

Galerie

Chantal Crousel

Wang Bing

Selected Press

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

Galerie
Chantal Crousel

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)."



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.



Wang Bing, #8, 2014

Courtesy de l'artiste et galerie Paris-Beijing

Galerie
Chantal Crousel

Photographe de formation, on connaît pourtant Wang Bing plus volontiers pour ses films (*Le Fossé*, primé au Festival de Venise, 2010). En prolongation de la grande rétrospective que consacrait le Centre Pompidou au cinéaste, la galerie Paris-Beijing choisit de montrer pour la première fois au monde son travail photographique, réalisé entre 2013 et 2014 comme un beau retour à ses premières années d'apprentissage.

Wang Bing revient donc à ses premières amours. Et doublement. En plus de revenir sur une pratique photographique choisie, apprise puis délaissée, il revient, physiquement, sur les lieux de tournage de certains de ses longs métrages. Ainsi pour les deux séries *L'Homme sans nom* et *Père et fils*, Wang Bing a retrouvé les personnages principaux de ses films. Un homme mutique pour le premier, un père et ses deux fils dans le second. Ces hommes, tous filmés de près, font corps avec la pellicule comme ils le faisaient avec les bobines. *L'homme sans nom*, retrouvé sept ans après le tournage du documentaire qui lui fût consacré, n'a pas changé. Il reste aussi muet qu'une tombe, vit toujours dans une grotte et erre le jour pour trouver de la nourriture. Mi-homme mi-bête, solitaire, tapi dans la steppe chinoise, il ne regarde pas l'objectif, ne pose jamais. Il continue sa vie et se laisse photographier comme le ferait quelqu'un qui a perdu le contrôle de son image, ne le cherche plus, et ne souffre jamais du regard de la société. De société, il n'existe pour lui sans doute, plus qu'un lointain souvenir. Tous les personnages de Wang Bing, du reste, sont en marge de la société, et très éloignés des représentations que l'on se fait de la Chine en plein essor.



Wang Bing, #1,
2014 Courtesy de
l'artiste et galerie
Paris-Beijing

Ces hommes, tous filmés de près, font corps avec la pellicule comme ils le faisaient avec les bobines.

Sous l'œil du photographe, L'Empire du milieu s'exprime dans sa ruralité et laisse entrevoir une brutalité économique cruelle. Dans la série Père et fils, on suit Cai, tailleur de pierre qui se lève aux aurores pour pouvoir laisser son lit à ses deux fils lorsqu'il va travailler. Quand les plans sont serrés, les mains sont abîmées, les corps souvent sales, le regard perdu des hommes abattus par la fatigue. Les contrastes des tirages, exclusivement en noir et blanc, renforcent les tâches, aspérités et détails non lisses de ces vies laborieuses. Le regard du photographe s'il est profondément humaniste, en ce qu'il rend compte du quotidien, intègre une dimension vivante que le courant né dans les années 30 n'avait pas. Jamais figés, les hommes des séries montrées, ont une vie qui les attend et qui continue au moment même où Wang Bing les photographie. Aussi, ce matériau vif, au présent, ne cède-t-il jamais de terrain au misérabilisme mais jette au regard la question de la misère sociale et de la justice redistributive des richesses. Sublime autant que désesparant.

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.



Wang Bing, terre d'asile à La Mostra

Julien GESTER Envoyé spécial à Venise 4 septembre 2013 à 21:26



«Til Madness Do Us Apart», de Wang Bing n'est pas présenté en compétition à Venise.

Festival. Le cinéaste a réalisé un documentaire fleuve sur l'internement psychiatrique en Chine.

Cela doit friser un record. La compétition officielle de la Mostra de Venise accueille cette année deux films documentaires en compétition : l'américain *The Unknown Known*, un portrait de Donald Rumsfeld par Errol Morris, projeté hier, et l'italien *Sacro Gra*, de Gianfranco Rosi (auteur des mémorables *Below Sea Level* et *El Sicario*), sur le «Gra», soit la ceinture de contournement périphérique romaine, que le festival ne dévoilera que ce soir.

On ne discerne pas sans peine ce qui a pu valoir à Morris de se hisser en compétition avec son interminable dialogue, foutraquement charpenté et assez hideusement habillé, entretenu avec l'ex-secrétaire à la Défense de Bush Jr. A l'évidence voué à démontrer combien l'invasion de l'Irak n'était fondée en rien, celui-ci ne parvient guère qu'à offrir à Rumsfeld un espace de justification voire d'autoglorification et le consacrer avec une sensible révérence en maître-bonimenteur, roi du bonneteau verbal, du sophisme et de l'argutie politicienne.

Paresse. Mais surtout, ce qui interroge plus encore, c'est l'extrême carence d'ambition qu'affiche un tel film dans sa facture, la terrible paresse de ses formes plates (une habitude chez Morris dont *Mr. Death - Grandeur et décadence de Fred A. Leuchter Jr.* ou *Operating Procedure* étaient déjà navrants), alors même que les sections parallèles recèlent nombre d'œuvres étiquetées docu, d'une incomparable ampleur et d'une tout autre hauteur de vue.

Il y a, par exemple, assurément quelque chose d'assez déconcertant à ce qu'un Wang Bing, auteur notamment d'*A l'Ouest des rails* et sans doute avec Jia Zhangke le plus important cinéaste chinois aujourd'hui, soit une nouvelle fois mis au rebut de la plus prestigieuse sélection, alors même que son passage à Venise l'an dernier s'était soldé par un prix Orizzonti pour le magnifique *Three Sisters*.

Julien Gester. "Wang Bing, terre d'asile à La Mostra",
Libération Next.fr, September 4, 2013.

http://next.liberation.fr/cinema/2013/09/04/wang-bing-terre-d-asile-a-la-mostra_929477

Son nouveau film, *Til Madness Do Us Apart*, prélève un nouveau chapitre à son investigation sans fin de la Chine contemporaine dans la vie souillonne des internés de force d'un asile psychiatrique isolé, situé dans la province miséreuse du Yunnan.

Certains furent mis là à la suite d'un meurtre ou d'actes violents, d'autres pour dépression, addiction ou une attitude jugée fanatique (sur les plans religieux, politique ou militant). Ils vivent par dizaine, entassés dans l'espace clos d'un étage où proches et médecins demeurent presque invisibles, à la fois grillagé et à ciel ouvert, si bien que les silhouettes dans la nuit s'y font spectrales, tandis qu'en journée la lumière incruste l'ombre des barreaux sur leurs visages.

Chambrée. Comme à son habitude, Wang Bing emboîte le pas de son sujet, il scrute patiemment chaque geste répété qui pourrait désigner la place d'un rituel ou d'une obsession dans cette vie de fou. Il se laisse guider, interpellé, oublier souvent par ceux dont il enregistre les tourments - semer, rarement. Il observe la vie de chambrée où les pensionnaires comme une chaîne anarchique de phénomènes plastiques et sonores sont sommés de cohabiter. Il prend son temps (3 h 47 !), car filmer consiste pour lui à saisir celui des autres, qui n'a pas la même pesanteur que le nôtre, qu'il entend nous faire ressentir dans son cruel étirement sans contour.

Bien qu'il évolue en espace fermé et réarpenté cent fois, selon les complexes figures d'un dispositif limpide, tout entier tourné vers la figure de l'aliéné, le film pointe peu à peu l'horizon d'un ailleurs dont ils furent privés et qu'il ne leur reste qu'à délirer en vase clos. Au bout d'une heure, l'un d'entre eux, qui dans un soliloque sur le fil s'improvise en guide, s'interrompt pour vociférer : «C'est ça que vous appelez le service public ?»

Jean François Frodon. "Dans l'enfer du Goulag Chinois,"
Slate.fr, March 8, 2012.

Slate.fr

Date : 8 mars 2012

Dans l'enfer du goulag chinois

Avec «Fengming» et «Le Fossé», le cinéaste Wang Bing rompt l'omerta qui entoure encore le «Grand Bond en avant» et ses millions de morts.

Par Jean-Michel Frodon

Galerie
Chantal Crousel



- Fengming He, image d'archive. ©CAPRICCI -

Historique, la sortie des deux films de Wang Bing l'est à double titre, c'est-à-dire aux deux sens du mot. Historique d'abord, tout simplement, parce qu'ils sont une contribution majeure à la connaissance historique, et plus encore à la possibilité que des événements d'une extrême gravité s'inscrivent enfin dans une reconnaissance commune qui jusqu'à présent les ignore.

En 1957, le régime chinois semble s'ouvrir à un souffle démocratique de participation populaire avec ce qu'on appelle les Cent Fleurs. Aussitôt après se produit un terrible retour de bâton. Le «Mouvement anti-droitiers» s'abat non seulement sur ceux qui en ont profité pour s'exprimer, et pour critiquer les travers et blocages du Parti-Etat, mais se transforme en répression de masse.

Des centaines de milliers de Chinois sont déportés dans des camps: un goulag à la chinoise dans le désert de Gobi, où les prisonniers meurent comme des mouches, de froid, d'épuisement et de mauvais traitement. Cette campagne est le point de départ du «Grand Bond en avant» (1958-1960), industrialisation à marche forcée et réquisition des terres qui va déclencher une épouvantable famine, qui tue entre 20 et 30 millions de personnes sous la conduite éclairée du Parti.

Et historiques, les deux films de Wang Bing, *Fengming*, *chronique d'une femme chinoise* et *Le Fossé*, le sont en ce qu'ils rompent un silence de plus d'un demi-siècle. Le goulag chinois

de la fin des années 50 est un tabou infiniment plus absolu que les tragédies de la Révolution culturelle, dont les drames ont été condamnés après la mort de Mao par les nouveaux dirigeants, quitte à en rejeter la responsabilité sur la faction vaincue de Lin Biao et de la Bande des quatre.

Bien sûr, il existe des témoignages et des études sur le Mouvement anti-droitiers et le Grand bond en avant, mais sans que ses événements, dont la plus grande famine du XXe siècle, aient intégré le savoir collectif, ni en Chine même, où il est rigoureusement interdit d'en parler publiquement, ni dans le monde. Et jamais le cinéma chinois n'avait pu évoquer cette période. C'est cette omerta que rompt Wang Bing avec deux réalisations aussi différentes que complémentaires, qui confirment l'importance de ce cinéaste de 44 ans. Avec son premier film, le monumental documentaire *A l'ouest des rails* (9 heures), on découvrait en 2003 la puissance d'un regard accompagnant le crépuscule d'une immense cité entièrement vouée aux aciéries.

Lyrique et intime, spectaculaire et précis, le film dépassait le seul constat du basculement de la Chine dans une autre ère, phénomène pourtant immense, pour devenir le requiem d'une idée industrielle, où la figure de l'ouvrier aura acquis une dimension mythologique, qui avait dominé d'abord en Occident la fin du XIXe siècle et tout le XXe siècle.

Sur le plan des représentations, *A l'ouest des rails* fermait la période symboliquement inaugurée par *La Situation des classes laborieuses en Angleterre* d'Engels et *Germinal* de Zola. Impressionnant accomplissement réalisé pratiquement seul avec une petite caméra vidéo par un type de 30 ans dans les ruines du complexe industriel de Shenyang, le film est montré et salué dans d'innombrables festivals, et entre illico au panthéon des documentaires.

Depuis, Wang Bing, qui a toujours son air de sortir à peine de l'adolescence, a tourné plusieurs films, dont un énorme travail consacré au pétrole, *Crude Oil* (2008), et un admirable film accompagnant les trafics illégaux de minerai, *L'Argent du charbon* dont il affirme que ce n'est qu'une toute petite partie de ce qu'il tourné, et qu'il aimerait pouvoir mettre en forme de manière plus complète.

Surtout, depuis qu'il a découvert en 2004 le livre qui s'appelle en chinois *Adieu, Jiabiangou*, et a été publié en France sous le titre *Le Chant des martyrs, dans les camps de la mort de la Chine de Mao (Balland)*, il travaille au projet d'un film de fiction inspirée de ce qui y est décrit.

Cet ouvrage de Yang Xian-hui est composé de nouvelles inspirées par des témoignages de survivants du camp de Jiabiangou dans la province du Gansu, un des plus meurtriers.

On a comparé le livre à *L'Archipel du goulag*, mais jamais Yang, qui s'il n'a pas été directement victime du Grand bond en avant a en revanche souffert, comme des millions d'autres, des persécutions de la Révolution culturelle, n'a eu le centième de la renommée de Soljenitsine. Et puis la guerre froide est terminée...

Décidé à en faire le sujet de son prochain film, et de sa première fiction, Wang Bing se lance en 2004 dans un immense travail de recherche :

«J'ai recueilli des dizaines de témoignages, de gens liés à cette histoire, des survivants mais aussi des gardiens, ou des familles des déportés.»

Beaucoup ont peur et refusent de parler, mais petit à petit le réalisateur nourrit son projet, organisé autour des personnages des nouvelles du livre qui lui a servi de point de départ. C'est dans ce contexte qu'il rencontre une vieille dame nommée He Feng-ming, dont le mari est mort de faim à Jiabiangou. Elle raconte si bien l'infini des souffrances et la matérialité des innombrables détails qu'il décide alors de lui consacrer un autre film.

D'où la naissance de ce diptyque, *Fengming, chronique d'une femme chinoise*, qui sort le 7 mars, et *Le Fossé*, distribué le 14.

Le premier est un documentaire de 3 heures qui consiste presque uniquement, après un bref prologue, dans le récit face caméra de la vieille dame. Wang Bing:

Jean François Frodon. "Dans l'enfer du Goulag Chinois,"
Slate.fr, March 8, 2012.

«Je voulais lui consacrer un film, à elle. Ce n'était pas à moi de raconter son histoire, mon rôle était de lui donner la possibilité de le faire. C'est son film, je voulais lui donner cet espace d'expression, de liberté, et lui permettre de s'adresser directement aux spectateurs.»

D'une radicale ascèse, le dispositif peut évidemment paraître rébarbatif, tant qu'on n'a pas expérimenté la puissance d'évocation de cette parole, et la manière dont la présence, la voix et les mots de madame He sont capables de faire surgir des images, des émotions, et peu à peu la rage et la terreur, la douceur et la compassion.

On songe aux puissances immenses déclenchées par *Shoah*; même si la réponse cinématographique de Wang Bing n'est pas la même que celle de Claude Lanzmann, elle s'appuie sur des questionnements quant à la manière d'évoquer une tragédie qui se font écho: même refus de l'illustration, même confiance dans la présence du témoin et sa parole.

Le Fossé, qui a été présenté au Festival de Venise 2010 puis au [Festival des 3 Continents de Nantes](#), est du côté de la fiction une réponse tout aussi singulière et puissante. Tourné clandestinement et dans des conditions matérielles et climatiques extrêmes, le film fait des difficultés même de sa réalisation une force supplémentaire au service de ce qu'il évoque.

Caméra à l'épaule, il plonge littéralement dans l'enfer de Jiabangou, défini par deux espaces antinomiques, aussi terrifiants l'un que l'autre, l'infini battu par les vents et le froid du désert de Gobi, et les tranchées creusées dans le sol et où vivent et meurent les prisonniers, surveillés par des gardiens à peine moins maltraités qu'eux.

C'est un inextricable enchevêtrement de combats qui sont menés en même temps, contre les conditions climatiques, contre le dénuement matériel, conte la bureaucratie infiniment tatillonne, contre l'absurdité et la cruauté d'un régime qui a froidement décidé d'immoler une part de son peuple pour servir ses intérêts de pouvoir, et aussi entre des hommes enfermés ensemble et que tout sépare, contre la mort omniprésente, et contre l'impossibilité de traiter correctement les morts, et finalement entre les intérêts contradictoires des vivants et des morts.

Au côté du petit groupe de déportés qu'accompagne le film, et que rejoindra une femme venue voir son mari ignorant qu'il est déjà mort puis se battant sa relâche pour tenter de retrouver son corps, c'est un enchaînement de tensions comme dans un palais de glaces aveuglant de lumière et de noirceur qui se met en place. Pour devenir réalisateur de fiction, Wang Bing dit:

«Ma principale décision c'est le désert, le choix de cet espace vide, et la confrontation de ces quelques corps humains avec cet espace, à la fois immense et confiné lorsqu'ils sont dans les trous où ils habitent. J'ai délibérément éliminé au maximum les accessoires, les signes d'époque, les marqueurs régionaux, les objets qui servent aux reconstitutions historiques, ce n'était pas là que ça se jouait, mais dans le fait de jeter ces êtres dans cette immensité hostile. Le film est fait de ça.»

Wang Bing mise tout l'humanité de ses personnages et l'inhumanité des conditions dans lesquelles ils se trouvent, en une abstraction qui est la plus digne et la plus violente manière de faire écho à la tragédie évoquée.

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.

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 d'*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.