faibles », selon l'expression de Raymond Depardon. Utilisant des procédés de tournage simples et discrets pour être à proximité des personnes filmées, ces cinéastes décrivent une réalité souvent absente des médias institutionnels chinois : on y voit surtout la Chine des marges, qu'elles soient géographiques (le Tibet, les provinces du nord-est), ou sociales (les prostituées, les toxicomanes, les artistes, les chômeurs et les travailleurs migrants). Les films traitent aussi de citoyens ordinaires, comme les paysans, les étudiants ou les ouvriers, montrés souvent à un moment décisif de leur histoire personnelle – comme lorsqu' Ai Xiaoming rapporte le conflit entre administration locale et agriculteurs dans *Taishi village*⁵ ou lorsque Wang Bing filme la désagrégation d'une zone industrielle dans *À l'Ouest des rails*⁶. Ces thèmes et ces personnages apparaissent également dans le cinéma de fiction indépendant qui émerge au tournant des années 1990. Marginaux et « gens ordinaires » y sont représentés par des acteurs souvent non professionnels, dans de longs plans séquences et des conditions de tournage aussi naturelles que possible. Certains réalisateurs comme Zhang Yuan, Jia Zhangke, Ning Ying ou Wang Bing tournent d'ailleurs aussi bien des documentaires que des fictions et attestent d'une convergence générale

• 5 – Ai Xiaoming 艾曉明, *Taishi village* Taishicun 太石村, 2005, 114 min.

• 6 – Wang Bing 王兵, *À l'Ouest des rails* Tiexiqu 鐵西區, 2003, 545 min.

du cinéma indépendant chinois vers une « esthétique documentaire ». Le succès de ces films, à la fois hors de Chine, dans les festivals internationaux, et en Chine, dans un cercle assez restreint d'initiés, leur donne un statut d'œuvres de référence majeures, et au début des années 2000, le travail des premiers réalisateurs indépendants commence à être évalué par la recherche.

État des lieux

Deux décennies après leurs débuts, les documentaires produits et diffusés de manière indépendante atteignent un nombre que l'on peut aujourd'hui évaluer à environ 500, avec une cinquantaine de réalisateurs actifs de manière plus ou moins constante, et une myriade de contributeurs ponctuels. Alors que la production de documentaires indépendants ne progresse que très faiblement tout au long des années 1990, avec moins d'une dizaine de films par an, en 2002, elle s'élève brusquement à 39 pour l'année. Elle se maintient à des chiffres compris entre 20 et 45 documentaires par an jusqu'à nos jours. La visibilité de ces films s'accroît également au tournant du *xxi*^e siècle. Alors qu'ils ne circulaient qu'entre réalisateurs, amateurs et initiés au début des années 1990, en 2010, il existe en Chine environ six principaux festivals consacrés au cinéma indépendant de fiction ou documentaire, et quatre centres d'archives où ils sont conservés. Leur présence sur la scène mondiale s'est progressivement affirmée, que ce soit dans des festivals internationaux de grande envergure ou dans des manifestations plus modestes organisées par des universités ou des associations. Vingt ans après leurs débuts, ces films sont reconnus comme une composante essentielle du cinéma indépendant chinois, et le nombre croissant de publications académiques et médiatiques sur ceux-ci reflète l'engouement des cinéphiles et des chercheurs. Un autre milieu – et non des moindres – dans lequel circulent ces films en Chine, est celui des citoyens et intellectuels engagés. Les documentaires d'Ai Xiaoming 艾曉明, Ai Weiwei 艾未未 et Hu Jie 胡杰 sont emblématiques d'un rapprochement entre cinéma, monde académique, avant-garde et activisme qui s'explique en partie par la persistance de la censure médiatique. Malgré des périodes d'assouplissement des régulations et l'émergence d'un certain pluralisme⁷ dans les médias chinois, certains sujets comme les révoltes paysannes, le sang contaminé, ou la Révolution culturelle, ne peuvent être évoqués que dans un cadre très contraignant. Le statut indépendant des réalisateurs permet de traiter ces questions sans rendre directement de compte à une quelconque autorité, puisque l'auteur n'en dépend d'aucune. Le

• 7 – Voir CHU Yingchi, *Chinese Documentaries: From Dogma to Polyphony*, Londres, Routledge, 2007, 272 p.

choix – parfois par défaut – de l'indépendance des moyens de production et de diffusion s'explique aussi par le format des films et leur esthétique. Ces documentaires de plus en plus longs (une durée de trois heures n'étant pas rare) ne sont pas adaptés aux créneaux de diffusion télévisuels. La distribution en salle est tout aussi inenvisageable étant donné les difficultés économiques du secteur d'exploitation cinématographique chinois, l'absence d'aide à l'exploitation du cinéma d'art et d'essai, et le contrôle qui s'exerce sur la distribution et l'exploitation des salles commerciales⁸. C'est donc tout à la fois pour des raisons de contenu, d'esthétique et de format que ces films ne s'intègrent pas aux institutions chinoises, situation qui ne les empêche visiblement pas de proliférer.

Pourtant, travailler de manière indépendante, sans le soutien ni la supervision des institutions officielles, signifie être confronté à de nombreuses difficultés, au premier rang desquelles figurent des préoccupations économiques. Le financement de ces films ne repose pas sur l'institution publique, ni sur des fonds privés importants en raison des risques économiques et politiques qu'ils représentent. Malgré la baisse du coût de production liée aux technologies numériques et vidéo, les opportunités de diffusion, et donc de commercialisation de ceux-ci, sont rares et peu lucratives. Tourner ce type de films représente donc souvent un exutoire pour des individus qui gagnent leur vie par d'autres moyens et qui n'envisagent pas de mener une carrière exclusivement dans ce domaine.

La perception du cinéma documentaire en Chine aurait également pu étouffer la simple envie de tourner ce type de films. Le documentaire chinois a derrière lui une longue histoire durant laquelle il a été envisagé principalement d'un point de vue utilitariste et idéologique, une conception qui perdure jusque dans les années 1980. Le documentaire officiel représentait un type très restreint de productions que Chu Yingchi résume à « un genre qui se situe entre les actualités [...] et le film thématique (*zhuantopian* 專題片), et qui embrasse des sujets comme les succès nationaux, l'unité politique, et la célébration de moments historiques particuliers, ainsi que les héros communistes ou nationaux⁹ ». Malgré le nombre d'œuvres non fictionnelles et d'actualités filmées (*xinwenpian* 新聞片) produites durant cette période, le cinéma documentaire n'est pas très diversifié en Chine, et pour certains chercheurs comme Shan Wanli, ces productions ne

• 8 – Les documentaires ou docu-fictions de Jia Zhangke tournés avec l'accord des autorités sont par exemple distribués en salle en Chine, mais leur succès en termes d'audience est faible, tout comme celui de ses films de fiction. Ceci explique que le documentaire *Useless Wuyong* 無用, 2007, 80 min n'a été distribué commercialement qu'à Hong Kong, en Italie, en France, en Corée du Sud et en Angleterre, mais pas sur le territoire de la RPC.

• 9 – CHU Yingchi, « From dogma to polyphony, Aspects of democratisation in Chinese TV documentaries », Working paper, *National Library of Australia*, n° 114, septembre 2004, p. 7.

sont qu'une « traduction en images des journaux officiels¹⁰ ». Étant presque exclusivement exposés à des films officiels, les premiers réalisateurs indépendants avaient eux-mêmes une vision austère et conventionnelle du documentaire. Dans un contexte d'absence de tradition locale de cinéma amateur et de monopole sur le documentaire officiel, ils se sont réapproprié cette forme cinématographique à l'aide de leurs propres pratiques et sous l'influence d'un certain nombre d'œuvres étrangères, ce qui les a conduits à aller à l'encontre des codes qu'ils connaissaient. Et si les documentaires indépendants chinois s'intègrent aujourd'hui à la scène documentaire mondiale, il n'en reste pas moins que pour en faire partie, leurs auteurs ont dû, en une vingtaine d'années, bouleverser à la fois les modes de production, de tournage et de diffusion du documentaire en Chine. Les réalisateurs ont donc opéré une rupture fondamentale avec les habitudes chinoises de faire, de voir et de penser le documentaire. La possibilité de cette indépendance qui émerge à partir des années 1990 – c'est-à-dire, les conditions matérielles et techniques, ainsi qu'institutionnelles et légales – n'explique pas à elle seule le saut considérable que représente l'apparition de ces films, et le travail de ces réalisateurs qui vont à l'encontre de difficultés pratiques, économiques, politiques et conceptuelles, sans en retirer un profit immédiat. Reste donc à savoir pourquoi ces réalisateurs ont opéré une telle rupture dans le contexte des années 1990.

Cadre réglementaire

Le cinéma indépendant chinois a fait son entrée sur la scène internationale en 1991 avec la sélection du documentaire *Bumming in Beijing*, dans une atmosphère encore imprégnée des images de la répression du mouvement démocratique de Tiananmen. L'arrivée de la fiction indépendante dans le circuit des festivals internationaux, deux ans plus tard, fut encore moins discrète. En 1993, la projection sans aval officiel du *Cerf-volant bleu* Lan fengzheng 藍風箏 de Tian Zhuangzhuang et de *Beijing Bastards* (Beijing zazhong 北京雜種) de Zhang Yuan 張元 à Tokyo¹¹, puis de *The Days* (Rizi 日子) de Wang Xiaoshuai 王小帥 en 1994 a brisé de façon plus médiatique encore la réglementation sur le cinéma de la République Populaire de Chine¹². La filière cinématographique chinoise et son pendant télévisuel relèvent directement du Conseil des affaires d'État à travers l'Administration d'État de la Presse, des Publications, de la Radio, du Cinéma et de

• 10 – Entretien avec l'auteur en juillet 2011 à Pékin.

• 11 – *For Fun* de Ning Ying, faisait aussi partie de la programmation de 1993 du TIFF avec *Stand up dont bend over* de Huang Jianxin, et *Farewell my concubine* de Chen Kaige.

• 12 – Voir par exemple DAI Jinhua, « A Scene in the Fog, Reading the Sixth Generation Films », in BARLOW Tani et WANG Jing (dir.), *Cinema and Desire*, New York, Verso, 2002, p. 71-98.

la Télévision (*Guojia xinwen chuban guang dian zongju* 國家新聞出版廣播電總局, ou d'après son acronyme anglais d'usage plus courant General Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television ou GAPPRT¹³). Au sein de cette vaste entité de rang de ministère, le Bureau du cinéma *Dianying ju* 電影局 met en œuvre les règlements et assure le travail de censure aidé de bureaux provinciaux. Le système de la censure a évolué durant les vingt années d'existence du cinéma indépendant, mais il reste principalement mené en deux étapes et fondé sur l'examen du récit filmique¹⁴. Les projets de films conçus à partir d'un scénario doivent obtenir l'approbation de celui-ci auprès de l'administration afin d'obtenir une autorisation de tournage et d'entamer les démarches de pré-production. Depuis 2003, un simple résumé du scénario d'un minimum de 1 000 caractères chinois est nécessaire pour les films n'abordant pas de sujets sensibles (religieux, politiques, historiques, violents ou à caractère sexuel). De plus, l'étape de vérification du résumé est désormais possible au niveau local pour les films aux sujets dits non sensibles. Cette étape est d'ailleurs devenue inutile en juillet 2013 pour les films non sensibles, une catégorie si étroite et mal définie que cette mesure perçue comme positive s'est révélée bien souvent inapplicable¹⁵. Après postproduction, le montage final doit être de nouveau présenté à l'administration compétente afin d'obtenir une autorisation de diffusion publique dans le circuit des salles nationales chinoises. Les films qui ne satisfont pas les critères du comité de censure après montage peuvent être modifiés, ou tout simplement interdits à l'exploitation.

• 13 – Anciennement connue sous le nom de l'Administration d'État de la Radio, du cinéma et de la télévision (*Guojia guangbo dianying dianshi zongju* 國家廣播電影電視總局, ou SARFT dans son acronyme anglais), cette nouvelle entité fondée en mars 2013 résulte de la fusion avec l'Administration Générale de la Presse et des Publications (*Zhonghua Renmin Gongheguo xinwen chuban zongshu* 中華人民共和國新聞出版總署, en anglais General Administration of Press and Publication ou GAPP).

• 14 – Ce paragraphe est fondé sur le « Règlement relatif à l'administration du cinéma » (*Dianying guanli tiaoli* 電影管理條例) de 2001. Deux autres textes de référence, « Les sujets des scénarios de film (synopsis), et la réglementation temporaire de la censure sur les films de cinéma » (*Dianying juben [genggai] lixiang, dianying pian shencha zhanxing guiding* 電影劇本(梗概)立項, 電影片 審查暫行規定), de 2003, remplacé en 2006 par la « Réglementation sur les scénarios de films (synopsis) et l'administration du cinéma » (*Dianying juben [genggai] bei'an, dianying pian guanli guiding* 電影劇本[梗概] 備案、電影片管理規定) traitent spécifiquement du scénario et des démarches administratives à accomplir vis-à-vis de la censure. Enfin, la « Directive relative au renforcement des structures de diffusion audiovisuelles et à l'administration de la diffusion de films DV sur internet ou les réseaux d'information » (*Guanyu jiaqiang yingshi bofang jigou he hulanwang deng xinxi wangluo bofang DV pian guanli de tongzhi* 關於加強影視播放機構和互聯網等信息網絡播放 DV 片管理的通知), émise en 2004, étend les règlements relatifs au cinéma aux films DV diffusés sur internet ou sur tout autre support de diffusion.

• 15 – Voir par exemple en français : ANSELME Isabelle, « La république populaire de Chine du XXI^e siècle. Vivre et filmer dans une "société socialiste de marché" », in RENARD Caroline (dir.), *Wang Bing. Un cinéaste en Chine aujourd'hui*, Presses universitaires de Provence, p. 67.

Après modification, le film doit repasser la deuxième étape de la censure pour éventuellement obtenir l'accord. Pour la distribution en salle à l'étranger, la circulation des films chinois dans le circuit des festivals internationaux, ou la diffusion sur internet, que les films soient digitaux ou tournés sur pellicule, les mêmes autorisations sont nécessaires et les mêmes démarches administratives s'appliquent.

Avant 2001, une autre démarche administrative était également nécessaire et pouvait constituer un obstacle sérieux pour les œuvres indépendantes. Les films devaient obtenir un numéro de quota auprès d'un studio national avant d'être présentés aux deux étapes de la censure. Avant l'abolition de cette mesure, toute production cinématographique était en effet censée être l'émanation des studios d'État, et les films détenaient donc automatiquement un numéro correspondant au quota de films produits par ce studio et prévu par l'État, dans le cadre d'une économie planifiée. Pour les premiers réalisateurs qui tournent sans financement de studio, ni approbation du scénario (c'est-à-dire, en faisant l'impasse sur la première étape de la censure), il était plus simple, une fois le film tourné, de demander le parrainage d'un studio, sous forme d'un numéro de quota dont l'obtention était souvent monnayée. Cela permettait au film d'être soumis, par l'intermédiaire du studio et en tant que production de celui-ci, à la deuxième étape de censure du film, celle du montage final. Ce fut le cas pour le film *Mother* (*Mama* 媽媽) de Zhang Yuan, qui a été tourné de manière indépendante à l'aide de fonds privés et a reçu un numéro de quota du Xi'an Film Studio avant son inspection. Lorsque la production cinématographique cesse définitivement d'être le monopole des studios d'État, des sociétés privées ou semi privées acquièrent le droit de produire des films avec ou sans eux, et le système de numéro de quota devient caduc. Dès 2001 (mesure effective en 2002), il n'est donc plus nécessaire de détenir un numéro de quota pour passer les deux étapes de la censure et demander une autorisation de tournage puis de distribution officielles.

Problèmes de définition

Émergeant dans le contexte des réformes économiques de l'après-Tiananmen, ces films non officiels se sont retrouvés dans une position sans précédent. Cette nouveauté et leur rapport ambigu aux industries culturelles chinoises ont engendré de nombreuses discussions au sujet de la terminologie à employer à leur égard. Ce débat, lié à la transformation même de ces industries, s'est complexifié au cours des années à cause de la diffusion de ces films à l'étranger. La sélection de ces films indépendants à l'étranger n'ayant pas été autorisée, elle s'est fréquemment accompagnée de scandales. Pour faire pression sur les festivals internationaux, le Bureau du cinéma a bien souvent exigé le retrait des films chinois officiels de

leur programmation, tandis que les films non officiels, étant hors de sa sphère d'influence directe, restaient à l'affiche et bénéficiaient en outre d'une publicité supplémentaire. Le contraste entre le cadre contraignant de la censure domestique, les punitions encourues par les réalisateurs en Chine, et le succès de ces films dans les festivals internationaux a polarisé l'attention des médias et des distributeurs. Ces films furent donc souvent victimes de leur succès et toute une littérature sur l'opportunisme de la forme de subversion qu'ils représentent s'est développée. Cette dernière a contribué à nourrir une controverse autour du terme indépendant et ses équivalents¹⁶. Le terme « indépendant », souvent employé par les premiers réalisateurs, a parfois été interprété comme une preuve de leur appartenance à l'« underground¹⁷ ». Les termes « minjian » et « alternatif » ont ensuite été mis en concurrence avec la notion de cinéma « amateur ». Cette discussion se déroule dans un cadre linguistique spécifique, et les termes utilisés sont parfois des traductions de mots étrangers appliqués au contexte chinois sans nécessairement s'y intégrer de manière idéale, et en tout cas, jamais sans poser de problèmes, étant donné leurs connotations et les différences qui existent entre les structures audiovisuelles chinoises et étrangères. Ces termes étrangers font d'ailleurs référence à une histoire du cinéma durant laquelle ils ont pu être remis en cause ou redéfinis, comme aux États-Unis¹⁸.

Pour comprendre ce débat, un inventaire des changements structurels de l'industrie audiovisuelle chinoise est nécessaire. Au cours des années 1990, les réformes reconnaissent l'existence d'activités économiques en dehors des structures de l'État. La dichotomie qui oppose les gens « du système » (*tizhinei* 體制內) à ceux qui travaillent en dehors (*tizhiwai* 體制外) distingue, dans notre domaine, les employés des chaînes de télévision ou des studios de cinéma d'État, de ceux qui travaillent pour des maisons de production privées. Ces dernières fournissent des programmes aux chaînes de télévision ou entrent en coproduction avec d'autres structures publiques ou privées pour produire des films qui seront soumis à l'administration de la censure avant leur diffusion publique. Travaillant hors du système

• 16 – Le terme « indépendant » semble faire l'objet d'une crise de légitimité même chez ceux qui ont révélé ces films, comme les programmeurs du Hong Kong International Film Festival. Alors qu'auparavant ils n'hésitaient pas à employer ce terme, ils remettent en question son usage et son importance dans un texte récent, en contraste avec les catalogues des premières éditions du festival. LI Cheuk-to, WONG Ain-Ling et WONG Jacob, « Le nouveau cinéma chinois au HKIFF », *Perspectives chinoises*, n° 2010/1, p. 88-90.

• 17 – Voir PICKOWICZ Paul et ZHANG Yingjin (dir.), *From Underground to Independent, Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2006, 268 p.

• 18 – Pour le cas américain, voir par exemple NEWMAN Michael Z., *Indie, an American film culture*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 3; Pour une discussion plus large, voir DEPREZ Camille et PERNIN Judith (dir.), *Post-1990 Documentary: Redefining Independence*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2015, 260 p.

étatique, cette catégorie de personnes peut d'une certaine manière être légitimement considérée comme « indépendante », puisqu'elle n'est pas employée par les structures publiques. Mais leurs productions restent soumises au contrôle et à l'approbation des médias de masse et des structures de censure de l'État, ce qui les différencie radicalement des films dont nous parlons.

Paradoxalement, la plupart des premiers réalisateurs de documentaires indépendants travaillent au sein du système audiovisuel chinois en lui fournissant des films et en élaborant des émissions nouvelles, menant en parallèle une seconde carrière. C'est donc en s'appuyant sur l'existence des chaînes et en collaborant avec elles que s'élabore cette cinématographie pourtant qualifiée d'indépendante. Et c'est parce qu'elle a été « forgée principalement à travers des activités liées à la télévision¹⁹ » que la frontière semble mince entre le statut *privé* et *indépendant* – le système télévisuel chinois servant, dans le second cas, de soutien involontaire à des réalisateurs qui prendront leurs distances avec les canaux institutionnels. Ceux qui, employés ou non dans des institutions publiques, tournent des films qui ne sont pas présentés à la censure, ni diffusés dans les canaux officiels – télévision ou cinéma – représentent une catégorie plus « indépendante » que ceux qui diffusent leurs films à la télévision chinoise, puisque leurs œuvres sont dégagées des contraintes du marché et de l'État de la production à la diffusion.

Enjeux de recherche

La remise en question du terme indépendant n'a pas empêché l'élaboration d'un cadre de réception fondé sur les différentes interprétations de ce terme. L'absence d'autorisation de diffusion de l'administration chinoise, les propos des réalisateurs et leur répercussion dans la presse ont orienté la critique et la recherche vers des thèmes liés à la politique, tandis que l'esthétique des œuvres a suggéré une comparaison avec le style des réalisateurs de la Cinquième génération²⁰. En Chine, quelques publications parfois de la plume d'universitaires traitent de ces films, mais c'est principalement dans les universités occidentales que les études sur le cinéma indépendant chinois se développent de manière massive. La notion de « sixième génération » est donc d'abord proposée pour désigner ce « petit groupe

• 19 – Lü Xinyu 吕新雨, *Jilu zhongguo, Dangdai zhongguo xin jilu yundong* 紀錄中國 : 當代中國新紀錄運動 Documenter la Chine, le mouvement des nouveaux documentaires chinois, Pékin, Sanlian shudian, 2003, 344 p.

• 20 – La Cinquième génération désigne les cinéastes diplômés de l'Institut du Cinéma en 1982, qui représentent approximativement la cinquième classe de réalisateurs à être formés depuis l'ouverture de cette université en 1950. Rappelons que ce système de classification par génération date justement de l'apparition de la cinquième et a été étendu par la suite, rétrospectivement, aux classes de réalisateurs précédentes.

rebelle consistant principalement de diplômés insatisfaits de l'Institut du Cinéma de Pékin, qui ont émergé immédiatement après les événements de Tiananmen en 1989²¹ », et après les réalisateurs tels que Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, et Li Shaohong. L'appellation « génération urbaine », que Zhang Zhen définit par des préoccupations pour le présent et « la destruction et la reconstruction du tissu social et des identités urbaines de la Chine d'après 1989²² » est parfois préférée à celle de « sixième génération » construite sur le modèle des diplômés de l'Institut du Cinéma de Pékin. Toutefois, l'adjectif « urbain » n'est pas nécessairement pertinent, comme le montre par exemple Sebastian Veg²³ en évoquant un grand nombre d'œuvres qui traitent de thèmes liés à la campagne.

Les partis pris de la recherche sur le cinéma de fiction indépendant se retrouvent pour le documentaire. La majorité des discours portant sur ces films soulignent leur nouveauté, leur caractère politique ou engagé et leur appartenance à un « mouvement ». Dans les publications « officielles » chinoises, le documentaire indépendant est parfois évoqué au sein d'ouvrages traitant de l'histoire du documentaire chinois en général²⁴. L'ouvrage de Lü Xinyu²⁵ est certainement la publication la plus connue sur le sujet. Compilation d'articles historiques et théoriques et d'entretiens de réalisateurs, il constituait en 2003 l'une des premières publications académiques exclusivement consacrée à ce sujet. L'auteur y narrait la naissance de ce mouvement sur ce qu'elle nomme les « ruines de l'Utopie », c'est-à-dire, la Chine d'après 1989, dans laquelle l'idéologie communiste et les mouvements démocratiques semblent détruits. Elle y décrivait également la relation paradoxale des réalisateurs indépendants avec le système télévisuel chinois, et dans ses analyses filmiques, elle lie étroitement l'apparition de ce « mouvement » avec les transformations sociales de la classe ouvrière, comme dans son étude plus récente du film *À l'Ouest des rails*²⁶. Cette approche qui donne une large part à l'entretien avec les réalisateurs est adoptée dans les recueils *Dossier du documentaire indépen-*

• 21 – ZHANG Zhen, « Bearing witness, Chinese urban cinema in the era of “transformation” (Zhuanxing) », in ZHANG Zhen (dir.), *The urban generation, Chinese cinema and society at the turn of the twenty-first century*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 2.

• 22 – *Ibid.*, p. 3.

• 23 – VEG Sebastian, « Ouvrir des espaces publics », *Perspectives chinoises*, n° 2010/1, p. 8 et note 18.

• 24 – Voir, par exemple FANG Fang 方方, *Zhongguo jilupian fazhan shi* 中國紀錄片發展史 Histoire du documentaire chinois, Pékin, Zhongguo xiju chubanshe, 2003, 553 p. L'ouvrage de SHAN Wanli 單萬里, *Zhongguo jilu dianying shi* 中國紀錄電影史 (Histoire du cinéma documentaire chinois, Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 2005, 455 p.), consacre une place plus conséquente à ces films en soulignant notamment leur spécificité fondée sur l'usage de la vidéo numérique.

• 25 – Lü Xinyu 呂新雨, *Jilu zhongguo, Dangdai zhongguo xin jilu yundong*, op. cit.

• 26 – La version originale a été publiée sous le titre « “Tiexiqu” : Lishi yu jieji yishi » 鐵西區：歷史與階級意識 *À l'ouest des rails*, histoire et conscience de classe, *Dushu*, vol. 1, 2004,

dant chinois²⁷ et *On the Edge : Chinese Independent Cinema*²⁸. Une approche historique sur les médias chinois, la télévision et le cinéma officiel informe l'ouvrage de Chu Yingchi et le recueil de Paul Pickowicz et Zhang Yingjin²⁹. En 2010, l'ouvrage collectif *The New Chinese Documentary Film Movement*³⁰ regroupe des articles relevant de différentes approches et disciplines (*gender studies*, sociologie de la réception, études du son et de l'espace) et grave dans le marbre l'expression « Mouvement des nouveaux documentaires ». Certains réalisateurs, producteurs et programmeurs indépendants publient leurs réflexions sur le documentaire, et plusieurs revues sont également consacrées à ce sujet³¹. Ces travaux importants méritent d'être remis dans une perspective critique, notamment pour examiner leur terminologie.

Un cinéma non officiel

Au début des années 1990, le terme d'indépendance peut prêter à confusion car le statut de ces réalisateurs est encore mal défini, et parce qu'en réalité, ils dépendent encore matériellement des chaînes de télévision. L'arrivée de la DV et des logiciels de postproduction informatique transforme leur relation avec celles-ci, puisqu'ils n'ont plus à leur emprunter du matériel ni à le louer. Filmer en DV devient à cette époque un loisir populaire³², ce qui rapproche le statut des réalisateurs indépendants de celui d'amateurs, puisque leurs activités sont menées hors du système audiovisuel officiel et « professionnel ». À partir des années 2000, la diffusion de ce type

p. 23-32. Une traduction partielle en français est disponible : Lü Xinyu, « Les ruines du futur », *Communications*, n° 79, 2006, p. 271-283.

• 27 – MEI Bing 梅冰 et ZHU Jingjiang 朱靖江, *Zhongguo duli jilupian dang'an*, 中國獨立紀錄片檔案 Dossier du documentaire indépendant chinois, Xi'an, Shaanxi Shifan Daxue chubanshe, 2004, 446 p.

• 28 – OUYANG Jianghe, *Zhongguo duli dianying – fangtan lu* 中國獨立電影- 訪談錄 *On the Edge, Chinese Independent Cinema*, Hong Kong, Oxford University Press, 2007, 288 p.

• 29 – CHU Yingchi, *Chinese Documentaries: From Dogma to Polyphony*, Londres, Routledge, 2007, 272 p. ; PICKOWICZ Paul et ZHANG Yingjin (dir.), *From Underground to Independent, Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2006, 268 p.

• 30 – BERRY Chris, Lü Xinyu, et ROFEL Lisa (dir.), *The New Chinese Documentary Film Movement, For the Public record*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, 320 p.

31 – Voir les textes de Jia Zhangke en bibliographie ou ceux de Wu Wenguang (*Documents Xianchang* 現場) ainsi que la revue électronique *Dianying zuozhe Film Auteur* 電影作者, aux dates de parution irrégulières.

• 32 – On pourra se reporter au rapport intitulé *Zhongguo DV fazhan xianzhuang ji guanli duice yanjiu* 中國DV發展現狀及管理對策研究 *Recherche sur le développement et l'état actuel de la DV en Chine et des mesures administratives s'y rapportant*. Beijing dianying xueyuan dianying yanjiusuo, 2004. Disponible sur : <http://filmlogy.bfa.edu.cn/pro/liujun/content%20of%20DV%20report.htm>.

d'œuvres se met en place de manière autonome, avec des projections organisées par des proches des réalisateurs (critiques de cinéma, professeurs et étudiants, etc.). Leurs activités relèvent ainsi de la sphère non-officielle (*minjian* 民間) ou « l'espace du peuple ». *Minjian* est traduit dans le Grand Ricci par « parmi le peuple, dans le peuple, populaire, folklorique ». Il a aussi le sens de « non-gouvernemental » ou « non-officiel », lorsqu'il qualifie des associations ou des activités « libres de tout lien avec l'État, grâce à la reconnaissance officielle d'un secteur non-étatique dans l'économie et à l'ouverture officielle au pluralisme social³³ ». Les lieux de projection des documentaires indépendants chinois sont ainsi baptisés « espaces du peuple » (*minjian kongjian* 民間空間). Ils ne sont pas directement rattachés à des structures publiques et échappent donc à la supervision immédiate de l'État, ce qui ne les affranchit pas pour autant de toute interférence officielle comme nous le verrons. L'essor de ce cinéma « non-gouvernemental », dégagé d'un certain nombre de contraintes institutionnelles, n'équivaut pas pour autant à un cinéma « populaire », *minjian* ne faisant pas référence au concept du « peuple » tel qu'il a pu être utilisé dans la pensée marxiste³⁴. Paradoxalement, *minjian* désigne au contraire des activités et des productions privées, et ces œuvres sont souvent appelées des « films personnels » (*geren dianying* 個人電影 ou *geren yingxiang* 個人影像).

Avec l'usage de ce terme, la notion de « cinéma indépendant » se transforme en « cinéma non-officiel » (*minjian yingxiang* 民間影像), et les films produits et diffusés en dehors du système officiel deviennent alors l'expression du peuple, et non celle de minorités marginales comme semblent le connoter d'autres termes comme *underground*. La pratique indépendante du cinéma sous le régime *minjian* est jugée comme ne relevant pas du contrôle direct de l'État, et d'une certaine manière, les réalisateurs *minjian* n'existent tout simplement pas pour ces institutions dont les réglementations affirment d'une certaine manière encore que « tous les artistes sont employés par l'État. S'ils ne figurent pas sur son registre, par définition, ce ne sont pas des artistes³⁵ ». S'ils quittent la sphère de la marginalité, et de l'illégalité avec cette nouvelle identité non-officielle, les réalisateurs indépendants sont néanmoins

• 33 – BONNIN Michel et CHEVRIER Yves, « The intellectual and the state, social dynamics of intellectual autonomy during the post-Mao era », *The China Quarterly*, n° 127, Special Issue: The Individual and State in China, septembre 1991, p. 572.

• 34 – Divers auteurs insistent sur ce point. Dans le cas du cinéma, voir en particulier MEI Bing 梅冰 et ZHU Jingjiang 朱靖江, *op. cit.*, p. 48, ou YANG Zi 羊子, « "Minjian" de hanyi » 民間的涵義 Le sens de « minjian », *Nanfang zhoumo* 南方周末 Southern Weekend, 30-09-2001, disponible sur http://ent.163.com/edit/010930/010930_102869.html.

• 35 – Pickowicz Paul, « Velvet prisons and the political economy of Chinese film-making », in DAVIS Deborah *et al.* (dir.), *Urban spaces in contemporary China*, New York, Cambridge University Press, 1995, p. 197.

assimilés aux millions d'amateurs qui utilisent la DV dans le cadre de leurs loisirs. Ils réalisent librement des films, mais leur légitimité d'auteur est affaiblie par ce statut oscillant entre le *minjian* et l'amateurisme.

Paradoxes du cinéma amateur

Dans le sillage de la « révolution numérique », l'amateurisme a fait l'objet d'une réévaluation à l'échelle mondiale et également en Chine. Exercé pendant le temps libre, avec un équipement moins sophistiqué que celui des professionnels et une diffusion généralement limitée à la sphère privée, le cinéma amateur (*yeyu dianying* 業餘電影, littéralement « cinéma de loisir ») recouvre aujourd'hui un ensemble de pratiques diverses. Jia Zhangke a écrit plusieurs textes sur la pratique individuelle de la DV qui découle selon lui de l'accès aux DVD et VCD piratés au cours des années 1990, et du développement consécutif d'une cinéphilie chinoise ouverte sur le monde³⁶. L'amateurisme naît de la liberté d'accès aux films et à la pratique cinématographique, considérés par ces cinéphiles chinois des années 1990 « comme un droit de l'homme – c'est-à-dire, un privilège qui devrait être universel³⁷ ». Sous la plume de Jia Zhangke, ces pratiques cinématographiques qui échappent aux institutions chinoises professionnelles ne sont paradoxalement pas moins abouties esthétiquement, ni vouées à une diffusion strictement privée. Amateur et professionnel ne s'opposent donc pas entièrement dans ce raisonnement qui est d'une certaine manière proche de celui de Wu Wenguang. Dans un texte désormais célèbre³⁸, ce dernier rejette les méthodes des documentaristes « professionnels » et leur lot de contraintes financières, festalières et matérielles, pour célébrer la liberté que procure la caméra DV. Expérimenté avec son film

• 36 – Voir dans le recueil JIA Zhangke 賈樟柯, *Jia xiang 1996-2008 – Jia Zhangke dianying shouji* 賈想1996-2008-賈樟柯電影手記 Pensées de Jia, Notes sur le cinéma 1996-2008, Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2009, 266 p. les trois textes suivants : « Yeyu dianying shidai jijiang zaici daolai » 業餘電影時代即將再次到來 L'ère du cinéma amateur va revenir, p. 123-128; « Youle VCD he shuma shexiangji yihou » 有了VCD和數碼攝像機以后, p. 109-111; et « Wufa jinzhi de yingxiang » 無法禁止的影像, p. 122-133, respectivement traduits en français dans *Perspectives chinoises*, n° 2010/1, p. 32-35, p. 36-39 et p. 52-61.

• 37 – JAFFEE Valerie, « Every man is a star », The Ambivalent Cult of Amateur Art in New Chinese Documentaries », in PICKOWICZ Paul et ZHANG Yingjin (dir.), *From Underground to Independent, Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2006, p. 82. Voir également WANG Yiman, « The Amateur's Lightning Rod: DV Documentary in Postsocialist China », *Film Quarterly*, 2005, vol. 58, n° 4, p. 16-26.

• 38 – Publication originale : Wu Wenguang 吳文光, « DV : Yi ge ren de yingxiang » DV : 一個人的影像, La DV, une image personnelle, in Wu Wenguang 吳文光, *Jingtou xiang ziji de yanjing yiyang* 鏡頭像自己的眼睛一樣 L'objectif est un regard personnel, Shanghai, Wenyi chubanshe, 2001, p. 256-263.

Jianghu, ce mode de tournage lui permet de produire des films « personnels » sans aide extérieure – tout en ayant la possibilité de former d'autres personnes à la réalisation, comme les villageois qui participent à son projet sur le monde rural³⁹. Même s'il n'emploie pas le terme « amateur » dans ce texte, il fait l'éloge du travail individuel de non-spécialistes, produit avec peu de moyen et circulant volontairement en dehors des circuits commerciaux ordinaires du cinéma. Si cette dernière idée n'est pas nécessairement partagée par Jia Zhangke, les deux réalisateurs s'accordent pour considérer que les amateurs – qu'ils définissent comme ceux qui font du cinéma pour leur plaisir, pour exprimer leurs idées, et non pour les institutions, ou pour faire « carrière » – garantissent la diversité du cinéma en n'assujettissant pas leurs œuvres à des impératifs mercantiles et aux désirs supposés d'une audience potentielle. Ces caractéristiques et les allusions de Jia Zhangke à des figures du cinéma d'art et essai comme Jean-Luc Godard associent l'amateurisme au cinéma d'auteur ou d'« avant-garde », un rapprochement également effectué par certains chercheurs. Patricia Zimmermann relève ainsi la proximité du cinéma vérité avec le cinéma amateur puisqu'il « connot[e] la liberté créative⁴⁰ » associée à un auteur unique contrôlant toutes les étapes de la fabrication de l'œuvre.

Une cinématographie indépendante dans « l'espace du peuple »

Les termes « indépendant », « underground », « *minjian* » « alternatif » ou « amateur » permettent donc de définir un aspect de cette cinématographie en fonction de différents référents sans qu'aucun ne parvienne à refléter de manière exacte la nature de ces films, l'identité de ces réalisateurs ou le rapport de ce courant cinématographique aux institutions. Deux d'entre eux seront retenus ici pour désigner ces films et faciliter cette étude. *Minjian* correspond au statut de ces activités par rapport à l'État et à la nature très précise de l'espace qui est le leur. Ce terme est spécifiquement chinois et convient donc parfaitement à notre analyse car il n'évoque pas de référent extérieur inadéquat. Toutefois, il ne s'applique pas seulement au cinéma et ne donne pas d'indications sur le type de films eux-mêmes. Nous l'utiliserons donc seulement pour parler des activités liées aux films de notre corpus, et aux espaces dans lesquels elles ont lieu.

• 39 – Voir la réalisation collective *Villagers' documentary film* Cunmin jilupian 村民紀錄片, 2005, 100 min, ainsi que la série de films individuels intitulés *My village 2006, 2007, 2008*, tournée par les participants au projet.

• 40 – ZIMMERMANN Patricia, *Reel families, a social history of amateur film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 129.

Le terme indépendant semble impossible à écarter. Il indique le mode de production des films et permet de distinguer ceux-ci d'œuvres *mainstream*. Il semble aussi être le terme le plus en faveur auprès des praticiens. C'est tout à la fois parce qu'ils sont produits de façon autonome, par des auteurs qui se situent dans la sphère non institutionnelle ou non officielle (*minjian*), et qu'ils ne sont pas nécessairement destinés à une diffusion à la télévision, que les documentaires indépendants chinois évitent les contraintes du marché et de la censure et méritent cette appellation. La notion d'indépendance devient significative ici lorsqu'elle englobe à la fois un sens structurel, économique et un sens politique et esthétique. Cette liberté prise par ces réalisateurs d'« allier l'indépendance du mode de production (*duli de zhipian fangshi* 獨立的製片方式) avec l'indépendance en termes de création et de réflexion (*duli de chuangzao sixiang* 獨立的創造思想)⁴¹ » est au fondement de ce mouvement documentaire. Avec les réformes, les structures du cinéma et de la télévision chinoise tendent à ressembler à celles du reste du monde : il n'y a plus de monopole des studios sur la production cinématographique et les chaînes de télévision délèguent également cette fonction à des entreprises indépendantes. En somme, « comme sur le plan international, parler de la production indépendante économique en Chine, n'a pas vraiment une signification structurelle⁴² ». Malgré la persistance de la censure, le cinéma indépendant chinois s'apparente donc à ce que l'on définit de manière générale comme tel dans d'autres pays, c'est-à-dire un mode de production, un style et des thématiques choisis de manière relativement autonome des structures dominantes et de leurs contraintes commerciales et idéologiques. Le statut indépendant est d'ailleurs en perpétuelle reconfiguration. Il évolue en même temps que les structures de production et de diffusion ménagent un espace rendant possible l'existence d'un cinéma non gouvernemental et non commercial. Celui-ci est tout autant dressé contre les institutions que façonné par elles : le cinéma indépendant n'existerait pas sans les réformes récentes du système cinématographique chinois, ni les contraintes qui perdurent et incitent à imaginer des formes de création différentes. Une cinématographie non officielle et non commerciale cherche sa place en Chine, ce qui suppose la création de nouveaux statuts pour les artistes, et de nouveaux canaux de diffusion pour les œuvres.

Un mouvement?

Un second objet de débat académique concerne la notion de « mouvement ». Lü Xinyu a été l'une des premières à désigner ces films par l'expression

• 41 – Entretien avec Lü Xinyu cité dans MEI Bing 梅冰 et ZHU Jingjiang 朱靖江, *op. cit.*, p. 36.

• 42 – Zhang Xianmin, entretien accordé le 9 avril 2007 à Dali, Yunnan.

maintenant prédominante de « Mouvement des nouveaux documentaires » car ils « ont des éléments, des revendications et un style communs » (*gongtong de yinsu, gongtong de suqiu, gongtong de fengge* 共同的因素, 共同的訴求, 共同的風格) et parce que leurs auteurs partagent la « conscience de leur époque » (*shidai yishi* 時代意識⁴³). Elle souligne d'ailleurs qu'en 1992, Wu Wenguang, Zhang Yuan, Shi Jian et d'autres documentaristes l'ont utilisé dans un texte qui semble maintenant perdu, pour « lancer un nouveau mouvement documentaire⁴⁴ » (*faqiyi ge xin de jilu yundong* 發起一個新紀錄運動). Cette expression tombe dans l'oubli par la suite, avant que Lü Xinyu ne la popularise à nouveau dans ses écrits. S'il semble aujourd'hui généralement admis, l'usage du terme mouvement ne fait pas l'unanimité chez certains praticiens chinois qui préfèrent parfois celui de « phénomène » (*xianxiang* 現象), ou des termes aux références davantage cinématographiques comme celui de « nouvelle vague » (*xin langchao* 新浪潮). Chez la plupart des concernés, outre l'opposition à un processus de dénomination par une entité critique extérieure au groupe dont il est question, leur rejet traduit aussi une réticence à employer un terme très connoté. Le mot mouvement (*yundong* 運動) signifie le mouvement physique (mais aussi le sport), ainsi que l'action collective. Il désigne à la fois des mouvements de protestation spontanés comme celui du Quatre Mai (*Wusi Yundong* 五四運動) ou le Mouvement de défense des droits (*Weiquan yundong* 維權運動) et les campagnes de propagande politique orchestrées par le PCC qui ont jalonné la seconde moitié du xx^e siècle – comme par exemple, la campagne antidroitiers (*Fanyou yundong* 反右運動) de 1957-1958. La notion de mouvement fait donc référence à la fois à des campagnes officielles de propagande et de purges, et à des actions de résistance et de contestation plus spontanées mais souvent collectives et politiques, alors que les réalisateurs indépendants cherchent avant tout un moyen d'expression personnel.

Définir les bornes chronologiques et de ce mouvement est tout aussi problématique. *A contrario* du récit de Lü Xinyu, Wu Wenguang déclare que les réalisateurs ne forment pas un mouvement dès le début des années 1990 car

« en réalité, il ne s'agissait que d'un petit groupe de gens qui partageaient des goûts, des sujets de discussion et de bons moments ensemble. Je suis surpris qu'on forge *a posteriori* cette idée de mouvement. Cela sous-entend que c'était organisé, pensé ou programmé, alors qu'en fait c'était des initiatives individuelles et spontanées. À partir de 1999 et 2000, après l'apparition de la DV, des jeunes gens ont commencé à créer des associations, des festivals avec des rencontres et des projections un peu partout en Chine. Selon moi,

• 43 – Entretien avec Lü Xinyu cité dans MEI Bing 梅冰 et ZHU Jingjiang 朱靖江, *op. cit.*, p. 36.

• 44 – *Ibid.*

c'est à partir de ce moment-là qu'il est possible de dire qu'un "mouvement" s'est créé⁴⁵ ».

La plupart des études découpent le « mouvement des nouveaux documentaires » en deux périodes, la seconde commençant au tournant des années 2000 avec l'apparition de la DV. Cette distinction se fonde principalement sur le nombre de films produits, et non sur l'idée de génération souvent mobilisée pour le cinéma chinois, mais inapplicable dans ce cas, les réalisateurs de documentaires indépendants n'étant pas nécessairement issus de l'Institut du cinéma de Pékin. Ceux qui commencent à filmer à partir des années 2000 seulement sont d'ailleurs parfois aussi âgés que les pionniers du mouvement. Si le groupe a pris de l'ampleur et s'est diversifié au cours des deux décennies de son existence, il existe une assez forte continuité esthétique, thématique et d'usage entre les premiers films et les plus récents pour que cette périodisation semble un peu arbitraire. De même, déterminer la césure entre les projets télévisés plus libres et ceux des indépendants marquant le véritable début du mouvement reste problématique. Le critère de la nature « cinématographique » des œuvres indépendantes est également inopérant, puisque la plupart de ces films ne sont pas distribués en salle.

Produits de manière indépendante par des réalisateurs aux ambitions et profils différents, ces documentaires font corpus en raison de leurs points communs, à la fois esthétiques, pratiques et d'usage. Toutefois, la diversité des films et du parcours des réalisateurs – certains sont liés au système, d'autres pas, certains ont un public de festivals internationaux, d'autres font partie de cercles différents comme ceux de l'université, de l'activisme, du monde de l'art contemporain – montre que cette appartenance présentée parfois comme évidente, pose en réalité problème et demande à être interrogée. Ce corpus se diversifie de plus en plus, devenant une cinématographie avec des genres et des courants différents, des auteurs et des styles divers, comme l'est le cinéma documentaire ailleurs dans le monde. On peut donc affirmer que les réalisateurs indépendants et ceux qui gravitent autour d'eux forment un mouvement dans la mesure où son caractère spontané et les divers courants qui le traversent permettent l'utilisation de ce terme. Régi par des règles tacites en constante évolution, il est composé d'individus aux âges et expériences différentes, unis par une conception similaire des pratiques et des usages du documentaire. Ce groupe de réalisateurs indépendants est à l'origine d'un corpus de films relevant de différents genres documentaires, mais dont la variété et le nombre n'empêchent pas une forme de cohérence stylistique. Reconnaître cette communauté autour des pratiques indépendantes du documentaire n'explique toutefois pas les causes de son existence. Il reste donc à

• 45 – Voir l'entretien PERNIN Judith, « Wu Wenguang, Filmer l'imprévisible », p. 33.

trouver les raisons profondes qui ont poussé ces individus à concevoir ces nouvelles façons de faire, de penser et d'apprécier ce type de films. Le choix du documentaire – au détriment de la fiction – n'est d'ailleurs pas dû au hasard, et cette question demande d'être examinée en profondeur. Malgré sa mauvaise réputation avant les années 1990 et les difficultés inhérentes au mode de production indépendant, le documentaire est devenu la forme d'élection de ces réalisateurs pour des raisons qu'il reste à élucider.

Perspectives historiques

Les questions soulevées au début de cette introduction restent donc entières. Depuis les années 1990, le documentaire est pratiqué par un vaste groupe de personnes composé d'artistes, de citoyens ordinaires et d'activistes, qui se réclament parfois simultanément de ces trois identités. Ce groupe hétérogène est lié par une communauté de pensée et d'actions : comme dans le cas d'autres mouvements artistiques c'est une pratique, ou plutôt un ensemble de pratiques (enregistrement direct, production indépendante, diffusion des films dans des lieux alternatifs, usage de nouvelles technologies, création de studios et de festivals, culture de l'amateurisme et cinéphilie) qui unit des personnalités diverses. Ces pratiques communes se sont élaborées en réaction aux institutions, créant une rupture dans l'histoire d'une forme cinématographique conçue essentiellement comme un outil d'information ou de divertissement officiel. Les nouvelles pratiques mises en place par les indépendants engendrent des formes et des usages nouveaux du cinéma documentaire et ces trois éléments – pratiques, formes et usages – façonnent une nouvelle conception du documentaire. Loin d'être une forme cinématographique immuable, le documentaire n'a cessé de se redéfinir tout au long de son histoire sous l'influence d'impératifs techniques, politiques, ou esthétiques. Les réalisateurs de ce mouvement, en changeant de méthodes de travail, en élaborant un style qui leur est propre et en créant des canaux de diffusion nouveaux, travaillent de manière concrète sur cette redéfinition. Pour dégager la conception du documentaire qui émerge de ces productions indépendantes, il faut d'abord réinscrire ces films dans l'histoire des formes qui leur servent apparemment de contrepoint critique.

Le premier chapitre de cet ouvrage retrace l'histoire du cinéma documentaire en Chine en prenant la double perspective de l'évolution des concepts et des structures qui lui sont associées. Avant l'apparition du cinéma indépendant, la pratique de divers arts documentaires était très commune en Chine. Au début du xx^e siècle, la littérature de reportage, la photographie et le cinéma d'actualités ont tenté de saisir les transformations provoquées par le déclin de l'empire

et la naissance de la République. Ces pratiques ont émergé à une époque de luttes patriotiques et politiques, moment auquel les artistes et les intellectuels se devaient de remettre en question la relation entre l'art et la société. Après 1949, les œuvres d'art documentaires se sont mises à jouer un rôle primordial au sein du système de propagande officiel et cette fonction politique a contribué à forger leur esthétique, ainsi que le rapport du public à ces œuvres. Si l'apparition d'un corpus de films indépendants constitue une rupture avec le modèle de documentaires de propagande officiel, il est nécessaire de comprendre la longue histoire de cette forme, afin de relever les domaines dans lesquels les indépendants innovent et les éventuelles continuités entre ces différentes manières de penser le documentaire.

L'histoire du documentaire chinois s'articule autour de différentes périodes durant lesquelles les films sont définis essentiellement par leur rôle vis-à-vis des institutions de l'État. Avec les réformes des années 1980, celles-ci perdent progressivement leur monopole sur la production des images, et c'est cette évolution majeure qui permet l'émergence des documentaires indépendants dans le sillage des transformations de la télévision chinoise. Les premiers documentaires indépendants apparaissent également au moment où d'autres artistes – écrivains, *performers*, photographes et plasticiens travaillant à la marge de l'art officiel – ont adopté une pratique documentaire visant à l'enregistrement et à la production de récits relatifs à divers problèmes contemporains. Hormis les réalisateurs indépendants, un grand nombre d'artistes participaient donc à la remise en question du documentaire comme forme artistique et comme produit culturel. Les efforts conjugués de ces artistes ont permis l'élaboration de nouveaux concepts relatifs à la pratique documentaire. S'appuyant sur la notion de direct (*xianchang*) et la remise en question du réalisme (*xianshizhuyi*), les acteurs du monde de l'art et de la télévision de l'époque ont reconstruit une définition du documentaire dans laquelle l'enregistrement direct d'événements spontanés tient une place centrale. C'est donc à ces questions à la fois structurelles – à savoir, la réforme des institutions audiovisuelles officielles – et théoriques que se consacre le second chapitre de cet ouvrage.

Nouvelles formes de diffusion

L'une des différences majeures entre ce mouvement et les documentaires officiels tient, nous l'avons vu, dans son autonomie des institutions cinématographiques et télévisuelles chinoises, de la production à la diffusion. Ces documentaires, qui pour la première fois depuis 1949 ne sont pas des produits d'institutions officielles, ne sont pas diffusés dans les canaux ordinaires que sont la télévision et la salle de cinéma, pour des raisons de format, de contenu et d'esthétique.

Dans un premier temps, ils étaient donc dépourvus de public et il a été très vite nécessaire de réfléchir aux espaces et modes de diffusion de ces images. Durant les années 1990 apparaissent des groupes d'amateurs de cinéma qui s'adonnent tout d'abord à une cinéphilie de piratage, puis se spécialisent dans la diffusion du cinéma indépendant à partir des années 2000. Ces groupes sont à l'origine des structures existantes de production et de circulation du cinéma indépendant en Chine, et ils constituent également un vivier de réalisateurs, critiques, producteurs et organisateurs d'événements consacrés à cette cinématographie. L'émergence de ces structures autonomes a profondément transformé les usages du documentaire en Chine. Quittant un statut de productions officielles, les documentaires peuvent être désormais perçus et définis également comme un moyen d'expression personnelle. De cette rupture structurelle découle donc une transformation de la réception de ces films. De la projection privée à la sélection internationale, du festival non officiel à la circulation sur internet, la diffusion de ces œuvres induit une évolution de leur perception et des usages associés. Le troisième chapitre de cet ouvrage s'intéressera donc à l'évolution de ces groupes non officiels et des pratiques spectatorielles du documentaire indépendant, et établira une histoire structurelle de ce mouvement.

Enregistrement direct et mise en scène

Souvent comparés au cinéma direct, les documentaires indépendants chinois se présentent comme des enregistrements d'expériences personnelles. Sous l'influence du milieu artistique d'avant-garde dans lequel les réalisateurs ont fait leurs premiers pas, ils se sont engagés dans des pratiques similaires d'enregistrement d'événements spontanés. Les notions découlant des principes d'enregistrement direct (*xianchang* et *jishizhuyi*) en vigueur dans le monde de l'art depuis les années 1980 induisent une série de modifications de la pratique et de la forme documentaire. Le chapitre IV de cet ouvrage se consacre à l'approfondissement de ces transformations, au premier rang desquelles figure le rapport du réalisateur au profilmique. Le respect de règles du cinéma d'observation direct implique un traitement du son et de l'espace distinctifs, définissant une esthétique générale que des analyses de films confirmeront.

Si ces documentaires sont des enregistrements d'expériences subjectives, elles sont bien sûr informées par les relations qu'établissent les réalisateurs indépendants avec les protagonistes de leurs films. Le traitement de la voix documentaire, de la parole et des interactions entre filmeur et filmés est le sujet de la section suivante. Les analyses de films présentées dans ce chapitre montrent que bien souvent les réalisateurs établissent des relations de collaboration avec leurs protagonistes. Ce

faisant, ils se réapproprient la notion de participation qui caractérisait le mode de production d'œuvres documentaires antérieures. Grâce aux expérimentations qu'ils mènent autour de cette méthode, leurs films acquièrent une légitimité supplémentaire qui influe sur la réception des films. La redéfinition du documentaire affecte donc les trois entités en présence dans le processus de visionnage du film : réalisateur, protagoniste et spectateur.

Hormis pointer vers une esthétique des documentaires indépendants, les analyses d'œuvres présentées ici servent également à remettre en question un certain nombre d'idées reçues. Considérés sous l'angle de leur adéquation aux principes d'un cinéma direct d'observation, ces films sont généralement décrits comme de simples reflets des mutations de la Chine contemporaine. L'emprise de ce discours présent à la fois chez les critiques et les réalisateurs révèle la fascination qu'exerce le processus d'enregistrement et le pouvoir qu'il confère aux images documentaires. Mais il minimise d'autant la part de mise en scène et d'expression des réalisateurs, qui semblent effacés et en retrait de leurs sujets, alors que leurs films véhiculent souvent un discours très fort, ne serait-ce que par le simple choix des thèmes et des protagonistes. Cette approche minimise aussi les grandes différences stylistiques au sein du mouvement. Documentaires historiques, films d'investigation, films essai, « activistes », « ethnographiques » et documentaires expérimentaux cohabitent au sein de cet ensemble désormais de plus en plus hétérogène, et dont les règles d'origine sont constamment subverties par les cinéastes. Cette diversité qui se manifeste dans les films évoqués tout au long de ce livre sera approfondie dans les deux derniers chapitres consacrés à des analyses comparées de films portant sur les mêmes sujets ou événements. Les documentaires sur des questions historiques controversées (chapitre VI) et ceux traitant de catastrophes sanitaires et naturelles récentes (chapitre VII) illustrent non seulement l'existence de sous-genres au sein de ce mouvement indépendant, mais également de partis pris de mise en scène très forts, dans laquelle l'émotion joue un rôle fondamental.