

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Wang Bing

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS

CAHIERS CINEMA

JUILLET/AOÛT 2022 • N° 789

CAHIERS DU CINEMA



**PASOLINI
FASSBINDER
LES INCENDIAIRES**

VUS PAR Ingrid Caven / Albert Serra / Wang Bing / Bulle Ogier
Catherine Breillat / Nadav Lapid

SORTIES ET FESTIVALS
**UN ÉTÉ SUR
GRAND ÉCRAN**

**JEAN-LOUIS
TRINTIGNANT
CORPS CONDUCTEUR**

BELUX 3,50€ - CH 13,50 CHF - D 9,50€ - ESP 11,50€ - FR 11,50€ - GR 11,50€ - IRL 11,50€ - IT 11,50€ - JAP 11,50€ - KOR 11,50€ - LUX 3,50€ - MEX 11,50€ - NLD 11,50€ - NOR 11,50€ - POL 11,50€ - PRT 11,50€ - RUS 11,50€ - SLO 11,50€ - SWE 11,50€ - SWI 11,50€ - TUR 11,50€ - UK 11,50€ - USA 11,50€ - ISSN 0084-111X

L 13302-788 H - F 7,90 € - RD

N° ISBN : 978-2-37716-079-2

La vérité et la boussole

par Wang Bing

Pasolini et Fassbinder endossaient à travers leur œuvre une véritable mission culturelle qui m'a marqué quand j'étais encore étudiant. Pour eux, la notion de vérité est très importante. Je traversais une grande période de doute lorsque j'ai découvert *L'Évangile selon saint Matthieu*, et j'ai été très ému par le désir de cinéma qui se dégageait du film, mais aussi par l'exposition sans fard de convictions intimes. L'évolution dans ce sens est évidente dans leurs derniers films. La transformation de l'artiste s'exprime à travers une sorte d'errance intérieure qui est peut-être notre destinée commune : un rapport au monde renouvelé et des inquiétudes de plus en plus nombreuses. Plus jeune, j'avais hâte de découvrir ce monde. Mais le cinéma m'a fait comprendre que la vie était beaucoup plus complexe que je ne l'imaginais. J'ai perdu en naïveté et acquis une pression existentielle qui me pousse désormais dans mon travail. Pasolini et Fassbinder, lorsqu'ils auscultent les sentiments humains, maîtrisent parfaitement leur trajectoire. Cette réflexion

intérieure est au centre de *Salò ou les 120 Journées de Sodome*, qui peut sembler extrême sur bien des aspects, mais dès lors qu'un cinéaste s'intéresse à la morale de notre société, il se doit d'englober un maximum d'éléments dans son film et de repousser les limites. Réaliser, c'est construire son propre rapport au monde. Et le cinéma peut devenir alors une boussole : *Lili Marleen* est un film qui m'accompagne, souvent des scènes précises ou des expressions des acteurs me reviennent en tête. Mais si l'on compare Fassbinder et Pasolini avec les réalisateurs d'aujourd'hui, il est évident que nous manquons de conviction. Il y a du laisser-aller et de la lâcheté dans notre rapport au cinéma, une croyance atténuée. Peut-être que leur époque était moins polluée par des questions néfastes à la création artistique ? »

*Propos recueillis par Vincent Poli à Paris, le 23 juin.
Interprète : Pascale Wei-Guinot.*



Meet the inspiring winners of the CHANEL Next Prize

Ten creatives – from filmmakers and musicians to dancers and video game designers – discuss how the arts and culture award will shape their work moving forward

Late last year, CHANEL announced the winners of the 2021 [CHANEL Next Prize](#), the first ever iteration of its new, international arts and culture award. Continuing the French luxury label's legacy of supporting avant-garde artists, the biennial award gives a grant to 10 creatives in the fields of film, performance, music, and visual art, who are considered to be redefining the creative industries they inhabit.

The inaugural CHANEL Next Prize was judged by a panel of acclaimed cultural icons, including the British actress [Tilda Swinton](#), Chinese artist Cao Fei, and Ghanaian-British architect David Adjaye. More importantly, though, the ten winners include artists at the cutting edge of their respective fields, from composer Jung Jae-il (who we can thank for the scores to Bong Joon-ho's [Parasite](#) and [Squid Game](#)), to the poet and visual artist Precious Okoyomon.

Also among the winners are filmmakers Rungano Nyoni ([I Am Not a Witch](#)), Eduardo Williams, and [Wang Bing](#), and dancers-slash-choreographers Marlene Monteiro Freitas and Botis Seva. From the rapidly-expanding sphere of video games comes game developer and designer Lual Mayen, whose first publication, [Salaam](#), includes built-in mechanics that benefit real-world refugees. Rounding out the list are the boundary-breaking theatre director Marie Schleef, and the future-facing art collective Keiken (AKA artists Hana Omori, Isabel Ramos, and Tanya Cruz).

The recipients of the prize were initially announced in December 2021. "We extend CHANEL's deep history of cultural commitment," said Yana Peel, CHANEL's global head of arts and culture, at the time.

"Empowering big ideas and creating opportunities for an emerging generation of artists to imagine the next."

Up until now, however, CHANEL's vanguard of next-generation creatives haven't actually come together in person. This will occur for the first time at this year's Venice Biennale, where they are set to convene as a group, to engage, merge practices, and share ideas. Dazed readers will also be able to follow along with coverage on Dazed's social channels beginning April 20.

In the meantime, get to know each winner of the CHANEL Next Prize below.

WANG BING, FILMMAKER

Wang Bing is a filmmaker whose epic documentaries, including *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2002), *Mrs. Fang* (2017), and *Dead Souls* (2018), have earned international acclaim.



Courtesy of Wang Bing

"This photo (of the ruins) travels through time and space, making me feel uneasy about the future."

"I'm from Shanxi province, Xian City. Now I'm living in Beijing and Paris. I like artworks that are independent and full of creativity. Being direct and authentic are the principal characters in my works. When I shoot a documentary, all the stories and characters are gradually formed as the shoot goes on. That is to say, life itself helps me shape my film, and everything is unknown."

"I normally shoot people or stories I know for my films, or places I'm familiar with, so when I shoot I feel close to who I'm shooting, and the cameras can be quite close to them. Therefore, there is no distance between a film and its audience. I'm now finishing off a documentary's post-production work in Paris. I shot this a few years ago. It's about normal people living in the lower reaches of the Changjiang River.

"I'm very excited to win this prize. A lot of people who didn't know my works have started to notice me. It's an encouragement to me. I hope that everyone can still have opportunities to watch the most primitive movie format – documentaries. Documentaries are still an effective bridge to help people understand each other from the bottom of their hearts."

HISTOIRE DE L'ART

Tombeau d'images et de vies

À propos des *Âmes mortes* de Wang Bing



Fig. 1. Le site de Mingshui (Wang Bing,
Les Âmes mortes, 2018, photogramme).

Notre réflexion prend appui sur le cycle multiforme que l'artiste Wang Bing a consacré à une période taboue et invisibilisée de l'histoire de la Chine : le mouvement dit « antidroitier » conduit par Mao Zedong entre 1957 et 1961, lors duquel des centaines de milliers d'intellectuels et d'opposants politiques furent persécutés, arrêtés et déportés dans des camps de réforme et de rééducation par le travail¹ (fig. 1). Saisi par cet épisode concentrationnaire qu'il découvre en 2004 à travers le recueil de nouvelles de Yang Xianhui², Wang Bing décide d'adapter un scénario de fiction qui devient *Le Fossé* (108 minutes) six ans plus tard, en 2010. La réalisation de ce premier long métrage est particulièrement éprouvante car l'artiste est confronté à deux obstacles intimement liés : l'absence d'archives et la censure qui perdure aujourd'hui malgré la réhabilitation des présumés droitiers en 1978. Rien pourtant n'est inventé dans cette fiction d'inspiration documentaire qui procède au *reenactment* (reconstitution jouée³) de l'histoire. Soucieux de l'authenticité des situations remises en scène dans *Le Fossé*, Wang Bing entreprend de se documenter par lui-même : il réalise clandestinement de nombreux entretiens avec les survivants et se rend sur les lieux des faits, dans l'ancien camp de réforme et de rééducation par le travail de Jiabiangou⁴ situé dans la province du Gansu, au nord-ouest de la Chine. L'hostilité du contexte

politique entrave certes la réalisation du *Fossé* – le tournage dissimulé et mal financé se déroule dans des conditions extrêmes (froid, isolement, peur) valant à Wang Bing de sérieux problèmes de santé⁵ – mais force est de constater que la ténacité de l'artiste opère un retournement de situation. En effet, l'épreuve de cette réalisation contrariée engendre par ricochet la réalisation de projets satellites qui constituent rétrospectivement un ensemble comprenant un court métrage de fiction, deux documentaires et trois installations vidéo⁶. Entre 2007 et 2018 (avant et après l'achèvement du *Fossé*), ce sont six excursions qui voient le jour au gré des repérages et des rencontres mais aussi des étapes de monstration (expositions, rétrospectives⁷). C'est donc sans relâche que, depuis près de quinze ans, l'artiste met en situation artistique la même période concentrationnaire contre la volonté d'une société chinoise contemporaine qui prétend s'établir en condamnant l'histoire *in absentia*.

Si, de prime abord, on pourrait penser *Le Fossé* comme un centre de gravité, la théorie du « rhizome » – que Gilles Deleuze et Félix Guattari décrivent dans *Mille plateaux*⁸ – correspond mieux selon nous au mode d'existence de ce cycle filmique situé à l'intersection du cinéma et de l'art contemporain. *Le Fossé* constituerait non pas une racine ou une base mais un « plateau », selon la terminologie des auteurs, accueillant d'innombrables ramifications. Dès lors, il n'y a pas plus de fin que de début, ou plutôt une infinité de manières d'exister à l'intérieur de cette œuvre-plateau sans cesse déviée et reconduite. Conscient de la résistance que *Le Fossé* oppose à sa propre instauration, Wang Bing repousse manifestement les limites de l'empêchement en allant jusqu'au bout de ce que peut produire l'idée, développée par Étienne Souriau et récemment reprise par David Lapoujade, d'un « pluralisme existentiel⁹ ». Les états virtuels qui accompagnent le film en train de se faire sont appelés à se matérialiser sous des formes intermédiaires d'apparition (repérages, documentations et expérimentations préparatoires), lesquelles ne sont pas tant des substituts mineurs de l'œuvre à venir que les émanations de sa pure possibilité. En somme, l'impuissance devient constitutivement puissance, ou « puissance de ne pas », selon la théorie de Giorgio Agamben¹⁰. Le désœuvrement du *Fossé* participe aussi de l'élan vital de cet ensemble polymorphe dont les plastiques rhizomatiques nous mettent au défi de circuler entre fiction et non-fiction, archive et témoignage ou encore subjectivité et altérité.

Ces considérations appellent une redéfinition de la notion d'œuvre qui cohabite ici avec quelque chose de fondamentalement inaccompli et processuel. Pour mettre en lumière la liminarité¹¹ de ce cycle au long cours, la présente contribution s'attachera plus particulièrement au dernier opus de l'artiste, *Les Âmes mortes*¹² (493 minutes), paru en 2018. Ce très long métrage est constitué de vingt-quatre séquences de durées variables (entre 2 et 43 minutes), dont dix-sept sont des entretiens réalisés avec des rescapés des camps et leurs familles¹³. Initié entre 2005 et 2007 pour documenter *Le Fossé*, ce film d'entretiens prend véritablement forme en 2012, comme en témoigne sa note d'intention¹⁴, et se voit encore augmenté par d'autres contributions en 2016 et 2017. Cette nouvelle performance¹⁵ testimoniale se présente comme une expérience (*experior*, éprouver) qui réfléchit à la fois l'enfance et l'âge adulte de la démarche rhizomatique. Non seulement *Les Âmes mortes* nous apparaît comme le syndrome d'une possible infinitude (deux autres parties seraient encore à venir¹⁶), mais ce film fleuve radicalise aussi l'« agentivité¹⁷ » des images. En se départissant des enjeux professionnels de la représentation, le film cesse d'être pensé selon des critères de production et de réception au profit de sa capacité agissante. L'acte d'image se présente comme un espace médial opérant, par les voies secrètes du rituel¹⁸, la transmission et la survivance de cette histoire concentrationnaire condamnée à l'oubli. Si *Les Âmes mortes* a bien une valeur documentaire, nous chercherons également à saisir en quoi cette œuvre, perçue à travers son intentionnalité, revêt une fonction existentielle, permettant à toute une communauté de rescapés au bord de la disparition de s'incarner physiquement et symboliquement en images.

Image-corps (*vivens vivo*)

Les Âmes mortes est un film lazaréen¹⁹ qui ne peut faire ressentir la réalité de l'histoire qu'au contact de ceux qui ont survécu. À travers cette « anthologie d'existences²⁰ », Wang Bing se situe dans la voie ouverte par Michel Foucault et se range du côté des « hommes infâmes » que les autorités chinoises ont privés de parole, soit de toute résistance possible. Ainsi l'artiste cherche à écouter ces vies minuscules « là où, d'elles-mêmes, elles parlent²¹ », accueillant leurs témoignages sans artifice ni pathos. Wang Bing a déjà expérimenté le modèle de l'*oratorio* testimonial avec He Fengming, l'une des rares figures militant pour faire archive, dont il enregistre en 2007 le récit face caméra dans le huis clos de son modeste appartement (*Fengming, chronique d'une femme chinoise*, 183 minutes en version cinéma et 227 minutes en version installation). Mais *Les Âmes mortes* confère un statut prototypal (au sens d'essai, de tentative) à ce précédent film dont il reproduit le modèle confidentiel à une échelle monumentale en juxtaposant, avec un besoin accru de remémoration, une vingtaine de récits de soi – aussi long soit-il, le film ne demeure qu'un fragment infime d'une totalité sans début ni fin (fig. 2 et 3).

Wang Bing filme ses hôtes avec une discrétion remarquable – aux deux sens du terme – sur un principe non interventionniste. Les survivants font l'objet d'une mise en scène *a minima* et sont appréhendés tels qu'ils vivent, dans un environnement domestique souvent peu propice à la prise de vue (étroitesse, obscurité, bruit). Assis ou alités selon leur état de santé, les survivants sont filmés *vivens vivo*²² tandis qu'ils se remémorent sous nos yeux les fautes²³ qui ont généré leur internement à Jiabiangou ainsi que les discriminations dont ils ont continué d'être victimes pendant la révolution culturelle (1966-1976). Le principal régime de parole est celui du témoignage personnel et consiste pour le sujet à « re-figurer l'expérience du temps²⁴ », selon les termes de Paul Ricoeur. Les présumés droitiers racontent comment ils ont survécu : grâce à un petit travail dans le camp (cuisine, bergerie), à une personne en particulier (dont le nom précieux est répété) ou parce qu'ils ont reçu une aide alimentaire de leur famille alors même que la famine du Grand Bond en avant touchait toute la population – Cao Zhonghua (2017)²⁵ puis Qi Luji (2016) et Pu Yanxin (2005) révèlent des actes d'anthropophagie

Fig. 2. Cao Zhonghua (Wang Bing, *Les Âmes mortes*, 2018, photogramme).





Fig. 3. Cao Zhonghua et sa femme (Wang Bing, *Les Âmes mortes*, 2018, photogramme).

survenus dans les camps mais aussi en dehors. Wang Bing n'ignore aucunement ce second cercle de victimes qui a vécu la répression par procuration. Les témoins sont, pour un nombre important d'entre eux, filmés avec leurs femmes ou leurs enfants, lesquels témoignent par leur simple présence dans le cadre ou par quelques mots. Mais il arrive aussi que cet entourage mobilise toute l'attention, comme Fan Peilin (2005) décrivant avec émotion, à la fin du film, la disparition de son mari dont seuls les effets (une couverture élimée et une gamelle sale) lui ont été retournés par le Parti. D'autres témoignages participent quant à eux d'un processus de remédiation qui ramène à titre posthume la parole d'entre les morts. Les rescapés prêtent leur voix à ceux qui ne sont plus et commémorent les victimes par le rituel énonciatif délivré coûte que coûte malgré les pertes de mémoire. Après plus de sept heures de projection, l'artiste recourt aussi de manière exceptionnelle à des documents d'archives. Dans une brève séquence, il filme deux photographies en noir et blanc de Pei Zifeng, professeur de littérature au lycée n° 1 de Tianshui, mort à Jiabiangou en 1960 à l'âge de 44 ans, tandis que deux de ses lettres sont traduites à l'écran. La victime s'incarne ici dans une image-apparition qui se distingue des rescapés préalablement filmés par sa puissance spectrale. Nous découvrons, médusés, la physionomie de Pei Zifeng qui, d'abord entouré de sa femme et de ses cinq enfants, puis seul, pose sans le savoir pour l'éternité. Wang Bing redonne d'une certaine manière vie ici à celui qui n'est plus mais c'est bien un effet « Thanatos », constitutif de l'acte d'image en lui-même, qui se produit à l'écran.

En résumé, chaque parole, unique, participe d'une multiplicité à constituer : il ne s'agit pas seulement de traduire la souffrance personnelle mais bien de réfléchir le traumatisme à un niveau collectif. La trajectoire des *Âmes mortes* n'est pas introspective et conduit au contraire à une forme de dépersonnalisation ou de désobjectivisation, montrant qu'à travers l'individu, la tragédie de l'histoire touche un groupe, une communauté, dont le processus de reconnaissance n'est pas tant historiographique – la critique historique se méfie d'ailleurs de la parole vécue – que démocratique. Ce film, dont l'étirement constitue un acte de résistance en images, traduit une sollicitude à l'égard des tiers, lesquels ne sont pas simplement exposés dans un récit national mais



Fig. 4. Qi Luji (Wang Bing, *Les Âmes mortes*, 2018, photogramme).

saisis dans leur hétérogénéité, sans autre discours que le leur. Les témoins livrent une parole brute qui se révèle être le produit d'une élaboration matérielle autant que d'un processus de pensée. Si Wang Bing rend visible le travail du film au moyen d'un montage explicite des entretiens qui marque les coupes par des noirs, il prend également soin de conserver les hésitations et les silences des témoins dont la parole parfois se brise dans une « incarnation en vérité²⁶ ». L'artiste ne rêve pas à diminuer la distance à l'autre par les moyens narratifs et esthétiques de l'image, mais plutôt à vivre cet écart avec la parole des rescapés dans une perspective critique et émancipatoire. Rien de moins aisé en effet que d'écouter l'autre et d'accueillir ses errances : il faut pour cela lâcher prise quant au film à faire pour prendre position du côté de la personne filmée. Or *prendre position*²⁷ demande de trouver la bonne distance dans la mise en regard mais aussi de s'engager physiquement à hauteur d'homme pour la tenir. La prise de position a un coût humain pour Wang Bing : elle repose sur une recherche en acte où l'esthétique doit coïncider avec le vécu concentrationnaire.

Comme d'autres avant lui²⁸ ont pu tâtonner pour trouver la manière la plus juste de se tenir face aux victimes, Wang Bing invente sous nos yeux sa manière de faire l'expérience de l'histoire d'autrui en images. C'est avec beaucoup de patience – la grande toile des *Âmes mortes* s'est tissée entre 2005 et 2017 – mais aussi avec une sobriété exemplaire que l'artiste fait advenir une communauté en histoire(s). Wang Bing intervient de façon parcimonieuse, posant quelques brèves questions aux témoins sur une date, un motif, un nom²⁹. Pour autant, il ne cherche pas à cacher sa présence bord cadre, perceptible tout au long du film sous des formes modestes (un recadrage, une ombre, une respiration). Le filmeur entre même dans le champ à deux reprises – s'exposant pour la première fois à l'écran depuis ses débuts. Pris au piège de sa déférence, Wang Bing saisit d'abord malgré lui son reflet dans un miroir tandis qu'il attend son hôte, Qi Luji (2016), pour s'installer au salon – et garde la prise au montage. La seconde occurrence est quant à elle programmée en raison de la marginalité du témoin qui incarne les « bourreaux » : dans une séquence située à la fin du film, Wang Bing entre intentionnellement dans l'image aux côtés de Zhu Zhaonan (2007), un ancien cadre du Parti qui dénonce *a posteriori* l'aberration des conditions de vie et de travail dans le camp de Jiabiangou. Ces formes nouvelles de transparence constituent autant d'indices réflexifs qui ne sont pas anecdotiques. L'attention créatrice que l'artiste porte à la présence de l'autre, aux dépens de sa propre figurabilité, atteste ici d'une éthique documentaire qui se trouve et s'invente dans l'expérience de l'altérité. Autrement dit, la position de Wang Bing se manifeste au cœur même de l'appareil de production : ne pas tout savoir, ne pas tout voir mais être simplement là et s'attacher concrètement, tant que faire se peut, à l'acte de se souvenir. En incarnant manifestement son statut de « visiteur » et de témoin à l'écran, c'est une manière pour l'artiste de redire la préexistence du réel qu'il ne veut en aucun cas soumettre aux nécessités de l'image, y compris la sienne (fig. 4).

Ce souci d'autrui a néanmoins un prix pour les spectateurs qui se trouvent confrontés à l'inertie des corps-mémoires filmés en plan fixe et à la primeur donnée à la seule parole, au-delà de la représentation qui s'avère austère. C'est par ce parti pris d'une image *faible* (lente, immobile, sans effet) que l'artiste parvient à figurer l'infigurabile et à donner un visage aux sans visages. Ainsi Wang Bing se déprend du visible et du mouvement au profit d'une capacité à écouter qui cohabite avec une forme-limite de l'image devenue d'une certaine façon dérisoire. La *faiblesse* esthétique se porte ici garante d'une justesse politique qui vise, avant toute considération artistique, à produire de l'attention là où règnent le silence et l'opacité. Le radicalisme pudique de l'image opère un accès au réel, à ce qui n'est pas l'image, donc, mais que celle-ci rend perceptible par son dépouillement. L'épreuve, dès lors, n'est pas tant celle de la durée exceptionnelle ou de la construction parataxique, mais bien celle de la puissance d'évocation qui émane paradoxalement de ce dispositif « iconoclaste » de témoignage actif. Non seulement le corps filmé des rescapés opère le passage de l'histoire par sa physicalité mais il devient le lieu symbolique des images. C'est à travers son *gestus* (regard, posture, vêtements) et son expression (voix, énonciation) que les spectateurs font renaître le passé sur leur écran intérieur – les images endogènes se mêlant à celles, exogènes, du film sur un principe d'incorporation proprement cinématographique. *Les Âmes mortes* mobilise la fonction imageante du corps (celui des témoins et des spectateurs) au contact duquel l'histoire est (re)connue : un corps-médium qui fait advenir une image mentale à l'intersection du présent et du passé, à la lisière de la vie et de la mort.

Image-crâne (*memento mori*)

Il suffit de se remémorer la légende grecque de l'invention de la peinture à Corinthe³⁰ pour constater que la perte est au cœur de la relation esthétique de l'humanité et constitue le préalable de toute représentation. Dans son essai intitulé *Pour une anthropologie des images*, le philosophe de l'art Hans Belting souligne bien ce lien « archaïque » qui existe entre la figuration et l'absence : « L'image s'offre à notre regard à la façon dont les morts se présentent à nous : dans l'absence³¹. » Si le corps (du modèle, du peintre) est à l'origine de la représentation, l'image qui en résulte remédie quant à elle ce qui a été et n'est plus, à l'instar des mains négatives dans l'art pariétal. La compréhension du phénomène anthropologique de l'image, la plus ancienne comme la plus contemporaine, suppose ainsi de considérer que tout acte de représentation est un *memento mori* – « souviens-toi que tu vas mourir ». Ces réflexions éclairent bien la réversibilité de l'acte d'image. Lorsqu'il s'attache à filmer les corps miraculés de l'histoire, Wang Bing ne fait pas pour autant disparaître l'analogie entre image et mort sous des formes qui lui feraient écran. Au contraire, il considère explicitement la perte du corps comme existentielle et c'est avec une évidence manifeste qu'il figure cette dialectique dans *Les Âmes mortes*. En regard des dix-sept entretiens réalisés en présence et à huis clos³², on observe dans l'intervalle sensible des images une série de séquences hétérotopiques³³ qui rythment de façon dispersive le récit historique. En dehors du fait qu'elles permettent d'interrompre ponctuellement le face-à-face des spectateurs avec l'image-corps-médium,



Fig. 5. Gao Guifang (Wang Bing,
Les Âmes mortes, 2018, photogramme).

ces sorties brutales hors les murs de la maison des rescapés ont pour fonction de matérialiser, d'une part, un processus de reconnaissance qui ne saurait attendre davantage et d'autre part, un travail de réparation symbolique qui fait des *Âmes mortes* un film-tombeau (fig. 5).

La mort habite ontologiquement l'image et il est impossible de l'écarter à la vue des corps usés des survivants de l'histoire concentrationnaire, pourtant Wang Bing va plus loin en rendant visible la zone frontière qui sépare les deux mondes. Non seulement il mentionne la disparition de huit témoins³⁴ *a posteriori*, au moyen d'un carton placé à l'issue des entretiens, mais il filme aussi trois anciens présumés droitiers à l'article de la mort. Ceux-ci attestent et rejouent l'histoire *in extremis*, par l'épreuve mutique de leur seule présence (Gao Guifang et Pu Yiye en 2016) ou dans un ultime souffle, à l'instar de Zhou Zhinan (2005). Le témoignage de ce dernier est d'autant plus précieux qu'il est suivi de l'enterrement du vieil homme, dont la mort survient un mois après l'entretien. En plaçant cette longue séquence de funérailles à une quarantaine de minutes du début du film, Wang Bing inscrit d'emblée la nécessité et l'urgence de son projet testimonial en même temps qu'il pointe la dimension généalogique de la relégation concentrationnaire. Par cette approche élargie du témoignage, l'artiste rappelle que le passé, jamais révolu, s'inscrit dans l'inachèvement pour celles et ceux qui restent après la mort de leurs parents. Si l'émotion étreint l'assistance lors de l'éloge funéraire prononcé par Zhou Yanmin – le fils aîné du défunt convoque « les âmes mortes du corridor du Hexi », témoignant des souffrances et des injustices endurées –, la séquence ne verse pas dans l'affect et prend même un caractère tragico-comique. Hissé laborieusement à flanc de colline à l'aide d'un chariot, le cercueil a bien des difficultés pour entrer dans le caveau creusé à même la terre : « Il est tout de travers ! Le parti communiste l'a assez malmené ! » hurle Zhou Yanmin dans une crise de pleurs frénétiques, avant de descendre lui-même dans le trou. À la fois touchante et grotesque, la cérémonie se déroule dans le profond respect des traditions funéraires (musique, pétards, encens) et donne au film une dimension symbolique.

La tombe filmée n'est pas seulement ici un lieu de repos, elle est aussi le lieu d'une action humaine qui offre au défunt une place parmi les vivants. À travers cette inhumation d'un rescapé de l'ancien camp de Jiabianguo, Wang Bing renvoie à l'issue fatale que connaîtront les autres survivants, mais il rend aussi hommage aux milliers de victimes dont les corps ont disparu comme s'ils n'avaient jamais existé. La dépouille de Zhou Zhinan participe donc d'un corps-commun par le transfert du film qui relève d'une démarche de réhabilitation et vaut pour toute une communauté d'âmes dites « mortes » – peut-être, justement, parce qu'elles sont restées sans sépulture ? Si dans *L'Odyssée*, l'âme du pilote Elpénor apparaît à Ulysse devant l'entrée des Enfers pour l'exhorter à lui élever un tombeau – « Ne me laisse pas non pleuré et non enseveli³⁵ ! » (chant XI, 83) –, c'est parce que le culte funéraire relie les morts et les vivants comme membres d'un même corps social et scelle ce que Jean Baudrillard nomme « l'échange symbolique³⁶ » : le cadavre se décompose tandis que son double-image (le tombeau, sous quelque forme que ce soit) le voue à l'éternité. Wang Bing n'ignore aucunement ce paradoxe qui actualise la disparition du corps par l'élévation d'un monument funéraire. C'est pourquoi au corps phénoménal (symbolique, social) du gisant endormi, il oppose le corps naturel (décomposé) des transis ensevelis à même le sol de Jiabianguo dans une série de trois séquences tournées sur le site de Mingshui.

La première séquence (sans date) et la deuxième (2005) se suivent et sont situées à environ 140 minutes du début tandis que la troisième séquence, tournée en 2012, est placée à la fin du film. En incarnant à l'écran ces lieux de mort situés à la frontière du désert de Gobi, que les rescapés n'ont cessé d'évoquer dans leurs témoignages, Wang Bing réalise une continuité rétrospective qui ménage à la tragédie de l'histoire un espace visible dans le présent. Arpentant sous nos yeux ce territoire-palimpseste dans une démarche exploratoire, il performe le retour de l'histoire par l'acte de filmer *in situ*. L'artiste tient la caméra à la main – souvent à bout de bras, inclinée vers l'avant – et filme tout ce qui affleure à la surface du sol pour reconnaître et accueillir les traces du passé. Ce dispositif « archéologique » repose sur l'exécution du pas lent et déterminé de l'homme à la caméra dont l'engagement physique affecte le filmage. La présence du filmeur est bien palpable (une image vibratile, du souffle dans le micro) et participe pleinement de l'exhumation de cette histoire enfouie. Il y a en quelque sorte deux récits : un récit documentaire dédié à la mémoire des lieux et un récit personnel, celui de l'artiste qui éprouve ce passé (qu'il n'a pas vécu) en images, comme si Wang Bing mettait l'histoire en mouvement par le propre mouvement de son corps et de son regard conducteur.

Le cinéaste n'est pas seul en ces lieux concentrationnaires. Dans la première séquence, on aperçoit au loin un berger avec son troupeau et quelques véhicules sur une route. Dans la séquence suivante, on reconnaît un témoin entendu à deux reprises chez lui au début du film, environ 80 minutes plus tôt : Cao Zonghua (filmé ici en 2005) est entouré d'un groupe de survivants venu rendre hommage aux « âmes mortes » de l'ancien camp de Jiabiangou par une modeste cérémonie où sont brûlés du gras de mouton et des billets – « Compagnons d'infortune, qui se soucie de vous ici ? Qui prend soin de vous ? » s'interroge l'un d'eux. Enfin, Wang Bing filme aussi des paysans et leurs familles cohabitant aujourd'hui avec ce qu'il reste de l'ancien charnier viabilisé par l'État en 1987 (vraisemblablement pour remblayer l'histoire). À peine ensevelis dans le sable, à quelques mètres des habitations, ce sont partout des lambeaux de tissus et de cordes, des ossements épars, autant de débris faisant rempart au révisionnisme. « C'est un spectacle très dérangeant », explique Hu Haisheng (sans date) en guidant Wang Bing jusqu'aux cavités qui servaient d'abris de fortune aux prisonniers. L'immédiateté de ces images-objets (par opposition aux images-souvenirs générées par la parole filmée en entretien) procède à une actualisation du passé qui saute dès lors aux yeux. À bien y regarder, chaque forme, chaque trace revêt un « pouvoir fantomal³⁷ » qui recommence l'histoire par l'éclat que lui procure son statut d'archive³⁸. De fait, dans la troisième séquence qui clôt le film, les ossements humains que Wang Bing filme de façon récurrente se présentent comme le contrechamp définitif du corps vivant des



Fig. 6 et 7. Le site de Mingshui (Wang Bing, *Les Âmes mortes*, 2018, photogramme).

rescapés. Les crânes des internés ensevelis à même le sol du camp sont filmés *in media res*. En exposant ces restes sans façon, tels qu'ils apparaissent à la vue de tous, Wang Bing rappelle combien il est vain et dangereux d'ignorer cette limite de la vie à laquelle la campagne antidroitiste a conduit injustement et sans remords. Telle la figure de l'historien-chiffonnier chère à Walter Benjamin, l'artiste rend justice à ces rebus de l'histoire de la seule façon possible, avec respect et humilité – « rien à dire. Seulement à montrer³⁹ » (fig. 6 à 8).

Au terme de cette réflexion, nous proposons de considérer *Les Âmes mortes* comme un lieu d'animation et de symbolisation qui place les morts sous la garde de la communauté des vivants, laquelle est sommée en retour de les faire vivre dans sa mémoire. En faisant de cette expérience de l'histoire d'autrui le point nodal de son travail, Wang Bing inscrit l'éthique du *care*⁴⁰ au centre de la sphère publique, renouant avec ce dont elle est généralement coupée : le politique. C'est bien pour soigner l'ignorance du contemporain



Fig. 8. Le site de Mingshui (Wang Bing.
Les Âmes mortes, 2018, photogramme).

NOTES

1. Parmi les travaux consacrés au goulag chinois, le *laogai*, nous renvoyons notamment à l'ouvrage du sinologue Jean-Luc Domenach : *Chine : l'archipel oublié*, Paris, Fayard, 1992.
2. Yang Xianhui, *Le Chant des martyrs. Dans les camps de la Chine de Mao*, trad. Patricia Barbe-Girault, Paris, Balland, 2010.
3. Cette traduction est proposée par Aline Caillet, « Le re-enactment : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, 17, 2013, p. 66-73.
4. Jiabianguo est un ensemble de camps à la frontière du désert de Gobi comprenant l'unité centrale de Jiabianguo, son annexe Xintiandun et le camp de Mingshui, créé pour ce dernier à l'automne 1960. Sur les 3 200 personnes qui y ont été internées, « environ 500 auraient survécu », selon le carton qui ferme *Les Âmes mortes* (2018). Jiabianguo est l'un des innombrables camps qui existaient en Chine à cette période.
5. Voir Wang Bing, Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi, *Alors, la Chine*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2014 ; Caroline Renard, Isabelle Anselme et François Amy de La Bretèque (dir.), *Wang Bing. Un cinéaste en Chine aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.
6. *Brutality Factory* (2007) ; *Fengming, chronique d'une femme chinoise* (2007-2009) et *Les Âmes mortes* (2018) ; *L'Homme sans nom* (2009), *Traces* (2014) et *Beauty Lives in Freedom* (2018).
7. En France, l'œuvre de l'artiste a fait l'objet à Paris de deux expositions personnelles à la galerie Chantal Crousel, en 2009 et en 2018, ainsi que d'une rétrospective intégrale au Centre Pompidou en 2014, événements à l'occasion desquels ont été présentés plusieurs films inédits – *Fengming, chronique d'une femme chinoise* (version remontée pour l'installation, 2009), *L'Homme sans nom* (version installation, 2009), *Traces* (2014), *Père et Fils* (2014), *Madame Fang* (version longue, 2018) et *Beauty Lives in Freedom* (2018). Au moment où nous achevons cette publication, six films de Wang Bing sont exposés à Paris, au Bal, dans le cadre d'une exposition immersive qui présente sous un jour nouveau les œuvres et offre la possibilité de revoir dans son intégralité l'installation *Père et Fils* (87 min.) : « Wang Bing. L'œil qui marche » (commissariat : Diane Dufour et Dominique Paini, 26 mai-14 nov. 2021). Voir le livret-catalogue issue de l'exposition qui présente des photographies de 170 séquences issues de huit films, un entretien avec Wang Bing et un ensemble de textes critiques : Diane Dufour et Dominique Paini (dir.), *Wang Bing. L'œil qui marche*, Paris, Delpire & Co, 2021.
8. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
9. Étienne Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire » (1956), dans *Les Différents Modes d'existence*, Paris, PUF, 2000, p. 195-217 ; David Lapoujade, *Les Existences moindres*, Paris, Minuit, 2017.
10. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. L'intégrale (1987-2015)*, Paris, Seuil, 2016 ; *id.*, *Le Feu et le Récit*, Paris, Rivages, 2015.
11. Les travaux de l'anthropologue Arnold van Gennep sur les rites de passage (*Les Rites de passage*, Paris, E. Nourry, 1909) ont été repris et développés par Victor Turner (*Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990) qui a mis l'accent sur la période de marge (phase liminaire ou liminale), laquelle est située entre les séquences cérémonielles de séparation vis-à-vis d'un groupe (phase pré-liminaire) et celle de réintégration du sujet dans ce même groupe sous une nouvelle identité (phase post-liminaire). En convoquant ici la liminarité, nous l'envisageons plus largement

comme un processus anthropologique qui conduit l'individu à faire, par l'acte d'image, une expérience existentielle de la communauté.

12. Titre original : *Mingshui*, France / Suisse, 2018, 493 min. Le titre français, *Les Âmes mortes*, est emprunté à l'ouvrage éponyme du romancier russe Nicolas Gogol écrit en 1842. Lors de sa distribution en salle et pour son édition DVD, le film a été découpé en trois parties compte tenu de sa durée.
13. Antony Fiant a réalisé un découpage précis du matériau des *Âmes mortes* dans le chapitre de sa monographie consacrée à Wang Bing ; Antony Fiant, « Quelle faute avais-je commise ? » *Anthologie*, dans *Wang Bing. Un geste documentaire de notre temps*, Laval, Warm, 2019, p. 175-205.
14. Des extraits de la note d'intention intitulée « Past in Present Time » ont été publiés en 2014 dans *Wang Bing. Un cinéaste en Chine aujourd'hui*, p. 189-193.
15. La théorie de la performativité dans les arts s'appuie aussi sur la notion de liminarité pour envisager l'exécution d'une action pour elle-même et en dehors d'un résultat à produire. Richard Schechner, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Théâtrales, 2008.
16. « As regards Dead Souls, for the moment I have only directed one part of it. There are still two parts that have not yet been edited. It is a project in three parts [...] each of the sections is about eight or nine hours long. » Dominique Chateau et José Moura, « Documentary as Contemporary Art: A Dialogue », dans *eid.* (dir.), *Post-cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 363.
17. Cette notion fait écho à la thèse d'Alfred Gell selon laquelle les objets d'art doivent être traités non seulement selon un système de valeur esthétique occidentale (sens, beauté) mais aussi comme des agents doués d'une fonction déléguée et ayant à ce titre des effets concrets sur l'environnement qui les reçoit ; Alfred Gell, *L'Art et ses Agents. Une théorie anthropologique* (1998), trad. Olivier Renaut et Sophie Renaut, Dijon, Les Presses du réel, 2009.
18. Ernst Kris et Otto Kurz envisagent le rôle de l'artiste dans la continuation de celui du sorcier dont les pratiques magiques de l'image auraient cessé en se détachant du culte des morts ; Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie* (1934), trad. Michèle Hechter, Marseille, Rivages, 1987.
19. Jean Cayrol, écrivain rescapé du camp nazi de Mauthausen, a qualifié de « lazarien » un art romanesque qui ne cherche pas à reconstituer de manière réaliste le passé des camps mais plutôt à traduire depuis le présent l'expérience concentrationnaire de celles et ceux qui ont survécu ; Jean Cayrol, « Lazare parmi nous », dans *Œuvre lazarienne*, Paris, Seuil, 2007, cité par Frédéric Detue, « Le lieu et la parole : Les Messagers, documentaire lazarien », *La Revue documentaire*, 28, juin 2017, p. 24-33.
20. « La vie des hommes infâmes » a été écrit par Michel Foucault pour servir de préface à ce qu'il appelait une « anthologie d'existences », un projet éditorial finalement abandonné ; Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » (1977), dans *Archives de l'infamie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 7-30.
21. « Toutes ces vies qui étaient destinées à passer au-dessous de tout discours et à disparaître sans n'avoir jamais été dites n'ont pu laisser de traces – brèves, incisives, énigmatiques – souvent qu'au point de leur contact instantané avec le pouvoir. (...) Pourquoi, ces vies, ne pas aller les écouter là où d'elles-mêmes, elles parlent ? » *Ibid.*, p. 12-13.

22. Nous nous appuyons sur l'ouvrage programmatique de Hans Belting intitulé *Pour une anthropologie des images* pour traiter du caractère médiumnique de l'image du corps dans cette partie de notre étude et lui empruntons l'usage de l'acronyme « V. V. » qui figure sur de nombreux portraits de la Renaissance italienne pour l'abréviation de la formule latine « vivens vivo » : « peint du vivant du modèle à l'attention du vivant qui le contemple ». Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* (2001), trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004.
23. Au cœur de tous les témoignages, on retrouve cette question lancinante formulée avec véhémence par Zhao Tiemin (2005) à un peu plus de quatre heures du début du film : « Quelle faute ai-je commise ? Qu'on me le dise ! »
24. Paul Ricœur, *Temps et Récit, I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991, p. 9.
25. Le nom des rescapés mentionnés dans cette étude est suivi de l'année durant laquelle l'entretien a été réalisé.
26. Claude Lanzmann parle de « l'incarnation en vérité » à propos des témoignages recueillis dans *Shoah* lorsque la parole se brise parfois, abolissant d'une certaine façon la distance entre le souvenir du passé et le présent de la remémoration ; Marc Chevie et Hervé Leroux, « Le lieu de la parole. Entretien avec Claude Lanzmann » (1985), dans *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 301.
27. Voir la distinction entre « point de vue » et « position » que fait Alain Brossat dans son ouvrage *Des peuples et des films. Cinématographies, philosophie politique* (Aix-en-Provence, Rouge profond, 2020).
28. Claude Lanzmann, Patricio Guzman ou Rithy Panh, par exemple.
29. Aussi marginales soient ses interventions, la différence avec ses précédents films, où il demeurait mutique, est palpable ici pour les spectateurs qui entendent pour la première fois la voix de Wang Bing.
30. Profitant du sommeil de son bien-aimé avant son départ à la guerre, la fille du potier Butades, qui vivait à Corinthe au V^e siècle av. J.-C., dessine au charbon de bois les contours de son ombre sur le mur ; son père réalise par la suite un relief en argile à partir de cette « peinture d'ombre » (*skiagraphia*). Voir Plin le Vieux, *Histoire naturelle*, XXXV : *La Peinture*, § 152, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 133, et les commentaires d'Emmanuel Alloa (« Anthropologiser le visuel », dans *Penser l'image, II : Anthropologies du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 5-41, ici p. 8) et de Hans Belting (*Pour une anthropologie des images*, p. 38 et 232).
31. *Ibid.*, p. 183.
32. Wang Bing filme exceptionnellement deux témoins en extérieur : Qi Luji (2016) et Zhu Zhaonan (2007).
33. Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), dans *Dits et Écrits*, II, Paris, Gallimard, 1984, p. 1571 et suiv.
34. Au fur et à mesure du film : Pu Yanxin (2011), Xing De (2011), Zhao Bingkun (2008), Zhao Tiemin (2016), Gu Huimin (s. d.), Li Jinghang (2016), Pu Yiye (2017) et Zhu Zhaonan (2013).
35. Traduction tirée des sous-titres français du coffret DVD édité par Arte (2018).
36. Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la Mort*, Paris, Gallimard, 1976.
37. Caroline Renard, « Wang Bing, une mémoire politique », dans Véronique Campan, Marie Martin et Sylvie Rollet (dir.), *Qu'est-ce*

qu'un geste politique au cinéma ?, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 187.

38. Dans son livre *Mal d'archive*, Jacques Derrida rappelle cette capacité de l'archive à nous mettre en présence de quelque chose dont elle est le prolongement et qu'elle recommence – une capacité inscrite dans son étymologie grecque (*arkhê*) qui signifie à la fois le principe et le commencement d'un être ; Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

39. Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle » (1935), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 60.

40. Joan C. Tronto, *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*, New York / Londres, Routledge, 1993 ; Liane Mozère, « Le souci de soi chez Foucault et le souci dans une éthique politique du care », *Le Portique*, 13-14, 2004 (DOI : 10.4000/leportique.623).

41. Nous empruntons cette lecture lacanienne du trauma au philosophe de l'art Hal Foster, qui observe un nouveau paradigme centré sur « le retour du réel » dans l'art de la fin du XX^e siècle ; Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), Bruxelles, La Lettre volée, 2005 ; Jacques Lacan, « L'inconscient et la répétition », dans *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 25-75.

42. Michel Foucault, « Introduction », dans *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9-28.

Le Monde

Wang Bing, cinéaste tellurique, rouvre Le Bal

L'établissement parisien propose une plongée dans l'œuvre de l'artiste-phare du documentaire chinois.



« A l'ouest des rails » (2003), de Wang Bing. WANG BING

Créé par Raymond Depardon et Diane Dufour voici dix ans à Paris dans une ancienne salle de bal « italienne » jouxtant la place de Clichy, Le Bal est consacré à l'image document sous toutes ses formes (film, photo, vidéo). C'est dire si le réalisateur chinois Wang Bing, phare du cinéma documentaire chinois, y a sa place. Formé à la photographie et au cinéma, l'homme est entré dans la carrière cinématographique en 2003, avec *A l'ouest des rails*.

Cette œuvre de neuf heures, tournée en caméra DV durant deux ans, est une chronique du démantèlement du plus grand complexe sidérurgique chinois, construit par l'armée d'occupation japonaise, à Shenyang. Le film est un des plus gros chocs esthétiques dispensés par un documentaire depuis les origines du genre. C'est, tout à la fois, un *Te Deum* à la beauté électrique et ravagée, une élégie de chair et de rouille, un tableau épique et spectral du devenir de l'homme à l'ère de l'image numérique et du capitalisme financier, un brûlot politique enfin, qui, à défaut de lui valoir les sympathies du pouvoir chinois, lui prodigue une reconnaissance immédiate et universelle.

Parcours immersif en trois temps

Wang Bing, artiste opiniâtre et courageux, ne lèvera pas le petit doigt pour revenir en cour. Il creusera au contraire, dans ce cinéma solitaire, acharné, empathique, presque sacerdotal qui est le sien, le sillon d'une vérité qui met au premier plan l'immémoriale tragédie d'un peuple martyr. Les camps de travaux forcés (*Fenming, chronique d'une femme chinoise ; Le Fossé ; Les Ames mortes*), l'épuration ethnique (*Ta'ang*), l'aliénation du travail (*Argent amer*), la marginalité et la misère (*L'Homme sans nom*), la réclusion psychiatrique (*A la folie*) : c'est bien au révisionnisme historique et aux stigmates totalitaires de son pays que s'attache sans relâche le cinéaste, non pas tant par un discours militant qu'en filmant inlassablement leurs effets, partout où il le peut. Sur les corps des victimes, dans la langue des témoins, et jusque dans la terre, s'il le faut, lorsque les disparus y sont engloutis.

Diane Dufour, directrice du Bal, et Dominique Païni, fin connaisseur de l'œuvre du cinéaste, ont travaillé main dans la main pour monter cette sobre et belle exposition, conçue avec la participation de l'auteur. La première y a apporté son intérêt pour le document filmé et pour la part politique explosive du cinéma de Wang Bing ; le second s'est centré sur ce qui dépasse le terrain proprement documentaire pour atteindre à ce qu'il nomme « *l'invention d'une forme* ».

**C'est bien au
révisionnisme
historique et
aux stigmates
totalitaires de son pays
que s'attache sans
relâche le cinéaste**

Ils ont imaginé un parcours immersif en trois temps, économe en cartels explicatifs, dans lequel vingt extraits de films projetés sur les murs ponctuent un parcours qui privilégie trois moments correspondant à autant de motifs essentiels du cinéaste. La ruine (*A l'ouest des rails*) ; l'enfermement (*A la Folie*) ; la filature (*L'Homme sans nom*). Comme le précise Diane Dufour, « *le corpus retenu dans l'œuvre est celui des films d'arpenteur plutôt que de témoignages* », une

manière de mettre en exergue, par le choix d'une forme précise qui est celle du filmeur rivé à son sujet, cet accompagnement viscéral, cette coprésence magnétique, qui fonde philosophiquement la position morale de Wang Bing à l'égard de ses personnages.

Intelligence de la monstration

Evocatrice, la scénographie s'établit au diapason des films choisis, et en fournit une idée d'autant plus juste. Les deux grands écrans mis côte à côte pour évoquer *A l'ouest des rails*, juxtaposent ainsi, en blanc et rouge, le lent travelling avant du train fendant le paysage enneigé du complexe, et la réunion des ouvriers dans l'espace enfumé des bains de l'entreprise. Soit la glaciation inexorable d'un recouvrement et le dénuement tiède et charnel des hommes qui y résistent. Plus loin, à l'enfermement de la coursive où circulent à en perdre définitivement la raison les aliénés d'*A la folie* correspond la structure encagée des murs constellés d'écrans qui accueillent et enferment le visiteur. On pourrait multiplier à l'envi les exemples de cette intelligence de la monstration, comme des extraits choisis.



« A l'ouest des rails » (2003), de Wang Bing. WANG BING/LE BAL

On s'émerveille ainsi du paradoxe selon lequel une exposition de fragments – à un film près, *Père et fils*, œuvre presque picturale jamais distribuée et montrée ici dans son intégralité – témoigne aussi bien d'un cinéma bâti sur la durée, sur le stoïcisme et l'exténuation, tant du filmeur que de ses personnages et, partant, des spectateurs eux-mêmes, pathétiquement appelés à en partager l'impossible épreuve. La sensation prend ici clairement le pas sur le sens et le message. Ces extraits exposés sont ainsi au film qu'ils citent ce que ces films eux-mêmes sont à la réalité chinoise : une soudaine et momentanée prise de conscience d'une histoire qui nous est continûment soustraite.

FILMMAKER WANG BING CAPTURES MARGINALIZED LIVES

SEMINAL CHINESE DOCUMENTARIAN WANG BING FINDS NARRATIVE AND THE MEANING IN
THE EXPLICATION OF TIME.



WANG BING, 15 HOURS. COPYRIGHT WANG
BING.

Over the last year, many of our lives have taken on the slowed-down texture of a Wang Bing film. Work bleeds endlessly into life, economic marginalization and dispossession intensify and even the spaces between seconds feel elongated and extended. The director's 2007 documentary *Fengming: A Chinese Memoir* begins by following an elderly woman home, up hilly snow-lined paths and into her modest apartment. It is only when she settles, tiny in a leather armchair, that we see her face. For the next three hours, she speaks about her life as a journalist and the many brutalities and privations that she and her family endured under Mao Zedong's mid-century Anti-Rightist Campaign and its long aftermath.

She tells of how she was forced back to the office after a failed suicide attempt and arrived to rescue her husband from a re-education camp a scant few weeks too late. Her monologue is devastating yet never becomes sensationalistic. The camera never leaves the scene, even when she gets up to go to the bathroom.

GALERIE
CHANTAL CROUSEL



A PORTRAIT OF THE FILMMAKER, WANG
BING.

"It's like a memory vanished," Wang explains of the campaign when we Skype, through a translator, in January. Within a two-year period, between 500,000 and 2,000,000 "rightists" within the Communist Party were purged by means of jail, torture and internment in labor camps; many died of starvation before they were formally rehabilitated over the next few decades. For most filmmakers, one such historical episode might result in a single film. But Wang, who is considered China's foremost documentarian and an auteur in his own right, returns to the subject again and again. A picture of the period accretes through both interviews with survivors, such as in *Dead Souls* (2018) and *Beauty Lives in Freedom* (2018), and fiction like 2010's *The Ditch*, coming into focus like a slowly loading GIF.

Wang's oeuvre is full of quiet, patient exonerations. His films eschew political grandstanding for finely observed portraits of those marginalized by contemporary Chinese society—factory workers, ethnic minorities, the unhoused and the dispossessed. Many are set in geographically peripheral provinces, too: the northwest, where he grew up; Shenyang in the northeast, where he went to school; and Yunnan in the southwest, where he relocated for his health. "Every province has different stories," he explains. It's also worth emphasizing that his is not a cinema of deprivation or struggle but rather of being made obsolete, whether by the Chinese Communist Party's design or by capitalism. Wang is uninterested in imposing the narrative or moral frameworks that are so prevalent in both state-sponsored and dissident cinema. When asked about the tension between observation and witnessing, he replies that "words like witness, it's not my way of thinking. I think more in a cinematic way." Although shooting has been interrupted by the pandemic, he is currently working on a film on West African traders in Guangzhou, which will include footage from a trip he made to Lagos in 2019.



STILL FROM WANG BING, *CRUDE OIL*
(2008).

Rahel Aima
Filmmaker Wang Bing Captures Marginalized Lives
Cultured Magazine, May 11, 2021
<https://cutt.ly/sbLyZbu>

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Although he attended film school and started his career working in the Chinese film industry, Wang quickly grew disillusioned; he prefers the freedom, creative possibilities and financial viability of shooting alone or with a bare-bones crew of three or four at most. (His films are not shown in the country except very recently in art contexts, but circulate as DVDs.) They are largely unscored, which he attributes to his “very, very low post-production budget.” The use of diegetic sound, with music filtering through only as a ringtone or on the radio, further helps to avoid any cheap sentimentality. This becomes especially apparent in *Mrs. Fang* (2017), which chronicles the last week in the life of a bedridden elderly woman with Alzheimer’s disease, her life ebbing away even as the camera looks on.

Wang’s films are also, as a rule, extremely long. He first became known for the nine hour and 11 minute-long *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2002), which charts the decline of heavy industry and its effects on local families through gorgeous long takes that somehow never approach the timbre of ruin porn. Cinema is usually an exercise in contracting time, but it is further dilated in *15 Hours*, which was commissioned for documenta 14 in 2017 and features a single 15-hour take of a garment processing factory, and *Crude Oil* (2008), a 14-hour documentary about oil extraction.



WANG BING, *FENGMING: A CHINESE MEMOIR* (2007).

Watching a film of this length shifts the viewing paradigm, of course. In this, Wang’s work is analogous to other slow cinema, or art films like Douglas Gordon’s *24 Hour Psycho* (1993) and Christian Marclay’s *The Clock* (2010). But a better framework for understanding might be in the tradition of labor cinema. There’s a certain dignity accorded to work, especially of the repetitive, unglamorous, grinding kind that keeps global capitalism going, with attention not just to the end products but to the process of their making. It’s the antithesis of Alfred Hitchcock’s 1960 statement that “drama is life with the dull bits cut out.” Take the comparatively sprightly 92-minute *Man with No Name* (2010), which trails a silent hermit over the course of a year. His environment is desolate yet stunning through the seasons, all wheat, gold, and later, snow. We watch him gather wood and water, plant and harvest his patch of a field, mend a mud-walled abode, and cook in the small cave he calls home. Slowly, we realize that we are seeing an entire cycle of resource gathering and production, except that here it’s not capitalism, but subsistence.

reviews: one afternoon

Time

Reviewed by Wang Bing
Translated by Robin Setton

One Afternoon

In August 2016, I went to Lanzhou to complete my interview footage of Jiabiangou camp survivors. Somehow I felt tense, anxious, as if something was holding me back. I'd begun filming there 10 years before, but still had some gaps to fill.

After questioning the locals in a somewhat run-down residential neighbourhood, I found the block where Cheng Shixian lived. I went up to the 4th floor and knocked on an ancient metal security grille, but got no reply. I waited for a while in the yard, then asked an elderly resident if Cheng still lived there. I was told he had passed away about six months earlier, but his wife was still alive and had gone back to her family. I felt a weight lift from my shoulders, but at the same time a great sense of emptiness.

I thought of old Wang Zhi's place, where I'd knocked for a long time to no avail. I asked around if he had moved, and was told he had died three months earlier. Was his wife still with us? I wondered. When I'd filmed him telling selected stories about his life in the camp, she had listened throughout, in silence, from the next room. After he finished, she came in and spoke in great agitation how she had gone to Jiabiangou to rescue him. Wang Zhi interrupted her story, but I didn't interfere, thinking I would have another chance to film them. Now I learned that Wang's wife had been dead for four or five years.

Han Tongji had been a doctor at Jiabiangou. A few years back, we were quite close. Han lived alone—his wife had divorced him in his youth, when he was dubbed a Rightist—and was happy to talk for my camera. Sometimes he would whisper conspiratorially, or with great restraint. My most vivid memory was of him signalling to me to turn off the camera while making 'my lips are

sealed' gestures. Now I tried to call him, but the number was out of service. Later, after lengthy inquiries, I learned he had died some years before.

Finally, I went to the Gansu Provincial Administration compound, where I found Bai Yun's address. His wife opened the door and welcomed me warmly. He passed, she said, eight years ago. When Bai Yun was labelled a Rightist, she'd been a promising young worker in the Provincial Party Committee office. Her colleagues advised her to divorce him as soon as possible, but she refused. They fired her, and she went back to her village with her child. Bai returned a few years later, having narrowly escaped death at Jiabiangou. She had always been very proud of her decision; she came downstairs to see me off, loudly telling everyone we met on the way: 'Guess what, Wang Bing came to see me and Bai, he wants to make a film about Jiabiangou!' I was very nervous and couldn't wait to reach the main gate and get off the estate. As we took our leave, she said: 'Wang Bing, you've aged a bit since we last met. I see worry lines in your face.'

Thinking of these people I had filmed, and of my own life, I wondered about what the work of the last 10 years had meant. A decade seemed to have passed in a flash.



Wang Bing (1967, Xi'an, China) is a filmmaker who lives and works in France and China. *West of the Tracks* (2002), received numerous awards and was followed by works and video installations now in the collections of major museums such as Centre Pompidou and Museo Reina Sofía, leading to a full retrospective at *documenta14* (2017).

EXPOSITION

Les paradoxes de Wang Bing au BAL

François Albera

L'exposition du BAL (6, Impasse de la Défense, Paris XVIII^e), « Wang Bing, l'œil qui marche », procède d'un paradoxe de base : la spatialisation de la durée (paradoxe bergsonien). Selon quel(s) principe(s) extraire des plans ou des séquences de films dont certains ont une durée de 9 heures – c'est-à-dire choisir et réduire (paradoxe de la métonymie) ? Et selon quel(s) principe(s) les disposer dans des espaces d'exposition (paradoxe de la simultanéité, de la coexistence de films différents et de plans et séquences consécutifs, réorganisés, redistribués autrement) ?

Bien que contrairement à Raúl Ruiz, Chris Marker, Chantal Ackerman, Harun Farocki ou, plus récemment, Artavazd Péléchian (voir *1895* n° 93), le cinéaste lui-même n'ait pas conçu une version « installation » de l'un de ses films ou de tous, il s'est prêté au jeu et a participé activement à cette transmutation de ses œuvres en acceptant, réagissant, refusant, corrigeant les propositions que lui faisaient les commissaires, Diane Dufour et Dominique Païni.

Les principes qui ont présidé aux choix des extraits et aux durées de ceux-ci (parfois quelques minutes en boucle, parfois 80 minutes en continu) sont énoncés dans l'introduction du catalogue-livre de 832 pages qui accompagne l'exposition et lui survivra : ils procèdent de l'analyse des principes mêmes du cinéaste, sa

poïétique : observer-enregistrer (plans fixes longs, longs travellings avant) et suivre (caméra portée en mouvement), deux motivations qui se réunissent en une troisième qui les coiffe : lutter contre la disparition (des traces, des hommes, des objets).

La distribution des projections-diffusions comporte plusieurs formats (écrans de tablette ou mur-image), plusieurs arrangements (deux images ajointées, une seule image, trois petites, six moyennes) soit frontaux soit formant un environnement. Évidemment ces variables répondent à la matière abordée par le cinéaste. L'espace « immersif » est pour l'asile psychiatrique où les résidents sont parqués dans des coursives grillagées qu'ils ne peuvent que parcourir, suivis par le cinéaste, selon un itinéraire qui redouble celui de la salle d'exposition et ses trois côtés (le quatrième étant celui de la caméra). Les six écrans moyens sont dévolus à *l'Homme sans nom* dont on observe les gestes quotidiens, répétitifs (tasser de la terre en vue d'une culture, casser des branches de bois sec, préparer sa tambouille, marcher dans la neige, un sac de terre sur le dos). Deux images ajointées de deux films associées pour leurs proximités (un long travelling avant dans un train dans une zone industrielle en déclin ; un travelling avant dans une fonderie) et leurs différences

(ici le plein air et la neige, là l'intérieur et le rougeolement du feu). Ou elles sont l'une au-dessus de l'autre mais avec un mouvement inverse (une ouvrière et un ouvrier du textile devant leur machine à coudre confectionnant des jeans en répétant les mêmes gestes à un rythme très rapide, machinal). Le plan unique de grand format et de longue durée est réservé à *Père et fils* qui forme un plan-tableau monumental. Il cadre la chambre au sol de terre battue où vivent un père, ouvrier, et ses deux fils adolescents. On voit un lit contre le mur du fond et, de part et d'autre, des vêtements suspendus, des boîtes et des bidons de différentes sortes, une accumulation d'objets utilitaires. Un tableau à la fois somptueux (tonalités sourdes, couleurs chaudes, éclat des sources de lumière intermittentes – téléphones portatifs, découpe soudain de la porte d'entrée située sur le 4^e côté de la pièce) et dérisoire. Entre un Le Nain et certaines installations de Kabakov ou de Beuys. L'un des garçons est sur le lit et regarde obstinément ce qu'on identifie au bout d'un moment comme un écran d'ordinateur ou de télévision, invisible sinon par quelques reflets bleus sur un montant de bois. C'est la durée du plan (ou des plans, car il y en a quelques-uns durant les 87 minutes du film) qui anime ce tableau lequel se peuple progressivement : d'abord on ne saisit pas la présence de cet écran, puis on la déduit du regard du garçon et des reflets. Soudain une oreille de la chienne couchée, immobile au sol et qu'on n'avait pas distinguée, s'agite et signale son existence. Puis celle d'un chiot non loin de là, et d'un second. Arrive le deuxième fils qui se couche avec son frère sur le lit pour regarder l'écran invisible et à peine audible, tout en sirotant une boisson. Puis le père vient faire bouillir de l'eau et finit par éteindre la lumière et intimer aux deux garçons de dormir. Ne restent alors sur

l'écran noir que deux vacillantes lueurs blanchâtres, bleuâtres, comme la bougie de l'enfant du Greco. Puis plus rien.

On voit bien la proximité de cette image d'un espace domestique sommaire, pauvre – sans être misérable – avec la photographie « sociale » de Walker Evans (Wang Bing a fait des études de photographie). N'étaient ces menus changements qui rétribuent la patience du spectateur devant cette vue en « grandeur naturelle » – comme disaient les premiers spectateurs des bandes Lumière.

Wang Bing développe un cinéma de l'observation, de la ténacité du regard – il est « œil qui marche », certes, mais aussi « œil fixe », obstiné –, il s'accroche à la durée que vivent ceux qu'il filme : une journée de 15 heures, c'est 15 heures de filmage. L'attente du père des deux fils inactifs, reclus c'est des heures d'attente filmées, celle de la journée de travail du père. On se remémore un des projets de films qu'avait énoncés Fernand Léger, à l'inverse de ce qu'il mettait en jeu dans *Ballet mécanique* (construction et reconstruction du mouvement, montage ultracourt, collage, etc.) : filmer un couple 24 heures durant sans hiatus. Ou certaines expériences de Warhol. Cependant les films de Wang Bing ont un autre enjeu que démonstratif ou de mise en crise de la narration classique scandée par un découpage, des changements d'angles, etc. Par le seul fait que sa matière est sociale, historique, politique même et que les partis pris formels qu'il adopte sont accordés à ces enjeux-là. Dans la durée de notre perception de cette scène de 87 minutes, comme des plans fixes sur les vestiaires des ouvriers des forges de Shenyang, on est amené à s'interroger sur ce qu'on voit. Le cinéaste proclame qu'il n'a pas d'avis (faut-il fermer l'usine ? est-il acceptable qu'on laisse un homme seul vivre en troglo-

dyte?), qu'il n'a pas à prendre position. Les commentateurs du livre-catalogue s'en félicitent tous : dieu merci pas de voix off explicative, pas de « leçon », pas de démonstration. Mais peut-on se borner à se féliciter de ce retrait ? En fait Wang Bing se donne les moyens formels de ne pas démontrer ou discourir parce que ces choix « formels » amènent fatalement le spectateur à se poser des questions et, peut-être, à soupçonner des réponses. À cet égard l'accrochage de l'exposition rend encore plus prégnant ce questionnement par le type d'arrangement auquel il procède. Les commentaires ne peuvent donc faire l'économie des effets de ces choix, de ces dispositifs. *L'Homme sans nom* est cité par tous et chacune et chacun en parle autrement, a vu autre chose. La méthode Wang Bing touche ici à un énième paradoxe. D'une part, le regard obstiné porté sur des êtres, des lieux, des actions obtient, dans la durée et dans la fixité ou la continuité, qu'advienne quelque chose : une épiphanie. Celle d'un regard (ainsi le jeune homme vu de dos en plan rapproché, sous la neige, dont le haut du buste et le crâne forme une sorte de Brancusi – *Mademoiselle Pogany* –, une forme plastique parfaite qui, soudain, se retourne et regarde en notre direction), celle d'un geste (tendresse entre deux aliénés). C'est l'apparaître, le surgissement dont la phénoménologie a su donner de convaincantes descrip-

tions (cf. Henri Maldiney, « l'éclair de l'être »). D'autre part le hors-champ nous obsède : qui est cet homme « sans nom », comment en est-il arrivé là, comment se fait-il que ces deux garçons ne soient pas scolarisés, comment ces deux couturiers survivent-ils aux 15 heures de gestes mécaniques, etc. On aimerait soudain que la caméra recule et qu'un plan général situe la grotte de l'homme sans nom (il paraît que loin de vivre dans un désert lointain, il se trouve à proximité d'un nœud autoroutier – qu'on entend dans le film, pas dans l'installation), la cahute du père et ses fils, l'atelier des couturiers, des fondeurs, l'accueil des migrants, etc. C'est à nous de chercher et c'est le « formalisme » du cinéaste qui nous y conduit.

Qu'il faille – dans la mesure du possible – visionner l'ensemble des films de Wang Bing dans leur totalité, qu'on le fasse en salle et non sur son écran de poche, c'est l'évidence. L'expérience qu'il faut en faire n'acquiert sa plus grande amplitude et profondeur que là. Justement la Cinémathèque française a opportunément saisi l'occasion de cette exposition pour présenter une rétrospective du cinéaste dont la programmation des films n'est guère courante dans les salles de cinéma. L'exposition propose une expérience d'un autre type : elle introduit à l'œuvre par une intelligente et sensible pédagogie du regard.

VIENT DE PARAÎTRE

Livres

Karine Abadie, *La Ruée vers l'or de Charlie Chaplin*, Collection « Les Films sélectionnés », Paris, Gremese, 2021, 120 p.

Comme tous les livres de cette collection, l'ouvrage respecte une construction balisée. Le « prologue » concentre, avec l'« épilogue », l'essentiel des explications historiques et des analyses critiques en une vingtaine de pages et le plus gros du texte est consacré au « récit du film », divisé en dix-huit « chapitres » et illustré de nombreux photogrammes. Si minutieux soit-il, on peut trouver ce récit réducteur en ce sens qu'il s'attache essentiellement à « raconter l'histoire » et qu'il s'intéresse peu aux caractères proprement formels de l'œuvre. Heureusement, de fréquentes digressions renvoient les scènes décrites à des passages d'autres films de Chaplin (faisant ainsi apparaître des motifs intéressants) ou les éclairent par des informations relatives à la personnalité du cinéaste et aux caractères généraux de son personnage et de son art. L'auteur ne se contente donc pas de reproduire le « scénario » à la façon des livraisons de *l'Avant-Scène*. Si d'ailleurs c'eût été le cas, on pouvait tout de même en défendre l'utilité, car le livre de Mme Abadie est le premier ouvrage français à prendre comme version de référence l'original muet de 1925, tel qu'on peut le voir aujourd'hui dans les récentes éditions Dvd, et non la réédition « parlante » de 1942, comme le faisait encore (par nécessité) *l'Avant-Scène* en 1979 (n° 219-220).

Les spécialistes trouveront sans doute à redire, car les mots peinent parfois à traduire les images : ce n'est pas le « reste d'un morceau de poulet » dont Charlot affamé se délecte et ce n'est certes pas sur une « gazinière » qu'il fait cuire sa chaussure. Je ne me souviens pas qu'il « mendie » pour payer les frais du réveillon. Enfin, les officiers du navire ne sont pas à la recherche d'un « voyou » à la fin du film, mais d'un passager clandestin.

Quelques regrets aussi : à une exception obligée (David Robinson), la bibliographie est strictement

franco-française – c'est bien sûr délibéré, mais cela revient à éliminer des sources décisives ; la description des cadrages et des mouvements d'appareils est parfois approximative (la séquence du Réveillon au Monte-Carlo) ; puisque c'est la copie de 1925 qu'on étudie, les textes des cartons mériteraient d'être cités davantage : dommage de rater l'ironie de « The only gold he made with pick and shovel » ou la cruauté du « Let's go up and have some fun with him » – à cet égard, c'est presque un contresens d'écrire que Georgia, après le « Auld Lang Syne », « semble se rappeler (...) qu'elle a oublié quelqu'un : Charlot » et que « tous ensemble, ils décident d'aller le retrouver ». Ceci relèverait à la rigueur de la version « soft » de 1942, pas de la version « dure » de 1925.

Mais ces objections ne concernent que des détails, car le livre de Karine Abadie constitue une utile contribution aux études chapliniennes. Surtout, il est porté par un amour du film, sincère et communicatif, qui incitera davantage ses lecteurs à voir ou revoir ce chef-d'œuvre que de plus érudites analyses.

Amarice Amao (dir.), *Charlotte Perriand, politique du photomontage*, Arles, Actes Sud, 2021, 240 p.

On redécouvre progressivement Charlotte Perriand, créatrice de meubles et architecte, membre fondatrice de l'Union des Artistes Modernes et membre des CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne). Grâce à cet ouvrage et à l'exposition de l'été 2021 à Arles, on lève le voile sur deux aspects que la rétrospective de son œuvre au Centre Pompidou avait laissé entrevoir : son investissement dans le photomontage mural grand format, d'une part, son engagement politique, d'autre part. Depuis 1935 où elle dénonce « la Misère dans Paris » sur d'immenses fresques photographiques, jusqu'à la salle d'attente du

de l'art politique. L'universalisme de la transformation révolutionnaire a été remplacé par la différence militante fractionnelle ou intersectionnelle»). Le livre s'achève sur une vingtaine de pages intitulées *Regard perdu* écrites dans l'après-coup de la disparition de l'épouse (et modèle) du photographe, Laura. Le regard est désormais affecté de cette perte : « le manque d'elle multiplie les moments de *déjà-vu* » ; « le deuil laisse interdit devant ce qui est vu » ; « le paysage [est] *sapé* par son absence ».

Nadja Cohen (dir.), *Un cinéma en quête de poésie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2021, 413 p.

Cet ouvrage collectif tente de percer à jour les relations unissant le poétique et le cinéma « en tenant ensemble trois types de discours s'inscrivant dans des traditions diverses et répondant à des finalités différentes : les écrits des cinéastes ayant tenté de définir la poésie inhérente à leur art, les écrits de théoriciens/critiques qualifiant tel ou tel film de "poétique", mais aussi les textes de communication émanant des professionnels de cinéma dans le cadre de la promotion, de l'édition ou de la programmation de certains films ». Parmi les contributions abordant les périodes les plus anciennes de l'histoire du cinéma, on signalera une étude sur le langage visuel et symbolique de *Quai des brumes* ainsi qu'une interrogation sur le néo-réalisme à partir des écrits du « groupe *Cinema* » (Antonioni, De Santis, Pietrangelli, Zavattini) entre 1939 et 1942.

Fernand Deligny, *Camérez. À propos d'images*, Paris, L'Arachnéen, 2021, 392 p.

Cette édition établie par Sandra Alvarez de Toledo, Anaïs Masson, Marlon Miguel et Marin Vidal-Naquet prend la suite des *Ceuvres* (1848 p.) du même Deligny, de *L'Arachnéen et autres textes*, de *Cartes et lignes d'erre*, *Journal de Janmari*, la *Septième Face du dé*, *Lettre à un travailleur social* et *Correspondance des Cévennes* aux mêmes édi-

tions. Il s'agit ici des textes consacrés au cinéma qui s'ajoutent à d'autres déjà présents dans les éditions ci-dessus, découverts dans deux coffres contenant une masse d'écrits encore inédits. Ils s'étendent de 1978 à 1996, année de la mort de l'auteur. Avant de revenir sur cette importante pensée pratique du cinéma qu'engagea Deligny, signalons parmi les essais critiques qui clôturent le volume (dont notamment Hervé Joubert-Laurencin – Deligny et Bazin –, Anaïs Masson – Deligny et Konrad Lorenz –, Jean-Louis Comolli – sur *le Moindre Geste*) celui de Marion Miguel, « Mettre la vie en œuvre : autour de la "caméra outil pédagogique" » (titre d'un article de Deligny paru en 1955 dans *Vers l'éducation nouvelle*). L'auteur analyse le geste de Deligny – « mettre une caméra entre les mains de jeunes délinquants » – dans la perspective matérialiste et le courant soviéto-marxiste où il s'inscrit, notamment par le biais d'Henri Wallon et de l'Institut de filmologie, qui amène à un usage pré-foucauldien de la notion de « dispositif ».

Compte rendu dans un prochain numéro.

Diane Dufour, Dominique Païni, Roger Willems (dir.), *Wang Bing – L'Œil qui marche*, Paris, Le BAL-Delpire & Co, 2021, 832 p.

Ce gros livre (sans table des matières) très illustré se réfère à huit films du réalisateur chinois Wang Bing (né en 1967) par l'image et des citations de leur bande parole : *À l'ouest des rails* (2003), *l'Homme sans nom* (2009), *les Trois Sœurs du Yunnan* (2012), *À la folie* (2013), *Traces* (2014), *Père et fils* (2014), *Ta'ang, un peuple en exil entre Chine et Birmanie* (2016), *15 Hours* (2017). Une trentaine de pages accueillent huit textes critiques (Teresa Castro, David Le Breton, Thierry Davila, Ada Ackerman, Jean-François Chevrier, Alain Bergala, Julie Ault, Catherine Perret) et un entretien avec le cinéaste. Il est complété par une carte des lieux de tournage, une biographie et une filmographie complète ainsi qu'une bibliographie choisie.

Voir la rubrique Exposition.

les Inrockuptibles

Quels sont les films les plus longs (et plus beaux) de l'histoire du cinéma ?

16/03/19 00h11

La sortie la semaine dernière de "La Flor", film-fleuve de 14 heures de l'argentin Mariano Llinás, a soulevé une question dans notre esprit : quels sont les films les plus longs de l'histoire du cinéma ? En voici une sélection non exhaustive :

Alors que l'année cinéma est entamée depuis à peine quelques mois, elle a déjà été marquée par le surgissement de deux projets monstres d'une ambition et d'une durée hors-norme que l'on aperçoit que rarement dans le catalogue cinématographique : *La flor* et *DAU*.

Le premier est un film argentin de 14 heures composé de 6 épisodes rendant chacun hommage à sa manière à un genre du cinéma, le second est une installation vidéo de plus de 30 heures qui tend à restituer la vie d'un laboratoire de recherche soviétique de 1938 à 1968.

Dans un autre registre, la sortie il y a quelques jours de *Captain Marvel*, 21e film de l'univers étendu initié en 2008 par Marvel a suscité une interrogation : la franchise constituerait-elle le plus long objet de fiction projeté au cinéma de tous les temps ? Si l'on considérait les 22 films (*Avengers Endgame* inclus) que composent les trois phases de la saga de super héros comme un seul bloc de films-épisodes, comme un colossal vase communicant de fiction celui-ci durerait en intégralité 2870 minutes, soit presque 48 heures... Du jamais vu.

Ludovic Béot

"Quels sont les films les plus longs (et plus beaux) de l'histoire du cinéma ?"

Les Inrockuptibles - 16/03/2019

<https://www.lesinrocks.com/2019/03/16/cinema/quels-sont-les-films-les-plus-longs-et-plus-beaux-de-lhistoire-du-cinema-111173812/>

Il n'en fallait donc pas plus pour nous donner l'idée d'établir un inventaire des films les plus longs de tous les temps. Toutefois, il nous paraissait plus captivant que cette liste ne se fixe pas comme unique critère la durée des œuvres mais prenne aussi en compte leur trace laissée dans l'histoire du cinéma. Les voici, donc, classées de la plus courte à la plus longue pour faire durer le suspense plus longtemps.

6. *A l'ouest des rails* de Wang Bing (2002, durée : 9h11)

Le documentariste chinois Wang Bing apprécie les formats démesurés et fait partie de la rare catégorie de cinéastes à compiler dans une filmographie trois œuvres de plus de 8 heures. Si *A l'ouest des rails* n'est pas son film le plus long (*Crude Oil* le dépassant largement avec ses 14h), il reste à nos yeux son portrait le plus poétique, politique et historique, bref le plus monumental. Divisé en trois parties autonomes (*Rouille*, *Vestiges* et *Rails*), *A l'ouest des rails* capte l'écroulement d'un monde (la fermeture d'un gigantesque complexe industriel dans le nord de la Chine) et ses conséquences sur la vie de ses habitants. Filmée sur deux ans avec une petite caméra DV, cette fresque éblouit d'autant plus lorsqu'on sait que c'est le premier film du cinéaste chinois.



Ludovic Béot

"Quels sont les films les plus longs (et plus beaux) de l'histoire du cinéma ?"

Les Inrockuptibles - 16/03/2019

<https://www.lesinrocks.com/2019/03/16/cinema/quels-sont-les-films-les-plus-longs-et-plus-beaux-de-lhistoire-du-cinema-111173812/>

ART OF THE DECADE 18

Daniel Baumann: Wang Bing's *Mrs. Fang* (2017)

The 2010s marked a passage from a collector-driven art world to an activist-driven one. In the late 1990s, collectors, galleries, art fairs, and auction houses had managed to replace artists, critics, scholars, and curators as the primary tastemakers: the power of argumentation was replaced by money. "I pay for it, therefore it's valuable" was the new currency. This came to an end in 2008 with the economic crash, but it took a while to fully manifest itself. I remember how in 2012, while working at the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, a colleague stepped into the office and told us what a philanthropic organisation and major museum donor had just told them: art (especially contemporary art) was now the playground of

of Chinese farmer Fang Xiu Ying, a 68-year-old woman with Alzheimer's. She returns to her small riverside hometown in south-eastern Zhejiang Province in order to die there. There, Fang is surrounded by her family, relatives, and friends. Wang Bing shows how people go about their daily lives: illegal night fishing, caring for the old woman, talking about her and her life. Death and everyday life are presented in the film side by side, with great affection but also a ruthless straightforwardness and formal harshness. The camera produces equal measures of proximity and distance, intrusion and respect, comprehension and inexplicability. *Mrs. Fang*, like *Man with No Name* (2010) and other films by Wang Bing,



© Courtesy the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris

Still from Wang Bing, *Mrs. Fang*, 2017, 16-9 film, colour, sound, 86 min

the 1%, and that, if we (the museum) did not become more inclusive, they would cut their funding. Four years later, the inclusion sentiment had turned into full-on anger. Documenta 14 was the culmination of it, or maybe just another symptom. While I was sympathetic to their anger, I couldn't stand the patronising and didactic mood.

I wanted to leave immediately, but there were no trains, so instead I went to a movie theatre to watch *Mrs. Fang*, a film by Chinese filmmaker Wang Bing, an artist invited by Documenta. *Mrs. Fang* changed how I thought about so much: the present, the 2010s more generally, and art, of course. *Mrs. Fang* follows the last ten days in the life

brings light into lives not remembered, always with an eye towards discussions about class, reminiscent of the way Nobel Prize-winner Svetlana Alexievich writes about unknown people exposed to ideologies, betrayal, exploitation, and death. This capacity remains important as ever. Maybe you can't build a career out of paying attention to the person who cleans your hotel room or assembles your smartphone. You will never get likes for that. You can't even post it, and that's the point.

DANIEL BAUMANN is the director of Kunstballe Zürich.

Wang Bing, le maître du cinéma expérimental, explique son art à Paris



Né dans une province défavorisée au milieu de la Révolution culturelle des années 1960 et très tôt devenu orphelin, le réalisateur donne à voir une société déchirée par le despotisme, les méfaits écologiques, la crise rurale, la désindustrialisation et l'urbanisation effrénée. Rencontre ce soir à l'Ehess.

En 2017, son Léopard d'or de Locarno avait été salué par la communauté cinématographique européenne mais était passée inaperçue dans l'empire du Milieu. Censuré dans son pays natal, où le gouvernement interdit l'exploitation de ses films jugés «dénigrants», Wang Bing est au cinéma chinois ce qu'Ai Weiwei est à l'art. D'après Zhang Yaxuan, directrice de la Chinese Independent Film Archive à Beijing, «Wang Bing développe des récits alternatifs qui vont à l'encontre des discours établis sur la Chine actuelle. Ces méthodes expriment sa conscience historique ainsi que son attitude politique...»

Les documentaires de Wang Bing, qui durent 7 à 9 heures chacun et partagent une même esthétique minimaliste, sont de véritables études sociologiques. *Crude Oil* (2008) raconte la vie d'une équipe de travailleurs d'un champ pétrolier dans le désert de Gobi. *À l'ouest des rails* (2003) se penche sur les stratégies d'adaptation de la population à une nouvelle réalité économique après la fermeture d'une usine située à la frontière avec la Corée du Nord. *L'Argent du charbon* (2009) suit les routes employées par ce combustible encore en usage en Chine à travers le pays.

Dmitriev, Nikita,

« Wang Bing, le maître du cinéma expérimental, explique son art à Paris »

Le Figaro, October 31, 2018.

<http://www.lefigaro.fr/cinema/2018/10/31/03002-20181031ARTFIG00052-wang-bing-le-maitre-du-cinema-experimental-explique-son-art-a-paris.php>

Les sujets de la vie privée eux aussi trouvent leur place dans l'œuvre de Wang Bing. Le quotidien d'une famille des paysans, entourées de truies gigantesques sous le ciel gris, dans *Les Trois Sœurs du Yunnan* (2012). Les derniers jours d'une vieille femme souffrante d'Alzheimer (*Mrs. Fang*, 2017). La vie des réfugiés birmans dans le sud de la Chine (*Ta'ang*, 2016) et celle des patients d'un hôpital psychiatrique (*À la folie*, 2013).

Avec un point commun à tous ses films: dans son œuvre, Wang Bing s'abstient de tout jugement. Comme le sage assis devant le fleuve de la parabole, le réalisateur garde l'esprit contemplatif. Les personnages de Wang Bing ne sont ni totalement bons, ni vraiment méchants: ils sont dans l'emprise d'un destin sombre et inhumain. Tout au plus distingue-t-on chez le réalisateur une sympathie pour les figures les plus taciturnes et les hommes durs à la tâche: ceux qui savent bien faire le boulot sans trop parler retiennent l'attention de Wang Bing, peu importe leur caractère.

» **LIRE AUSSI - Marina Abramovic, la sphinge de l'art dévore l'écran**

Devant ses films, on songe parfois à la monumentalité des romans de Soljenitsyne. Mais l'œuvre de Wang Bing est privée de l'ouverture métaphysique, ancrée dans la foi chrétienne, qui caractérisait l'écrivain russe. La vision de la vie chez Wang Bing semble être influencée par le bouddhisme et le marxisme à la fois. Tantôt, on se trouve face au samsara, le cycle de réincarnations sans début, sans fin et sans joie. À d'autres moments, le spectateur est entraîné dans la course du progrès qui balaye tout sur son passage. La meilleure chose à faire, alors, d'essayer de s'en extraire.

» **LIRE AUSSI - La Biennale de Lyon sur un petit nuage**

Représenté à Paris par la galerie Chantal Crousel, Wang Bing est très estimé dans le milieu du cinéma expérimental. Une rétrospective lui a été consacrée au Centre Pompidou, il a participé à la biennale de Venise et à la Documenta à Kassel, a été récompensé aux festivals de Berlin, de Cannes et de Locarno... À l'invitation du philosophe Emanuele Coccia et du cinéaste Stéphane Breton, Wang Bing donnera une conférence à l'École des hautes études en sciences sociales mercredi soir.

La conférence publique de Wang Bing aura lieu le 31 octobre à l'Ehess (105, boulevard Raspail, 75006 Paris) à 18h30.

Dmitriev, Nikita,

« *Wang Bing, le maître du cinéma expérimental, explique son art à Paris* »

Le Figaro, October 31, 2018.

<http://www.lefigaro.fr/cinema/2018/10/31/03002-20181031ARTFIG00052-wang-bing-le-maitre-du-cinema-experimental-explique-son-art-a-paris.php>

Wang Bing: "No se pueden cambiar países con películas"

JAVIER YUSTE • original

El **Museo Reina Sofía** y la Filmoteca de Madrid dedican al director chino una retrospectiva integral que muestra un cine sencillo, sincero, honesto y puro que indaga en las transformaciones socioeconómicas que atraviesa su país y que pretende registrar su memoria histórica. El Cultural habla con Wang Bing a su paso por Madrid.



Wang Bing

El cineasta Wang Bing (Shaanxi, República Popular China, 1967) lleva algo más de 15 años retratando con sencillez y honestidad a los excluidos de la transformación económica que ha experimentado China en las últimas décadas. Su obra ofrece una panorámica de los efectos que el inexorable "progreso" de la China moderna ha causado en la población más humilde, los desheredados de la tierra, y, al mismo tiempo, establece un nuevo punto de partida para el registro de una memoria histórica corrompida por motivos ideológicos. En películas como *West of the Tracks*, *He Fengming*, *Bitter Money* o *Ta'ang*, que pueden llegar a las ocho horas de duración y que son adoradas en Locarno, Cannes o Venecia, Wang Bing alcanza una crudeza y una belleza sin paliativos capturando las imágenes con un equipo de cine digital y rodando casi siempre de manera clandestina. Ahora el **Museo Reina Sofía** y la Filmoteca Española le dedican una retrospectiva integral a su obra que durará hasta mediados de noviembre. Hablamos con el cineasta a su paso por Madrid. "Es una gran oportunidad para que los españoles puedan hacerse una idea de cuál es mi trabajo, ya que hasta el momento mis películas se han proyectado en contadas ocasiones en vuestro país", explica Wang Bing.

Pregunta.- Ha estrenado en Filmoteca su nuevo trabajo, *Beauty Lives in Freedom*, *Gao Er Tai*. ¿Cuál fue el origen de este proyecto?

Respuesta.- El origen está vinculado directamente a esta retrospectiva, ya que lo he

Yuste, Javier

« Wang Bing: « No se pueden cambiar países con películas »

El Cultural, October 12, 2018.

<http://www.elcultural.es/noticias/cine/Wang-Bing-No-se-pueden-cambiar-paises-con-peliculas/12652>

desarrollado para estrenarlo aquí. Gao Er Tai era un escritor que en 1957, cuando aún era joven, comenzó a escribir cuestiones teóricas sobre la estética y la belleza y sobre el lugar que debe ocupar el hombre en la sociedad. Fue denunciado por las autoridades por derechista y enviado al campo de concentración de Jianbiangou, sobre el que ya he realizado varios documentales. Gao Er Tai fue uno de los prisioneros que, relativamente, tuvo suerte ya que, después de tan solo un año encerrado, el gobierno lo sacó de allí porque lo necesitaban para que pintara arte de propaganda. Simplemente quería dejar constancia en formato documental de la vida de este hombre.

P.- ¿Por qué le interesa revisar la memoria histórica de su país?

R.- La ideología tiene un papel dominante en China y por eso hay muy pocos registros de la historia de mi país en cine o literatura. En la actualidad, episodios de la historia como el de Jianbiangou aparecen algo en textos y libros, pero mucho menos en el cine. Las películas solo lo tocan de manera indirecta e implícita. Hay mucho desconocimiento sobre lo que ocurrió en realidad. Creo que los documentales son un buen medio para registrar las experiencias de estas personas y dejar un legado para la posteridad.

P.- ¿Cree que sus documentales pueden ayudar a cambiar algo en su país?

R.- No creo que se puedan cambiar países con películas. Simplemente intento contarle a la gente cosas que han pasado y que desconocen para dejar constancia de ellas.

P.- ¿Cómo decide cuál va a ser su siguiente película?

R.- No es algo que decida de una manera fría. Normalmente todo arranca cuando en un viaje conozco a alguien interesante o escucho una historia que me cautiva. En el caso del campo de concentración de Jianbiangou, que fue un evento histórico con muchas ramificaciones en mi país, me di cuenta de que necesitaba varias películas y muchos años para cubrir todo lo acontecido.

P.- ¿Cómo sabe entonces cuándo poner el punto y final a sus proyectos?

R.- Un buen ejemplo de un documental que requirió varios años para completarse fue *Dead Souls* y simplemente llegamos a la conclusión de que habíamos finalizado cuando no pudimos encontrar más testigos que pudiéramos entrevistar.

P.- Debe de ser muy complicado editar documentales de hasta ocho horas de duración. ¿Cómo trabaja este aspecto de su obra?

R.- Realmente no es tan complicado. Lo más importante es tener una imagen global de todo el proyecto. Cuando empiezas el proceso de un filme tan largo tienes que concebir un enfoque para toda la película. Para mí lo más importante es utilizar un lenguaje cinematográfico lineal y muy sencillo, claro y simple desde el principio.

P.- Su método de trabajo es exactamente el mismo desde que empezó. ¿Alguna vez pensó en trabajar con más medios o mejor equipo?

R.- Nunca tuve ni la necesidad ni el deseo de hacer las cosas de una manera diferente. Además, nunca tenemos dinero y no nos cuesta rodar de la manera en la que lo hacemos. Pero, además, me gustan las películas sencillas y me gusta hacer las cosas de una manera fácil. Me da pavor la posibilidad de encontrarme a mí mismo en un ambiente complejo de trabajo. Lo importante en mi proceso es concentrar la atención en

la gente, eso es lo que importa. En caso contrario, tu atención se diversifica y el tiempo se va en complicaciones técnicas.

P.- ¿Cómo consigue que la gente le abra la puerta de sus vidas?

R.- Me han hecho esta pregunta muchas veces a lo largo de los años, pero creo que sigo sin tener una respuesta muy satisfactoria. Nunca pienso demasiado en cómo lo voy a hacer, en cómo me voy a acercar a alguien. Simplemente, si encuentro a una persona interesante, le pregunto si le puedo grabar y normalmente nunca ponen problemas. He hecho muchos documentales hasta la fecha y hasta el momento todo ha ido como la seda. Creo que una de las claves es que siempre trabajo con un equipo de pocas personas. Al final es una persona enfrente de otra, a pesar de la cámara. Nunca me da la impresión de que estoy arrancando un filme, simplemente estoy por allí y hablo con un vecino o con otro. Es así de sencillo.

P.- ¿Está interesado en la búsqueda de belleza en sus películas?

R.- Nunca preparo los planos así que, si hay algún hallazgo de belleza, es por casualidad. Solo intento trabajar con una mirada abierta y libre y no manufacturar lo que llaman una toma bonita. Creo que la belleza en las películas llega cuando la atmósfera, la cámara y la gente, está relajada y hay un sentido de la vida yendo hacia adelante.

P.- ¿Cómo es su relación con el gobierno chino?

R.- No tengo ninguna relación con el gobierno chino. Soy simplemente un emprendedor que hace películas. No me veo diferente a una persona con un puesto de cacahuets al lado de la carretera. En China no soy ninguna celebridad. Entre los muchos millones de personas que somos, hay muchísimas personas más conocida que yo. La gente normalmente nunca ha oído hablar de mí.

P.- ¿Cuál es su opinión sobre la política actual del gobierno chino?

R.- Lo que la mayoría de la gente piensa es que la política del gobierno, a lo que se juega en las grandes esferas, no tiene nada que ver con la vida diaria de las personas. La gente normal solo quiere vivir de la mejor manera posible. A veces se preocupan por la política, porque obviamente tiene un impacto en su vida, pero otras veces no lo hacen.

[@JavierYusteTosi](#)

Wang Bing: “Films can’t change countries”

JAVIER YUSTE • original

The [Museo Reina Sofia](#) and the [Filmoteca](#) of Madrid are dedicating a comprehensive retrospective exhibition to the Chinese film director, creator of a straightforward, honest and real cinema recording historic memory through the exploration of the socioeconomic changes of his country. El Cultural met Wang Bing during his stay in Madrid.



Wang Bing

Filmmaker Wang Bing (Shaanxi, People’s Republic of China, 1967) has spent over 15 years brushing honest and straightforward portraits of the outcasts of the economic changes undergone by China over the last decades. His work provides an overview of the impact the inexorable “progress” of Modern China has had on the most impoverished population and the dispossessed of the world while setting a new ground for recording historic memory corrupted by ideology. In films like *West of the Tracks*, *He Fengming*, *Bitter Money* and *Ta’ang*, acclaimed in Locarno, Cannes and Venice, that can last up to 8 hours, Wang Bing proposes a brutal and beautiful vision of China through images taken with digital cinema equipment and almost always clandestinely shot. The Reina Sofia and the [Filmoteca Española](#) are organizing a comprehensive retrospective exhibition of his work until mid-November. We spoke with the filmmaker during his stay in Madrid. “It’s a great opportunity for the Spanish audience to get a better idea of my work since my movies have been projected many times in your country”, says Wang Bing.

Question- You just premiered your new movie *Beauty Lives in Freedom*, *Gao Er Tai* at the [Filmoteca](#). Can you tell us something on the origin of the project?

Answer- It is directly related to this retrospective exhibition since I had planned to release it here. Gao Er Tai was a writer who, when he was young in 1957, tackled theoretical questions related to esthetic and beauty, and the place that men should have in society. He was denounced to the authorities by rightists and sent to the concentration camp of [Jianbiangou](#), on which I already made several documentaries. Gao Er Tai was a relatively lucky prisoner because the government released him after only a year of incarceration and used him to make propaganda art. I simply wanted to record the life of this man in a documentary form.

Q- What motivates you to revise the historic memory of your country?

A- Ideology is predominant in China, and for this reason there are very few literary and cinematographic works of historic nature in my country. Today, historic episodes like the [Jianbiangou](#) camp are briefly mentioned in books but not much in films. It is only tackled in an indirect or implicit way. There is little knowledge on what truly happened. I think that documentaries are a good way to recall the experience of these people and leave a legacy for the future.

Yuste, Javier

« Wang Bing: « Films can’t change countries » [translated from spanish]

El Cultural, October 12, 2018.

<http://www.elcultural.es/noticias/cine/Wang-Bing-No-se-pueden-cambiar-paises-con-peliculas/12652>

Q- Do you think your documentaries can help change things in your country?

A- I don't think films can change countries. I only try to inform people about events that happened and they didn't know about to remember them.

Q- How do you decide on the topic of your next film?

A- It is not something I coldly decide. Generally, it all starts with an interesting person or story I stumble upon in the course of my travels. In the case of the Jianbiangou concentration camp, which was an historic event with a lot of repercussions in my country, I realized that several films and years would be necessary to cover the whole topic.

Q- How do you know when to conclude a topic then?

A- A good example of a documentary that required several years to complete was *Dead Souls*. We realized it was over simply when we could no longer find more witnesses to interview.

Q- It must very difficult to edit 8 hour-long documentaries. How do you manage this dimension of your work?

A- It is not that complicated. The most important is to have a global vision of the entire project. When you enter in the process of making such a long film, you have to determine a global focus. For me, the most important is to use a linear, direct, straightforward and unembellished cinematographic language from the start.

Q- Since the beginning, your work process has not changed. Have you ever thought about working with other media or equipment?

A- I have never had neither the desire nor the need to make things differently. Besides, we rarely have a budget, and shooting the way we do is the most economical way. But in addition, I like unadorned films, and I like doing things in a simple way. It frightens me to be in a complex work environment. The most important in my process is to focus on people. This is what matters. Otherwise, your attention goes to various things and you lose your time on technical complications.

Q- How do you manage for people to open up to you?

A- I have been asked this question many times along the years but I think I still don't have a satisfying answer. I never really think about how I am going to do it, how I am going to get close to someone. When I meet someone interesting, I simply ask this person if I can record him/her, and generally they accept. I have made a lot of documentaries and it always worked smoothly until today. I think one of the key is that I always work with a small team. At the end, it is just one person talking to another, besides the camera. I never feel like I am shooting a film. I am just here talking with a neighbor or something. It is that simple.

Q- Are you looking for estheticism in your films?

A- I never plan shots, so if there is something beautiful in them, it is by chance. I only try to work with an open mind, without manufacturing what they call "good shots". I think that in films, the beauty happens when everything -the environment, the camera and the people- is natural and there is a feeling of real life going on.

Q- what is your relationship with the Chinese government?

A- I don't have any relationship with the Chinese government. I am just an entrepreneur doing films. I don't see myself any different from somebody selling peanuts on the side of the street. I am no star in China. There are people way more famous than me among the millions of Chinese people. Generally people have never heard of me.

Q- What do you think of Chinese politics today?

A- Like most, I think that what happens politically in the higher spheres of the government has little to do with people's daily life. Normal people just want to live the best they can. Sometimes they care about politics because it obviously impacts their life, but other times they don't.

@JavierYusteTosi

Yuste, Javier

« Wang Bing: « No se pueden cambiar países con películas » El Cultural, October 12, 2018.
<http://www.elcultural.es/noticias/cine/Wang-Bing-No-se-pueden-cambiar-paises-con-peliculas/12652>

Yuste, Javier

« Wang Bing: « *Films can't change countries* » [translated from spanish]

El Cultural, October 12, 2018.

<http://www.elcultural.es/noticias/cine/Wang-Bing-No-se-pueden-cambiar-paises-con-peliculas/12652>



«Madame Fang», la mort en phases

Le grand cinéaste chinois Wang Bing a suivi la lente agonie, chez elle et entourée de ses proches, d'une sexagénaire atteinte d'Alzheimer. Un documentaire déchirant qui entend s'approcher au plus près de l'instant fatidique.

Par
OLIVIER LAMM

Octobre 2015, à Maihui, dans la province du Zhejiang, dans le sud-est de la Chine. Une femme se tient face à la caméra d'un grand cinéaste. Elle s'appelle Fang Xiuying. Elle a 68 ans, l'air poupin, des vêtements élégants, elle porte bien. Son regard pourtant exprime une inquiétude qui diffère de celle qu'on décèle sur le visage des quidams filmés pour la première fois et spontanément intimidés – on est tous comme ça – par l'œil de la caméra. Elle fuit cette dernière, se retourne, fixe la porte sombre derrière elle. Puis on la voit s'avancer en extérieur, au bord de l'eau, qui se parle doucement à elle-même, l'air confus. Cette séquence d'introduction, très courte, est un témoignage de celle qu'elle était avant de l'oublier tout à fait, avant qu'un Alzheimer la précipite pour de bon dans la démence. En juin 2016, quand débute le nouveau documentaire de Wang Bing (en attendant la sortie en octobre des *Ames mortes*, film-fleuve de huit heures sur les camps de rééducation chinois, présenté hors compétition en mai à Cannes), M^{me} Fang n'est plus la même. Visage émacié, dents qui fuient en avant, on la reconnaît à peine. On distingue son crâne plus que son visage, et on comprend qu'elle est mourante. On devine aussi que ce film – étonnamment court pour l'auteur de la fresque *A l'ouest des rails* (quatre-vingt-six minutes,

presque un court métrage pour lui – envisage de faire de l'évanouissement de cette femme son insensé sujet, bien plus que la réalité sociale dans laquelle elle survient.

GESTES INDÉCHIFFRABLES

Ainsi va la mort de Fang Xiuying, qui souffre sans doute, mais on ne le saura jamais, de rester couchée, de ne plus pouvoir parler. Elle a des escarres, qui racontent en creux les longs mois de dérive que le film ne nous montre pas – ceux passés à l'hôpital qui ont suivi le préambule, avant qu'on la renvoie chez elle, pour s'évanouir entourée des siens. Les siens, justement, sont ceux qu'on entend, puisqu'elle a perdu la capacité à s'exprimer. Ils parlent à sa place de ses douleurs, de ses habits mortuaires, de l'endroit où on l'enterrera «*si le feng shui est bon*». Ils sont la vie qui continue autour, jusqu'à douze ou treize adultes bien portants, amis, famille proche, voisins, qui bruissent dans l'appartement modeste où Fang Xiuying va bientôt cesser d'exister. Ils parlent, conjecturent sur son cas, boivent, pêchent, s'engueulent sur l'absence des petits enfants («*On meurt mieux entouré!*»), disent que ça va. Mais on l'a vue avant, on la voit maintenant dans un coin de l'écran, et on sait que ça ne va pas. Que ça ne va plus, que ça n'ira plus jamais. A partir de là, Wang Bing ne s'intéresse plus qu'à une chose, au seuil, et aux deux mondes qu'il sépare, l'endroit où l'on est et le néant où l'on n'est plus, qui se tiendront toujours distincts, inconnus l'un à

l'autre, pour l'éternité. Le gouffre est infranchissable, en tout cas, entre ceux qui attendent et celle qui est en train de partir. «*Si vous la voyez bouger, vous pouvez être rassurés*», dit l'un de ses fils. Rassuré, mais de quoi? aimerait-on lui demander, de notre côté de l'écran. De sa propre survie et continuité ici, soit tout et presque rien. Quand M^{me} Fang sera complètement inerte, elle sera un miroir du pire, un trou noir. En attendant, sa mort en cours est triviale, parce qu'on s'agite et s'écharpe autour, parce qu'elle s'affiche «vivante» avec un pouls qu'on peut tâter et des gestes, même s'ils sont impossibles à déchiffrer: une main qui s'approche du cuir chevelu, hésitante, avant d'abdiquer quelque chose, une autre qui se tend comme une supplique, ou en tâtonnant, que Zhen Xiaoying, fille aimante – on la verra pleurer, quelquefois – attrape et enserre par affection ou folie douce, parce que derrière le visage d'une mère, il est trop douloureux d'admettre qu'il n'y a plus rien de celle qu'on a aimée. Tant qu'on lui parle, qu'on peut la redresser, et qu'elle ne répond pas, Fang Xiuying est donc vivante pour quelqu'un. Mais déjà plus tout à fait pour Wang Bing, qui filme l'espace impensable entre le monde des vivants et celui au-delà, dans lequel il engouffre notre regard. C'est la plus vieille histoire du monde, son plus vieux mystère. Poe a écrit dessus de la plus audacieuse des manières en 1845 dans *la Vérité sur le cas de M. Valdemar*, nouvelle dans



laquelle un mourant sous hypnose parle – ou ne parle pas – derrière l'au-delà. Proust également, dans *le Côté de Guermantes*, où le narrateur contait en long et en large l'évanouissement de sa grand-mère en des mots vertigineux et bouleversants dont beaucoup s'éraient aux images qu'on voit ici, tels ces plans incommensurables où Mme Fang porte son regard vers un ailleurs invisible, droit devant ou autour de son monde réduit à ras de couette ornés de motifs hideux (des crayons de toutes les couleurs), qui existe ou n'existe pas. Ses enfants ont beau discuter de la « vivacité » dans son regard, dont la lueur augmenterait ou diminuerait selon l'étape où elle se situe dans son voyage, on sent qu'on ne saura jamais ce qu'elle y voit ou pas.

INTENSE SOLITUDE

« Personne ne peut plus rien », alors Wang Bing, qui est un cinéaste excessivement curieux, se faufile pour filmer l'infilmable à travers ses yeux, et la regarde regarder, en des plans fixes dont les durées prennent une valeur toute particulière puisque chaque seconde qui passe repose la question: l'instant fatidique va-t-il arriver devant nous, pour de bon, pour de vrai? A cet endroit, le film est, fatalement, difficilement soutenable. Pendu au visage de la mourante, ils rappellent que la mort, « ça peut être très rapide ou très lent », et le paradoxe de l'espoir, qui prolonge la vie, mais aussi l'ago-

nie. On respire pendant les plans de coupe, tels ceux des proches qui fument à l'embrasure de la porte, leur propre regard embué d'interrogations. Wang Bing cherche-t-il, en filmant les occupations presque burlesques autour du corps, à nous souligner l'intense solitude de la femme à l'heure où elle commence à glisser vers la mort? Il est vrai que la vie qu'il filme dans l'appartement ou au dehors, dans le village battu par la pluie, paraît terriblement triviale en comparaison, telle cette pêche au poisson à tête de serpent dans les roseaux qui finit en engueulade sur le bitume autour de sa pisciculture. Mais, en regardant de biais dans son regard oblique, il nous rappelle qu'il faut un vestibule et un perron pour faire un seuil. Que chacun de nos gestes, chacune de nos paroles proférées à proximité de cette béance joue la plus cruciale des tragédies, dans laquelle il est écrit que nous avons déjà disparu. Qu'une fois l'impossible survenu, la seule manière de le montrer est d'exposer son contrechamp, où la vie continue et les proches ont déjà commencé à pleurer. ◀

MADAME FANG
de WANG BING (1h26)

Wang Bing filme l'espace impensable entre le monde des vivants et l'au-delà, dans lequel il engouffre notre regard. C'est la plus vieille histoire du monde, son plus vieux mystère.



Après plusieurs mois passés à l'hôpital, Fang Xiuying a été renvoyée dans sa famille pour y mourir.
PHOTO LES ACACIAS



Wang Bing

Madame Fang de Wang Bing

Le passage de la vie à la mort saisi avec attention et subtilité
par le grand documentariste chinois.

Sorties

Galerie
Chantal Crousel

RÉCOMPENSÉ PAR LE LÉOPARD D'OR

lors du dernier festival de Locarno, *Madame Fang* est une nouvelle pierre de l'édifice que construit patiemment Wang Bing depuis son apparition dans le paysage cinématographique mondial il y a quinze ans avec *A l'ouest des rails*, son premier film, magistral. *Madame Fang*, dans cette filmographie imposante sur l'histoire de la Chine contemporaine (*A l'ouest des rails* durait 9 heures et le dernier film de Wang, *Les Ames mortes*, vu à Cannes, plus de 8 heures), avec même pas 1 heure et demie, fait figure de petite pierre. Mais certaines petites pierres sont importantes, comme les clés de voûte, au hasard.

Wang filme les derniers jours de la vie d'une femme, une travailleuse agricole de la région du Fujian âgée de 68 ans, madame Fang Xiuying. Elle souffre de la maladie d'Alzheimer et, après plusieurs années d'hospitalisation, elle a été renvoyée chez elle – une ferme sans luxe au bord d'une rivière – pour y mourir. Incapable de s'exprimer, madame Fang agonise dans son lit, la bouche ouverte, le regard fixe. Tous les membres

de sa famille se relaient auprès d'elle, mais surtout, peu à peu, face à son silence et son immobilité, son apparente inconscience du monde, ils parlent d'elle comme si elle n'était plus là – avec une crudité cruelle. C'est au fond ce que filme Wang : la mort qui vient exprimée par les proches de celui ou celle qui ne va bientôt plus être au monde. Et la vérité, c'est que "la vie continue", comme on dit : les problèmes matériels et pratiques du quotidien s'imposent dans les conversations. Est-elle encore vivante ? On vérifie... Combien de temps va-t-elle encore vivre ? Elle a l'air d'aller plus mal, qu'hier, non ?

Nulle spiritualité ici. Aucun rite religieux. Pourtant madame Fang n'est déjà plus là, plus rien dans ce monde. A peine un souvenir (personne n'évoque jamais son passé). Heureusement, derrière l'apparente froideur de ses proches, il y a parfois des mains qui prennent la sienne, comme une violation de leur pudeur, la seule marque autorisée d'affection.

Longuement, avec respect et attention, Wang Bing (dont on entend parfois la voix) attend lui aussi la mort de madame

Fang. Il filme son visage figé, comme paralysé. De temps en temps, le soir, il s'échappe de ce lieu étouffant pour aller observer les hommes qui pêchent au lampro. Ou bien ceux qui se retrouvent sur le pas de la maison pour fumer une cigarette et se demander comment ils vont bien pouvoir payer le traditionnel repas de funérailles.

La caméra de Bing recule petit à petit pour prendre ses distances. Tout d'un coup, il intercale des images de madame Fang tournées par lui, quand elle était en pleine forme. Elle était chic, madame Fang. Tout est très subtil et calculé dans cette fausse absence de mise en scène, alors qu'il n'y a que ça, dans ce film qui ne montre objectivement pas grand-chose, que des petits riens, des voix dans la nuit, des yeux qui ne brillent plus, les étincelles de la pêche des carpes, la fumée des cigarettes, les repas, le temps qui passe, et la mort hors champ, très discrète de madame Fang, qui fut et qui n'est plus. A jamais. **Jean-Baptiste Morain**

Madame Fang Documentaire de Wang Bing (Fr., Ch., All., 2017, 1h26)

Fiches du cinéma

Madame Fang (Mrs. Fang) de Wang Bing

Madame Fang, malade, vit ses derniers instants. Sa famille est là, l'entourant et continuant à vivre. Wang Bing fait une nouvelle fois preuve de son don pour restituer l'ineffable. Avec ce film tendre, délicat, remarquable en tous points, il reste au sommet.



*** Léopard d'or au festival de Locarno en 2017, *Madame Fang* se penche sur les derniers jours de la vie d'une dame âgée victime de la maladie d'Alzheimer, dans un village chinois de la province du Zhejiang. Après quelques images de *Madame Fang* filmée en 2015, nous la retrouvons quelques mois plus tard, le visage créusé, le regard perdu et désormais grabataire. Ce visage marqué, terrible, nous saisit d'abord, tant la mort y semble inscrite. Mais bien vite on comprend que ce n'est pas tant le tragique de cette fin de vie que Wang Bing entend nous faire partager, mais au contraire la vitalité qui s'exprime autour de la vieille dame. La famille est là, fidèle au poste : on discute, on rit, on s'assoit près de la malade, et chacun de lui prendre le pouls, de lui prendre la main, de lui parler. C'est toute cette attention, cette tendresse, cet élan vital qui intéresse le cinéaste. À son habitude, il laisse le temps à sa caméra de capter les choses dans leur juste durée, sans jamais fictionnaliser son écriture. En parallèle de ces longues et belles scènes familiales, on assiste à quelques moments de vie quotidienne hors de la maison, notamment une scène de pêche nocturne à la lumière de lampes torches, paisible, douce, comme un signe que la fin de *Madame Fang* fait bien partie de cette vie, n'est pas un événement à part. La caméra de Wang Bing, délicate, respectueuse, ne paraît jamais intrusive. Le cinéaste, loin de chercher à choquer ou "déranger" le spectateur, parvient en réalité à transmettre toute la vitalité persistant bel et bien chez *Madame Fang*. De par son sens de la durée et la subtilité de son montage, chaque regard, chaque esquisse de geste de la vieille dame devient un événement. Que comprend-elle ? Que

DOCUMENTAIRE
Médias / Actualités

• GÉNÉRIQUE

Avec : Fang Kuoying

Scénario : Wang Bing Images : Wang Bing, Shen Xiaohui et Ding Eihan Montage : Dominique Aubray et Wang Bing Son : Shen Xiaohui et Ding Binan Production : ideale Audience et Wil Productions Production associée : Arje France, La Lucarne et Documenta 14 Producteurs : Pierre-Duval, Bancel, Kong Eihong et Wang Yang Producteurs exécutifs : Claire Lyon et Li Zhe Distributeur : Les Arcades

85 minutes. France - Chine - Allemagne, 2017
Sortie France : 13 juin 2018

ressent-elle ? Que pense-t-elle ? Le spectateur, aux aguets face aux derniers mouvements de vie de Madame Fang est ainsi comme inclus dans cette famille, présence invisible parmi elle. Comme *La Mort de Louis XIV* d'Albert Serra, dans lequel on voyait s'affairer avec une grande douceur les serviteurs autour du roi mourant, le film de Wang Bing semble nous dire qu'à l'instar des premiers moments de la vie, les derniers sont particulièrement précieux, qu'il ne faut pas en avoir peur et que les accompagner peut être quelque chose de simple et beau. Devant toute l'attention de cette famille, qui n'exclut pas l'aïeule malade mais au contraire continue à vivre avec elle, on se dit que cette dernière a fini sa vie dignement, sans violence, sans froideur. Le cinéaste chinois montre une nouvelle fois sa capacité à aller au-delà des apparences et à mettre en lumière la tendresse cachée derrière ce qui peut rebuter à première vue : la grande pauvreté (*Les Trois sœurs du Yunnan*), la folie (*À la folie*), ou ici, la maladie et la mort. Avec Wang Bing, on n'est pas dans le documentaire tel qu'on le pratique souvent, avec une écriture finalement assez proche de la fiction, et qui cherche la plupart du temps à démontrer ou illustrer un propos préalable au tournage. Le travail de Wang Bing est tout différent, il ne fait pas de discours, n'explique pas : il capte quelque chose comme le souffle de la vie elle-même. **G.R.**

CULTURE

Dans une demeure de la Chine rurale, le regard de la mort

Le documentaire âpre et dérangeant de Wang Bing filme les derniers moments de Fang Xiuying, atteinte de la maladie d'Alzheimer

MADAME FANG



Récompensé en 2017 par le Léopard d'or du Festival de Locarno, *Madame Fang* est sans doute l'un des films les plus âpres et dérangeants du documentariste Wang Bing, chroniqueur intransigent et insubordonné des avaries de la Chine contemporaine. On y suit l'agonie à domicile de Fang Xiuying, une dame de 68 ans, ancienne ouvrière agricole de la région du Fujian, à l'extrême sud-est du pays, atteinte de la maladie d'Alzheimer. Le film serait vite insupportable s'il ne s'en tenait qu'à cet événement limite de la mort au travail. Or, il en fait l'épicentre d'une réalité environnante qui s'étend de proche en proche, de l'attente piaffante de la famille à la vie ordinaire du voisinage. Un petit bout de rue et de monde suspendu, en quelque sorte, au dernier souffle de *Madame Fang*.

Ce personnage, qu'on n'entendra pas prononcer un seul mot de tout le film et qui restera donc définitivement opaque devant l'éternité, est présenté à la faveur d'une déflagration saisissante. Tout d'abord, une poignée d'images, datant de 2015, la découvrent

mûre mais en pleine santé, les joues rondes, sur le seuil de sa demeure – traces d'un projet de portrait filmé qui n'aura jamais vu le jour. Tout à coup, la voilà allongée sur son lit de mort, à peine reconnaissable, car le visage fondu sous les progrès du déperissement, sa bonne constitution comme aspirée dans l'espace d'un seul raccord. Madame Fang ne parle plus, ne peut plus ingérer la moindre nourriture, remue à peine, mais un point demeure brûlant au centre de l'image : son regard fixe, grand ouvert, énigmatique, auquel s'arrime la caméra de Wang Bing et qui, le temps du film, marque comme le centre du monde.

Dans un ordre banal des choses

Autour de ce corps rachitique et silencieux – n'est-ce plus qu'un corps ? Est-il encore habité d'une conscience ? –, remue tout un groupe de parents venus assister aux derniers moments de l'aïeule, une ruche dont l'agitation et le bruissement requièrent tout autant l'attention du cinéaste. Frères, enfants, cousins, neveux de la grand-mère (seuls les petits-enfants font défaut) vont et viennent, jettent un regard, commentent son état, passent des coups de fil, lui prodiguent des soins sommaires, tandis que la télévision al-

Le Monde

L'agonie n'est entourée d'aucune prévenance ni précaution, dans ce milieu rustique

lumée crache quelque feuilletton dérisoire. L'agonie n'est entourée d'aucune prévenance ni précaution, dans ce milieu rustique où elle semble s'intégrer, en toute franchise, dans un ordre banal des choses. Non sans que l'émotion du deuil ne revienne par la bande s'emparer de tout ce petit monde dans les derniers instants.

Wang Bing ne reste pas rivé à la chambre d'agonie mais pousse sa caméra jusqu'à l'extérieur, dans les alentours immédiats de la demeure. Sur le trottoir, on joue aux cartes avec les voisins, on se lance dans des parties de pêche sauvage sur l'étang du coin à coups de décharges électriques envoyées dans les eaux (tandis que le liquide de batterie s'écoule dans la barque). Le film joue sans cesse sur ces escapades de l'intérieur vers l'extérieur, comme autant de

variations de distance entre la centralité de la mort et la périphérie du vivant. Entre la moribonde et les vivants s'échelonnent les degrés d'une distance infranchissable, d'une expérience incommunicable, se résumant à l'isolement et au silence de Madame Fang.

On peut être évidemment gêné par l'insistance du cinéaste à filmer in extenso une pauvre créature humaine qui ne peut s'y opposer et ne l'a pas choisi ainsi – question qui pouvait également se poser face aux aliénés qu'il filmait dans l'hôpital psychiatrique *d'A la folie* (2013).

Se joue pourtant quelque chose de vertigineux dans le regard de *Madame Fang*, se refermant peu à peu sur une certaine mémoire tacite de la condition paysanne sous le communisme. Regard, peut-être, de la mort elle-même, qui voit au-delà des apparences, traverse l'écran pour scruter la conscience du spectateur. Revient alors, avec lui, l'illustre et imparable aphorisme de Nietzsche : « *Quand ton regard pénètre longtemps au fond d'un abîme, l'abîme, lui aussi, pénètre en toi.* » ■

MATHIEU MACHERET

Documentaire chinois, français et hongkongais de Wang Bing (1h26).

Galerie
Chantal Crousel

Madame Fang,
avant qu'elle
ne souffre
de la maladie
d'Alzheimer.

WANG BING/
LES ACACIAS
DISTRIBUTION



Wang Bing et «Madame Fang», tandem enduring

PAR EMMANUEL BURDEAU
ARTICLE PUBLIÉ LE MERCREDI 13 JUIN 2018



Entre deux projets monumentaux, Wang Bing a réalisé une terrassante miniature de moins d'une heure trente. Présenté à la Documenta 14 de Cassel, puis lauréat du Léopard d'or de Locarno, *Madame Fang* accompagne les derniers jours à la fois solitaires et peuplés d'une femme atteinte d'une forme d'Alzheimer.

Un lieu commun veut que, pour être un grand cinéaste, il suffise de bien savoir filmer deux ou trois attitudes du corps humain. Wang Bing a commencé par réinventer l'homme qui marche et qui, marchant, porte : les ouvriers bientôt au chômage d'*À l'Ouest des Rails*, le paysan solitaire de *L'Homme sans nom...* Puis il s'est tourné vers des gens couchés, ne portant rien que leur douleur ou leur attente : les « droitiers » dans le camp du *Fossé*, les patients sous la couette d'*À la folie...* *Madame Fang*, qui accompagne les dernières heures d'une femme atteinte d'une forme d'Alzheimer, appartient d'évidence à cette seconde catégorie de posture et de film. Passé le prologue, Fang Xiuying ne quitte pas son lit, tandis que ses proches vaquent à leurs occupations, commentent les progrès de son mal, organisent ses obsèques ou vont à la pêche.

Depuis *Le Fossé*, jamais le Chinois n'a été si proche de filmer ce qui ne devrait pas l'être. Fang Xiuying, le plus souvent montrée en très gros plan, ne présente plus qu'un visage décharné et une bouche entrouverte sur une mâchoire de squelette. Les signes qu'elle émet se font bientôt si ténus que ses enfants doutent qu'elle respire encore. Lorsque le film a été présenté il y a un an en Allemagne, à la Documenta 14 de Cassel, le malaise d'une partie des spectateurs était palpable. Et aujourd'hui que, grâce à la persévérance des Acacias,

Madame Fang sort dans quelques salles, ce malaise risque de se reproduire : sans doute sera-t-il reproché à Wang Bing d'avoir franchi les limites de la décence.

On ne niera certes pas que le film est extrême. Ce n'est pas l'extrémité d'*Argent amer*, dont les 2 h 30 distribuées cet automne ne sont que le prélude d'une saga consacrée aux ateliers de confection. Ce n'est pas celle des *Âmes mortes*, ce monument de 8 h 15 dédié aux rescapés de la répression antidroitière des années 1960, qu'on verra à la rentrée et qui, lui aussi, devrait connaître une suite plus longue encore. Ce n'est pas l'extrémité de la durée, du labeur ou de la parole. C'en est une autre, immédiate et silencieuse, d'emblée inscrite dans le plan.

Ici comme là, il s'agit pourtant bien de la même chose. Ce que filme Wang Bing, c'est l'endurance. Une endurance qui n'a pas lieu d'être et qui, malgré tout, est. L'endurance de celui ou de celle qui témoigne, ne cesse de travailler ou de marcher. Aussi bien, l'endurance de celui ou de celle qui, n'ayant que son lit comme demeure, s'obstine à y maintenir un semblant, ou un restant, d'existence. L'endurance selon Wang Bing n'est pas liée à un effort particulier : elle est la modalité fondamentale de l'être. C'est elle qui, chez lui, identifie la vie dans son ensemble à la survie.

Un autre lieu commun veut qu'un office du cinéma soit de montrer la mort au travail. Wang Bing lui donne raison et tort à la fois : car rien d'autre ne travaille, dans ce cinéma, que la vie – la vie en tant que son travail concerne mais surtout dépasse le cadre de ce qu'on a coutume d'appeler tel.

C'est parce qu'il se porte en ce point où la vie n'est plus qu'au travail d'elle-même que le cinéaste de ceux qui marchent est également le cinéaste de ceux qui se couchent. Films en route et films de lit. Rester vertical ou demeurer horizontal. Ce cinéma se situe là où tombe le partage de l'actif et du passif. Et c'est pour la même raison que, dans *Madame Fang*, le visage qui polarise l'attention n'importe pas plus que la périphérie où celle-ci, peut-être, se dissipe. Il y a la femme qui meurt. Mais il y a aussi la variété de ce qui se joue autour d'un lit qui n'est que le foyer d'une large dramaturgie.

La cruauté du film réside dans le rapport entre les deux. Elle n'est pas dans l'insistance possiblement obscène à vouloir surprendre l'avancée de la mort. Elle loge dans le drôle de ballet qui se fait entre l'immobilité muette de Fang et le bavardage et les mouvements alentour, à la fois prévenants et détachés, et dont l'aspect le plus éloigné – la pêche, les poissons qui agonisent la gueule ouverte – ne renvoie pas moins à la malade.

Wang Bing, on le sait, n'arrête pas. Il filme tout le temps. Pas seul, mais en équipe réduite au minimum. Cette terrassante miniature tournée dans un « village d'eau » du Zhejiang (région de Shanghai), il l'a insérée entre deux projets colossaux déjà évoqués, *Argent amer* et *Les Âmes mortes*. L'homme est infatigable. Si la peine de vivre – à la fois tâche, souffrance et combat – est infinie, pourquoi en serait-il autrement du labeur de filmer ?

Directeur de la publication : Edwy Plenel

Directeur éditorial : François Bonnet

Le journal MEDIAPART est édité par la Société Editrice de Mediapart (SAS).

Durée de la société : quatre-vingt-dix-neuf ans à compter du 24 octobre 2007.

Capital social : 24 864,88€

Immatriculée sous le numéro 500 631 932 RCS PARIS. Numéro de Commission paritaire des publications et agences de presse : 1214Y90071 et 1219Y90071.

Conseil d'administration : François Bonnet, Michel Broué, Laurent Mauduit, Edwy Plenel (Président), Sébastien Sassolas, Marie-Hélène Smiéjan, Thierry Wilhelm. Actionnaires directs et indirects : Godefroy Beauvallet, François Bonnet, Laurent Mauduit, Edwy Plenel, Marie-Hélène Smiéjan ; Laurent Chemla, F. Vitrani ; Société Ecofinance, Société Doxa, Société des Amis de Mediapart.

Rédaction et administration : 8 passage Brulon 75012 Paris

Courriel : contact@mediapart.fr

Téléphone : + 33 (0) 1 44 68 99 08

Télécopie : + 33 (0) 1 44 68 01 90

Propriétaire, éditeur, imprimeur : la Société Editrice de Mediapart, Société par actions simplifiée au capital de 24 864,88€, immatriculée sous le numéro 500 631 932 RCS PARIS, dont le siège social est situé au 8 passage Brulon, 75012 Paris.

Abonnement : pour toute information, question ou conseil, le service abonné de Mediapart peut être contacté par courriel à l'adresse : serviceabonnement@mediapart.fr ou par courrier à l'adresse : Service abonnés Mediapart, 4, rue Saint Hilaire 86000 Poitiers. Vous pouvez également adresser vos courriers à Société Editrice de Mediapart, 8 passage Brulon, 75012 Paris.

Morain, Jean-Baptiste. « Cannes 2018 : «Les âmes mortes» de Wang Bing ausculte la mémoire d'un camp de redressement chinois », *Les Inrockuptibles*, May 13, 2018.

<https://www.lesinrocks.com/2018/05/13/cinema/cannes-2018-les-ames-mortes-de-wang-bing-auscul-te-la-memoire-dun-camp-de-redre-sement-chinois-111082350/>

l'rockuptibles



"Les Âmes mortes" de Wang Bing (copyright Les Acacias)

Cannes 2018 : "Les âmes mortes" de Wang Bing ausculte la mémoire d'un camp de redressement chinois

La vie quotidienne dans un camp de rééducation chinois à la fin des années 50 racontée par ceux qui y ont survécu. Une œuvre magistrale.

Le nouveau film de Wang Bing marque son retour à la forme longue. En 2004, *A l'ouest des rails* durait 9h11, *Les Âmes mortes*, 8h16. A travers de nombreux témoignages, mais aussi d'images de ce qui reste du camp aujourd'hui, le film raconte l'histoire d'un camp de rééducation installé dans le désert de Gobi, dans la province du Gansu, au nord-ouest de la Chine.

C'est là que furent envoyés, à partir de 1957, tous les camarades communistes qui avaient eu le malheur (ou pas, souvent) d'exprimer leur opinion sur les progrès de la révolution, une opinion qui leur avait été demandée par Mao et ses sbires. Grâce à leurs plaintes, ils furent immédiatement considérés comme des ultra-droitières, et envoyés dans des camps comme ceux de Jiabiangou et de Mingshui, sur lesquels Wang Bing concentre son film.

Morain, Jean-Baptiste. « Cannes 2018 : «Les âmes mortes» de Wang Bing ausculte la mémoire d'un camp de redressement chinois », *Les Inrockuptibles*, May 13, 2018.

<https://www.lesinrocks.com/2018/05/13/cinema/cannes-2018-les-ames-mortes-de-wang-bing-ausculte-la-memoire-dun-camp-de-redressement-chinois-111082350/>

l'rockuptibles



Seulement il n'y avait en réalité rien dans ces camps, pas même de vrais bâtiments. Il incombait aux détenus de creuser eux-même les bâtiments dans la terre caillouteuse, de contruire des espaces troglodytes. Le peu de nourriture qu'on leur laissa, les bêtes de sommes et les moutons qui leur étaient confiés, à eux pour la plupart des intellectuels, furent vite engloutis, et ils moururent de faim pour la plupart, ou de maladies digestives dû à une alimentation très pauvres. Pour survivre, certains pratiquèrent l'anthropophagie, voire la nécrophagie...

Un peu à la manière de Claude Lanzmann, qui a utilisé beaucoup de "chutes" de Shoah pour produire d'auteurs films, Wang Bing accumule depuis 2006 des témoignages sur ces camps. Parfois, il les monte et ils deviennent un film. En dehors des témoignages des quelques survivants, évidemment atroces, qui nous révèlent des personnages assez étonnants et font revivre des morts, Bing revient sur le lieu des camps, et nous fait nous découvrir qu'ils sont encore aujourd'hui parsemés de quantités d'ossements humains (les vivants ne pouvaient même pas enterrer les morts...).

Une oeuvre magistrale, un document historique considérable.

Morain, Jean-Baptiste. « Cannes 2018 : «Les âmes mortes» de Wang Bing ausculte la mémoire d'un camp de redressement chinois »,
Les Inrockuptibles, May 13, 2018.

<https://www.lesinrocks.com/2018/05/13/cinema/cannes-2018-les-ames-mortes-de-wang-bing-ausculte-la-memoire-dun-camp-de-redressement-chinois-111082350/>

inrockuptibles



Les Âmes mortes, documentaire de Wang Bing (Chine/France/Suisse, 2018, 8h16)
Sélection : Hors compétition.

Cannes 2018 : « Les Ames mortes », mémoires plurielles des crimes maoïstes

Hors compétition, le cinéaste chinois Wang Bing filme les rescapés des camps communistes.



Le réalisateur Wang Bing dans le parking de l'hôtel Gray d'Albion à Cannes, le 8 mai 2018. STEPHAN VANFLETEREN POUR « LE MONDE »

SÉLECTION OFFICIELLE – HORS COMPÉTITION, SÉANCE SPÉCIALE

Pardon, mais il faudra surseoir, en ce premier jour ouvré du calendrier cannois, à l'injonction du glamour. Le premier grand événement de cette édition 2018, projeté ce mercredi 9 mai à 10 heures du matin dans la modeste jauge de la « salle du soixantième », est un documentaire chinois de huit heures, consacré aux victimes des purges maoïstes. Film d'une âpreté totale, minéral comme le sable du désert, intensément focalisé sur la parole des survivants, dépourvu de la moindre fioriture esthétique, et pourtant film de feu et de dévotion, geste de courage et de défi, inscription inédite par son ampleur de la tragédie du peuple chinois sous le joug communiste.

Auteur en 2000 d'une des plus grandes œuvres du siècle qui se levait – le non moins monumental *A l'ouest des rails*, consacré au démantèlement d'un complexe industriel dans le nord de la Chine –, Wang Bing, réalisateur quasi clandestin dans son propre pays, ne dément pas avec ce nouveau film sa réputation d'exceptionnel documentariste. *Les Ames mortes* est le troisième volet d'une obsession historique et filmique inaugurée pour le cinéaste en 2004, à la lecture d'un ouvrage de Yang Xianhui (*Le Chant des martyrs. Dans les camps de la Chine de Mao*, Balland, 2010), fictionnalisation des récits de survivants de Jiabianguo, complexe concentrationnaire du désert de Gobi, situé dans la région de Gansu.

Mandelbaum, Jacques. « Cannes 2018 : « Les Ames mortes », mémoires plurielles des crimes maoïstes », *Le Monde.fr*, May 9, 2018.
http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/09/les-ames-mortes-memoires-plurielles-des-crimes-maoistes_5296375_766360.html

Le Monde.fr

Parti à son tour à la recherche des survivants, Wang Bing les a longuement filmés entre 2005 et 2017, accumulant six cents heures de rushes dans des périples rendus improbables par l'absence de moyens, et dont le récit à lui seul pourrait passer pour épique. Il s'en est suivi un premier documentaire, intitulé *Fengming, histoire d'une femme chinoise* (2007), puis une fiction, *Le Fossé* (2010), aujourd'hui enfin, *Les Ames mortes*, dont la production a été rendue possible par la société française Les Films d'ici. La séquence historique dans laquelle s'inscrit le film est celle du Grand Bond en avant (1958-1962), un processus économique et politique qui se solde par des millions de victimes. Le film circonscrit son propos au complexe de Jianbiangou, où trois mille deux cents « droitiers » sont envoyés censément pour se rééduquer, en réalité pour y mourir d'inanition.

Wang Bing Gives Voice to ‘Re-education’ Camp Survivors



Wang Bing's new documentary, "Dead Souls," clocks in at 8 hours 15 minutes.
Stephane De Sakutin/Agence France-Presse — Getty Images

“Well, I guess I’ll start at the beginning.”

The opening words spoken in Wang Bing’s film “He Fengming: A Chinese Memoir” are humble ones. But what follows is a record of cataclysmic times in postwar China, recounted by Ms. He, a survivor of forced labor camps. She methodically speaks of how it happened, how she was separated from her husband, all while seated in her cluttered, dimly lit, utterly ordinary home.

The result is by turns shattering and sedate — a testimony that one critic called “both a cry of pain and a sigh of relief.”

“[He Fengming](#)” screened at Cannes in 2007, the same year as “4

Rapold, Nicolas

« *Wang Bing Gives Voice to ‘Re-education’ Camp Survivors* »

The New-York Times, May 5, 2018.

<https://www.nytimes.com/2018/05/05/movies/wang-bing-dead-souls.html>

Months, 3 Weeks and 2 Days” and “No Country for Old Men.” Now Mr. Wang returns to the festival with a work that gives voice to more living veterans of history like Ms. He. “Dead Souls,” his new documentary, has its [world premiere this week](#), clocking in at 8 hours 15 minutes.

“The only objective is to obtain, from their memories, the knowledge of the people who can no longer speak of what they went through,” Mr. Wang said in an interview.

The subjects of “Dead Souls” were condemned in the Communist Party’s “anti-rightist” campaign in the 1950s. Like Ms. He, they were imprisoned, enslaved and starved in “re-education” camps like Jiabiangou in the Gobi Desert.

“Dead Souls” is only the latest film in an ambitious, outsize oeuvre that seems to take Frederick Wiseman as the benchmark for capturing the experience of a nation.

Mr. Wang’s previous works include his gargantuan chronicle of obsolescent factories and their workers, “West of the Tracks,” which The New York Times called a “nine-hour masterpiece.” His 14-hour installation “Crude Oil” tracked the process of oil extraction. “Mrs. Fang,” his most recent, is a comparatively brief (86 minutes) but devastating elegy of an older woman’s final days.

Mr. Wang sits at the pinnacle of the Chinese documentary groundswell that arose with the country’s social and economic upheaval in the 1990s. Last year, he won the Golden Leopard at the Locarno film festival, bestowed by a jury led by the filmmaker Olivier Assayas. His work has premiered in Berlin, Venice (garnering another prize), and Documenta (which has also commissioned projects of his), with retrospectives at the Centre Pompidou and the Harvard Film Archive.

“Wang brings us inside the world he is chronicling so thoroughly that, if we watch it in one go, we are apt to lose track of what things outside are like,” the critic Luc Sante wrote of Mr. Wang’s “epic and intimate” cinema.



One of the survivors of China’s labor camps who tell their stories in “Dead Souls.”

Les films d’ici

“‘Fengming’ stands alongside first-person precedents like Shirley Clarke’s ‘Portrait of Jason’ (1967) and Errol Morris’s ‘The Fog of War’ (2004) in its ability to wrest powerful effects from the deceptively simple setup of a lone raconteur,” the critic Ed Halter wrote. Other admirers include the filmmakers Jia Zhangke, Arnaud Desplechin and Pedro Costa.

For his part, Mr. Wang can sound very modest about his continuing document of Chinese history.

“In China, my life is like that of all the other normal Chinese,” Mr. Wang said. “I am one of the many from the normal class. So I filmed these people.”

Mr. Wang was born in the north of China in 1967, after the events chronicled in “Dead Souls.” Initially studying photography, he went on to the Beijing Film Academy, part of the same generation as Mr. Jia (who also has a film at Cannes this year). Mr. Wang gorged himself on

Rapold, Nicolas

« *Wang Bing Gives Voice to ‘Re-education’ Camp Survivors* »

The New-York Times, May 5, 2018.

<https://www.nytimes.com/2018/05/05/movies/wang-bing-dead-souls.html>

the directors Antonioni, Bergman, and Tarkovsky (partly thanks to a professor who brought thousands of videotapes from abroad), with Pasolini close to his heart.

“West of the Tracks,” with its view of Chinese heavy industry in decline, put a spotlight on Mr. Wang in 2003. The film announced an artist with a mission to catch major epochs and small moments before they disappeared.

“Dead Souls” is no different. Shot from 2005 to 2017, it covers most of China’s provinces and entailed visits to more than 120 survivors of re-education camps. Mr. Wang’s goal was to preserve memories before they disappeared, in the vein of Claude Lanzmann’s monumental “Shoah.”

“What happened in the Jiabiangou labor camps was a page unknown in the Chinese history,” Mr. Wang said of the project, which at an early stage was titled “Past in the Present.” “Of course, it’s not only a tragedy of China, but also one of the numerous terrible catastrophes in human history.”

Hard-hitting subject matter can sometimes be a problem for filmmakers facing censorship in China, but this does not seem to have been an obstacle for Mr. Wang.

“I’ve been free to shoot my films in China,” he said, explaining that the low commercial value of his work kept him from submitting them for theatrical release there. (“Mrs. Fang” will screen at next month’s Shanghai International Film Festival.)

“Dead Souls” finds Mr. Wang again embracing the immersive approach that has yielded memorable results: the touching and magical fireside moments with migrants in “Ta’ang,” or the unnervingly free wanderings of children left to fend for themselves in “Three Sisters.” It’s a form of cinema that begins to feel more like living with the people on screen than merely watching them.

For those ready to commit the time and attention, “Dead Souls” will be an oasis of focus amid the many distractions of Cannes.

With his typical cool understatement, Mr. Wang said: “I don’t have particular expectations from the audience. I hope this film can hold the content of the stories I shot. In other words, there is a lot of content in this film. That’s why it’s long.”

Frieze



Time Does Not Heal: Inside Wang Bing's Cinema of Slowness

Ahead of a show at Amsterdam's EYE Filmmuseum, how the documentarian's wandering gaze takes in China's landscapes of loss

The Chinese film expert Shelly Kraicer tells a story about a recurring daydream: he wanders down a narrow Beijing *hutong* alleyway and finds himself at the 'Chinese Indie Director's Discount Emporium'. Here, you can pick from shelves of long-haired drifters, bleak rural landscapes, sweeping long takes – and a discount deal on shaky DV camera footage. There is no special wisdom to Kraicer's cautionary tale, though it does suggest that a certain formula has taken hold in Chinese independent cinema over recent decades. Since the 1990s, documentarians such as Zhao Liang and Wu Wenguang have dished out uncompromising perspectives on their country's social fractures, from rubble-strewn landscapes caught between destruction and construction to new floating populations of migrant workers. But their favoured use of the small digital camera as a tool for rapid-response, clandestine filmmaking and the relentless chronicling of the dreary lives and labours of China's underclasses, can easily make for clichés.



Wang Bing, *Father and Sons*, 2014, film still. Courtesy: the artist

Frieze

It was therefore with slight wariness that I entered 'Experience and Poverty', a solo show by the pioneering Chinese documentarian Wang Bing held at Beijing's Magician Space in December. The exhibition, curated by Yang Beichen, hosted seated screenings of two recent films by the director: *15 Hours* (2017) and *Mrs Fang* (2017). The former is a minimally edited, 15-hour continuous shot of the factory floor of a clothing manufacturer in Zhejiang province. The film's forbidding duration mirrors the drawn-out monotony of the workers's long shifts, spent hunched over their cutting machines. If anything, the scene is a tragic update of the old socialist realist aesthetics that celebrated physical mastery over technological might. There is little to signal the presence of the filmmaker and nothing in the way of a soundtrack or additional lighting to temper the factory's brittle, fluorescent ambience. But, if the detached observation of *15 Hours* demonstrates Wang's affinity with the practices of direct cinema, his camera is neither still nor objective. It takes on a life of its own; as a roaming, distracted eye, its attention caught by the whirring of sewing machinery, carving low across the factory floor as it traces the movements of a new subject.



Wang Bing, *Mrs Fang*, 2017, film still. Courtesy: the artist

Originally commissioned for documenta 14, *Mrs Fang* is a 90-minute profile of the last days of Fang Xiu Ying, confined by Alzheimer's to her bed in a Zhejiang village. Wang had originally befriended Fang's daughter while shooting another film in the region in 2015 and returned a year later on hearing her mother had a week to live. Wang's film cuts quickly to a portrait of her elderly human body exposed in its weakest, most uncomfortably intimate state. His camera lingers close over Fang's glazed face, her skin pulled against the skull, and then across her bedroom in which family members have gathered to openly discuss funeral plans and pass comment on Fang's draining life: 'sinking slowly, like a boat in the river'. The film also includes scenes of illegal electrofishing, following Fang's brother-in-law as he casts his nets under cover of night. Wang narrates the sense of destruction and poverty in China's rural south: once famed as 'the land of fish and rice', contemporary Zhejiang is a region in which social welfare and natural resources have leaked away.

Frieze



Wang Bing, *West of the Tracks*, 2003, film still. Courtesy: the artist

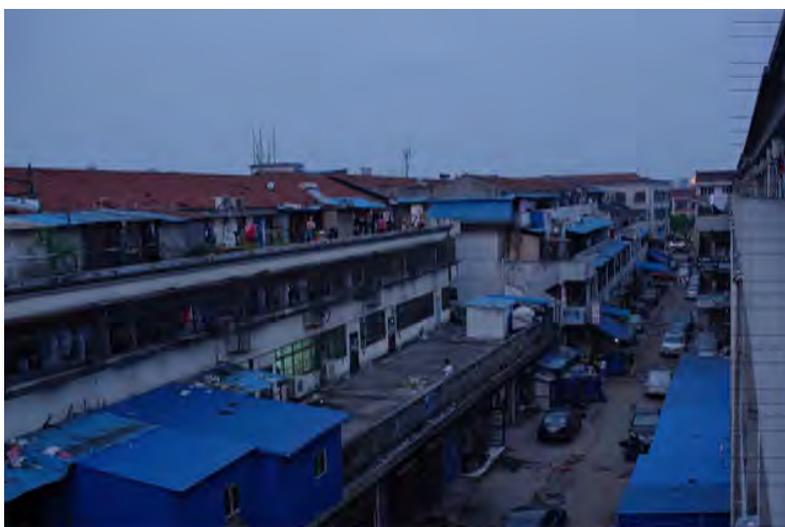
Wang was born in Shaanxi province, in China's northwest, in 1967. Even his birthplace, he claims, set him apart from the mythological, epic gaze of China's 'fifth generation' filmmakers: 'I didn't look at the Northwest in the exotic way that Zhang Yimou and Chen Kaige did in their film *Yellow Earth* [1984],' he said in a recent interview. Wang graduated from the Beijing Film Academy at a time when millions of workers in state-owned enterprises were being sacked, making way for a new form of class apartheid in China. He arrived in the smokestack Teixi District of China's industrial city Shenyang in 1999 and, over three years, recorded 300 hours of footage with a Panasonic mini-DV camera lent by a friend. It would become his seminal nine-hour trilogy *West of the Tracks* (2003) which documented the laying off of workers, the demolition of their housing and the breakdown of the socialist social contract. *West of the Tracks* opens with a now-famous tracking shot of the district itself, with Wang's camera positioned on a small goods train as it weaves through the factory buildings in a blur of snow: a wandering cipher for the filmmaker himself.

Frieze



Wang Bing, *Three Sisters*, 2012, film still. Courtesy: the artist

Where *West of the Tracks* caught a landscape in the process of vanishing, the last decade has seen Wang journey from rustbelt to border region in order to reveal the true costs of the new China. For instance, 2012's *Three Sisters* follows young siblings in a village high in the Yunnan mountains, who are left to fend for themselves when the mother abandons the family and their father is forced to search for work in the city. Wang's camera often wavers, struggling to keep up with the children as they set about their day feeding livestock, gathering dung and potatoes, caught in impoverished labour at a tender age.



Wang Bing, *15 Hours*, 2017, film still. Courtesy: the artist

Wang's permanent presence on the international film festival circuit - last year he won the Golden Leopard at the 70th Locarno Film Festival - separates his films from the activist-led, investigatory strains of Chinese documentary making. (Consider the fury that Ai Xiaoming and Ai Weiwei breathed into Chinese social cinema in their investigations following the 2008 Sichuan earthquake.) But what if we move out from the granular detail of each of Wang's films to its macro-landscape, from the country's disillusioned north-east to its impoverished south-west and across historical time in the process? We begin to see, the film scholar Elena Pollacchi argues, a 'cinematic journey' that traces a sharp counter-geography to the 'China dream'.

Frieze



Wang Bing, *Crude Oil*, 2008, film still. Courtesy: the artist

The subjects, practices and tools of Wang Bing's documentaries may be more easily anticipated these days. But the same is not necessarily true of our experience with them. While Wang's submission to a cinema of slowness purposefully creates difficult encounters in the film theatre, the art-gallery viewer is not governed by the films's durational demands. Next month, Wang's films will be shown at Amsterdam's EYE Filmmuseum (alongside work by Hito Steyerl and Ben Rivers). Here the intention is to display Wang's long-durational film works - including *15 Hours* and *Crude Oil* (2008), a 14-hour study of crude oil extractors in Qinghai province - as a constellation of multiple projection screens. These films will construct a landscape that the viewer can 'edit' themselves by shifting attention from screen to screen, as Jaap Guldmond, EYE's director of exhibitions, tells me. It might be a more fragmented, fleeting sensation but, like Wang's lens, the gallery frees us to linger and wander, and this newly liberated mobility draws attention to the unseen threads between his films. As we begin to idle in the space and sound of Wang's dystopias, can we also glimpse landscapes of possibility resonating beyond?

The 'EYE Art & Film Prize' exhibition at Amsterdam's EYE Filmmuseum will be on view from 24 March through to 27 May 2018.

Main image: Wang Bing, *Taang* (detail), 2016, film still. Courtesy: the artist



Mrs. Fang – An Interview with Wang Bing

OCTOBER 1, 2017 BY JEREMY ELPHICK | LOCARNO FILM FESTIVAL

With a remarkably steady output of films over the last fifteen years, Wang Bing has become one of documentary cinema's most revered filmmakers.¹ He's never been short of ambition, either; Wang begun his career with the nine-hour documentary *Tie Xi Qu: West of the Tracks*. His work has captured exclusion, conflict, and neglect on film, addressing them specifically as symptoms of inequality. His new film *Mrs. Fang* is his second shortest feature – 2009's 53-minute *Coal Money* is the shortest – of his career.² Though fans of Wang's longer films should not despair; the director released a second film in 2017: *15 hours*. As its title suggests, the single-shot documentary, set in a garment processing facility in China is, very much, 15 hours long.³

Despite its brevity, *Mrs. Fang* is one of Wang's most tightly-focused works. Set in Zhejiang in Eastern China, the film is focused on the final days in the life of the titular Fang Xiu Ying, who is dying from Alzheimers. The work plays as an aching character study, underpinned by a practiced, filmic intuition. His invaluable sense for intimacy offers a series of invaluable portraits: the end of a life, the process of accepting death, and the pervasive inequality and societal neglect that created the conditions for an acceleration of corporeal decay in the first place. It's a film underpinned by a profound sense of discomfort: we watch a subject at their most vulnerable and defenceless. *Mrs. Fang* offers austere and lingering insights, but the challenging work they emerge from is built on ethically questionable turf, a context certain to divide even die-hard fans of the director.

We spoke to Wang Bing about *Mrs. Fang* at Locarno Film Festival – shortly before the film premiered at the festival, where it went on to take out the top prize, the Golden Leopard.

I went into *Mrs. Fang* having seen the majority of your work, and it cuts an immediate and obvious contrast to a lot of your earlier works when it comes to duration. I've watched *Tie Xi Qu: West of the Tracks* on two occasions. It's a stunning and consuming piece, and the 9-hour duration contributes a huge amount to that experience. Even with recent works like *Ta'ang*, *Bitter Money* and *Til Madness Do Us Part*, they're all relatively lengthy works. When it comes to your latest film *Mrs. Fang*, however, it starts and ends with an unfamiliar brevity – not to say that as a negative, but more to point out that I found that conciseness as something that distinguished it from many of your more ambitious outings. Did you have a particular preconception when it came to how long you wanted the work to be?

1. In one of the clearest examples of Wang's influence, a retrospective of his filmography was chosen as a centrepiece of the screening program for the quinquennial art exhibition, *documenta*
- 2.
- 3.



I started editing of the film, most of it – 60 minutes, 70 minutes – when I was in Beijing. When I moved to Paris for work, I started to finish the last 15 minutes in the second session of the editing. It's not like I decided in advance how long the film would be. It is very much related to the footage. As you know in this footage, there is not much talking from the main characters... exactly. So, it's very much the feeling about the editing being finished as soon as I've told the story. It doesn't depend on me deciding how 'long' the film is going to be, or 'has' to be. It's very much based and related to the footage that I collect.



Galerie
Chantal Crousel

One of the most recurring pieces of footage throughout *Mrs. Fang* is the close-up of her face, lingering on the nuances of her expressions – or lack thereof. The unobtrusive approach you've taken to documentary has always been a major part of your work. I'm still interested in the process that underpinned *Mrs. Fang*: as a deeply intimate film, with this recurring image of vulnerability taking such a central place in the work.

When I started to shoot *Mrs. Fang*, she was very sick. She was lying in bed and she was not talking. So what I did on the very first day, was to do this shooting for about two hours. Most of this shooting was the close-ups. I wanted to learn about this Mrs. Fang in the condition she was in at the time. After those two hours of shooting, I went back to my place and I watched the footage again and again. I was trying to figure out how I could create a story; what this footage could tell me about Mrs. Fang. When I started to watch the footage, I focused very much on her eyes. I found out that those eyes had a kind of light that told me she was still alive. She was already sick and was unable to speak. I was trying to understand how I was going to keep shooting her. I was thinking the best option would be to shoot the truth through her eyes. Her story. This is why there were so many close-ups.



With her being unable to communicate, how did you approach that sort of a subject? Did you initially get involved through talking to her family, I think it said in the end credits? I wanted to know more about that: how that story developed, with you being brought in and developing a relationship with the family and a subject that is so vulnerable – and how you dealt with that?

I already knew the family because I met Mrs. Fang's daughter sometime before, in 2015. In that period of time I was shooting another documentary – another story – not far from the village where Mrs. Fang lived. When I met the daughter, I was invited to go and visit the family, and see the house. At that time, Mrs. Fang was in good health.

That was the footage at the start of the film, the early footage?

Yes, that was the early footage. At that time, we were just talking, a little bit of talking. Since I was interested in Mrs. Fang, I had this idea, talking to the daughter, saying, 'I would be interested in making a documentary about your mother.' But at that time it was just an idea. So I left, because I had other work to do. After one year had passed – in 2016 – I received a phone call from the family of Mrs. Fang, from the daughter, saying, "You know, my mama is getting sick. What do you want to do, do you want to come back?" I decided to go back, but at that time Mrs. Fang was very ill. She was already lying in bed. I had about seven days before she died.





The idea was: we already knew each other, I already knew the family previously, I'd already met Mrs. Fang in another situation. In that year, the idea I had in mind – to make a documentary about Mrs. Fang – never happened, because it was very busy. The time passed by and then I received this phone call from the family and decided to go anyway. There was around seven days of shooting before Mrs. Fang died. Around the fifth day... I mean somebody was dying, it's not that easy. Being there, shooting. The family accepted the idea because we knew each other already. The neighbour, though, was not that easy. They felt a little bit of pain, so after the fifth day of shooting, I decided to stop for one day. I decided we were not to shoot anything, to let people go back to that environment of sorrows. It's painful. On the sixth day, I started to shoot again – until the end.

Right. I know you've got to run off to introduce the film now, so this is all we've got time for. Thanks again for the interview. Hopefully we can have a longer one in the future. Good luck in the competition!

Thank you for the chat.

cinema scope
EXPANDING THE FRONTIER OF INTERNATIONAL CINEMA

cinema scope

**BEN RUSSELL
DENIS CÔTÉ
VALÉRIE MASSADIAN
GEORGE A. ROMERO**

Galerie
Chantal Crousel

**LINO BROCCA
NARIMANE MARI
WANG BING
LUCRECIA MARTEL**

PM #0040048647



cinema scope



Inner and Outer Space

Wang Bing Talks About *Mrs. Fang*

BY DANIEL KASMAN AND CHRISTOPHER SMALL

An old face—skin drawn tautly over jaw and cheekbone, thinning grey hair, eyeballs quivering like tadpoles—is the central image in Wang Bing's Golden Leopard winner *Mrs. Fang*. The naked, sober image of this face, which belongs to Fang Xiuying, the film's bed-ridden 68-year-old protagonist, is studied at length and in close-up; the camera's prominence imbues Fang's pallid features with a kind of unclouded solemnity. The abstract concepts of death and illness are summoned to reality here, glimpsed in the twitch of an eyelid or in the grimace on Fang's petrified lips.

Before the full subject of the film—the bare intimacy of approaching the death of another human—is revealed, we see the grandmother in a few brief glimpses around her home in her village of Maihui, in China's Zhejiang province. Wang shoots her standing in a floral coat, as if for a portrait, in her home and outside, by one of the multitude of waterways that pass through her village. She seems reserved but in good health, yet after a single fade to black, one year has passed and the old woman has been confined to her bed by advanced Alzheimer's disease, resulting in partial paralysis. Wang, whose perennial theme is the mystery of human surfaces and their relationship to the cruel whims of the world, pushes these shots of the dying woman's face beyond any traditional length. Through extended sequence shots we peer at this ossified, inexpressive mask wondering what pain or numbness dwells beneath, with only her swivelling eyes hinting at interiority. The emphasis is so great and

the intimacy so cutting that this face becomes an overriding metaphor for the situation *Mrs. Fang* as a whole depicts in all its obscurity and complexity.

Taking place almost entirely over the course of the last seven days of Fang Xiuying's life, *Mrs. Fang* is as sober a depiction of the variously moving and bizarre rituals of observance and comment that spring up around the death of a person as Frederick Wiseman's epic *Near Death* (1989). While Wiseman's masterpiece is the closest precedent in documentary cinema to *Mrs. Fang*, it is ultimately more about the intellectual, emotional struggle of doctors and nurses to comfort the anguished friends and relatives of people on the verge of death. No doctors are seen in Wang's film, no expert treats the woman; in fact, there are no officials of any kind in the film. Death thereby becomes solely a personal matter: Fang is not a patient but a victim.

In one-fifth the length of Wiseman's film, *Mrs. Fang* runs the gamut of the reactions of grieving neighbours and relatives; it is a kind of materialist theatre of mourning, alternating between studying Mrs. Fang directly as she stiffly shifts around in bed with the help of her family and then stepping back to observe the behaviour of those who come to pay their respects or to experience the spectacle of a paralyzed woman firsthand. When not peering at the woman in close-up, the camera is often showing the bedside from one side or the other at a distance, rendering it and its observers as a fresco, death's audience variously crying, tending, distracted, leering, complaining, and impassive. In one scene, the visitors point down at Mrs. Fang lying in bed and talk about her as if she were already dead, pondering about the vagaries of her supposedly deteriorating mental state out loud. In the next, they stand silently in a semicircle around her bed, locked in unshakeable grief for the dying matriarch. Wang, as ever, can only hint at the interior lives of his subjects by studying their surfaces: Mrs. Fang's face, first and fore-

most of course, but also the obscured faces of those who come to visit her.

This community is alluded to in scenes that take a step outside the room where Mrs. Fang convalesces. Only the spare edges of Maihui are sketched in the film, as the town's buildings are espied on each end of Mrs. Fang's ground-floor flat, which runs the length of the building, entrances (or exits) on each side. The spatial arrangement of the flat and the realization that it is, in effect, a passageway, is in the scope of this modest and constrained film a quiet revelation, a combination of the sudden connecting of several already-seen spaces into a continuous geography and the bare allegorical connotations of the dying woman lying between two gateways to another world.

The outside world is shown in a surprisingly limited way by Wang, who restricts his camera to following several men—Mrs. Fang's relatives and neighbours—on nocturnal fishing excursions to murky waters surrounding the village. This group of men (the women are almost exclusively shown at Mrs. Fang's bedside), whom we watch in several lengthy sequences, rely on flashlights and an electrified metal net to try and catch fish. The observation and work is curious in and of itself—it's unclear if this activity is a necessity or recreation—but more curious still is that these scenes are the film's only departure from Mrs. Fang's deathbed, turning them into the strongest counterpoint to our intimate confrontation with a fading life. The forlorn loneliness of the fishing and its meagre effectiveness cast these moments of respite away from the claustrophobic house in poetic relief: a kind of soul searching, both in the needs of life (searching for food) and the needs of play (the activity has the aspect of a game). We can't help but feel that the men's search in the town's watery outskirts is a search in some way to relieve Mrs. Fang; not to help her recover, but to help her pass without greater suffering. They step away, perhaps to escape the pervasive atmosphere of





impending death, to fish for the family, but something in their search, shown in all its patient simplicity, achieves the metaphysical. Their activity is everyday; it will even—of course—resume after Mrs. Fang dies. Is it too much of a stretch to compare these fishermen with Wang Bing, their electric rods to his camera, and their search for life something he, too, quests after every day?

We caught up with Wang Bing in Locarno, two days before *Mrs. Fang* won the Golden Leopard.

Cinema Scope: How did you meet Mrs. Fang?

Wang Bing: In 2015, by chance, I ran into her daughter, who later invited me to go and meet her. She wanted me to visit their home, spend some time together, and visit the village where they lived. At the time when I first met her, Mrs. Fang was in very good health, and somehow I had the idea then—talking things over with her daughter—to make a documentary about her. Just to start with some shooting. But at that point it was more or less just an idea. But then—this was about early 2016—I didn't find the time to do that. Time passed and I didn't make the documentary I planned. Some time later, I received a phone call from the daughter to inform me that Mrs. Fang was sick. Again, it was by chance that I was in a small city nearby, and I decided to rush and visit them again. But when I arrived I found that Mrs. Fang was really very sick. Still, even at that time I wasn't sure that I wanted to make a documentary about her and her illness. I decided anyway to shoot something. I didn't have a clear idea of what it was that I was going to do with the footage because you never know—maybe sometimes there is a story there, other times there isn't. Anyway, I was there shooting until the very end. I thought that whatever I was going to do with this footage, I would decide afterwards.

Scope: How large was your crew when you started shooting?

Wang: We were three people. I was there, together with the other two DPs.

Scope: From the very start, the film is amazingly intimate. I was wondering how long it took to build that trust with the family.

Wang: I actually knew the family for a long time. And it was they who called me to go there. Since we already knew each other, that allowed me to be there with them in that way. I know that the more time that passed and the sicker that Mrs. Fang got, the more under pressure the family were. Everybody was very nervous, since we all knew she was going to die. But they accepted that I was there. In no way did they interrupt or bother me while I was shooting.

Scope: Just to follow up on what you said, it sounds like there are two aspects to that: one is that being close enough to the family, it's okay for you, who is not a family member, to be there watching somebody who is that sick. But it's another thing to be allowed to film that sickness. So I'm wondering what the family's evolving relationship with the act of filming the sickness was.

Wang: In these circumstances, there is obviously a lot of pressure. But again, I was invited there by the family. The attitude was that it was good for me to be there. I stayed there seven days, until the very end—that is, Mrs. Fang's death. But around the fifth day, I felt that something was different. The pressure also came from the neighbourhood. Neighbours were going to visit Mrs. Fang all the time, and my filming there was making things uncomfortable. So I decided that for the fifth day there would be no filming. I started again the next day. I spent time talking to the family, and I knew that the son and daughter of Mrs. Fang accepted me being there. They wanted me to film this. But the neighbours were another story; they didn't feel comfortable.

Scope: Can you speak a little about the scenes with the fisherman using electrified fishing poles in the ponds and rivers nearby? I feel like they act as a counterpoint to the scenes concentrating on Mrs. Fang and make the film closer to a narrative feature, rather than simply a documentary.

Wang: All these scenes were shot at the same time as the main scenes in Mrs. Fang's home. On the second day, Mrs. Fang's brother said, suddenly, "Come fishing with us!" But yes, we were filming these at the same time as filming all the scenes with Mrs. Fang sick in her home. I accepted, thinking that it would be good to follow them. I did



Galerie
Chantal Crousel

all the shooting at night—if you remember they were all night scenes—and then I came back to the house. Then it started to make sense. I realized that I needed to describe the village in which she was living because she lived there for so many years. I wanted to give a sense of the environment she was living in. Fishing was the main activity of the village, so that was important. And all the people she was living with for all those years—all of this was part of her life. I don't mean that she was going fishing with the men every night, but of course she was surrounded by these kinds of activities. It is part of life in that village.

Scope: I was curious about how you approach filming a sick subject, how you ensure that that person maintains their dignity, and that there's never a sense of exploiting a real person's pain to create an image of pain.

Wang: I am a filmmaker. I make films. And I keep asking myself about cinema all the time and what it is about. What are we supposed to watch, what are we supposed to see in cinema? When I was there I was thinking a lot about the subject. Cinema needs these kinds of stories. Each of us has to face death sooner or later; cinema might find its own way to describe death, to tell stories of death.

Scope: Do you feel like it would only be okay to film a subject in this way if you personally knew the person, or would it be okay to do the same for anybody?

Wang: Well, I can film unknown people too. For this subject? Yes, it would be okay. I would do it. I have seen so many films from so many countries about this subject: death. But most of them are fiction films so they use actors. In my work—and this is what I like to do—I don't use actors. I meet people, and I tell the stories of these real people in their own reality. This is what I do. The subject interests me inasmuch as it is a subject that interests me in cinema.

Scope: I was wondering what your specific interest in Mrs. Fang's face was? Such a huge part of the film is spent looking directly at her face, as she lies paralyzed. Her eyes, teeth, gums, ears, skin, cheekbones—I just wanted to know what it was specifically about the face that was such a source of interest for you.

Wang: It was the very first day that I was shooting. She was already very sick; she was lying in bed. On that day, I shot for two hours and then I left. Then I spent the rest of that day watching this footage. Already I had been shooting very close up. And while going back and watching the footage again and again and again, I was obviously thinking about how generally I was going to shoot her—how I'll do it and what exactly I'm going to show the audience what it is about Mrs. Fang that interests me. I saw that watching those close-ups from the first day that her eyes were very impressive, very touching. Behind her eyes I saw something—a light. And that light reminded me of a child's eyes. I thought, "She's there and we know that she's there looking out from behind her eyes." Eyes talk to us in these ways. When it dawned on me that a second chance to record her was unlikely, I realized that for the most part this would be the way to have her appear in the film. I thought it would probably be the only way to make people feel that she's there, she's alive, she's *still* alive.

If you remember, at the end of the film I also shot similar kinds of close-ups. When I was making those shots, I had a feeling that we were probably close to the end. She was going to die soon. I stayed there, looking for something. But in the very, very end, I decided not to be there, to step out. I felt that in taking those close-ups we were only a few hours away from her dying. After that last scene, I stepped back and saw the entire scene around her—I actually decided to stop filming when I saw her tears rolling down her cheek. All the other relatives and neighbours strongly believed that she had no thoughts anymore, that she could no longer think about living anymore. I was wondering what she was thinking at that time. And when I saw those tears coming down her cheeks I thought that maybe she was still there. Maybe she wasn't able to communicate, but there was a tear. That was enough for me to understand that there was still someone there and that she wanted me there. The whole process then was in trying to understand—and find a way of expressing in cinema—what were this woman's last thoughts.

les Inrockuptibles

festival



Galerie
Chantal Crousel

Le lac aux trésors

Présidé par Olivier Assayas, le jury du **70^e Festival de Locarno** a livré un palmarès inspiré, sacrant le grand documentariste Wang Bing et l'infatigable Isabelle Huppert.

En décernant le Léopard d'or à *Mrs. Fang* de Wang Bing, le prix de la mise en scène à *9 doigts* de F.J. Ossang et le prix spécial du jury à *As Boas Maneiras* de Marco Dutra et Juliana Rojas, Olivier Assayas, le président du jury du Concorso Internazionale, et ses jurés (parmi lesquels les cinéastes Miguel Gomes et Jean-Stéphane Bron ou l'actrice Birgit Minichmayr) ont fait preuve de bon goût. Ils ont su trier le bon grain de l'ivraie, ne pas se laisser séduire par un cinéma indépendant (spécialité de Locarno) parfois très convenu, figé, académique, voire neuneu (*Lucky* de John Carroll Lynch).

Pourtant, le choix n'était pas si facile cette année. Le niveau de la farandole de propositions francophones, notamment, était assez relevé – sans parler de *Laissez bronzer les cadavres* d'Hélène Cattet et Bruno Forzani, et de *Milla* de Valérie Massadian, présentés dans d'autres sections. En attribuant en outre à Isabelle Huppert le prix d'interprétation féminine pour son rôle dans le (évidemment) singulier long métrage de Serge Bozon, *Madame Hyde*, ils n'avaient guère de chances de se louper : l'actrice y est à nouveau surprenante et géniale, en petite prof toute coincée qui va changer de personnalité.

Mrs. Fang, le nouveau film de Wang Bing (*A l'ouest des rails*, *Les Trois Sœurs du Yunnan*), est une fois de plus un grand film. Le cinéaste chinois suit les derniers jours

d'une femme victime de la maladie d'Alzheimer depuis huit années. Incapable de s'exprimer, Mme Fang agonise dans son lit, chez elle, la bouche ouverte, le regard fixe. Sa famille l'entoure, parle quelquefois d'elle comme si elle n'était pas là, avec une crudité parfois dérangeante.

Longuement, patiemment, avec respect, Wang Bing filme le visage paralysé de Mme Fang. De temps en temps, il s'échappe de ce lieu étouffant pour aller observer les hommes en train de pêcher au lamparo. Ou bien tout le monde se retrouve sur le pas de la maison pour parler du coût du repas de funérailles... La caméra de Bing recule petit à petit pour prendre ses distances. Tout est très subtil et calculé dans cette fausse absence de mise en scène, alors qu'il n'y a que ça, dans ce film qui ne montre objectivement pas grand-chose, que des petits riens.

***9 doigts*, de F. J. Ossang, était notre petit choucou. Là encore, le terme de mise en scène n'est pas galvaudé.** Dans l'univers étrange d'Ossang, entre Borges et Edgar P. Jacobs, le cinéma expressionniste allemand et *Star Trek*, tout est à la fois métaphysique et absurde. Quant à *As Boas Maneiras*, long métrage brésilien autour d'un enfant loup-garou dans le São Paulo d'aujourd'hui, il est si magique et surprenant qu'il était difficile de ne pas succomber à son charme redoutable, à l'originalité et à la rigueur de son écriture. Locarno, pour sa 70^e édition, a témoigné de la vivacité du cinéma indépendant. Son palmarès en est le reflet.

Jean-Baptiste Morain

**dans l'univers étrange
d'Ossang, tout est à la fois
métaphysique et absurde**

70^e Festival de Locarno

Le Chinois Wang Bing décroche le Léopard d'or pour «Mrs. Fang»

Locarno Festival Son documentaire choc, centré sur une femme atteinte de l'Alzheimer, était clairement l'un des meilleurs films du concours locarnais.



1 | 12 Le documentaire «Mrs. Fang», du réalisateur chinois Wang Bing, a reçu le Léopard d'or au 70e Festival de Locarno. Le film montre les derniers jours de la vie d'une paysanne chinoise, qui souffre d'Alzheimer. Image: KEYSTONE/Urs Flueeler ([12 Images](#))



Par Pascal Gavillet
@PascalGavillet
Locarno
12.08.2017

«Sans la France, je ne pourrais pas faire mes films, nous déclarait Wang Bing, invité d'honneur du festival Black Movie, il y a un eu plus de deux ans. Mon pays n'accepte pas du tout mon travail et aucun de mes films n'est sorti là-bas. Le gouvernement met son veto. Sans cette opposition, plusieurs producteurs chinois seraient prêts à me soutenir.» Aujourd'hui, le voici sacré par le Léopard d'or de Locarno pour un *Mrs. Fang* capital, radical et dérangeant.

Mais en sélectionnant le cinéaste chinois en compétition à Locarno, Carlo Chatrian, directeur artistique de Locarno, savait fort bien qu'il avait réussi un coup, dans la mesure où il s'agissait de l'un des auteurs les plus connus du concours. Une connaissance certes cinéphilique, donc relative.

Et en décernant le Léopard d'or à ce documentaire choc, centré sur une femme de 68 ans atteinte de l'Alzheimer et filmée durant ses derniers jours au sein de sa propre famille qui la veille tout en vaquant à ses occupations, on peut supposer que le jury du festival, présidé par Olivier Assayas, et réunissant au moins deux cinéastes réputés pour leurs engagements artistiques, soit Jean-Stéphane Bron et Miguel Gomes, n'a pas dû se battre ni débattre durant des heures. *Mrs. Fang* était clairement l'un des meilleurs métrages d'une compétition en-dessous de la moyenne habituelle où figuraient néanmoins quelques bons films dignes d'être salués ou primés. Sans grande surprise, ceux-ci se retrouvent tous dans un palmarès court et ramassé, synthèse assez juste de ce qu'aura été ce 70e Locarno Festival.



Presque trop évident, le prix de la meilleure interprétation féminine a été décerné à Isabelle Huppert pour *Madame Hyde* de Serge Bozon. Film plaisant mais un rien mineur, il n'apporte rien à la filmographie d'une actrice qui a fait ses preuves depuis longtemps. Le Danois Elliott Crosset Hove, l'un des deux frères d'un *Winter Brothers* (de Hlynur Palmason) peu palpitant, reçoit de son côté le prix du meilleur acteur. Le film ne nous avait guère convaincus, même si ses interprètes s'en tiraient assez bien. *As Boas Maneiras* des Brésiliens Marco Dutra et Juliana Rojas, tentative de renouveler le film de genre en dressant le portrait d'un jeune loup-garou new age, a décroché le prix spécial du jury pendant que l'esthétisme sidérant de *9 doigts* de F.J. Ossang lui a valu un Léopard de la meilleure réalisation. Cinq prix, cinq films. Nulle tentative de saupoudrage de la part d'un jury sûr de soi, clair, net et précis. Bien sûr, il y a des oubliés, des films qui auraient mérité ceci, qui auraient dû cela. Il n'y a pas de palmarès idéal. C'est ainsi que les festivals avancent.

Locarno70: Palmarès 2017



Strauss, Frédéric. « A Locarno, Wang Bing défie la mort », *Télérama.fr*, August 10, 2017.
<http://www.telerama.fr/cinema/a-locarno-wang-bing-defie-la-mort,161563.php>

Télérama.fr

Festival de Locarno 2017

A Locarno, Wang Bing défie la mort

Frédéric Strauss Publié le 10/08/2017.

Galerie
Chantal Crousel



Le documentariste chinois est en compétition avec "Mrs. Fang". Un film tourné, pour l'essentiel, au chevet d'une femme à l'agonie. Eprouvant mais inoubliable.

Elle est là, muette devant nous, Madame Fang. C'est le premier plan du film et on trouverait presque des airs de dame de la ville à cette paysanne du Fujian, province du Sud de la Chine. Mais au second plan, elle semble hors d'elle-même, elle court, égarée, en pleurant. Au troisième, tourné plusieurs mois après, Madame Fang est squelettique : étendue, la bouche constamment ouverte, elle respire à peine, elle ne parle plus. Sa vie se termine. Dans quelques jours, elle sera morte. Et c'est là que Wang Bing choisit de commencer son film.

La brutalité de cette entrée en matière a pour effet de plonger le spectateur dans l'incompréhension. Qui est Madame Fang ? Que lui est-il arrivé ? Et pourquoi la filmer alors qu'elle semble déjà hors d'atteinte, dans un semi-coma ? C'est avec un certain malaise qu'on accepte de devenir le témoin de l'agonie de cette inconnue. Autour d'elle, dans une pièce où la télé, toujours allumée, voisine avec le frigo, toute la famille s'agite mollement.





Les hommes passent en vitesse, parfois en fumant, parfois en se grattant le ventre, et étalent leurs connaissances, bien incertaines, sur les signes annonciateurs de la mort. Puis ils vont à la pêche. Et reviennent plus tard. L'un d'eux dit alors, en regardant Madame Fang : « *Elle est en train de sombrer, comme un bateau sur la rivière* ». Et tous repartent. Les femmes restent plus longtemps près de la vieille femme, qu'elles aident à bouger un peu dans son linceul de lit. Mais elles ne parlent pas. Tout cela est sinistre et vide, se dit-on. Mais, peu à peu, la ténacité de Wang Bing nous terrasse, nous élève aussi.

Le réalisateur de ce monument de neuf heures qu'était *A l'ouest des rails* (2003) sait la valeur du temps. Dans celui, si court, qui reste à Madame Fang, il s'accroche au plus faible souffle et filme de très près, très longtemps. Il est entièrement du côté de l'intensité. Au milieu d'une famille résignée, il ne relâche jamais son attention. Qui est à la fois soutien, compassion, et défi violent. A la violence de la mort. Et au caractère sacré, tabou, de ces derniers jours, dernières heures.

Pour Wang Bing, le cinéma peut trouver sa place dans ces circonstances si difficiles. Pas en se faisant tout petit, invisible : en ouvrant, au contraire, grand les yeux. « *Filmer est toujours une intrusion, dit-il. Quel que soit ce qu'il filme, un documentariste envahit un espace. Sans cette intrusion, le cinéma documentaire n'existerait pas. Mais cela n'empêche pas d'avoir du respect pour la mort. Ce n'est pas l'immense souffrance de Madame Fang que je voulais montrer. Je voulais être avec elle, simplement* ».

Née en 1948, Madame Fang a développé les symptômes de la maladie d'Alzheimer à partir de 2008, et s'est éteinte en 2016. En la filmant au moment où elle semblait déjà absente au monde et où la vie la quittait, Wang Bing nous a permis de la rencontrer. Cette rencontre est inoubliable. Et c'est une victoire du cinéma.



CRITIQUE

LOCARNO, LA MORT SUR LE VIF

Par Luc Chessel Envoyé spécial à Locarno
— 13 août 2017 à 19:16

De «Mrs Fang» du Chinois Wang Bing, lauréat du léopard d'or, à «Good Luck» de l'Américain Ben Russell en passant par «9 Doigts» du Français F.J. Ossang, le festival a regorgé de passerelles marquantes entre monde réel et au-delà fantasmé.



«Mrs Fang» de Wang Bing a reçu le léopard d'or de la 70e édition du festival suisse. Photo [Wll Productions](#)

«*On pourrait exploser un monde après l'autre*», remarque un personnage de *9 Doigts*, de F.J. Ossang - qui a reçu samedi au festival de Locarno le prix de la meilleure réalisation. La matière dangereuse que transporte sa bande de gangsters en noir et blanc, sur un cargo à la dérive à travers un archipel fantôme nommé Nowhereland, n'est peut-être qu'un pur prétexte donné à la fiction : un morceau de fantaisie radioactive circulant entre les mains de ses pantins de celluloïd. Elle n'en fait pas moins des ravages, troue le film et nous perce la tête, confond les temps, brouille les trajectoires, menace de nous faire disparaître les uns après les autres. Un péril guette, dont personne n'est exempté : personnages, acteurs, spectateurs, cinéaste et jusqu'au film lui-même, à mesure que vacillent tous les garde-fous qui séparaient la salle de l'écran, le bateau des vagues, et notre monde d'un autre, plus inquiétant encore.



«9 Doigts» de F.J. Ossang. Photo Capricci Films

«*All my fucking friends are fucking dead*», rugit l'ultime morceau du punk Ossang sur le générique de fin. Le 70^e festival de Locarno n'était pas placé pour rien sous le signe de Jacques Tourneur, à travers une rétrospective qui devait contaminer tous les autres films présentés sur ses rivages tessinois, occuper les conversations, agiter les esprits et les corps. L'œuvre de Tourneur, astre obscur étendant son ombre sur une bonne partie du cinéma contemporain, sous forme d'influence directe ou plus secrète, offre à notre époque (comme aux précédentes) tout ce dont elle a besoin pour se voir, c'est-à-dire pour s'inquiéter et s'horrorifier d'elle-même. Dans un célèbre entretien de 1966 qui aura marqué des générations de cinéastes, Tourneur en donnait lui-même la clé, en des termes où le fantastique et le politique devenaient confondus, identiques : «*Je suis absolument sûr qu'il existe deux ou trois mondes parallèles qui sont là et qui ont des vibrations différentes. Le passé est là et le futur est là. Nous, les vivants, dans le monde d'aujourd'hui, nous parlons des minorités, des Noirs, des juifs, mais les morts, l'armée des morts, combien sont-ils depuis que le monde existe ? Nous sommes une minorité infime à côté d'eux. Et si cette armée des morts pouvait se mettre en rapport avec nous, elle pourrait nous être très utile.*»

Dure vérité du temps

Dans les vibrations des mondes parallèles tourneuriens, Locarno 70 prenait bien ces jours-ci des airs de veillée funèbre. Dans *Cocote* du jeune cinéaste dominicain Nelson Carlo de Los Santos Arias, qu'on évoquait ici il y a quelques jours (*lire Libération du 10 août*) et qui a reçu le prix principal de la compétition intitulée «Signs of Life», les trances et les rituels de deuil entourant l'enterrement du père, dans un village côtier des alentours de Santo Domingo, emportent les soubresauts de sa fine intrigue de film noir vers tout autre chose : non pas un au-delà ni un en deçà de ce monde, auquel le cinéma donnerait un quelconque accès, mais le mouvement inverse - l'invasion de chacun de ses plans par une forme d'obscurité ou d'opacité, illisible et convulsive, comme l'intrusion d'un regard autre, le point de vue de la foule des morts sur le petit nombre des vivants. Et *Phantasiesätze* du Serbe Dane Komljen, récompensé dans la même section, cherche lui aussi les vibrations d'un monde passé ou futur, en s'enfonçant dans une forêt où s'élèvent les habitations désertées d'une population disparue, dont les images et les feuillages fredonnent encore le souvenir.



Mais c'est dans *Mrs Fang de Wang Bing* - qui remporte le léopard d'or de la compétition cette année, étrangement la première récompense de premier plan pour le grand documentariste chinois - que le cinéma affronte ses propres limites, en regardant la mort en face. Wang Bing filme l'agonie de Madame Fang, dans sa maison près de la rivière, entourée de toute sa famille réunie à son chevet dans l'attente de son dernier souffle. En dehors de la chambre, en contrepoint au visage de cette femme qui vit ses derniers moments, des hommes pêchent, piégeant les carpes par décharges électriques : ce sont trois scènes d'extérieur, de longueur décroissante, dont la première, avec ses lampes torches balayant l'eau noire dans la nuit, frappe à jamais le spectateur qui guettait un instant auparavant un signe de vie dans les yeux écarquillés de Mrs Fang. Cette alternance, qui saisit, se refuse à l'interprétation, tout comme le film qui l'abrite - tout comme la mort, qui l'interrompt. Il n'y a qu'une seule vie, et il n'y a qu'un seul monde dont les vibrations, captées par une caméra légère, passent d'œil en œil, et de cette femme qui s'en va à nous, en traversant la matière d'un présent absolu et perpétuel : dure vérité du temps, que seul le cinéma et la mort peuvent regarder en face. Fang Xiuying (1948-2016), paysanne de Huzhou, dans le Fujian, là où les hommes sortent la nuit pêcher la carpe à l'électricité, sur le fleuve.

Huppert radioactive

Des bateaux, des films : le cargo inter-mondes de *9 Doigts*, la barque nocturne de Wang Bing, le chalutier de *Milla* de Valérie Massadian (qui reçoit le prix du jury de la compétition « Cinéastes du présent »), le vaisseau spatial du génial film de science-fiction politique *Era uma vez Brasília*, du Brésilien Adirley Queirós, honoré d'une mention, et qu'on espère voir projeté dans toute la France un de ces jours (*lire Libération du 10 août*) - partout l'armée des morts fendait les flots pour nous donner des nouvelles des vivants. De *Mrs Fang* à *Madame Hyde* : de la campagne chinoise réelle, une seule vie, à la banlieue française fictive, une deuxième vie. Isabelle Huppert reçoit le prix d'interprétation pour son rôle de mauvaise prof, une certaine M^{me} Géquil, dans le nouveau film de Serge Bozon (*lire Libération du 10 août*), sa version fantastico-pédagogique du *Docteur Jekyll* de Stevenson. Si Huppert brûle l'écran, c'est ce coup-ci parce qu'elle a pris la foudre, qui la transforme en femme de feu, et la fait renaître à elle-même. De mémoire et parmi maints rôles destructifs, c'est la première fois qu'on la voit en négatif : littéralement retournée, inversée sur la pellicule incendiée. Une scène, déjà promise aux anthologies, la regarde faiblir et pâlir en temps réel alors qu'elle donne son ultime cours de physique, se vider de son sang à l'écran, devenir, cette fois sans trucage, presque invisible : passer de l'autre côté. Un corps pousse la logique jusqu'au néant, une actrice joue jusqu'à disparaître, jusqu'à rejoindre son propre négatif. Si Huppert a souvent rayonné, elle est désormais radioactive. Elle ne fait pas que renvoyer la lumière, elle émet.



Regard mouvant

Good Luck de Ben Russell - qui ne figure pas au palmarès - est une descente et une traversée. L'artiste et cinéaste américain filme d'une part les travailleurs d'une mine de cuivre de Serbie, d'autre part ceux d'un gisement d'or au Suriname, et se coule parmi eux au moyen d'une caméra fluide qui accompagne leurs mouvements et leurs trajets. D'un côté de la planète à l'autre - et le passage entre les deux, brutal comme le cinéma sait l'être quand il se cherche un point de vue limpide sur les vies humaines. *Good Luck* impressionne - et intimide - par son alliance d'un dispositif formaliste parfait (un pur schéma, surimprimé à notre usage sur ses images 16 mm, comme une rune diabolique de Jacques Tourneur, mais aussi comme un mode d'emploi : c'est un cercle coupé en deux) et d'une recherche documentaire plus concrète, presque humaine, sur le travail de ceux qu'il filme ici et là. Son point de vue est lui aussi des deux côtés du monde - non pas cette fois les deux côtés géographiques qu'il sillonne de part et d'autre, mais les deux camps que l'ordre du monde distingue et qu'on appellera, un peu vite, les riches et les pauvres. *Good Luck* est sans doute du côté de ces hommes auxquels son titre semble souhaiter bonne chance, mais le regard mouvant qui les traque ressemble, au royaume de l'analogie, au point de vue de l'économie sur les choses. L'argent te filme. Où la steadycam ultracontemporaine de Ben Russell rejoint quelque chose de l'ambiguïté générale du cinéma américain, y compris classique, où libération et exploitation des corps marchent ensemble dans une même pulsion du voir.



«Good Luck» de Ben Russell. Photo Cask Films

Deux autres films états-uniens de la compétition, *Did You Wonder Who Fired the Gun?* de Travis Wilkerson et *En el séptimo día* de Jim McKay, scrutent les contradictions criminelles de leur pays, et son racisme structurel. Le premier enquête sur l'assassinat d'un certain Bill Spann, tué par l'arrière-grand-père blanc du cinéaste, en Alabama, au cours de ce qui ressemble fort à un crime raciste, et cherche les racines de sa propre culpabilité sur la terre suprématiste de son enfance. Le second, dont le réalisme social se rapproche de celui d'un David Simon (*The Wire*, dont McKay a réalisé certains épisodes), décrit les vies d'un groupe de travailleurs - et footballeurs - mexicains sans-papiers à New York, dans un Brooklyn tenu sous la coupe de hipsters capitalistes. Le cinéma fait ce qu'il peut pour se survivre à lui-même dans les mondes parallèles. «On pourrait exploser un monde après l'autre», remarque un voyageur d'Ossang dans le Nowhereland... ◆

Luc Chessel Envoyé spécial à Locarno



AUG 17 2017

CHINA

WANG BING WINS GOLDEN LEOPARD AWARD AT LOCARNO FESTIVAL

BY JE-SEUNG LEE



Chinese filmmaker WANG BING has bagged another award this year, this time at the 70th Locarno Film Festival. Copyright Locarno Festival. Courtesy the artist and Galerie Chantal Crousel.

Chinese director Wang Bing has won the Golden Leopard award at the 70th Locarno Film Festival. The top prize was bestowed for his 90-minute documentary film *Mrs. Fang* (2017), which tells the story of a sexagenarian woman who is residing in a rural southern Chinese village and suffers from Alzheimer's disease as she approaches the end of her life. As in many of Wang's other works, *Mrs. Fang* depicts a side of China far removed from the glitzy metropolises associated with the nation's economic rise, placing the stories of those who are economically disadvantaged and poverty-stricken in the spotlight.

With this win, Wang Bing became the fifth Chinese director in the film festival's history to receive the prestigious Golden Leopard award. The director remarked that his win "is a great and deep honor," and said, "Locarno is the best platform to show art films, because here there is an audience, coming from all over the world, which is attentive to every single film that is screened."

Held every August in the southern Swiss town, the first edition of the Locarno Film Festival took place in 1946. Since then, it has been held every year except in 1951 and 1956, making it one of the longest-running film festivals in the world. The Golden Leopard award is the event's highest prize and is conferred to the jury's pick for best film from the international competition section. This year, the judging committee was led by the renowned French film director Olivier Assayas.

Wang has had an eventful year. In April, he scooped up the EYE Art and Film Prize in Amsterdam, and participated in Documenta 14 in Kassel, where he presented *Mrs. Fang* and other films (including one that runs for nine hours). Widely regarded as one of the world's most prominent documentary filmmakers—and a notable figure in the Chinese film industry—Wang was also the recipient of the Orizzonti Prize for his documentary film *Three Sisters* (2012) at the 69th Venice International Film Festival in 2012.

Je-Seung Lee is an editorial intern at ArtAsiaPacific.

L'ART MEME

Galerie
Chantal Crousel

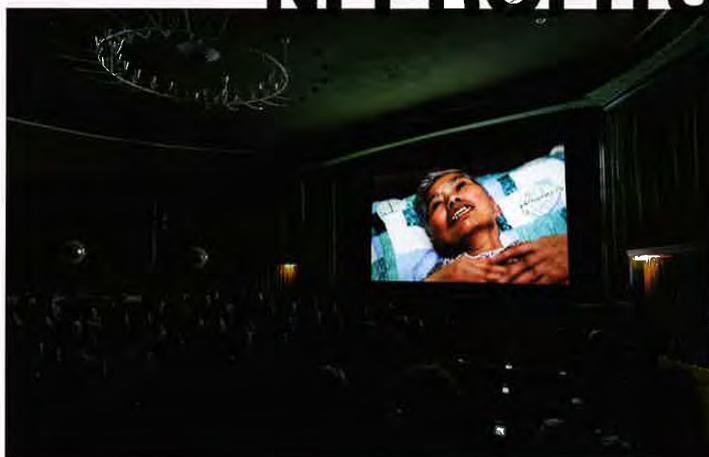


Otobong Nkanga,
Carved to Flow, 2017,
performance and installation, installation
view, Neue Galerie, Kassel, documenta 14
photo: Liz Eve

D14 KASSEL

SANS PERTES NI PROFITS

Dans la Neue Galerie de Kassel, le commissaire de la documenta 14, Adam Szymczyk consacre une petite salle à l'évocation d'Arnold Bode, l'artiste qui a initié en 1955, au moment où la culture américaine dominait le contexte de l'après-guerre, une exposition internationale invitant l'actualité artistique de l'époque dans cette ville "secondaire" allemande marquée par la destruction. L'expérience a mené Bode à reprendre cinq ans plus tard ce qui est devenu un rendez-vous régulier, reconduit par des commissariats d'envergure. Depuis, la Documenta s'est constituée en un cadre indépendant d'expérimentation et de réflexion sur les pratiques de l'art, qui résiste en principe au rythme euphorique et formaté des manifestations sismographiques du succès international.



Wang Bing, *Retrospective*,
Gloria-Kino, Kassel, documenta 14
photo: Fred Dotz

Montrer des dessins de Bode, non loin de son portrait par Gerhard Richter, et rappeler le contexte de l'après-guerre prennent d'autant plus sens cet été que s'y croisent la Biennale de Venise, empêtrée dans la question des identités nationales, sa tradition commémorative et des choix consensuels, et celle, plus réussie, de Sharjah où se négocie lentement l'incorporation locale d'un contexte plus vaste, mais aussi les Skulptur Projekte à Münster avec leur inscription urbaine organique, à échelle humaine. En choisissant d'installer la Documenta à Athènes et en déclarant dans le titre *Learning from Athens* un désir de mise en forme d'un processus de travail, Adam Szymczyk

pousse dans ses retranchements la légitimité des grandes manifestations artistiques en temps de crise. Et surexpose leur fonction la plus pertinente qui consisterait à inventer pour des cultures incompatibles une zone de langage partagée, de mise en relation d'individualités disparates sans céder aux mythes universalistes. L'ambition du propos et les circonstances politiques justifiaient une dimension fortement critique. La force de *Learning from Athens* repose en effet sur le partage des positions, sur sa capacité à intégrer des formes d'extériorité historique, culturelle, ou économique, ou de simples confrontations dans le temps. Dans la même Neue Galerie, dont l'accrochage est l'un des plus consistants, une série rare de dessins du polonais **Władysław Strzemiński** réalisés dans les années quarante fait surgir la figure de l'effacement de l'humanité avec des silhouettes dont la ligne sinue à la limite de leur inscription. Au contraire des dessins de Bode, plutôt lyriques, ils ont quelque chose de mutique et de beckettien, comme une mue anthropomorphique de l'Unisme, l'abstraction radicale initiée avec sa femme Katarina Kobro dans les années vingt. De la tension entre l'évocation de



Naeem Mohaiemen,
Two Meetings and a Funeral, 2017
three channel digital video installation,
Hessisches Landesmuseum, Kassel, documenta 14
photo: Michael Nest

l'extermination en Pologne et les recherches sur l'abstraction, s'exprime une œuvre qui préserve aujourd'hui une actualité vitale. Non loin de là, les dessins très descriptifs réalisés pendant la famine de 1943 au Bengale par **Zainul Abedin** produisent un effet plus anecdotique et spectaculaire. Les plus beaux moments de l'accrochage à la Neue Galerie résultent de la rencontre entre des œuvres et des artistes de temps et de cultures hétérogènes. Aux œuvres s'ajoutent de nombreux documents, pas toujours vraiment situés. Ils témoignent d'une quantité énorme de travail et d'un spectre de connaissance très large, mais si l'on dépasse le fétichisme de l'objet rare, la multitude d'enjeux et de références qu'Adam Szymczyk articule dans ses prises de parole publiques avec beaucoup de précision et de justesse, apparaissent le plus souvent comme des matériaux à travailler. Et le plus souvent, il reviendra aux visiteurs de le faire.

Écoute

L'un des points forts d'un projet qui se destine à produire de l'entente et non de la ressemblance, est le traitement de l'écoute et de la transmission sonore, sous l'égide de **Pauline Oliveiros** la musicienne récemment disparue à laquelle hommage est rendu à l'Odeion, le conservatoire d'Athènes. Avec **Alvin Lucier** – qui, à Athènes, expose au EMST *Music For A long Thin Wire* et a performé *I Am Sitting in a Room* où il enregistre à plusieurs reprises sa propre voix prononçant un texte jusqu'à ce que seules les fréquences soient audibles-, elle a initié une transformation profonde de la musique que son œuvre convertit en un acte d'intégration et d'introspection, par opposition à la priorité donnée à l'émission sonore dans la musique. Ces deux musiciens de l'écoute sont à peine présents à Kassel où Lucier montre dans la Documenta Halle une série de *Sound on Paper*, un exemple minimal, merveilleusement léger et très visuel, de son exploration des limites de la perception. Non loin de là, nimbée de l'obscurité qui règne inexplicablement dans une partie des espaces, l'artiste pakistanaise **Lala Rukh** présente, outre un ensemble très intéressant d'affiches et de publications réalisées pour le Women Action Forum où elle milite depuis les années 80 au Pakistan, une série de collages ou de dessins abstraits. Dans certains, l'artiste a utilisé le papier millimétré pour

s'imposer des repères dans une période de deuil, dans d'autres, le papier carbone, pour réaliser ce qu'elle intitule des *Mirror images*. Colorées et parlantes, les affiches détonnent à côté d'une œuvre aux tonalités sombres, construite sur un jeu d'intervalles et où s'inscrivent des tracés calligraphiques ténus et illisibles qui sont des transcriptions musicales. Le vocabulaire est minimal et libre à la fois. L'œuvre fait écho aux différentes partitions expérimentales de musiciens ou d'artistes exposés à l'Odeion, et sa présence à Kassel mériterait un peu de lumière sur ce point, mais aussi au sens propre. Enfin la *Whispering Campaign* de **POPE.L** contamine heureusement les espaces publics ou les expositions d'un rituel invasif et drôle en forme de textes chuchotés. On pourrait d'ailleurs décrire le processus d'accès aux expositions comme une opération de réglage constant entre l'observation extérieure et l'écoute intérieure, trop souvent nécessaire tant on mobilise ses propres connaissances pour s'y retrouver.

Dans le noir

Car la Documenta reste une exposition - la présence physique des œuvres dans des espaces collectifs en font un événement social dont la mise en œuvre a du sens, formule des éléments de discours, si contradictoires et polyphoniques soient-ils. À Kassel, ces questions trouvent leur dénouement le plus heureux dans les lieux qui maîtrisent leur propre temps – les programmes de discussions, les publications, et enfin les films. La rétrospective, dans le beau Gloria Kino, du cinéaste chinois **Wang Bing** qui documente, depuis *À l'Ouest des rails* en 2003, la vie quotidienne et l'histoire de son pays au travers des rapports de pouvoir et des politiques du travail, apporte indubitablement le poids et l'extériorité nécessaires à de possibles correspondances entre des cultures étrangères. C'est le cas également du triptyque de **Naeem Mohaiemen**, *Two Meetings and a Funeral*, présenté au Hessisches Landesmuseum, un montage qui évoque les initiatives de concertation politique dans le monde postcolonial, et en particulier les étapes de la conférence des pays non alignés à Alger en 1973. Mohaiemen compose depuis plus de dix ans une histoire reconstituée de l'Asie du Sud, mais aussi des gauches postcoloniales, qui intègre la complexité des faits sans recourir au pathos pour, au contraire, imaginer et débattre de leurs transformations dans le présent proche. Et encore *Such a Morning*, la longue fiction d'**Amar Kanwar** à la Neue Galerie, où le cinéaste indien invente un nouveau récit de l'obscurité et de l'isolement nécessaire pour aborder l'histoire du monde (et faire des films). Les projections sont des moments réussis aussi parce qu'elles comprennent leurs propres conditions de monstration, capturent l'attention durablement, et produisent pour nous la nuit matérielle et imaginaire où s'amorce un regard sur le monde.

Formations de temps

Mais les films prennent du temps et si l'on n'habite pas Athènes ou Kassel, la documenta repose sur un phénomène d'incomplétude. Ceux qui ont eu la chance de visiter les deux villes détiennent certainement de précieux éléments de rapprochement qui feront parfois ressurgir la ville absente; ceux qui n'ont pas fait "le grand tour" reconstitueront tant bien que mal des expositions invisibles. C'est une belle idée si elle est voulue et maîtrisée comme chez quelques artistes qui ont pensé leur intervention

du 16 mm pour un film muet en noir et blanc, *Glimpse* projeté à Athènes montre le camp de Grande-Synthe et fait jouer une impressionnante boucle temporelle – on croit d'abord regarder un document sur la seconde guerre mondiale, il s'agit en réalité de ce qui se passe maintenant, en France. La démonstration est glaçante. À la Neue Galerie de Kassel, *Realism* est une installation en 6 écrans où sont projetés des documents filmés de la même manière, et où des hommes mutilés s'exercent au port de prothèses qui paraissent d'un autre temps. Le film est parfaitement gênant, surtout à la lumière de *Glimpse*, sur lequel à son tour il jette une ombre. Car nous sommes moins placés dans un processus de compréhension différente d'une situation, que violemment confrontés au spectacle de blessures intimes. À Athènes *Glimpse*, comme au dernier étage du EMST l'extraordinaire document du cinéaste iranien **Forough Farrokhzad**, filmé en 1963 dans la léproserie de Bababaghi - qui existe toujours en Iran -, rappelait que le lieu où se manifeste et s'inscrit durement pour chacun toute crise collective, quelle que soit l'époque, est le corps.

Sept mois avant le vernissage de l'exposition à Athènes, débutait précisément *Le Parlement des corps*, le programme de discussions, débats et performances conduit par Paul Preciado, aujourd'hui présenté dans la rotonde du Fridericianum à Kassel. Le processus de ce "parlement", une série d'interventions individuelles sur un mode spontané donc incontrôlable, a sans doute constitué la part la plus organique de la Documenta 14. Pensé en réponse aux faillites du néolibéralisme financier, son titre revendique la résistance du corps au discours ou à tout ordre relevant d'un "gouvernement", prend le parti de l'action singulière et non formatée des manifestations de rue où des individus se retrouvent sans former de groupe social déterminé. Preciado a invité et réuni une multiplicité d'activistes, artistes, penseurs, chercheurs, sous l'égide d'un "exercice expérimental de la liberté" selon la proposition du critique brésilien Mario Pedrosa. La parole a été donnée à de nombreuses expériences politiques et des formes différentes de récits historiques pour explorer les disparités civilisationnelles et leurs différents processus d'émancipation, qu'ils soient sexuels, spirituels, idéologiques ou économiques. Plus que le programme de performances lié à la danse, constitué parfois d'une juxtaposition simpliste entre la chorégraphie et l'espace muséal lorsque **Maria Hassabi** met ses danseurs en position d'objets à contempler dans la Neue Galerie, *Le Parlement des corps*, comme l'impressionnant programme de radio et de diffusion sonore, ou la publication *South as a State of Mind*, ont formé les organismes porteurs de modalités d'incarnation et de propagation du projet, des émanations capables de poursuivre leur route et de se reproduire, à la condition d'y travailler.

Monuments

Enfin le retour à Kassel affiche sa propre crise, si l'on considère l'écueil principal que représente l'exposition, dans le Fridericianum, de la collection du EMST, le musée national d'art contemporain d'Athènes qui n'a jusqu'ici jamais ouvert sinon pour l'une des principales expositions de la Documenta. Ce geste de déplacement pur et simple d'un ensemble d'œuvres mal accordé et dans lequel surnagent quelques grands noms, reste incompréhensible. Il

est présenté comme le sommet de la collaboration entre les deux villes sur le site web, qu'on aurait aimé pouvoir consulter pendant la visite car il est bien mieux informé que ne le sont les espaces d'exposition. On apprend qu'il s'agit d'un choix d'œuvres d'artistes qui ont défendu la démocratie pendant les années d'après-guerre en Grèce, y compris pendant la dictature des généraux.

Là encore, les bonnes intentions ne font pas de l'art, elles font tout au plus des monuments. Devant le musée, sur la Friedrichsplatz qui sert traditionnellement de point central à la Documenta, s'élève le *Parthénon des livres* de **Marta Minujin**, un monument grandeur nature réalisé en 1983 à Buenos Aires à partir de livres interdits, pensé comme une reproduction du temple initial destinée à les redistribuer au public – mais qui les rend parfaitement inaccessibles. Son échelle littérale et sa portée symbolique évidente en font en effet un repère aisé, certes, fonction qu'il partage avec un empiement voisin de canalisations en terre cuite dont chacune est transformée en chambre à coucher. Chaque tuyau contient l'espace suffisant pour s'allonger ou se cacher si cela est toutefois autorisé, ce que le titre *When We Were Exhaling Images* ne précise pas. Construit par l'artiste kurde d'Irak, **Hiwa K** (prononcer Iwack comme le pays dont il s'est exilé) et les étudiants de design de l'école d'art de Kassel, cette unité d'habitation minimale, à la fois monstrueuse et loufoque, est aussi un monument au voyage volontaire (ou pas) un peu pesant. Minujin et Hiwa K ont expérimenté l'une la dictature, l'autre la guerre, la fuite et l'exil. L'œuvre de Hiwa K est parfois plus juste. Elle emprunte ici au vocabulaire de l'art public mais ces "objets" qui se destinent à nous surprendre portent un discours didactique auquel nous souscrivons déjà.

Présence

Car l'art ne résout pas les crises d'une société, ni ne règle les comptes entre les pays. L'expérience de la Documenta, avec les déceptions que sa dimension symbolique démesurée pouvait laisser présager, est forte parce qu'elle n'a rien aplani. Elle a engagé des savoirs considérables et beaucoup de pratiques artistiques. Elle a produit du sens et fait apparaître des contradictions et des réactions imprévues, ce dont Sandra Delacourt fait brillamment l'analyse dans ce numéro. Un lieu d'exposition ne peut faire office de tribunal, et un tel projet ne saurait fournir de compensation. La compensation est une stratégie narcissique qui met ce qui a été perdu hors d'atteinte ou qui le refoule. C'est peut-être lorsqu'elle place le corps dans la conversation de l'art et avec l'art que *Learning from Athens* met en circulation une forme de conscience du présent respirable et vivante. Quelque chose qui échappe aux logiques libérales du profit, lesquelles reposent sur la mesure de quantités échangeables, et non sur notre présence réelle. Comme le souligne le philosophe Achille Mbembe, la vie elle-même est une dette que nous ne rembourserons jamais.

Marie Muracciole

Marie Muracciole est critique d'art et commissaire d'exposition. Elle dirige depuis 2014 le Beirut Art Center. Elle a collaboré notamment avec *Texte zur Kunst* et *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*; elle a publié et édité les écrits d'Allan Sekula aux Beaux-Arts de Paris. Parmi ses expositions, celle d'Yto Barrada, *Riffs*, au Wiels à Bruxelles.

MOUSSE

MOUSSE 58
W. BING

260

A PORTRAIT OF

WANG BING

Galerie
Chantal Crousel

Crude Oil (still), 2009. © Wang Bing



BY ZHANG YAXUAN

Wang Bing gained an international reputation for his debut, the nine-hour epic documentary *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2003). In *Remnants*, the second part of *Tie Xi Qu*, one shot stands out: the snow-covered Yanfen Jie district lies in the bleak, empty frame; the camera tracks in along with advancing footsteps, accompanied by the cameraperson's occasional breath in the chilly coldness.

MOUSSE

Galerie
Chantal Crousel



Fang Xiuying (still), 2017. © Wang Bing



15 Hours (still), 2017. © Wang Bing



Father and Sons (still), 2014. © Wang Bing

MOUSSE

MOUSSE 58
W. BING

262

The ongoing demolition here is coming to a halt. Though streets remain, houses are torn apart, bricks buried under snow. As two men walk across in the distance, the cameraperson pays them slight attention through his lens and then pauses at the street corner, as if to meditate on where to head next.

This was a scene shot between 2000 and 2001. It provides a typically sensational image of Wang Bing himself: the image of an individual filmmaker. He takes the camera alone and enters a location to perform his filming practices. In addition to this there is nothing else, nobody else.

Tie Xi Qu's more than three hundred hours of raw footage was achieved with this approach. The film was mostly shot between 1999 and 2000. In the almost twenty years since, this has become Wang Bing's major working methodology. He has been wandering around the vast sites of contemporary China embodying that image as an individual filmmaker. More than ten features have accumulated in his dossier of creations, of which only rare cases—the full-length fiction *The Ditch* (2010), for example—were completed with a team. In all of his other documentary projects he has either worked alone or with very few partners.



Three Sisters (still), 2012. © Wang Bing



Till Madness Do Us Apart (still), 2013. © Wang Bing

MOUSSE



TA'ANG (still), 2016. © Aelan Shadows

Galerie
Chantal Crousel

Even though the nature of documentary filmmaking often eschews the need for large teams, for an individual filmmaker, without the emergence of the digital camera in the mid- to late 1990s, this image would not be possible to construct. In this sense, Wang Bing is a film auteur cultivated by the digital era. *Tie Xi Qu* was shot with a rented Panasonic EZ1. The postproduction, completed in 2003, benefited from a digital editing system set up through funding from the Rotterdam International Film Festival. Wang Bing has a profound understanding of the use of digital tools, which also gives him insights that shape his cinematic aesthetics and consciousness.

This working approach offers a stark contrast with the subject matter and weight of Wang Bing's films. He is used to handling huge themes from various angles, be they realistic, historical, or political, traversed not just through one singular work but through several. These films often surpass what one might consider a "regular" length, easily stretching to more than two or three hours—certainly if you have seen them, you will agree that the length is what the work demands, whether for *Tie Xi Qu: West of the Tracks*, *Fengming, a Chinese Memoir* (2007), *'Til Madness Do Us Part* (2013), *Three Sisters* (2012), *TA'ANG* (2016), or *Bitter Money* (2016).

Scrutinizing this characteristic geographically, it transpires that Wang Bing seems to possess some special ability. Each time he touches upon some specific place, he arrives with purpose and resolve to excavate that region's energy. At least this is the inclination shown through his inexorable years of work. His creations in different stages establish clear geographical connections, from the northeast of China (*Tie Xi Qu*), to the northwest (*The Ditch*, *Fengming, a Chinese Memoir*, and *Traces* [2014], in addition to *Man with No Name* [2010] and *Crude Oil* [2008], which were also derived from this process), then from the southwest (*Three Sisters*, *'Til Madness Do Us Part*, *Father and Sons* [2014], *TA'ANG*) shifting to the southeast (*Bitter Money*, *Su Xuying* [2017], as well as other works currently in production).

These locations are scattered across the various regions of the country. The path, strung together, almost sketches out a map of the vast enormity of China. Wang Bing keeps investigating and excavating the interior energy buried deep inside. As a practice, it surmounts the pure concepts of geography and space while implicating the notion of time, as all these works were developed and accomplished over long and sustained periods; the objects he is dealing with are also inextricably related to the temporal, whether oriented toward the past or the present.

This engraves the realistic as well as historical sense of Wang Bing's works. They are all statements of contemporary China, adamant and harsh, pulsating with heavy and silent power. Sometimes he films individuals, sometimes groups composed of individuals sharing a common destiny and circumstances. They all survive in this society but have no way to make their voices heard. As Wang Bing puts it, "I filmed their life and their feelings toward the world."

MOUSSE

MOUSSE 58
W. BING

264

Thus can he capture the manifestation of this era, and how it reflects on China. While distanced from mainstream narration, this description obtains solid evidence of life as it is. During shooting, Wang Bing occasionally talks with his subjects, but more often observes and listens. This position is consistent with his way of being in the films—reticent but tenacious. It is due to his personality as well as the trust he holds on the internal communication and tacit acceptance between filmmaker and subject. He is always attempting to build this aura, searching for the responding aesthetic sense in the shooting sites. Such is also his way of connecting with the world and other people while maintaining his own existence. This is the source of the profound emotional texture woven into the visible grand themes and realistic narrations of Wang Bing's work. This emotion does not express itself through words, as seen when he mentions the origin of making *Three Sisters*. He talks about how he first encountered the three children in the village of Xiyangtang. With no adults at home, the girls sat around the fire in the middle of the living room, roasting potatoes. Yingying (the eldest girl) treated him to one potato. He ended his description here. If you have seen the film, you know that is all they had. When mentioning the



L'homme sans nom (still), 2009. © Wang Bing. Courtesy: the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris



West of the Tracks (still), 2003. © Wang Bing

MOUSSE



The Ditch (still), 2010. © Wll Productions, Les Film d'Etranger, Entre Chien et Loup

Galerie
Chantal Crousel

filming of *Father and Son*, Wang Bing only uttered, “I didn’t expect it.” He was referring to the fact that the father and his two adolescent sons took turns to share one single bed for sleeping in their work dormitory.

As a filmmaker, he sees not only desolation but also the remnants of goodness. Even after years of wandering through the grassroots society of China, the degree of hardship and the living conditions are at times still beyond his imagination. Wang Bing never feels indifference to the social reality he witnesses and gets immersed in as well, which ignites his desire for filming, but not just documenting. He is also digging into the strength that sustains people backed into corners, stuck in hard situations. In many cases, besides the survival instinct, that shows itself through the strength of emotion and affection, as in *Fengming: A Chinese Memoir*, *The Ditch*, and *Til Madness Do Us Part*.

Despite being an internationally acclaimed film auteur, Wang Bing has walked a tough path in the last nearly twenty years. His image as an individual filmmaker could also be regarded as a metaphor for his relations with the national film system. Actually there is no connection between them. He has stated more than once, “I have never taken a penny from them,” which means neither publicly nor privately. If his projects get financed, it is mainly coming from the European film system, particularly France. When he catches up with urgent topics that lack time to get financed, or the funding is not sufficient, the only way to go forward is depending on himself as well as some support from friends. That’s why for years Wang Bing has always been living a very simple life, which degree of being simple goes beyond people’s imagination. He has put almost all he received from film back to the film.

At the same time, aside from pirate DVD pressings and a few screenings in alternative spaces, his films have never been released in mainland China through regular channels such as the cinema or TV. That situation is too farfetched to even be imagined. At a time that the Chinese film industry is booming astonishingly, this condition is ironic yet sad. Wang Bing says: “In a situation like this, through my own efforts to accomplish all this, it’s quite something.” He has reason to say so. Through persistent film practices, Wang Bing affirms the strength and possibility of individual expression. With his accumulating body of work, he refreshes the cinematic language of documentary film in an attempt to expand its frontiers. His retrospective at documenta 14 is proof of his achievements.

Zhang Yaxuan, as film critic and film programmer, has been following the development of Chinese independent film since 2000 and developing her criticizing and curating practices in the creative film field, participating in the film production as producer in recent years.



APR 07 2017

CHINA THE NETHERLANDS

WANG BING ANNOUNCED WINNER OF THE 2017 EYE ART AND FILM PRIZE

BY KATHERINE VOLK

Galerie
Chantal Crousel



(From left to right) Alexander Rinnooy Kan, chairman of the EYE Filmmuseum board of trustees; Béla Tarr, screenwriter, director and jury member of the EYE Art and Film Prize 2017; Wang Bing, winner of the EYE Art & Film Prize 2017; and Sandra den Hamer, CEO of the EYE Filmmuseum at the EYE Gala 2017, Amsterdam, the Netherlands. Photo by Floris Heuer.



On April 6, Wang Bing was announced as this year's winner of the **EYE Art and Film Prize**. The award was presented at a ceremony at Amsterdam's EYE Filmmuseum, and includes GBP 25,000 (USD 31,000) to fund new creations. Bing was selected by an international jury for his "significant body of work" and his "unprecedented contribution, not only to documentary film, but also to video installation and feature film."

Beijing-based Wang Bing is a leading figure in Chinese cinema, primarily known for his documentation of China's rapidly changing environment. Wang typically works alone with a digital camera to capture the country's transformations. Sandra den Hamer, CEO of the EYE Filmmuseum and chairperson of the EYE Art and Film Prize said, "His well-constructed work has a deep knowledge of the visual language and is a strong voice, both in cinema and in the arts. While political and outspoken, Wang Bing doesn't push viewers to accept his perspective, rather, his beautiful, brave work leaves room for interpretation."

Wang debuted as a filmmaker in 1999 with a nine-hour documentary titled *West of the Tracks (Tie Xi Qu)* that captures industrial China. His short film *Brutality Factory (Baoli Gongchang)* premiered at the renowned Cannes Film Festival in 2007. He has won prestigious awards for his work, such as the Venice International Film Festival Orizzonti Prize in 2012 for his documentary *Three Sisters (2012)*, which portrays three sisters living alone in a small rural village while their father works in the city. In 2014, both Cinémathèque Royale de Belgique in Brussels and Paris's Centre Pompidou mounted retrospective presentations of Wang's oeuvre.

The EYE Art and Film Prize was created in 2015 by the EYE Filmmuseum in collaboration with the Paddy and Joan Leigh Femor Arts Fund. The award supports artists and filmmakers that contribute to their fields in unique ways and enhance the development between the two fields.

This year, Wang Bing will be one of the artists taking part in **Documenta 14**. In early 2018, Wang Bing will be included in an exhibition with the two previous winners of the EYE Art and Film Prize, Hito Steyerl (2015) and Ben Rivers (2016).

Documenta 14 runs from April 8 to July 16, 2017 in Athens, Greece, and from June 10 to September 17 in Kassel, Germany.

Katherine Volk is assistant editor at ArtAsiaPacific.

*To read more of ArtAsiaPacific's articles, visit our **Digital Library**.*

ARTFORUM

POSTED APRIL 6, 2017

Wang Bing Wins Third EYE Art & Film Prize

Leading Chinese documentary filmmaker Wang Bing was awarded the 2017 EYE Art & Film Prize during a ceremony at Amsterdam's EYE Filmmuseum on Thursday, April 6. He was honored for creating work that bridges filmmaking and visual art, and received a \$30,000 prize, which will go toward making new work. In the spring of 2018, the museum will present a Wang Bing exhibition alongside pieces by previous prize EYE winners Hito Steyerl and Ben Rivers.



"With his uncompromising way of working, Wang Bing is a sincere and authentic artist who shows his engagement with today's society and his perspective on the human condition," Sandra den Hamer, CEO of the EYE Filmmuseum, said on behalf of the jury. "While political and outspoken, Wang Bing doesn't push viewers to accept his perspective, rather, his beautiful, brave work leaves room for interpretation."

Based in Beijing, Wang Bing chronicles and exposes issues such as industrial decay, poverty, and disenfranchisement in modern-day China. He made his filmmaking debut with *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (2003), a nine-hour portrait of Tie Xi—the industrial district in northeastern China—that both challenges viewers' idea of spectatorship and pushes the boundaries of documentary. It won the Grand Prix at the 2003 Marseille Festival of Documentary Film. His 2012 *Three Sisters*, which follows a trio of young siblings who are left to fend for themselves in a remote village, won best film at the Sixty-Ninth Venice International Film Festival.

Wang Bing. «Ta'ang», *Berlinale*, 2016.

https://www.berlinale.de/en/programm/berlinale_programm/datenblatt.php?film_id=201607407#tab=filmStills



Ta'ang



Galerie
Chantal Crousel

Ta'ang

Forum

2016

by: Wang Bing

© Asian Shadows

A civil war has been smouldering for decades in Myanmar's Kokang region, which is home to the Ta'ang people (also known as the Palaung). When their lives are once again in danger in spring 2015, it's mostly the women and children who flee over the border to China. Wang Bing accompanies a few of these communities thrown together by fate, at once modern and almost mythical and archaic. They wander the remote mountains with few possessions, camp in makeshift compounds and can sometimes earn a few yuan during the sugarcane harvest. Or they move on to the next place – which is never any better. Sometimes, around the evening campfire, they talk about what they've experienced – until someone says that it'd be better not to talk at all, it's too painful. Wang Bing's film doesn't try to analyse this forgotten war, but rather shows great sensitivity in bringing us closer to a people in need forgotten by the world. By the end, we feel huge respect for them – if only for the dignity with which they erect their shacks for yet another night for themselves and their children, reassuring their own mothers via mobile phone that everything's OK: they have each other, they're thus not afraid.

Wang Bing. «Ta'ang», *Berlinale*, 2016.

https://www.berlinale.de/en/programm/berlinale_programm/datenblatt.php?film_id=201607407#tab=filmStills



Ta'ang
Forum
2016
by: Wang Bing

Wang Bing

Galerie
Chantal Crousel





DOCU

WANG BING AU FIL DU «TA'ANG»

Par Elisabeth Franck-Dumas
— 25 octobre 2016 à 18:41

Le cinéaste chinois capture avec modestie et splendeur le destin de cette ethnie birmane contrainte à l'exil en Chine par les conflits armés qui perdurent malgré la sortie de la dictature.



Femmes et enfants ta'ang ont pris la route de la Chine tandis que les hommes sont restés en Birmanie pour garder les maisons ou rejoindre les rebelles. Photo

Les Acacias



Galerie
Chantal Crousel

Film après film, il devient de plus en plus saisissant que le miracle répété du cinéma du Chinois Wang Bing, étourdissante fresque documentaire en passe de devenir une histoire alternative de la Chine contemporaine vue de ses confins les plus marginaux, dessine les contours d'un idéal de rapport au monde. Attentif et vigilant, à ras de sujet, d'hommes, de femmes ou d'enfants, humble sans jamais s'interdire une certaine flamboyance, il allie de manière inespérée une infinie pauvreté des moyens à une immense richesse de propos et de plans. Après notamment *A l'ouest des rails* (2004), *les Trois Sœurs du Yunnan* (2012) et *A la folie* (2014), c'est une fois encore le cas avec *Ta'ang*, un peuple en exil entre Chine et Birmanie, magnifique témoignage que Wang Bing a consacré à l'ethnie du même nom.

Vivant dans les montagnes situées entre la région de Kokang, en Birmanie, et la province du Yunnan, en Chine, les Ta'ang sont menacés par un conflit armé entre rebelles et armée birmane qui dure depuis février 2015. Les affrontements ont lancé plus de 100 000 personnes sur les routes, aujourd'hui réfugiées dans des camps chinois tout près de la frontière, et c'est là, dans deux de ces camps entourés de montagnes, et sur les chemins qui sillonnent la vallée, que Wang Bing a posé sa caméra pour les observer. Avec, pour toute technique, son habituel recul silencieux, qui n'offre ici nulle explication historique, nulle tentative de documenter un hypothétique esprit Ta'ang : ces voyageurs forcés sont saisis dans leur dénuement quotidien, leur totale absence de perspectives, un étrange calme régnant sur leur fuite. Les premières images, filmées au camp de Maidhe, documentent la construction de tentes,



la recherche et le partage de nourriture, le mauvais traitement aux mains de militaires chinois qui distribuent les taloches avec une grande générosité.

Étincelle de grâce

Cette foule d'actions quotidiennes est rendue sans misérabilisme, mais avec un génie intuitif du cadre qui fait de chaque plan un tableau vivant fourmillant d'informations : un groupe d'adultes accroupis sur une natte de paille à l'heure du repas, des enfants qui jouent au second plan et, derrière eux, une colline étagée piquée de drapeaux rouges et de tentes dont le plastique bleu claque au vent, tableau d'une apocalypse bien ordonnée. Au-delà de la qualité purement esthétique des images, on embrasse dès les premières minutes la condition de migrant, cette attente indéfinie, état de flottement qui se vit mains sur les hanches et regard dans le vague, à attendre une improbable résolution. Alors que ces images ont été filmées dans la plus grande urgence, sans autorisation, leur tournage constamment menacé par des soldats, des bandes de trafiquants et de criminels, Wang Bing semble à chaque fois savoir combien de temps s'arrêter sur tel ou telle, qui inclure et qui laisser hors du plan, avant de couler jusqu'au suivant, sans coupe ni montage, rendant ainsi à chacun son humanité. Ce travail délicat fonctionne comme un antidote au flot ininterrompu d'images d'actualité rendant compte aujourd'hui du phénomène mondial de la migration, où la recherche d'images sensationnelles a, paradoxalement, blindé le spectateur dans une espèce d'hébétement passif. Ici, à tout moment, peut surgir une étincelle de grâce : ces femmes parlant en langage des signes à la lueur d'une bougie le soir, comme dans un tableau de La Tour, ravivant la flamme de leur main dès qu'elle menace de s'éteindre. Ou ces enfants, imperturbables forces de vie, véritables héros du film, que l'on voit se portant les uns les autres pour gravir une côte, déterminés à continuer de cabrioler et rire dans leurs habits bariolés. Wang Bing attrape tout sur son passage, leurs mimiques lorsqu'ils sont arrimés au dos de leur mère dans des étoffes, leurs jeux hilares par terre au bord d'une route alors qu'au-delà de grandes montagnes la canonnade tonne. A côté d'eux, sous une improbable capeline à volants violets tout droit sortie d'un Renoir, leur mère a la mine boudeuse d'une ado privée de sortie. (Une capeline ? Mais oui. Qui peut affirmer qu'il ne jetterait pas au vent son sens pratique pour, au dernier moment et dans l'urgence, emporter un habit dans lequel il s'est un jour trouvé beau ? Et quoi prendre dans sa fuite, d'ailleurs ? «Personne ne m'a dit qu'il fallait emporter des draps !», se lamente une femme).

Galerie
Chantal Crousel

Courage obligé

Peu à peu, le récit des péripéties ayant amené les uns et les autres jusqu'ici apparaît. La nuit, au bord d'un feu de camp à Chachang, ou en lisière de champs de cannes à sucre où les réfugiés espèrent trouver du travail, on se livre plus facilement. Les maris sont restés en Birmanie pour garder les maisons et les biens, ou rejoindre les rebelles. Les femmes ont été jetées seules sur les routes avec leurs enfants. Un père de famille a abandonné les siens. Tout est raconté d'une voix égale, sans agressivité, et lorsqu'un téléphone portable passe de main en main, grâce auquel une femme apprend que son fils et sa mère restés au pays ont été abandonnés par les leurs, le coup n'en porte que plus profondément.

D'où vient que cette chronique d'un courage obligé, succession de tableaux à la profonde splendeur, n'est jamais embarrassante ? Qu'à aucun moment l'on se dit que Wang Bing tente de «faire» beau (ou dramatique), à mesure qu'il documente le tragique ? Peut-être à ce qu'il ne semble jamais tenté d'assener un propos définitif. L'irrésolu du film vient épouser celui de la situation, dans une gracieuse modestie devenant geste moral. Le documentaire se place juste à la hauteur du cours dévié de ces vies, manifestant là une pureté d'intention qui en fait tout le prix.

Elisabeth Franck-Dumas

Ta'ang, un peuple en exil entre Chine et Birmanie de Wang Bing (2 h 27).

Wang Bing Films Souls: On Ta'ang and Other Recent Work

BY SHELLY KRAICER IN CS66, FEATURES, FROM THE MAGAZINE



TA'ANG
still8-
USE
THIS



The violent convulsions in the Middle East and Africa and grotesque asymmetries of wealth and poverty between north and south have put fundamental pressures on wealthier, conservative, defensive societies of Europe and North America. Refugees are everyone's problem; they represent the fulcrum around which debates on the shape of our evolving societies rage. So it's for good reason that cinema currently has refugees on its mind. The 2016 Berlinale jury awarded the Golden Bear to Gianfranco Rosi's refugee crisis documentary *Fire at Sea*, and the perennially political festival offered several approaches to the subject, including Philip Scheffner's experimental *Havarie* and the prize-winning shorts *Anchorage Prohibited* and *A Man Returned*.

China, though, has plenty of its own issues—political repression, environmental degradation, distortions of a modern post-capitalist economy—and Chinese directors, like the great independent documentarian Wang Bing, have generally maintained a laser-like focus on internal affairs. But Wang's cinema, from its spectacular beginning with the epic *West of the Tracks* (*Tiexi Qu*, 2003), has always been in some vital way about people needing refuge. Refuge from a terminally decayed post-socialist system crashing down around them in *West of the Tracks*; refuge from a series of terror-ridden campaigns of violent political repression for *Fengming, a Chinese Memoir* (*He Fengming*, 2007); refuge from brutal poverty and family disintegration in *Three Sisters* (*San zimei*, 2012); and refuge from both the external world and from madness in the internal exile of a sanatorium cum prison in *'Til Madness Do Us Part* (*Feng ai*, 2013). A brief look at the last two titles can suggest how Wang's latest film, *Ta'ang*, prolongs and refines his thematic concerns as well as his stylistic methods.

Three Sisters is about three young girls, living high in the mountains of Yunnan. They have been abandoned by their mother and virtually left to their own devices by their father, who is forced to earn a living away from home. These sisters have no place of "refuge" other than home, but home in this case is a desperately poor, bleakly un-nurturing place, where the girls are left largely to their own devices. Though a neighbouring aunt feeds them, they essentially take care of each other. They live, play, and sleep in dirt. Their home is a cave-like dwelling—dark, dirty, and littered with root vegetables, shared with their few scrawny domestic animals. Under Wang's compassionate gaze, though, this is no study in cinematic miserablism: the girls (ten-year-old Yingying, six-year-old Zhenzhen, and little four-year-old Fenfen) have fully realized personalities and emotional lives. They play and work at the household tasks necessary for survival.

The most basic refuge, the family, is here broken, incomplete, barely sustaining. Yingying is mother, father, and sister to her two younger siblings. She carries this burden with efficiency and a kind of stoic determination and strength that the situation forces upon her, and that her indomitable character sustains. Their father does return from time to time, to bring some clothes and share a meal before he goes off to work again. Towards the end of the film, his new girlfriend and her child come to join the three sisters. Though an ad hoc newly constituted family group forms, Zhenzhen articulates for us its continuing inadequacy. With sustained observation and exquisite empathy, Wang locates something that is without shape or form, but that is even more real than the mere hardscrabble details of a wearing struggle for existence: he makes visible a kind of invincible energy, a life force that pushes our three heroines to survive.

The inmates of the Yunnan hospital cum prison of *'Til Madness Do Us Part* can also be seen as living a kind of broken life in an *inverted* refuge. The space Wang portrays is a Chinese state mental hospital where the inmates-patients are mentally ill, socially deviant, criminally convicted, or sometimes merely ill-adapted to social life. The Chinese official medical-penal apparatus has isolated them from society by dumping them in this closed system of medical care, incarceration, and punishment. We see a full and complex range of patient behaviours, from compassion to brutality, gentleness to abuse, longing to violent estrangement, both in the relationships among the patients and between them and the hospital officials. Forced from the open, everyday world into a microcosm of surveillance, treatment, and punishment, these prisoners are the negative image of refugees, though their plight captures plenty of a refugee's terror, subjection, displacement, and confinement.

As usual, Wang offers a visual critique that goes much deeper than a simple microcosm of a larger authoritarian society, and provides nuance and ambiguity as rich and as perplexing as the world itself. He is always interested in minutely detailed observational research into individual behaviours in a group context and discovers how people behave when external circumstances impose severe restrictions on their ability to survive in the ways they are accustomed, or how they can even sometimes thrive in ways that accord with their hopes or dreams. Rather than a depressingly bleak tale of suffering under incarceration and punishment, Wang's powers of observation and synthesis reveal uncanny, minor epiphanies amidst the general squalor. He finds capacities for happiness and freedom that many of the patients create under their bleak conditions. Over the film's almost four-hour running time, we learn how various kinds of companionship and association can thrive (and sometimes break down) when wounded souls are thrown together, left to their own devices. These refugee-prisoners, isolated from the outside world, forge relationships which can embrace companionship, partnership, longing, erotic tenderness, imaginative romance, and mutual support. The film's Chinese title, after all, is *Feng ai*, Love-Madness.

With his new documentary *Ta'ang*, which just received its world premiere in the Berlinale Forum, Wang literalizes the subject of refugees and puts their plight at the centre of his film in the persons of Burmese Ta'ang ethnic minority refugees who have crossed to China's Yunnan province to escape a violent insurgency raging near their homes in Myanmar. As the Burmese Army fight against armed ethnic minority forces, including the Ta'ang National Liberation Army, Ta'ang villagers are either forced from their homes (suspected of supporting the TNLA) or flee the violence by crossing the nearby, seemingly unguarded border with China. This subject is unprecedented for Wang: his previous films have all been located firmly within China, their subjects generally ethnic Han majority Chinese. Here Wang goes, if not international, then at least to the border, joining his fellow independent documentary filmmaker Zhao Liang's *By the Edge of the River* (2006) and *Crime and Punishment* (2007) in filming along China's margins with the rest of the world.

But *Ta'ang* is at the same time utterly of a piece with Wang's previous work, not just because it puts at its centre disempowered people who are victimized by social circumstances beyond their control. More central to this film's success, and what accounts for its quasi-incantatory power, is Wang's shooting style. As usual, he stays near his subjects, in generally longish takes that doggedly but respectfully stick with the person under observation, at a medium distance that permits their situation to be framed within an environment rendered in great detail. His camera seems to melt away, as, paradoxically, his subjects become accustomed to his intimately distanced presence. They look at the camera, but they also act as if it's not there, divulging with absolutely natural authority not only their physical presence but also something like their "souls."

"Wang Bing films souls" could be a rough approximation of the impossible magic he regularly weaves in these uncannily "realist" documentaries. He accomplishes this thanks to a combination of extraordinary sensitivity to his subjects' body language and an uncanny ability to choose just the right distance. Not too close, so as not to intrude on and disrupt the aura around their autonomous dignity and existence; not too far, so as to preserve an extraordinary intimacy that allows us to feel as if we're seeing right through their skins, as if they were made transparent via their bodies and words, revealing the complex emotions, histories, and social relationships that make up the essence of one's personality. (Maybe *that's* the "soul.") This is accomplished solely through observation, as Wang rarely interviews his subjects on camera: typically they reveal themselves through conversations with others, telephone calls with spouses or relatives on the other side of the Burmese border, or through long nighttime confessional conversations with fellow refugees, villagers, or family members, around dimly flickering fires in their temporary campsites. Even barriers of language (Wang doesn't speak Burmese or any of the local border dialects) don't seem to be an obstruction to Wang's hyper-sensitive observational skills.

Ta'ang is structured as taking place over four days and three nights. The film's first day takes place at a refugee encampment at Maiduhe, Yunnan, about 500 metres from the border with Myanmar. Several Chinese flags in the background announce under whose nominal authority the refugees are situated. This sequence, following several Ta'ang minority refugees, boys, girls, women, and men setting up their rudimentary lean-tos, contains the only direct representation of authority in the film. Wang has chosen to open his film with a shot of what I take to be a camp guard (he's wearing a military-style camouflage uniform, but is most likely *not* a PLA soldier) kicking a woman refugee who is sitting on the ground, rudely warning her (presumably for her own good) to move with her children to a safer area, since the wind has blown some tarps off the roof of their shabby tent. Violent confrontations with figures representing state authority are one basic constitutive element of "refugee cinema," and in fact such images feature in the most memorable representations we've seen of Syrian refugees making their way through hostile borders in Europe. But Wang, after this opening shot, never shows us another.

Mainstream refugee documentaries usually give us a second kind of standard scene: friendly authorities who assist the refugees, typically UN or other NGO staff who alleviate their suffering and guide them to places of refuge. None of these appear in *Ta'ang*. Though there are occasional indirect signs that they might be there (a UNICEF backpack; flashlights and coats seemingly issued from the same source), Wang chooses never to show us officials or volunteers helping the Ta'ang, just as, with the exception of that opening shot, he never shows border guards or soldiers impeding their movements or threatening them. What Wang constructs with these choices is a set of images of self-sufficient communities, drawing on their own meager to non-existent resources to survive, relying on pre-existing relationships of family, clan, village, or sometimes just on basic human sympathy. Where the "standard" European-North American refugee documentary is obsessed with authority, *Ta'ang* is singularly focused on the refugees themselves. They form a complete system. All the resources they have are internal. There is no "rescue": they either support each other and save themselves, or they don't survive.

The first night takes place at this camp. The second day moves to a crowded temporary indoor refuge, in a tea factory in Dayingpan. These refugees are slightly more settled: they are able to work, stripping and bundling sugar cane. We find out later that the young woman worker's pay is delayed, if it materializes at all. The second night introduces the film's unforgettable visual motif. At first, small fires illuminate the refugees with a red glow that seems to invite the camera through their skin, into their thoughts and feelings. Then Wang reveals immense fires behind the refugee camps, probably burning sugar cane leaves. We see a young girl illuminated from a small red glowing fire in front, while simultaneously silhouetted by the enormous yellow fire-and-smoke conflagration behind. Light articulates this refugee's being: impassable flame and destruction behind her, the soft glow of shelter and perhaps a glimmer of flickering hope in front of her.

The third day introduces a trek from camp to town, as an extended family rides a pickup truck that dumps them in a small Chinese town where they temporarily squat, helpless and passive, eyed by curious Chinese passersby, waiting for their next lift to their next destination. The following night is the film's tour de force, a combination of several sequences, separated by fades to black, of refugees sitting and sleeping around fires, sometimes exhausted from their trek, sometimes sleepless with anxiety or uncertainty, as they unburden themselves of the fears of separation from their husbands and relive the terror of fleeing their homes at the approach of Burmese soldiers. (We usually listen to women talking, and watch their children at play, eating, and rest; Wang's camera relatively rarely rests long on men in *Ta'ang*.) Once, in an eloquent close-up, a woman's hand shelters a candle.

The film's final section, the fourth day, is an extraordinary "on the road" set piece. This is another larger rhythm within the film, as it moves from opening stasis to tentative forward motion. A group of co-villagers are fleeing up Chinese mountain roads from artillery fire that we can hear on the Myanmar side of the Chinese border. Unlike the refugees in the previous sections, these people seem to have just arrived in China and have no idea where they are going. They are stalled on a steep roadside, their oxen secured by stakes driven into the ground, as they try to figure out where they can spend the night. Finally, a more enterprising group of about a dozen young women and children (and one tirelessly spry older "aunty" who outpaces them on their strenuous uphill climb) head out to a "shelter" they have heard about, which turns out to be a shabby roof supported by poles—better than sleeping in the open, apparently. They set out to sweep the underlying dirt and prepare for the evening, as Wang's camera moves unusually far back, glimpsing the refugees as small moving specks against a landscape of unwelcoming hills, the echoing sounds of Myanmar army artillery never far away.

Though Wang's key films all, to some extent, depict variations of people seeking refuge, it's important to avoid an overly systematized or schematic view of his documentary practice. In a way he's engaged in something like scientific research, sensitively gathering data that most others would miss, and then applying his acute sense of discrimination and proportion to assemble the data into a meaningfully shaped and organized report on an aspect of "reality." Of course, the reality effect that documentary art strives to achieve is always, consciously or unconsciously, an ideological construct, a production of certain specific techniques of cinematic manipulation and creation (or re-creation) that take raw observational material and shape it through editing into something that convinces viewers that what they are seeing on screen represents something like direct, unmediated access to the "real." Wang's genius lies in his ability to get extremely close to this ideal and to generate a reality effect that seems to elide the boundaries between what is depicted on screen and what exists in the world. He convinces us of this with his acutely judged sense of the proper and revealing distance between camera and subject; his finely calibrated moral sense of when to shoot and when not to; and especially his unparalleled ability to situate subjects visually and aurally in a spatial-temporal field. The meaning that accrues to Wang's subjects originates precisely in this relationship between person and environment through time. They are who they are, and we see who they are, through the changing matrix of history and geography that Wang evokes with his shots.

But more than that, Wang is a visual and aural poet. *Ta'ang* is unforgettable for the sounds and images it leaves burned into our memories. The film's large-scale rhythm is built around dusk and nighttime. Three nights impose themselves on the refugees' days. Three times the skies darken, and Wang finds the natural light of fires at dusk and then fires in the blackest night. This natural, flickering, red-orange glow shines on the refugees' faces, revealing and crafting its own unique, magical, and sublime juxtapositions while evoking Georges de la Tour's single-candle illuminations or performing Caravaggesque astonishments of lightning-like illumination amidst dramatic darkness. A young girl against raging background fires seems fixed in a terrifying space between safety and horror; a circle of mutually supporting villagers trade intimacies bathed in the soft, safe, warm glow of a single fire. It's hard to avoid seeing self-conscious symbolism in that close-up of a woman's hand repeatedly shielding a flickering candle from gusts of wind that threaten to blow it out. Wang works with sound, too, in ways that both situate and reassure, fixing the refugees in the unsettling natural world and allowing us to feel intrusions from man-made perils from outside: crickets, dogs, the rustling of wind on one hand, rumbling motorcycles and trucks and artillery bombardment on the other.

In *Cinema Scope* 54, Thom Andersen wrote that in *Three Sisters* Wang Bing locates a Straubian "fire in every shot," a phrase that equally applies to *Ta'ang*. There is light for these Ta'ang refugees, abandoned by social support systems—families, homes, villages, social groups, tribal allegiances—and thrown to their own devices. The light also comes from within, from the strength that Wang regularly uncovers, buried deep within their humanity, to find life and hope, to move forward, and to insist on survival in the face of the worst objective conditions. This luminous strength also emerges from the connections between them, provisionally forged bonds of social solidarity, from the associations of mutual sympathy and aid, from the physical and emotional sustenance that the three sisters, the inmates of the mental hospital, and the Ta'ang people develop when thrown together in seemingly unendurable conditions that have to be endured. Wang's cinema unearths the Prometheus in all of us: we give ourselves fire, we give each other fire, and life becomes liveable.

Dans les pas de Pasolini, *À la folie* de Wang Bing et *Kommunisten* de Jean-Marie Straub nous invitent à voir le monde autrement.

Une joie nouvelle

par Alexandre Costanzo

Lors d'une intervention à Lecce, quelques jours avant sa mort, Pier Paolo Pasolini déclarait ceci : « Je ne sais pas ce qu'est le bonheur ; mais si le bonheur, c'est sourire et chanter et donner chaque jour naissance par la parole à une plaisanterie, un bon mot, une histoire, si le bonheur c'est cela, alors les gens en général étaient beaucoup plus heureux qu'aujourd'hui. Je suis habitué depuis ma plus tendre enfance à déceler le bonheur par le sourire, par les yeux, par la manière dont on sourit, par la manière dont on regarde. Alors quand je faisais un tour à pied dans Rome, tous les livreurs des épiceries, des boucheries, des boulangeries, sur leurs vélos, avec leur pantalons rapiécés au derrière, sillonnaient la ville et chantaient. Il n'y avait personne qui ne chantait pas, il n'y avait personne qui, quand on lui adressait un regard, ne rendait pas un regard accompagné d'un sourire. Cela est une forme de bonheur » (*La Langue vulgaire*, La Lenteur, 2013, trad. Felicetti Ricci). Et Pasolini poursuit : « Je dis que le sourire d'un jeune il y a dix ans était un rire de joie. » On pourra lui rétorquer que des sourires, il nous arrive encore d'en partager au détour des rues mais il convient d'abord de bien entendre ce qu'il signifiait. Car au fond Pasolini raconte qu'il avait alors parcouru des paysages dans lesquels il découvrait, dans toute leur grossièreté et leur beauté, des « manières d'être homme, de regarder, de parler, de se comporter, de faire un geste ». Et il fallait simplement avoir des yeux pour voir, dans un sourire, un véritable rire de joie. Si dans une lettre fameuse, il explique par ailleurs qu'il a aussi une autre vie et que pour la vivre, il lui faut rompre les barrières naturelles des classes, défoncer les murs, se mouvoir dans d'autres mondes, en les traversant, il percevait tout à coup autrement et c'est ce décrochage qui caractérise son regard. C'est donc bien d'abord un problème de point de vue que soulève Pasolini, car en changeant de position, il pouvait voir autre chose chez ces sous-prolétaires. Et ce faisant, il soulève une question qu'il nous appartient plutôt d'envisager comme une sorte de boussole. Où était donc passé le sourire des gens ? Telle est la question à laquelle nous confronte Pasolini, lui qui s'était habitué à déceler là où elle logeait, depuis sa plus tendre enfance, la joie. Ce que l'on voulait dire tient donc en ceci : il se trouve que ces sous-prolétaires, ces déclassés ou ces petits paysans, n'occupaient pas l'espace et le temps comme le faisait par ailleurs la bourgeoisie, et malgré une terrible misère, dans ces usages vulgaires on pouvait voir des hommes, des femmes ou des enfants qui étaient eux aussi capables de s'inventer un monde et des joies. Tout cela représentait pour Pasolini l'ombilic même de la réalité, c'était du moins ce qu'il avait vu, partagé

et aimé : des gens étaient capables, là où ils étaient, d'assumer d'autres manières de vivre.

Si je raconte cela, c'est qu'il revient aujourd'hui à Wang Bing de déporter à son tour notre regard en envisageant l'existence des laissés-pour-compte comme une chose importante. Mais là encore, ce n'est pas tant la misère des plus pauvres qu'il documente, ce sont des régions égarées, les angles morts de notre attention, pour partager d'autres expériences – silencieuses ou bavardes – de ce que c'est que vivre. Pour ce faire, il affirme une géographie et une physique de l'égalité selon lesquelles comprendre quelqu'un ou bien quelque chose, cela revient simplement à passer du temps avec des gens. Et dans son film sorti ce printemps, *À la folie*, nous circulons ainsi au deuxième étage d'une institution psychiatrique, entre des chambres collectives, une salle de télévision et une coursive donnant sur une cour intérieure, où des hommes livrés à eux-mêmes font leur temps. Les situations sont terribles, bouleversantes, crues, mais selon le principe d'une distance intime, Wang Bing apprend également autre chose. Dans une des plus belles séquences, la caméra accompagne Ma Jian qui se demande comment il a bien pu se débrouiller dans sa vie pour finir là. Soudain, il se met torse nu pour courir le long de la coursive et la caméra le poursuit. Si la scène est saisissante, c'est aussi parce qu'on sort du rythme auquel on s'était habitué pour considérer les lieux selon une autre vitesse, et c'est alors notre rapport, notre perception de cet endroit qui se déplace. Nous entrons matériellement dans un autre temps et un autre espace en se calant sur les pas de Ma Jian. Et c'est ainsi qu'en emboîtant les pas d'une vingtaine de patients, en partageant un peu leur temps, Wang Bing nous donne à voir ce lieu tel que l'habite, l'occupe ou l'invente chacun d'eux. Il y a ce nouvel arrivant qui attend debout, près des barreaux, pour regarder en contrebas au cas où il apercevrait sa femme, ou cet homme qui se lève à moitié nu en pleine nuit pour aller uriner dans la coursive avant de retourner se coucher. Il y a aussi cette façon qu'ont certains de s'accroupir les talons sur les fesses, en n'étant ni debout ni tout à fait assis. Et le territoire du lit, dans ces chambres collectives, est pour chacun une sorte de petit chez-soi donnant lieu à un théâtre d'activités inattendues. Tour à tour, on y attend, on se repose, on s'assied, on dort, on écrit, on rejoint un camarade pour la nuit, mais on s'y tient aussi debout pour regarder par la fenêtre, uriner dans une bassine, s'habiller, se déshabiller ou écraser contre les murs des insectes invisibles en passant

RÉPLIQUES



À la folie de Wang Bing (2013).

par le lit des autres. Au sein de cette collectivité, il y a toujours de l'imprévu et les frontières entre le chez-soi et le dehors, être seul ou ensemble, entre agir et ne rien faire et même se tenir debout, assis ou couché, toutes ces assignations se brouillent constamment. Pour le dire autrement, l'espace y est mal défini parce qu'il est sans cesse redéfini par les usages, les postures, les activités, les sentiments : on y habite partout en étant tout à la fois seul dans son monde et avec les autres, désoccupé et affairé. Alors, on le disait, Wang Bing prend du temps pour voir, pour entendre, en accompagnant ces gens, en partageant une même lumière, de mêmes espaces, les silences. Or il avance avec sa propre nécessité pour appréhender ces sortes de manières, de libertés ou d'inventions dès lors que des présences ou des usages brouillent les assignations. Il se trouve donc qu'un lit ne sera pas simplement un lit mais également une petite maison où l'on se tient successivement couché, assis, debout. Et en recourbant un pull à hauteur de ventre, il devient aussi une assiette, et c'est ainsi qu'un homme se recroqueville en se déplaçant dans la coursive pour manger ce que lui a envoyé sa famille avant qu'on ne le lui prenne. En emboîtant le pas des gens, Wang Bing documente un désarroi médicamenteux mais il constate aussi que chacun se débrouille comme on le ferait à sa place, qu'il y a parfois des rires et de la tendresse, et dans ce monde inattendu, on redéfinit sans cesse ce qu'est une porte, un mur, une fenêtre, un couloir, une assiette, un lit, une maison. Dans la seule séquence d'extérieur du film où un patient obtient une permission, on le découvre chez ses parents à dormir dans un lit magnifique au beau milieu d'un grenier où l'on entasse des légumes. Cette famille pauvre met ainsi un monde dans un autre : car un grand lit dans une remise, cela suffira pour faire une chambre. Et cet homme désœuvré, on le retrouvera ensuite à marcher seul sur les routes, droit devant,

longeant le trottoir côté voitures. C'est dire que lui aussi met son monde dans cet autre sans tenir tout à fait compte des lois de la circulation pour avancer avec ses idées en tête, un peu à côté de là où il faudrait se tenir. Or ce monde, il le déplace légèrement : on le suit dans un territoire pour prendre une nouvelle mesure des choses selon cette manière de l'habiter, de l'éprouver ou simplement pour comprendre ce que signifie notre monde pour qui marche à côté.

Alors, il y a peu de rapport entre les œuvres de Pasolini et celles de Wang Bing si ce n'est qu'elles participent d'une même tradition pour raconter l'histoire d'un déplacement. À ce paysage, il convient d'ajouter le dernier film de Jean-Marie Straub, *Kommunisten*, que l'on pouvait également voir au début du printemps. Dans cette œuvre en six parties dont cinq sont des fragments de films précédents, on entend entre autres un homme évoquer la joie qu'il avait éprouvée en voyant pousser des pommes de terre au sortir de l'hiver. Puis on verra des ouvriers égyptiens sortir de leur usine pour aller leur chemin et la caméra ira ensuite balayer les montagnes et les campagnes des Alpes apuanes où des familles de résistants italiens ont été tuées durant la dernière guerre... Dans ce temps calme qu'affirme Straub, on regarde et on écoute en pensant à ce qui a été dit auparavant, à ce qui est là sous nos yeux et nos oreilles pour interroger autrement ces paysages et on découvre ainsi en nous une attention nouvelle. On remarque aussi que notre monde est beau et qu'il ressemble sans doute beaucoup à celui qu'annonce Hölderlin dans des vers prononcés à la fin du film par Danièle Huillet : un « nouveau monde » qu'il nous appartient d'inventer. Le communisme dont nous parle Straub est le fait de gens simples, de leurs gestes comme des mots qu'ils prononcent mais aussi de tout ce qu'il y a autour et à côté d'eux, le ciel, des paysages, des habitations ou ces rires d'enfants qu'on entend

RÉPLIQUES



Kommunisten de Jean-Marie Straub (2014); extrait de *Noir pêché* (1988).

Galerie
Chantal Crousel

à un moment comme une rumeur heureuse. Ce sont des choses triviales mais il est en même temps toujours question d'une lutte, d'une manière de vivre, de définir, de voir, d'entendre. Cet homme que l'on évoquait raconte qu'il a changé : il a découvert en lui et partagé avec d'autres une joie inconnue en voyant des pommes de terre pousser. C'est une joie simple, elle signale qu'il a changé, que le regard qu'il porte sur le monde est à jamais différent car il sait désormais—lui comme les autres membres de cette petite collectivité—, il sait et ils savent qu'ils sont au moins capables de cette joie inconnue. Or cette dernière n'est peut-être pas sans rapport avec l'attention que l'on manifeste tout au long du film. Cet homme parle et derrière lui tout à coup le vent soulève des feuillages, des insectes passent ou la lumière tombe. On découvre alors un rapport inattendu entre sa présence, le paysage des mots et ce qu'on perçoit tout autour : de petits bruits, les variations de la lumière ou le frémissement des feuillages. Cet homme dit qu'il a bougé, il parle du vert muant dans les plis de la terre et, en même temps, on remarque qu'il y a aussi du vert tout autour et que les choses bougent selon un rythme différent. Dans cet espace et ce temps, on se met à penser en rapportant autrement les choses entre elles, en découvrant le paysage d'une attention inhabituelle et tout cela provoque en nous une émotion nouvelle. De cette dernière on ne saura peut-être pas quoi faire mais elle nous donne confiance en nos capacités

et en notre intelligence en signalant que notre monde, il est possible de le voir, de le vivre, de s'y rapporter autrement.

Dans leur œuvre, les Straub parlent de ce qu'ils ont eux-mêmes rencontré, une joie inhabituelle qu'ils appellent le communisme. Quelque chose de tellement inhabituel que cela vaut la peine de se battre pour le voir exister. Or cette chose entre dans un rapport indéfini, un rapport imprécis avec l'attention qui est la nôtre en regardant un paysage trivial ou des ouvriers, en écoutant ici une femme ou ailleurs un homme. Le monde émancipé dont ils nous parlent, nous l'avons en réalité devant nos yeux, dans nos têtes et aussi dans nos mains : il ressemblera effectivement beaucoup à celui dans lequel nous vivons. Il n'y aura donc pas grand-chose à changer mais il faudra pourtant tout changer, et pour ce faire nous aurons au moins une arme : il s'agit de notre attention nourrie par cette sorte d'émotion. Car désormais nous ferons attention à ce qui est dit, à ce que l'on voit et à ce que l'on ne veut plus voir. Nous ferons aussi attention à ce qu'il y a à côté et tout autour. Et nous aurons confiance en notre intelligence et en nos capacités, à cette façon nouvelle de rapporter, de mettre en commun les choses grandes et petites. Ce n'est peut-être là rien d'autre qu'un nouveau paysage que l'on peut traverser, une sorte de voisin parmi ceux qu'affirment Wang Bing ou Pasolini, mais on y découvre pourtant une boussole nouvelle indiquant qu'il y a toujours devant nous une joie inattendue. ■

Rencontre avec le réalisateur chinois Wang Bing L'art de rendre visibles ceux qui n'existent plus

On aurait aimé interviewer le réalisateur chinois Wang Bing comme il filme ses personnages. Sans question ni réponse. A distance de ce qu'ils sont mais au plus proche de ce qu'ils font. Avec pour seul viatique cette capacité d'observation, cette faculté qu'a le cinéaste de considérer l'autre avec acuité. Wang Bing allume une cigarette, recrache la fumée, prestement, avant de plonger sa main gauche dans la poche de son anorak bleu matelassé. « Vous savez, je suis aussi simple que mes personnages ». Pas si simple donc. Car Wang Bing ne donne la parole qu'à ceux qui ne l'ont pas. Une parole ? Plus sûrement une présence, que le cinéaste, l'œil vissé derrière le grand-angle de sa caméra numérique, va patiemment tramer image après image, plan après plan.



Galerie
Chantal Crousel

« A la folie » (2015)

Au plus près des corps. Et parfois jusqu'à l'impudeur pense t-on après avoir regardé son dernier documentaire, *A la folie*, tourné dans un hôpital psychiatrique du Yunnan [1]. Mais qu'est ce qui est le plus indécent ? Le regard que le cinéaste pose sur ses personnages ou les conditions dégradantes qu'il révèle à travers eux ? La folie des victimes, le plus souvent, ne tient qu'à leur manque de lucidité : celui qui les fait se lever contre un pouvoir arbitraire et exorbitant. De tout cela nous ne saurons rien, Wang Bing ne se souciant que de cette réalité qui se suffit à elle-même. Sans commentaire, ni explication.

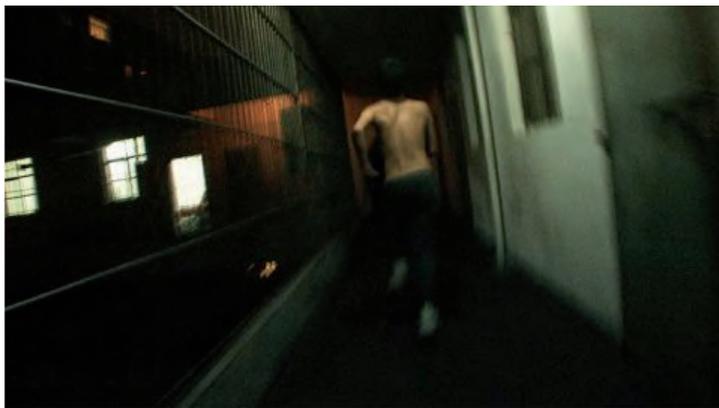
Cette captation du réel commence avec des formes qui se profilent sous un drap blanc. Celles de deux hommes, blottis, ensevelis ; couchés. La « prison hôpital » aurait-elle déjà eu raison d'eux ? Dans ce haut lieu de l'exclusion qu'est par nature un hôpital psychiatrique, le cinéaste fait une concession. Lui qui généralement fait parler les images, des présences tapies dans une texture, un geste, tous ces détails qui à force de répétition et de durée affleurent à la surface comme une parole enfouie, il introduit, ici, des sous-titres. Les noms des personnages surgissent à l'écran quelques minutes après leur apparition. L'idée motrice de Wang Bing est peut-être là, toute entière dans ce décalage entre l'image et le texte, le personnage et son nom ; entre le matériau visuel, brut, anonyme, impersonnel et ce patronyme qui fait exister, tire chacun de l'animalité, réintègre l'autre dans une identité sociale qui s'ajoute à son « poids d'être ».



Car il y a dans la durée du temps, celui que prend Wang Bing pour observer ses personnages, un processus digne de ces décantations qui séparent par gravité tout ce qui est en suspension dans ces flux d'images. « Au départ, tout flotte, puis à force de temps passé avec la réalité, le lieu, les personnages, des scènes, des moments peu à peu se déposent et s'imposent à moi. »

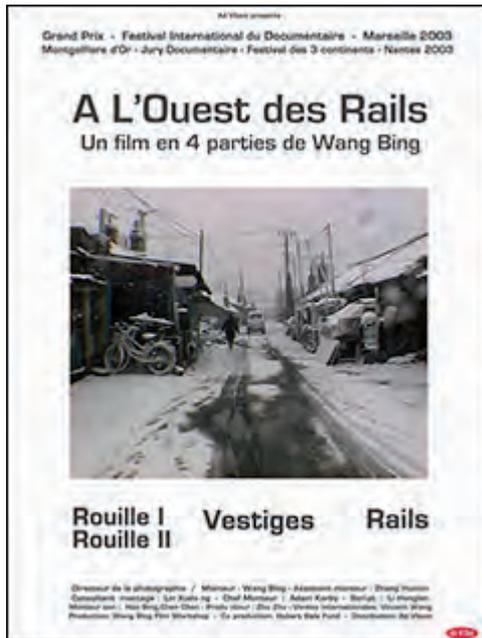
Trois cents heures filmées

Pendant trois mois, à raison de douze heures par jour en moyenne, le réalisateur vit aux côtés des malades ; près des choses qui sont aussi près d'eux comme s'il entendait chosifier sa présence pour être le plus transparent à leurs yeux. Il filme à coups de très longs plans séquences : « Il est toujours difficile pour moi de savoir quand je dois couper ; si le sens profond de la scène que je suis en train de filmer est déjà passé ou est encore à venir... » Incertitude renforcée par l'espace carcéral particulièrement exigu et propice aux interruptions en tous genres. Au total plus de trois cents heures sont enregistrées. Quatre sont finalement retenues au montage dans une chronologie fidèle au tournage (lire Philippe Person, « Wang Bing ausculte les plaies de la Chine », dans *Le Monde diplomatique* de mai, en kiosques à partir du 29 avril).



Nous suivons pas à pas ces détenus qui malgré des parcours différents cohabitent de manière homogène (chaque sexe a son étage) dans cet univers clos : une course encagée, lovée autour d'un vide d'où s'échappe un ciel vaste et haut. Bing accompagne comme leur ombre — ce que la plupart sont devenus — ces hommes qui déambulent dans cette course dont on ne semble s'échapper qu'en la parcourant ; qu'en s'y épuisant à force de tourner en rond, au pas de course pour certains. De cette circumambulation sans fin sourd une humanité condamnée à dépasser l'inhumanité qui lui est faite pour survivre. L'auteur montre ces êtres fragiles, fraternels, se tenir, se soutenir les uns les autres. Ils vont et viennent sous l'œil d'aides-soignants, presque imaginaires, tant leur pratique médicale est limitée : surveiller et punir, piquer les corps, amollir les âmes, effacer les dernières aptitudes dont ces êtres disposaient encore pour se socialiser, vivre en société, aussi recluse soit-elle.

Dès lors la matière peut triompher sans partage ; elle semble même se venger de ces êtres improductifs, oisifs et vains, en annexant leurs corps jusqu'au plus profond d'eux. Insatiable et exclusive, elle réduit les hommes à leurs besoins et fait s'écouler le temps par roulement de viscères : manger, boire, cracher, fumer, uriner, déféquer... Le corps est cette usine qu'ils ne fréquentent plus.



Galerie
Chantal Crousel

« A l'ouest des rails » (2003)

A l'homme asocial la matière excrémentielle. Au métal, cette matière noble, le corps social organisé, productif, tel qu'il n'est déjà plus dans son premier film, A l'ouest des rails. Un cycle de matière avec des accents presque pasoliniens. Songeons à Salò ou les 120 journées de Sodome (1976), cette fresque immergée dans l'Italie fasciste se déroulant par cycles successifs : le cercle des passions, de la merde, du sang... Le réalisateur reconnaît d'ailleurs l'emprise de Pier Paolo Pasolini sur son œuvre.

Vingt ans déjà que Bing, né en 1967, filme ceux que son pays sacrifie à mesure qu'il évolue, se transforme politiquement, économiquement, socialement. Ouvriers, paysans, migrants, marginaux, nombreux sont ceux qui ont été brisés, rejetés, broyés, projetés comme du ballast le long de cette nouvelle voie, l'économie de marché, sur laquelle la Chine fonce à tombereau ouvert. Pour le cinéaste, placer au cœur de ses images ces hommes et femmes qui ont été refoulés à la marge du monde, n'est qu'un juste retour des choses. « Oui, Je tente de rendre visible ceux qui n'existent plus, de leur donner la parole ».

Pas étonnant si son premier documentaire A l'ouest des rails [2] — réalisé en 2003 — porte sur la classe ouvrière la plus laminée par les réformes économiques. Pas surprenant non plus si les premières images de la trilogie « Rouilles », « Vestiges » et « Rails » qui découpent le film sont prises depuis une locomotive cheminant au milieu d'une zone industrielle abandonnée. Avec pour seul horizon, dans ce roulis d'essieux assourdi par la neige, deux rails, d'une froideur d'ossement, tendus vers l'infini au rythme syncopé des flocons s'écrasant sur les vitres.



Comment faire pour que cette machine roule et n'avance pas ? Donner l'impression d'arrêter ce qui se déplace en le filmant ? Par le travelling. Un mouvement de caméra synchrone ici avec les usines en mouvement ; une impression de mobilité donnée par l'uniformité des bâtiments délabrés qui se suivent et se ressemblent tout au long de la voie ferrée. Ainsi à grands coups de plans-séquences, Bing arrive à détacher l'image d'un monde fixe, arrêté sur le seuil de son inéluctable dissolution. Pendant près de 350 secondes, il nous donne à voir ce qui n'est plus. Le temps dilaté, jusqu'au point de rupture : celui de sa disparition [3]. Qu'aussitôt le cinéaste matérialise dans le plan qui suit par ce nuage de vapeur qui embue sa caméra, tandis qu'il s'approche des forges, de la lumière saignante découpée par les fondeurs de cuivre. Pourquoi cet écran de fumée ? A la fin des années 1990, l'un des plus vastes complexes industriels de la Chine n'est plus qu'un leurre. Un objet réduit à une dimension esthétique : l'esthétisme de la déliquescence, de la décomposition, comme l'ultime hommage fait à ceux qui ont réduit leur vie (comme on tire du minerai du métal) pour donner forme à la matière.

Deux années durant, Bing va observer jour et nuit l'agonie, le démantèlement de ces entreprises d'État qui façonnaient le monstre industriel : Tie Xi Qu, littéralement à l'ouest des rails. Situé dans la province du Liaoning, au nord-est de la Chine, ce quartier de Shenyang (une centaine d'usines) employait plus d'un million de personnes dans les années 1980 [4]. La caméra erre dans les ateliers du cuivre, du plomb, fixe les hauts-fourneaux gelés, les canalisations éclatées, les habitations démolies (l'Etat prenait en charge ses salariés du berceau au tombeau) ; montre la vie qui s'attarde à l'intérieur des usines qui n'ont pas encore failli ; filme au plus près ces ouvriers dont la grande majorité, forts encore d'un quart de salaire ou d'un tiers de temps, occupe le présent en se préoccupant de l'avenir.

Plus facile de laminier le cuivre que de transformer sa vie

Bing enregistre leurs souffles tisonnés à coups de cigarettes, les haines rentrées, les parties de Mah-Jong, les regards, les cornées cuites par l'alcool, les petites combines, les jeux d'argent, les slogans rouge sang encore vifs sur les briques creuses — « Sécurité du travailleur et qualité du produit » —, les pensées absentes, la corrosion qui s'installe, le sang qui galope sans entrave, empoisonné. « Regardez autour de vous, lance un ouvrier, ça ressemble au fleuron des entreprises d'Etat ça ? C'est ce qu'on nous dit ! On est tous maigres et pâles. Nous sommes tous contaminés par le plomb. On ne fait que glander. On ne veut même pas y penser. Comment faire sans travail ? Et à qui doit-on se plaindre ? » Bing enregistre, encore. Longs plans fixes. Sa façon à lui de ne pas leur couper la parole. Deux cent soixante-dix heures de rush. Neuf (seulement pourrait-on dire !) sont montées. Au final, un documentaire hors norme, à l'image de son sujet mais en dehors de tout formatage conditionné par d'autres industries dites culturelles — plus sûrement de distraction. Mais des questions : comment échapper à l'effondrement général ? Comment survivre à ce chaos social ? Plus facile de laminier le cuivre que de transformer sa vie.



Galerie
Chantal Crousel

« L'Homme sans nom » (2009)

Son film suivant, tourné six ans plus tard, *L'Homme sans nom* [5], pourrait être vu comme une réflexion postindustrielle forgée au hasard d'une rencontre, dans le creuset de cette région désertique et inhabitée qu'est le Hebei [6]. Pas à pas, Bing suit les faits et gestes de cet homme sans parole et sans nom ; aucun mot n'est échangé. Il le surprend en train de s'extirper d'un trou. Aussi difficile qu'un accouchement. Il râle, il sort de terre, de ce limon qui nous engendre dans nombre de cosmogonies asiatiques ; loin de ce monde industriel où les choses n'existent qu'une fois transformées. Cet homme sans nom est tout entier absorbé par sa survie matérielle : boire, manger, dormir, se chauffer en recyclant les excréments des animaux collectés sur la route ; seuls reliefs a priori exploitables des rejets de la civilisation. Cette survie, il y répond de façon très inventive selon le lieu, le(s) temps. À rebours de toutes logiques industrielles ; en contrepoint de tous systèmes économiques.

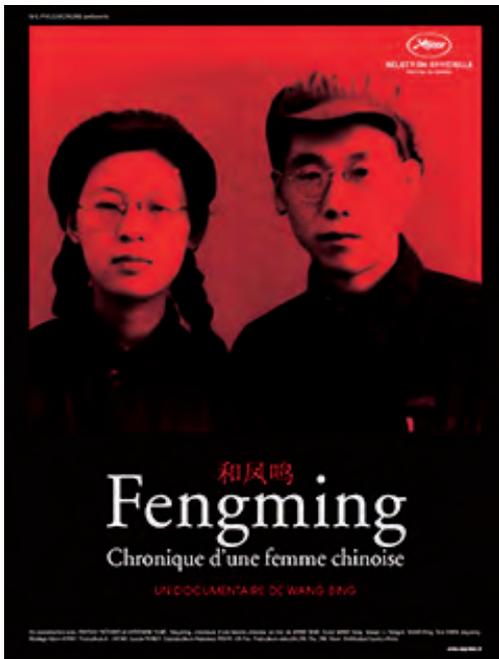


Pour autant « l'homme sans nom » n'est pas sans organisation ni sans ingéniosité. Il suffit d'observer comment il se fond dans son environnement, prend la couleur et les traits de cette terre burinée, ravinée par les intempéries. Au dénuement de son environnement, il oppose une inventivité sans limite, une adaptabilité permanente, condition sine qua non de sa propre survie. Loin de ces plans quinquennaux décidés ex nihilo par un système, une collectivité organisée par un pouvoir omniscient. L'homme sans nom fait front dans sa solitude affairée — une solitude qu'il sait peupler — là où le monstre industriel s'est affaissé dans une multitude désolée — une masse qui s'est atomisée.



Il « n'est en rien séparé du monde historique et social qui lui est contemporain ». Est-il le produit de « relations passées ou l'anticipation de relations futures » comme l'écrit Georges Didi Hubermann [7] ? Nous n'en saurons rien. On devine seulement que cet homme exclu socialement (l'homme n'est donc plus ce qu'il dit mais ce qu'il fait) ne dépend plus que de la nature pour survivre matériellement, là où la Chine bafoue cette même nature pour assurer son développement économique. Deux voies extrêmes se répondent, chacune de façon dramatique. Bing filme en silence. Avec une économie de moyens et de gestes qui est aussi celle de « l'homme sans nom » ; un mimétisme en miroir entre le cinéaste et son sujet, le cinéaste et son absence de moyens. Plus qu'un style, il y a là une relation complice et toujours implicite entre le cinéaste et ceux qui n'ont rien.

Galerie
Chantal Crousel



« Fengming, Chronique d'une femme chinoise » (2007)

Cette action sans parole suivie pendant quatre-vingt-douze minutes fait écho à cette parole sans action, ce témoignage filmé, presque intégralement et sans interruption, en plan fixe, caméra sur un trépied : Fengming, Chronique d'une femme chinoise [8]. Bing filme de dos la vieille dame rentrant chez elle. « Les événements emportent toujours mes personnages à leur insu », rappelle-t-il. Crissements de bottes, cliquetis de clefs, grincements de portes, chuintement d'eau. Ces jalons sonores balisent la présence d'un corps — sans parole encore — mais non sans écho ; d'une résonance de cachot. Ils annoncent — on le devine — des paroles terribles. Fengming s'assied dans la pièce centrale de

l'appartement, face à la caméra. Le corps neutralisé, la parole prend le relais. « Je commence au début... ». Cette femme témoigne de sa vie — de 1949 jusqu'à la publication de ses mémoires dans les années 1990. Un récit secoué par le mouvement antidroitier qui frappa près d'un demi-million de personnes en 1957, celles qui avaient été sollicitées par Mao Zedong lui-même pour exprimer leurs griefs à l'encontre du pouvoir. Face au nombre de critiques, le Parti fit aussitôt volte-face. Le Mouvement des Cent Fleurs fut réprimé. Brutalement. Fengming, comme ces centaines de milliers d'autres personnes étiquetées « droitières », fut envoyée dans des camps de rééducation par le travail.

Galerie
Chantal Crousel



« Le fossé » (2010)

L'obscurité envahit la pièce. Fengming disparaît, sa voix continue : son mari interné dans le camp de Jiabiangou (province du Gansu) ; les conditions de détention particulièrement atroces, les mauvais traitements, le froid, la famine... Il ne reste bientôt plus que ceux qui survivent en mangeant ceux qui sont morts. Une voix sans corps s'élève à présent. Anonyme, singulière, désincarnée ; d'une grande force d'évocation ; de cette puissance radiophonique qui transforme le spectateur en auditeur. On écoute sans bouger. L'histoire personnelle a tous les attraits d'une leçon d'histoire : collective, objective, véridique. L'histoire s'éclaire et nous éclaire quand Bing — en un malicieux clin d'œil — demande à Fengming d'allumer la lampe. La parole triomphe de l'oubli. Doublement : elle est enregistrée, accessible potentiellement à des millions d'oreilles. Un témoignage sans précédent, dont Bing s'inspire pour nourrir sa fiction historique : *Le fossé* [9]. Une fois de plus avec courage. Car le mouvement antidroitier n'a toujours pas été officiellement dénoncé par le régime, réticent, sans doute, à faire la lumière sur le cortège d'horreurs qui l'a environné [10].



« Les trois sœurs du Yunnan » (2012)

Un horizon poisseux ouvre *Les trois sœurs du Yunnan* [11]. A 3 200 mètres d'altitude la nature est une contrainte physique pour ceux qui y vivent et un obstacle économique pour ceux qui veulent en vivre. Là encore, comme dans *L'homme sans nom*, la survie passe par le recyclage de ses propres déchets, plus précisément par la collecte des excréments d'animaux. Une survie de première nécessité bien loin de cette Chine qu'engrène un consumérisme à pas cadencés. Mais si *L'homme sans nom* a choisi sa solitude, les trois fillettes du Yunnan la subissent, en l'absence de mère et bientôt de père, tous deux migrants, mais chacun de son côté, vers la ville porteuse d'espoirs, d'emplois, d'avenir. Le monde extérieur entre par effraction dans l'enfance des trois fillettes (les deux plus jeunes rejoindront leur père). La plus âgée, Yingying, à défaut d'exode vivra son quotidien comme un exil, mobilisée par une misère qui requiert son énergie, absorbe toute son attention (se tenir au chaud, chasser l'obscurité, s'extraire de la boue, chasser sa toux, ses poux...). Des pas, des gestes lents sont répétés comme un rituel, dans la solitude d'un monde qui bascule dans celui qui va suivre. Ce rapport aigu au monde passe aussi par la saveur d'une pomme de terre et de sa chaleur diffuse ; jusqu'au tréfonds de son être au milieu des terres froides.



Tous mes remerciements à Geneviève Clastres et Pascale Wei-Guinot ; à Amélie Galli, chargée de programmation au Centre Pompidou et à Zeynep Jouvenaux (Forum des images) pour m'avoir permis de visionner l'intégralité des œuvres de Wang Bing.

Notes

- [1] A la folie (Till Madness Do Us Part), (Hong-Kong / France / Japon, 2013), 3h47, distribué par Les Acacias.
- [2] A l'ouest des rails (Chine, 2004), 9 heures, distribué par Ad Vitam.
- [3] Vincent Amiel, « Wang Bing, paysagiste chinois », *Esprit*, Paris, octobre 2014. Dominique Païni, *Le cinéma, un art plastique*, Éditions Yellow now, Belgique, 2013.
- [4] Lire Martine Bulard, « La Chine aux deux visages », *Le Monde diplomatique*, janvier 2006.
- [5] L'homme sans nom (Chine, 2009), 1h32.
- [6] Emmanuel Burdeau et Eugénio Renzi, entretiens avec Wang Bing, « Alors la Chine », *Les Prairies ordinaires*, Paris, 2014. Wang Bing, *Galerie Chantal Crousel*, Paris, 2009.
- [7] Georges Didi Hubermann, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Éditions de Minuit, Paris, 2012.
- [8] Fengming, *Chronique d'une femme chinoise* (Chine, 2007), 3h12, distribué par Capricci.
- [9] *Le fossé*, (France, Belgique, Chine, Hong-Kong, 2010), 1h53, distribué par Capricci.
- [10] Yang Xianhui, *Le chant des martyrs*, Balland, Paris, 2010.
- [11] *Le fossé*, (France / Hong Kong, 2012), 2h28, distribué par Les Acacias.



Wang Bing, cinéaste intime et hors norme de la condition chinoise

Axel Scoffier et Nonfiction



Les Trois sœurs du Yunnan / © Les Acacias

Galerie
Chantal Crousel

À l'occasion de la sortie en salles de son dernier documentaire, «A la folie», ce mercredi 11 mars 2015, retour sur l'œuvre de Wang Bing, cinéaste majeur de notre époque et observateur assidu de la Chine contemporaine.

En 2003, Wang Bing fait irruption sur la scène internationale du cinéma avec un documentaire fleuve, *A l'ouest des rails*, chronique de plus de 9 heures sur l'agonie d'une usine de métallurgie de Shenyang, en Mandchourie. Premier long métrage d'un jeune diplômé des Beaux-Arts, le film gagne le respect de la critique au Festival de Berlin, puis de Rotterdam, et impressionne pour son réalisme monumental et l'acuité de son approche autant que par son sujet même –la mutation de l'industrie chinoise et le quotidien harassant de ses ouvriers.

Depuis, Wang Bing a réalisé d'autres documentaires (*Fengming*, *L'Homme sans nom*, *Les Trois Sœurs du Yunnan* notamment) et une fiction inspirée de faits réels (*Le Fossé*), tous marqués par un regard acéré porté sur l'homme du peuple, une approche patiente et non intrusive d'un milieu spécifique et un goût non dissimulé pour la description minutieuse des conditions de vie des chinois contemporains.

L'ouvrage d'entretien publié récemment aux *Prairies Ordinaires* par Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi, à l'occasion d'une rétrospective de l'œuvre de Wang Bing, donne accès à la personnalité d'un cinéaste unique, marginal, possédant une vision claire et sans concession de ce que doit être son art.

Ce cinéma documentaire, largement tourné hors du système traditionnel, se vit comme un travail de longue haleine fondé sur l'observation et la captation d'un milieu qui est raconté par la manière dont il est vécu et habité. Le sujet de chaque film, c'est le lieu et le moment choisis par le cinéaste, remarquables pour ce qu'ils racontent de la Chine contemporaine et de la façon dont les Chinois anonymes, pauvres, rarement «visibles», y survivent.

Ce travail est le fruit d'un cinéaste modeste et solitaire. Ce caractère hors système, hors institution, Wang Bing l'a toujours choisi et assumé. En étudiant la photographie puis le cinéma, alors qu'aux Beaux-Arts de Shenyang, c'est plutôt la peinture qui était considérée la matière noble, il creuse déjà un sillon bien distinct des autres étudiants. En s'intéressant à la vie prosaïque des ouvriers d'une usine alors qu'ailleurs c'est la modernité qui attire l'attention, il rompt avec les tendances du moment et se rapproche de la démarche d'artistes qu'il admire, comme Hong Dong ke, éminent photographe du monde rural chinois. Cette marginalité a un coût économique, et pèse évidemment sur les conditions de ses tournages.

Ce qui étonne alors, c'est la grande précarité de ce cinéma, et la persévérance et l'art du contournement et de la récupération déployés par le cinéaste pour le faire exister. Chaque projet est bricolé, porté par une énorme volonté et l'espoir, souvent déçu, de petits coups de main de «relations» («guanxi»). Alors qu'il est encore étudiant, Wang Bing dort dans la chambre noire de l'école. Pour *A l'ouest des rails*, le montage a été effectué sur des machines empruntées à des amis. L'équipe, ultra réduite, est assemblée au gré des besoins et des connaissances. Les sous-titres ont ainsi été bricolés à la dernière minute, lorsque Wang Bing réalise qu'il en a besoin pour présenter un film compréhensible au Festival de Berlin. Sans être officiellement censuré lors du tournage par les autorités chinoises (même si ses films ne connaissent pas de sortie officielle ou sont interdits), Wang Bing est contraint de travailler dans une semi clandestinité afin de ne pas attirer l'attention. Pour le tournage de sa seule fiction à ce jour, *Le Fossé*, la présence d'une petite équipe est plus contraignante qu'à l'accoutumée; heureusement, le film est tourné à l'écart, dans le désert de Gobi.

Le résultat est un cinéma paradoxalement hors normes: par la patience de la démarche de documentariste, par la durée des films qui en résultent, par leur dureté aussi. Paradoxalement, puisque le sujet de Wang Bing, depuis le début, est la Chine normale, pauvre, celle de la majorité: une femme prise dans la révolution culturelle dans *Fengming*, une famille pauvre rurale dans *Les Trois Soeurs du Yunnan*, des pauvres et marginaux internés dans *A la folie*. Mais la singularité et la cohérence de cette démarche dans le paysage cinématographique mondial (et particulièrement chinois) placent Wang Bing dans un espace à part.

L'enjeu difficile de ce cinéma hors normes, c'est de trouver et tisser des fils narratifs à partir d'une matière réelle. Bien que certain de son sujet avant le tournage, Wang Bing ne trouve véritablement ses histoires qu'en les filmant. Le film se fait au fil du tournage. Le cinéaste raconte qu'il a toujours ce moment de doute, après des semaines de tournage, où il a du mal à savoir s'il a assez de matière, s'il peut s'arrêter, ou si au contraire la bonne histoire ne va pas se dérouler sous peu. Quand il sent que différentes histoires existent et ont été capturées, le tournage se termine, et le montage et l'organisation de ces heures de rushes n'est plus si compliqué. La linéarité du temps de tournage est conservée, par souci de conformité au réel.

La difficulté à raconter la multiplicité, le tout, en partant du particulier, pose la question de la bonne distance de ce cinéma. Ni trop près, ni trop loin, Wang Bing se place précisément dans l'intimité de la Chine. Il s'approche des hommes, prend le temps de les décrire, les place dans leur environnement, et alterne avec d'autres personnages. La longueur de tous ses films permet à chacune de leurs parties de se développer dans le temps qui leur est nécessaire, et l'assemblage du tout au montage permet de constituer la fresque recherchée. C'est le sens des trois parties de *A l'ouest des rails* (*Rouille*, 4h; *Vestiges*, 2h56; et *Rails*, 2h15), et, à une échelle moindre, de chaque personnage-chapitre de *A la folie* (3h47, lire la critique sur Nonfiction). C'est parce qu'il prend le temps de les filmer et de les montrer dans toute leur épaisseur que Wang Bing peut tant s'approcher de leur intimité, et c'est ce qui rend son cinéma si profondément humain et incarné.

SLANT



Galerie
Chantal Crousel

From April 14th to May 26th, Paris's Centre Georges Pompidou held an exhibit on Chinese director Wang Bing, showcasing both his photography and documentary and feature work. At the same time, the center screened several features by Spanish experimental filmmaker Jaime Rosales, extending the "conversation" both artists began with the Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona's "Correspondence(s)" series. However, these features were shown in traditional cinema spaces, while the exhibit area itself included Wang's portraits and installations alongside Rosales's entries into the "Correspondence(s)." If there was a dialogue, then, it wasn't so much between the Chinese director and his Spanish colleague, but rather between the former's photography and his own filmmaking.

Wang had originally intended to study architecture, but entry requirements schooling were so steep in the early 1990s, that when it came time to pick a college major, despite spending years preparing for architecture school, he finally chose photography at the Lu Xun Academy of Fine Arts. But he would find his real vocation in cinema, and after graduating from Lu Xun, he continued his studies at the Beijing Film Academy. As he admitted in an interview for *New Left Review*: "Personally, I was not particularly attracted by the seizing of a given moment; for me, the moving image was far more interesting." Nevertheless, he never stopped "seizing given moments," though he owes his international reputation to his "moving images," especially his nine-hour documentary epic *West of the Tracks* from 2003.

SLANT

At the Pompidou, the director's photographs were hung on parallel white partitions standing in the middle of a rectangular area. All of these images had some connection to the artist's documentaries, a thematic link reinforced by the layout of the exhibit: The partitions, facing each other, produced corridors which led the eye toward the west side of the rectangular area, where various projected installations played simultaneously in niches separated by black curtains. Among them: *Crude Oil*, a 14-hour real-time Wang Bing depiction of petroleum extractors; *Father and Sons*, about a stone caster who migrates to Fuming and is deposited by his factory in a deplorable shack with a single bed, which he must share with his two boys; and *Happy Valley*, Wang's "letter" for the "Correspondence(s)."



Galerie
Chantal Crousel

Photographs and installations have no beginning or end, or they do, but every visitor determines the length of his or her observation. A traditional film, on the other hand, requires that viewers stick with it during a certain span of time. They might leave halfway through, and often do at festivals the world over, yet that's always a betrayal; in silence, viewers must sprint up the steps of a darkened hall in order to emerge outside the cinematic bubble. Photographs and installations, on the other hand, occupy the more porous grounds of a gallery. The latter might have running times, like films, but they don't begin or switch off at certain hours, except those in which the building that hosts them is open to the public. True, the same work can function both as film and as installation. But in each case, what changes is the viewer's behavior.

This is important for Wang, because he delves into both forms. The exhibit at the Pompidou, as mentioned before, included several of his films, among them *The Ditch* and *Three Sisters*. Like his installations, his features play with duration, not only through gargantuan running times, but also across prolonged takes in which, it seems, not much happens. Yet, inside a cinema, this duration is something to endure, while in a gallery, the projection can be abandoned and returned to later. This deemphasizes the fact of duration, since it's no longer necessary to endure it, and foregrounds more architectural elements, as the moving image becomes part of the space that contains it.

SLANT

In *Father and Sons*, the camera focuses on a solitary bed in a shack. A boy lies down and busies himself with his cell phone. What he reads, feels, or thinks is never revealed, and audiences can only contemplate his sheer presence, surrounded by paper bags sagging from nails and clustered plastic bottles resting on the ground. Behind the boy is the back wall of the shack, standing perpendicular to the camera. This wall, cut off by the limits of the frame, is extended and continued by those of the immense Parisian edifice on which the image is projected. From outside, the Pompidou Center can look like an unfinished monument of scaffolds and colored pipes, but this boldly modern and lavish establishment is obviously quite complete. *Father and Sons* reconfigures one of its interior walls and turns it into that of an actually unfinished and ruinous hut in the middle of China.

Galerie
Chantal Crousel



On the nearby white partitions were several photographs also titled *Father and Sons*. These frozen moments were paradoxically more dynamic and lively, more mobile, than the installation that shared its name and subject matter. Now the boys could be seen throwing rocks into the distance, on a hill overlooking nearly identical towers; or standing on a tree holding toy guns, the sunlight almost blurring their figures into silhouettes; or sitting on the aforementioned bed, involved with their cell phones or handheld devices. Viewers, who don't expect animation from a photograph, can imagine the action—the whole drama of movement before and after the captured instant, the rocks lifted from the earth, thrown into the horizon, finally making their way back to the ground after completing their downward arcs.

SLANT

There's nothing to actually see outside the image, and how long viewers stare at it comes down to choice. The installation provides information and context missing from the photographs. It shows the waiting and tedium that surrounds the above pastimes, gives them meaning as escapes from boredom through friendship and childish adventure. In turn, the pictures provide quick glimpses of the boys' activities, which the expansiveness of the installation obscures in its oppressive monotony. If the former establish the variety of these boys' hours, the latter reminds us that these youngsters are nevertheless floating on a stream of deprivation: loss of opportunities, of civilized conditions, of government institutions, of public works, of time. These kids have nowhere to go and waste their days getting there.

However, installations like "Father and Sons" and "Crude Oil" aren't really about duration. In his previously cited interview with *New Left Review*, Wang admitted that "Crude Oil" was meant for galleries and that, thus, he doesn't expect many people to sit through the entire 14-hour running time. This is far from new: In the 1960s, when Andy Warhol was releasing mammoth works like *Empire* and *Sleep*, he suggested audiences look at his projects as they might moving photographs, changing subtly as viewers go on with their lives. Even those artists who avoid galleries share a similar idea: At the Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, during a panel discussion on the theme program "Film Without Film," filmmaker Chris Petit argued, "Duration is built-in in the 'cinema contract'; what I do deals with duration. In a gallery I get 'gallery nerve': 'How long do you look at a photograph or an installation?'" (I owe this observation to Dana Linssen)

Galerie
Chantal Crousel





Despite its colossal length, *Crude Oil* is built for fragmentary engagement. Indeed, Wang himself couldn't endure the demanding shoot in the Qinghai province: Brought down by altitude sickness, he left the filming to his crew three hours into the process. The result is an austere document of mundane choreographies, as workers fit pipes into an oil well or chitchat over breakfast, in extensive uninterrupted takes inside mess halls and drilling rigs. By contrast, the 18 minutes of *Happy Valley* can reasonably be watched from beginning to end. It tracks the daily chores carried out by the crushingly poor denizens of Xi Yang Tang: a woman prepares large tubs of mud-food for the pigs; men drop pressed grass roots into a hearth as fuel; and three underage sisters, abandoned by their mother and left alone while their father recuperates from a wound in the hospital, simply exist in their barren house, a desperate situation that mirrors—but far surpasses in misery—that of the boys in *Father and Sons*. While this short "letter" to Jaime Rosales is a glimmer next to the immense topography of *Crude Oil*, its purpose is similar. In one scene, the eldest sister whacks one of the younger ones on the leg with a twig, prompting the latter to break into a searing wail toward the heavens and to drop the potato she held on her hand. As in *Father and Sons*, the walls of the house, on which the crying child is resting her back, blurs into those of the Pompidou.

Wang's huts and drilling rigs invade the space of the exhibit. It's not viewers who dive into the screen, as the metaphor of immersion usually implies, but the screen that overflows into the viewer's world. Any depiction of poverty for the consumption of more affluent audiences runs the risk of fetishizing its subject, turning it into an impenetrable Other. Wang counters this, having his images seep into the gallery so that viewers feel, somehow, that what they see is where they are. Yet, despite this act of spatial magic, viewers are obviously not in mainland China. They're still in Paris, at the Pompidou. By smudging the borders between shack and gallery, the limits between them are reinforced. As one is transformed into the other, it becomes manifestly obvious that they couldn't be more unlike each other, even if the installation offers the illusion of inhabiting both at once. The questions that arise are simple and even naïve, and no less troubling because of it. Why are they there and we here? Why that place and why this place? Why do both exist and what have any of us done to deserve them?

Follow Guido Pellegrini at @beaucine.

M Culture



C'est en 2012 que Wang Bing a rencontré Zhen, Fen et Ying, les « trois sœurs du Yunnan », soit un an avant de tourner le film qui sort aujourd'hui en salles. L'auteur de *A l'ouest des rails* (2003) se rendait dans cette région montagneuse de l'ouest de la Chine pour se recueillir sur la tombe de l'écrivain Xunshi Xiang. Dans un village d'altitude, il est tombé sur ces petites filles livrées à elles-mêmes, vivant dans un dénuement tel qu'il n'en avait jamais vu. Il leur a parlé, a joué avec elles, les a filmées, et en a tiré un court-métrage qu'il a envoyé au cinéaste espagnol Jaime Rosales. Il s'était engagé à lui donner des nouvelles de la Chine dans le cadre du projet *Cinéastes en correspondance* du Centre Pompidou, en échange de nouvelles que celui-ci lui enverrait de l'Espagne.

Lire la critique du film *Les Trois Sœurs du Yunnan*, par Sandrine Marques

Ces lettres filmées sont aujourd'hui projetées au sous-sol du musée, à côté d'autres installations vidéo de Wang Bing (notamment *Crude Oil*, un montage de 14 heures de film tourné dans un site d'extraction de pétrole), d'une exposition de ses photographies et de l'intégrale de ses films. Deux ouvrages paraissent en même temps : *Wang Bing*, sous la direction de Caroline Renard, Isabelle Anselm et François Amy de la Bretèque, qui replace le travail du cinéaste dans le contexte historique et politique de son pays, et *Alors, la Chine*, d'Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi, un livre d'entretiens précédé d'un essai sur son travail cinématographique. Cet ensemble réaffirme ce que les films de Wang Bing expriment bien tous seuls : la fascinante cohérence de l'œuvre et l'ambition extravagante de son auteur qui a choisi, tel un frêle David face au terrifiant Goliath, de se mesurer à la puissance de l'empire du Milieu. Rien de moins.



LE VERSANT SOMBRE DE LA CHINE CONTEMPORAINE

Wang Bing, c'est ce petit homme sans le sou, armé de sa petite caméra numérique, qui a envoyé au monde, quand personne ne connaissait son nom, un documentaire de neuf heures sur les derniers mois d'activité d'un gigantesque complexe industriel sacrifié sur l'autel du progrès économique (A l'ouest des rails) ; puis qui s'est attaqué au plus grand tabou chinois, l'enfer concentrationnaire des camps de rééducation de la Révolution culturelle, en y consacrant un documentaire, Fengming, chronique d'une femme chinoise (2007), et la première fiction de l'histoire, Le Fossé (2010). Plus récemment, alors que sa condition physique s'est fortement dégradée, il poussait les portes d'un hôpital psychiatrique pour livrer, avec *Til Madness Do Us Part* (2013), une version chinoise et actuelle du *Titicut Follies* de Frederick Wiseman (1967).

Sillonnant son pays du nord au sud, de l'est à l'ouest, il consigne, de film en film, une histoire du versant sombre de la Chine contemporaine, de la violence inouïe que subit de plein fouet, aujourd'hui comme hier, l'écrasante majorité de sa population. A la casse matérielle et morale qui s'opère à l'échelle des masses, Wang Bing oppose la force de son regard, une attention extrêmement délicate aux individus, auxquels il donne, dans des plans dont la longueur est devenue légendaire, une puissance mythique.

PHOTOGRAPHE DE FORMATION

Photographe de formation, il n'avait jamais exposé ses images. La commande que lui a passée le Centre Pompidou (en coproduction avec la galerie Paris Pékin) pour accompagner la rétrospective de ses films, lui a donné envie de prolonger, en argentique et en images fixes, son travail cinématographique. Il est ainsi revenu sur les lieux de certains de ses tournages – dans le village des Trois Sœurs du Yunnan, sur le territoire de L'Homme sans nom, dans le coin du désert de Gobi où il a tourné *Le Fossé*.



Isabelle Regnier. «A Beaubourg, les multiples facettes de Wang Bing», *Le monde Culture*, Avril 15, 2014.
http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/04/15/a-beaubourg-les-multiples-facettes-de-wang-bing_4401241_3246.html

Remarquablement composées, discrètement foisonnantes de détails, ses photos dialoguent avec ses films. La confrontation, dans l'espace d'exposition, entre un documentaire tourné pendant les repérages du Fossé et des photographies prises quatre ans plus tard au même endroit, témoigne de l'effacement des dernières traces (ossements, vêtements...) de ce camp où des milliers de personnes périrent dans des conditions abominables. Une autre série de tirages donne à voir un homme et ses deux fils originaires du même village que les trois sœurs, partageant une misère comparable à la leur, qu'il avait filmée à l'époque mais sans garder la séquence dans le film.

Cette manière, assez inédite, d'associer différents médiums pour raconter, dans la durée, une même histoire révèle, s'il en était besoin, l'immense talent de conteur de cet artiste qu'il ne faudrait pas réduire à son rôle d'artisan de la mémoire. « La Chine (...) est une nation qui ne prend pas ses responsabilités », assène-t-il avec une frontalité sans fard à Emmanuel Burdeau et Eugenio Renzi dans *Alors, la Chine*. En se faisant le chroniqueur de l'odyssée de son peuple, il endosse ces responsabilités pour elle.

Didier Péron. «Wang Bing: ceux qui travaillent le plus ne possèdent rien», *Libération*, Avril 15, 2014.
http://next.liberation.fr/cinema/2014/04/15/ceux-qui-travaillent-le-plus-ne-possedent-rien_998149

 **next** CINÉMA

Galerie
Chantal Crousel



INTERVIEW

Découvert il y a dix ans, le réalisateur porte un regard impitoyable sur le développement à marche forcée de la Chine, notamment dans le sud du pays :

Wang Bing, 47 ans, ne quittera pas sa doudoune pendant tout l'entretien, qui se déroule dans un appartement parisien un jour printanier. Il répond longuement aux questions alors qu'on se souvenait d'une première interview en 2003 pour la sortie d'*A l'ouest des rails*, où il s'était montré nettement plus taiseux. Modeste, il s'étonne de cette rétrospective à Beaubourg - «dans le milieu cinématographique, je ne suis pas encore quelqu'un de très important» -, lui qui arpente désormais les plus grands festivals avec des films sidérants. Il était encore à Venise en septembre pour *Til Madness Do Us Part*, 3 h 50 d'immersion en vase clos et à ciel ouvert dans un hôpital psychiatrique du Yunnan.

Pourquoi avoir choisi de tourner dans la province méridionale du Yunnan ?

Parce que le bouleversement de la société et de l'économie en Chine ne se passe pas vraiment le long du fleuve Jaune - c'est-à-dire dans le Nord -, où j'ai tourné notamment *A l'ouest des rails* il y a dix ans. L'épicentre du changement culturel, humain, politique et économique en Chine se passera vraiment sur l'axe du fleuve Yang-Tsé, dans le Sud. La politique économique de la Chine commence par Shanghai et, peu à peu, remonte le long du fleuve à travers des villes énormes telles que Nanjing, Wuhan, Chongqing, Chengdu. Et traverse le Yunnan, qui a longtemps été une des provinces délaissées du pays et qui, désormais, connaît d'importants investissements pour se développer.

Dans les Trois Sœurs du Yunnan, on découvre le dénuement incroyable de ces paysans montagnards. Qu'est-ce qui explique une telle pauvreté ?

On peut voir dans le film que les montagnes sont totalement pelées. Or, autrefois, elles étaient couvertes de forêts tropicales. Quand j'ai parlé avec les villageois les plus âgés, ils me parlaient des sangliers et des serpents en abondance dans une nature luxuriante, un pays presque de légende rasé par la main de l'homme. D'une part pour gagner en surface agricole, mais aussi parce que le bois du Yunnan est commercialisé partout en Chine. C'est également une zone riche en cuivre, très important notamment pour la fabrication des pièces de monnaie et, au fil des siècles, on a pris le bois pour alimenter le feu des fonderies. Les villageois du film sont pour la plupart partis travailler dans les grandes villes mais, souvent, au bout d'un certain temps, ils reviennent au bercail. Ces travailleurs migrants sont les piliers du développement économique de la Chine, ils sont créateurs d'une richesse qui ne leur appartient jamais, et ils reviennent aussi pauvres qu'ils sont partis. Ceux qui travaillent le plus durement ne possèdent rien. Historiquement, c'est la poursuite d'un processus immuable : on a arraché les ressources des zones en amont du fleuve pour en faire profiter les zones en aval, et il n'y a pas, comme dans la nature, de cycle redistributif.

La redistribution était pourtant le fondement politique du communisme...

On peut dire que ça n'a rien donné. Il a toujours prôné l'unité des prolétariats du monde entier mais, en réalité, cette union ne s'est jamais réalisée, et ce sont les capitalistes qui se sont unis. L'argent a traversé les frontières, aboutissant au consensus de la mondialisation. Les valeurs de démocratie et de liberté se sont estompées devant la défense des intérêts matériels des plus riches.

Il y a de nombreuses scènes de repas, et on a l'impression que chaque plat est compté. Il y a encore des pénuries de nourriture aujourd'hui ?

Ce ne sont plus les famines que la Chine a connues dans le passé, mais les aliments ne sont pas très diversifiés, parce que cette famille cultive surtout des patates. S'ils veulent manger du riz, ils doivent l'acheter. Quand nous montions dans le village, à plus de 3 000 mètres d'altitude, nous leur apportions des sacs de riz.

On sent que vous êtes complètement fasciné par Yingying, la plus grande des trois filles, par son autonomie, ses silences, sa beauté rebelle...

Yingying souffre d'une situation où, d'abord privée de sa mère, elle a été pendant plusieurs mois obligée de vivre sans son père, puis sans lui ni ses deux sœurs. Elle a des difficultés avec la communauté humaine autour, la famille ou les copains, mais quand elle est avec les animaux, nous pouvons ressentir son innocence, une certaine vérité humaine, très primaire, très basique. J'ai grandi dans un village et, comme elle, j'ai jusqu'à 14 ans été à la fois paysan et berger. Tous les jours, je travaillais dans les champs pour éliminer les mauvaises herbes, les ramasser pour les donner à manger aux bêtes. Yingying a une persévérance d'herbe folle, elle pousse toute seule, elle ne peut compter sur personne.

Quelle est votre situation financière dès lors que vos films connaissent surtout des carrières de festival et ne sont vus en Chine qu'à travers les DVD pirates ?

Depuis dix ans, je suis dépendant de la personne avec qui je vis. Mes films ont des financements très faibles et leur exploitation ne génère que peu de revenus. Même d'Europe, le retour d'argent reste minime : par exemple, je n'ai toujours pas touché un centime sur les ventes en France du DVD d'*A l'ouest des rails*[édité par MK2, ndlr]. Je reçois parfois des droits d'auteur ou des frais de projection qui sont de l'ordre d'une centaine d'euros. La carrière des *Trois Sœurs du Yunnan* en festivals [prix Orizzonti à Venise, montgolfière d'or au festival des Trois Continents de Nantes ou prix du Public Festival DocLisboa, ndlr] a été jalonnée de récompenses qui étaient parfois des sommes d'argent que j'ai immédiatement utilisées pour financer le tournage de *Til Madness Do Us Part*. En 2010, je suis tombé malade et je n'ai pas pu travailler jusqu'en 2011. Wang Yang, ma compagne, et moi dépendions d'emprunts à des amis, les soins médicaux étaient chers, et je n'avais pas d'épargne pour me prémunir contre ce genre de situation. C'était très difficile, au point qu'avoir ne serait-ce que 10 yuans en poche devenait une gageure.

Pensez-vous que la Chine va exploser socialement face aux difficultés et à l'aggravation des inégalités ?

Non. En réalité, si l'on tourne son regard vers le passé, disons le XXe siècle, on s'aperçoit que les chamboulements se sont succédé selon un rythme très soutenu. A la fin de la dynastie mandchoue, la Chine est plongée dans le chaos le plus total, l'économie explose et les gens subissent des famines, puis vient l'époque de la République de Chine : les trois quarts de la population n'ont pas d'habits pour se couvrir le corps, ni de nourriture pour survivre. Ensuite, les nationalistes ont été chassés et nous avons choisi les communistes. Ils proposaient un idéal de répartition égalitaire des richesses, ce qui était quand même fascinant pour les intellectuels, mais l'utopie est devenue le totalitarisme, et le pays doit une fois de plus faire face à des situations de violence et de pauvreté extrêmes. Aujourd'hui, nous avons un système totalitaire qui s'arrange pour faire porter le fardeau des mutations brutales sur une seule couche sociale. Nous sommes dans une économie administrée, où le jeu de la concurrence est faussé. S'il devait y avoir explosion sociale, elle serait conditionnée par un effondrement politique. Or je pense que le Parti a les moyens d'éviter une telle chute et de garantir le bon déroulement de l'ensemble de la chaîne économique.

Pouvez-vous préciser ce que vous entendez par «faire porter le fardeau des mutations sur une seule couche sociale» ?

Notre développement ne suit pas vraiment une logique identique à celle des autres pays, et c'est pour cela parfois qu'en Occident on se dit que la situation est apocalyptique, alors que la population chinoise ressent les choses différemment. Pour répondre plus directement à la question, je prendrai l'exemple de l'immobilier. Nous assistons depuis des années à un phénomène de bulle spéculative sur une échelle gigantesque, tout le monde en est conscient, mais nombreux sont ceux qui achètent quand même des appartements, investissent dans le secteur. Certes, il existe des besoins réels de logements, de bureaux, mais il y a aussi des crédits qui ne sont pas très responsables de la part des banques, et cette prospérité en surface conduit à l'augmentation ultrarapide des prix dans les villes, donc ce sont les gens plus pauvres qui subissent le poids de cette inflation. L'exploitation immobilière effrénée enrichit certaines personnes et en affaiblit beaucoup d'autres.

laetitia Mikles. "Fengming, Chronique d'une femme chinoise, Le goulag chinois,"
Positif, March 2012

POSITIF
REVUE MENSUELLE DE CINÉMA

MARS 2012

Fengming, chronique d'une femme chinoise

LE GOULAG CHINOIS

LÆTITIA MIKLES

Une grand-mère chinoise chemine longuement d'un pas lent entre les immeubles impersonnels de son quartier. La caméra de Wang Bing la filme de dos sans jamais interrompre le fil de ses pas. Avec la même attention filiale, il la filmera dans son petit appartement lorsqu'elle déroulera d'une traite le fil de ses effroyables souvenirs. Frontal et linéaire, son témoignage s'impose sans nul besoin d'artifices. Sans coupe, sans montage, ni plan raccord. Le fil de sa vie, He Fengming l'a vu maintes fois tranché, brisé, disloqué.

Jeune révolutionnaire enthousiaste, elle se marie à Wang Jing-chao, journaliste qui a le tort de croire en l'ouverture critique promise par Mao : « Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent ! » Il n'a le temps d'écrire que deux articles questionnant l'appareil bureaucratique, son troisième écrit ne paraîtra jamais. Censure, arrestation, « séances de luttes » autocritiques, humiliations. Puis c'est la déportation dans le désert de Gobi, au *laogai* de Jiabiangou, un de ces camps de rééducation censés corriger les « déviants de droite » par la vertu des travaux forcés, le manque de nourriture et l'exposition à des températures extrêmes. Quant à Fengming, son *laogai* est situé à des centaines de kilomètres de celui de son mari. Elle ne le reverra plus vivant.

La vie de Fengming est une succession de cassures irréparables : perte de sa foi sincère dans l'idéal révolutionnaire, déchirement amoureux intense lorsque son mari lui est arraché, dislocation familiale, expérience avilissante de la faim, plaie ouverte de l'impossible deuil de Jing-chao dû à l'absence de toute sépulture décente. La violence de l'appareil concentrationnaire chinois agit sur le même mode (impitoyable et absurde) que celui du goulag soviétique. La correction arbitraire de la soi-disant déviance sociale et politique passe par une succession de fractures violentes et définitives qui anéantissent l'être social. Pourtant, l'humanité persiste quand les liens résistent : fil ténu des correspondances entre les deux époux, chaîne solidaire entre camarades d'infortune qui volent ensemble pour survivre, attachement indéfectible des vivants à l'obligation morale d'honorer les défunts.

Par peur que le fil de ses souvenirs ne se dissolve, He Fengming a rassemblé les morceaux épars de sa vie brisée dans un livre : *Ma vie en 1957*, dont s'est inspiré Wang Bing pour le scénario du *Fossé*. À l'instar de Claude Lanzmann quand il a filmé l'incroyable témoignage de Yehuda Lerner, rescapé évadé des camps de concentration nazis (*Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*), Wang Bing a choisi d'accorder au témoignage de He Fengming une place à part, d'en restituer la nudité brute : pas de retour sur les lieux, pas de photos en banc-titre, pas d'images d'archives. Rien qui puisse figer la parole vive dans la commémoration. La vieille dame ne s'interrompt que pour



Fengming

aller aux toilettes, tirer la chasse, répondre brièvement au téléphone, allumer des néons blafards. Ce dépouillement radical, presque trivial, offre au spectateur un écran blanc sur lequel projeter les images du « récit hypnotique » de celle qui a survécu au goulag chinois. ■

FENGMING, CHRONIQUE D'UNE FEMME CHINOISE (HE FENGMING)

Chine (2007). 3 h 06. Réal. et scèn. : Wang Bing.

Image : Lu Songye, Wang Bing. Son : Shen Jinguang. Mont. : Adam Kerby.

Prod. : Francesca Feder, Lihong K., Louise Prince.

Cie de prod. : Wil Productions Ltd., Fantasy Pictures, Aeternam Films.

Dist. fr. : Capricci Films.

Avec : He Fengming.



The man with no name in his subterranean dwelling, a scene from Wang Bing’s eponymous documentary.

Wang Bing’s new documentary *Man With No Name* is an intriguing companion piece to his recent debut drama *The Ditch*, so it’s fitting that the two films screened alongside each other at this year’s Hong Kong International Film Festival. Both works depict the lives of marginalised men living in the ruggedly parched landscape of China’s northwest, but where *The Ditch* dramatises events from sixty years ago, *Man With No Name* is an observational documentary set in the present.

The film’s style harks back to the early days of China’s independent documentary movement, when directors like Duan Jinchuan, inspired by the “Direct Cinema” of Frederick Wiseman, pursued a purely observational approach that eschewed voice-overs, music and obvious directorial intervention.

While an observational aesthetic remains central in most Chinese documentaries, these days most filmmakers adopt a more mixed – and I think more honest – style that often includes interviews and interactions with their subjects. In this instance, however, Wang Bing has completely masked his own presence, as his camera silently follows the nameless man of the title across a year living in the desert-like yellow earth of China’s northern interior. I say “in” because the man quite literally lives in a cave dug into the soil, where he appears to lead a completely pre-modern existence, employing only basic tools and cooking rudimentary meals over an open fire. Without the man’s plastic containers and the brief glimpses we catch of passing cars and the odd passer-by there would be little to indicate that the setting is present-day China.

Our first glimpse of the man sees him emerging from a hole in the ground, clad in rags. We follow him through a series of seemingly random activities that include rummaging around in other caves, collecting manure off village roads, and spreading soil on the ground near his home. Gradually it becomes apparent that he is cultivating a small plot outside his cave, and as the weather warms up a crop sprouts. In the final scene we see him once again collecting manure in the brown autumn landscape, continuing his cycle of primitive subsistence farming. The handful of other people we see enter the frame appear oblivious to his presence. The nameless man lives by himself and talks to no-one. In fact he remains silent for the entire film, never acknowledging Wang’s camera or the director’s presence.

The man's lifestyle is certainly startling – it's hard to believe that anyone could be leading such an insular, pre-technological life in a nation undergoing such a headlong rush into the future. Watching *Man With No Name* in the high-rise concrete jungle of downtown Kowloon only added to the film's surreal edge. Whether the man's ascetic existence is to be pitied as a life of unimaginable poverty, or a riposte to modernity's unsustainable materialistic ways, is left to the eye of the beholder. In fact, Wang's refusal to take up any position in relation to his subject was, for me, the film's biggest weakness. Apart from my discomfort with the basic conceit of "pretending the camera isn't there," purely observational documentary often brings to mind a comment Godard made about US director Richard Leacock back in 1963: "Leacock is busily hunting down truth without ever asking himself... what truth he is after."

Put another way, Direct Cinema's pure attention to surface detail often ends up being, well, rather superficial. Who is the man with no name? Ultimately, the camera tells us very little and renders him as an object, one more piece of debris in the little cave that he lives in. He has no history, no subjectivity, no voice of his own. Yet he must presumably be capable of some level of communication for Wang to have persuaded him to appear in the film.

Questions left hanging can provoke a thoughtful engagement with the images and story on screen, but when the viewer doesn't get past the question of who we are looking at, the uncertainty becomes frustrating rather than productive. For me the film would have been much more interesting if we could have heard how the man got there, his thoughts about his situation, how he regarded the surrounding villagers, and what his attitude was to Wang's camera.

It's instructive to compare Wang's film to Zhao Liang's *Crime and Punishment*, which also takes an observational approach, but shows the police subjects and their suspects in a range of situations that allow them to stand as complex individuals, with equally complex relations to the institutional framework within which they work. Zhao makes a point without being didactic, and still leaves a broad interpretative space for the viewer to occupy. In contrast, *Man With No Name* leaves us with little more than a rather prosaic look into an unknown man's daily routines. Beyond a sense of amazement (wow, someone is still living like this) and intrigue (who is this guy?), the film is so wide open to interpretation it becomes almost meaningless. Perhaps this is Wang's point. It's easy to read the man as a victim, for example, but since we learn nothing about how he came to live this way, such a reading says more about the viewer's attitude to modern life than the man himself. That still leaves Wang's human subject as little more than a blank object, however, onto which we project our own thoughts and prejudices.

Wang Bing's documentary *Man With No Name* gives audiences a sense of the inmost experiences of a hermit.

Wang Bing's «*Man With No Name*» was filmed from 2006 to 2009, while he was working on a short feature film and also making preparations for his full-length feature production, «*Jia Bian Gou*.» As he was scouting wilderness locales for these films, Wang Bing happened upon the man who would become the title figure for the director's recent documentary «*Man With No Name*».



(A poster of «*Man With No Name*»)

«*Man With No Name*» records events over the course of one year, beginning in winter and continuing into the next fall. We meet «*Man With No Name*» man and observe his hermit-like existence: he cooks, eats, and sleeps in a cave, the rest of his time spent eking out a living from the soil. Wang Bing shows us his daily work routine – collecting animal waste for use as fertilizer, plowing and planting his fields, and collecting rainwater from ditches to irrigate his land. He also maintains a homestead he does not live in, using straw and mud to plaster the walls and keep the empty dwelling livable.

The plot centers on the hermit's everyday activities. He lives and works amongst collapsed mud brick walls and derelict fields for which he is the only tenant. In spring and summer, some green sprouts emerge from the weary ground. Wang Bing focuses his lens intently on the routines of this lone soul throughout the seasons. The 92 minute length of the film passes without a single spoken line; only the sounds of the wind accompany the man's silent life with unspeaking movements.

Wang Bing did not set out to make a study on silence. He repeatedly asked the man questions throughout the filming process, hoping to break the ice. But his questions were left unanswered. Even after the completion of the filming, Wang Bing says he is unsure of the man's real identity.

Independent documentary filmmakers in China often build an entire work around one person or a small group of people and their lives in today's China. These films typically tell the story of a group of people in a particular environmental or political context. Wang Bing's «*Man With No Name*» differs from other modern documentaries in that the only character is a complete recluse from society. He maintains no relations with current civilization, living completely detached from the social system. The staggering novelty of such an ascetic lifestyle is enough to make the film a memorable one.

More curious still, this man does not seem to be revolting against anything. From an outside observer's point of view, his self-imposed exile is entirely passive in nature; his monk-like silence appears to be a natural occurrence, not a struggle or an artificially imposed refusal to speak. In effect, the film shows a man living in the state of nature before the imposition of concepts like country or society. Even though

the film is a portrayal of stark realities, the ultimate experience for the audience is feeling like they have witnessed something otherworldly – some nature of life before the concepts of country, nation or society ever emerged.

Director Wang Bing did not originally intend to give the audience a glimpse of humanity before the development of civilization. He describes the movie's subject as someone's shadow. In a world where people are all connected in one massive social system, this man exists outside. He lives in his own world devoid of the materials and comforts of the group. Wang Bing admires this man's silence and the independence, free from conflict and ambition that he has built for himself. Such a life is devoid of the malice; the vice and sin that can develop from living in modern society are completely absent from this man's world -- which results in his light-heart and simple-mind.

Ultimately, the seemingly innocent documentary becomes a metaphor. Though not showing overt happiness or sadness, it is not yet emotionless. Its simplicity is meaningful when viewed beside the complexities of modern society. This wealth of meaning is reminiscent of Wang Bing's other works and their political and societal themes – themes of survival, freedom, and loneliness.

Wang Bing has a distinctive style of shooting. He follows his subjects through the limited spaces in which they live and work, moving with them as they are absorbed in their routines. His style in «Man With No Name» is reminiscent of «Tie Xi District,» and even more so of his 2006 work «He Feng Ming.» The latter focuses on individual memory through testimonies of the political and societal realities of China during the 1950s, 60s throughout to 70s. «He Feng Ming» portrays its characters' personal suffering and individual struggle for survival during that turbulent time. The film is roughly unedited – as one tape ends, the next begins rolling with a transition mark. Wang Bing employs the same tone in «Man with no Name,» building on the syntax of his earlier works. Through Wang Bing's lens, the audience sees tragedy become poetry, silence become cacophony, and passing time become freedom.

The author is an independent filmmaker and critic

“Wang Bing”, *artnews.org*, 2009

Galerie
Chantal Crousel



WANG BING

October 31 - December 5, 2009

Fengming, duration: 3 h 50 min, screenings at 11:00 and 15:00.

Man With No Name, duration: 92 min, continuous screening.

Chantal Crousel Gallery is pleased to present the first exhibition of the Chinese director Wang Bing. Considered one of the most promising film-makers of his generation, thanks to the monumental *West of the Tracks* – a nine-hour-documentary on the dismantling of a huge industrial complex in China, acclaimed as a decisive work of the early XXIst century – Wang Bing stages his unique cinematographic grammar, through two intersected portraits.

Fengming is a striking account of political and social reality in China. The protagonist recalls her memories, started in 1949, and unfolds more than 30 years of her life. Almost four hours long, the film translates the suffering of a fierce battle and the necessity to survive. Without any cuts, facing camera, *Fengming* refinds a speech too long repressed. Free of premeditated screenplay, the narrative unfurls like a path to follow, while the woman's movements and silences become moments of respite.

Man With No Name is a metaphor based on a real person, whom Wang Bing has been filming since 2007. The man lives in a cave, isolated from Chinese society, and deals with his survival with dignity and determination. He never speaks, refuses his country's system and assumes his marginalization. Living away from the worlds of matter and spirit, he constructs his own conditions of survival.

Wang Bing's cinema tackles the problematic of time and displacement. The notion of movement is essential; it is in the centre of the two portraits. Under Wang Bing's eye the tragic becomes poetic, silence is magnified, time that passes becomes freedom.

On the occasion of this exhibition, Chantal Crousel Gallery publishes an A.S.S.N. notebook with an essay by Alexandre and Daniel Costanzo.

www.crousel.com

L'Homme sans nom (étude)

Wang Bing

Le dimanche 16 novembre seront présentées cinquante minutes d'une « étude » de *L'Homme sans nom*, film sur lequel travaille aujourd'hui Wang Bing. Le cinéaste de *À l'ouest des rails* ne pourra venir rencontrer le public à Beaubourg, puisqu'il est actuellement en voyages de repérages et de recherche sur ses prochains projets documentaires, dont celui-ci. Nous publions ici le synopsis de *L'Homme sans nom*, ainsi qu'un court-résumé envoyé par la productrice Kong Lihong.

Synopsis

L'histoire se passe dans les ruines d'un village, abandonné et entouré d'un vieux mur, où vit une seule personne, un homme de quarante ans. Il n'a pas de nom. Le jour, il travaille comme un animal dans les ruines ; il soir, il dort comme un primitif dans une grotte. En hiver, il sort de sa grotte de bonne heure et va très loin, dans des champs désertés, pour trouver des crottes de moutons et de vaches qu'il ramène pour fertiliser son jardin. Au printemps, les ruines du village sont couvertes d'herbe, il cultive son jardin et y sème des graines. En été, il ramasse de petites pierres dans les herbes pour se construire une maison. En automne, il fait sa récolte. Tout ce qu'il mange provient de sa propre récolte et de ce qu'il trouve dans d'autres villages. Il ne parle à personne. De temps en temps, il se parle à lui-même. Parfois, il éclate le rire. La gamelle, le baril d'eau et les autres objets d'usage courant sont des déchets industriels. Jour et nuit, mois et année, il vit comme ça jusqu'au jour où il meurt dans la grotte ou dans des ruines ou dans des champs.

Cher Emmanuel,

Voici quelques informations supplémentaires sur le projet *L'Homme sans nom*, après avoir échangé avec Wang Bing sur ce sujet la semaine dernière.

Le film, qui va être présenté dans le cadre du Festival d'Automne, sera comme un premier résultat de l'étude du projet, par rapport à l'étape de la production, mais aussi par rapport à la recherche d'un autre langage.



L'Homme sans nom (étude) de Wang Bing.

CINÉMA EN NUMÉRIQUE 2

Ce projet a été développé depuis presque deux ans, en collaboration avec la Galerie Chantal Crousel ; le tournage a également commencé depuis presque deux ans. Selon notre planning, il va durer jusqu'à l'été 2009 et une œuvre terminée sera présentée à l'automne. Ce projet a bénéficié de l'aide du Centre national des arts plastiques. Pour répondre à l'invitation pour participer au Festival l'automne, et le film n'étant pas fini, Wang Bing a décidé de présenter d'abord une étude, une première étape du projet.

Ceci dit, l'étude ne raconte pas encore la vie décrite dans le synopsis, elle montre plutôt une recherche sur la présentation du personnage et sur le langage qui y est appliqué. Depuis *À l'ouest des rails*, Wang Bing ne cesse de chercher d'autres façons de raconter ou montrer. À l'inverse des moyens assez complexes et multiples employés dans son premier film, il tente de trouver autre chose, un autre style, un autre langage, peut-

être plus simple, plus épuré. On peut dire qu'il est en train d'expérimenter quelque chose de nouveau. Cette étude pourrait constituer un premier résultat de son expérimentation. Voilà l'avis de Wang Bing.

Il m'a demandé de vous transmettre ses amitiés et s'excuse pour n'avoir pu se libérer mais il est en pleine préparation de son prochain film.

Bien à vous et à bientôt, j'espère,

Lihong

L'Homme sans nom

Un film de : Wang Bing

Production exécutive : Kong Lihong, Louise Prince

Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication - Centre national des arts plastiques (Image/Mouvement) et de la Galerie Chantal Crousel, Paris.

Wang Bing 2008

Lihong. "L'Homme sans nom (étude)." Cahiers du Cinéma Sep.-Dec. 2008.