



Wang le dingue

Wang Bing est peut-être le plus grand documentariste actuel. Avec *Les Ames mortes*, film-somme de plus de huit heures, le cinéaste signe un chef-d'œuvre autour de rescapés des camps de rééducation de Jiabiangou et de Mingshui.

PAR FRANÇOIS BÉGAUDEAU

Mettons qu'on enterre un homme, que son cercueil soit encore posé sur un tréteau au milieu du cimetière, et que vous soyez là pour filmer. À coup sûr vous faites un plan du cercueil, un plan fixe et cadré nickel - ses arêtes parallèles à d'autres lignes -, flanqué sans doute d'autres plans de facture semblable (inhumation solennelle, gestes rituels, corps compassés). Ainsi fétichisé, ce cercueil acquiert une dimension qui l'excède, est érigé en allégorie de la mort. Vous filmez une idée, éventuellement un sentiment (genre la tristesse). Vous ne filmez pas comme Wang Bing.

Wang Bing prend, lui, la scène en amont, quand le cercueil est encore mobile, porté par une demi-douzaine d'hommes en serrant les dents et soufflant des naseaux. Le chemin est à flanc de colline, le sol cahoteux, les virages en épingle difficiles à négocier, le

cercueil pèse, ce n'est pas un symbole mais une chose dotée de poids, il faut faire de régulières pauses, se repositionner, repartir, tout autour de la boîte ça gueule, se hèle, se crie des conseils, et une fois là-haut auprès de la tombe la cacophonie dure, les deux fossoyeurs descendus au fond du trou doivent s'adosser l'un à l'autre pour que l'un pousse l'autre qui de ses jambes tâche de faire glisser la boîte dans l'excavation latérale. Leurs gémissements d'effort s'exténuent en rire, mais le fils du défunt, trois mètres au-dessus, ne rigole pas, au contraire fulmine mécontent de la manœuvre, ils ont poussé le cercueil de travers ces cons là, il va descendre à son tour pour le réajuster, si si il va descendre laissez-le tranquille, « le Parti communiste l'a assez malmené comme ça » vocifère-t-il. Il parle du mort, de nul autre que de ce mort-là, son père, porteur d'un nom, Zhou Zanoan, qui le singularise. Wang Bing ne filme pas des idées mais des situations. Pas des symboles mais des faits. Des actes.

Sur le chemin pentu, le filmeur était là qui suivait la manœuvre. Suivre au sens de prêter attention et de marcher à la suite. Pour Wang, les deux sont quasi indissociables. A

L'ouest des rails, première livraison, d'une oeuvre monumentale cousue de plans anti-monumentaux, avait, en 2003, d'emblée imposé la figure du filmeur-marcheur. Peu de plans contemplatifs sur l'usine - ceux enclins à tirer beauté du cauchemar industriel sont déjà assez nombreux comme ça -, mais un cinéaste qui, nanti d'une petite caméra numérique (à l'époque le fait était remarquable), arpenteait le site dans les pas de tel ou tel de ses usagers, de sorte que filmer était un acte aussi.

En mouvement

Au milieu de ce qui fut le « camp de rééducation et de réforme par le travail » de Mingshui, on trouve des ossements, restes des morts sans sépulture (juste parfois une pierre griffée d'un nom) d'il y a un demi-siècle.

Plans fixes ? Plan sur ce fémur, puis ce tibia, puis cette mâchoire. Wang ne fonctionne pas comme ça, il n'est pas là pour faire des images mais des plans. L'image s'abstrait d'une situation, le plan s'y articule. La situation c'est cette plaine aride et venteuse. Plutôt que de produire des plans hors-sol, la caméra de Wang ressaisit une continuité, un espace, en accompagnant des gens qui piétinent là en quête de traces qui les aident à se souvenir de ce qu'ils n'ont pas vécu. Le filmage est en mouvement, toujours : le crâne on y accède par un homme qui le trouve, par une main qui le saisit - le cadreur épouse le geste -, par l'oeil qui s'y arrête - le cadreur zoome. Et si Wang se trouve seul au milieu de la plaine, comme il arrivera au milieu puis à la toute fin des huit heures quinze des *Ames mortes*, la charge du mouvement lui reviendra, sa caméra à la fois capteuse et traqueuse filmant et guidant la recherche. Quelques pas en travelling avant heurté, un arrêt pour cadrer un os de tibia là derrière une butte, quelques

pas à nouveau, avant une autre station pour un autre os, jusqu'à l'arrêt final sur deux crânes perdus au milieu de rien, et alors le mouvement antérieur rend cette immobilité d'autant plus tangible, et sa durée d'autant plus dense, plus insistante, terriblement intense. Regarde bien spectateur, vois ces restes d'humains et vois comme moi l'arpenteur je m'y arrête, comme j'exécute l'acte de m'y arrêter et de les cadrer, regarde bien ces crânes et enfonce-les-toi dans le tien.

A vrai dire, les moments de marche sont rares dans *Les âmes mortes*. 90% de ce film constitué d'entretiens réalisés entre 2005 et 2016 est statique. L'arpenteur s'est assis pour écouter-filmer le témoignage de survivants de trois années de camp. Sauf que, tels que rendus par Wang, ces entretiens sont aussi des actes.

Ils le sont en vertu d'une option qu'on appellera du montage minimal. Qui tient en deux points.

« Wang Bing ne filme pas des idées mais des situations. Pas des symboles mais des faits. Des actes »

Blocs

Point un, les entretiens ne sont pas montés *entre eux*, insolente dérogation à la facture majoritaire des docus fabriqués à base d'entretiens, qui, pour ne pas ennuyer faut-il croire, opèrent par enchevêtrement de petits bouts de chaque,

en sorte qu'à l'écran une phrase de Paul complète trois phrases de Pierre glissés à l'appui du développement de Jacques, et ainsi de suite. Les survivants de Mingshui se succèdent et non s'enchevêtrent. Chacun a son moment spécifique, isolé, et le film est une succession de blocs, autant de blocs qu'il y a d'individus - une vingtaine, et quelque chose nous dit que tous les gens rencontrés y sont, que Wang s'est interdit l'obscénité de « virer au montage » le moindre de ces individus que le pouvoir communiste s'est jadis acharné à virer de la surface.

Wang ne craint pas ce que le montage-

entrelacs veut précisément éviter : la répétition. *Les Ames mortes* est un film répétitif et fier de l'être. Plusieurs fois il est dit que l'acte d'accusation qui valait à un supposé « droitier » un séjour cauchemardesque dans ce genre de camps était fallacieux, que les déportés avaient droit à une ration de 200 grammes par jour, bol de gruau ou louche de bouillie, que bientôt plus personne n'a travaillé dans ces supposés camps de travail, que les prisonniers dormaient dans des abris troglodytes, tête couverte jambes dehors, qu'il arrivait qu'on mange des morts, que certaines familles elles-mêmes miséreuses apportaient ou envoyaient de la farine. Cette répétition, ce ressassement, Wang Bing le veut. Il veut marteler, et c'est en ce point précis, par-delà le trop facile rapprochement thématique et les amalgames discutables qu'il infère, c'est dans cette obstination butée, dans cet acharnement à faire dire et redire, dans ce retour insatiable au même de la tragédie, que se noue avec le Lanzmann de *Shoah* un lien profond, un lien de tempérament.

C'est qu'à la fin la répétition vaut preuve. La redite vaut recoupement. Un témoignage est nul, deux commencent à dessiner un fait, dix l'établissent. Au terme de ces huit heures austères, des faits se sont établis à jamais dans l'esprit

du spectateur : entre 1958 et 1961, trois mille hommes, pour la plupart des profs ne pouvant pas faire valoir une « bonne origine de classe », frappés arbitrairement de l'accusation de « droitiers », ont été déportés à Mingshui, sous-ensemble du camp de Jiaobang. Dans cette « ferme » à laquelle le pouvoir imposait l'autonomie alimentaire alors qu'il en savait la terre à peu près incultivable, ces hommes ont été sciemment affamés, et déshumanisés par leur faim. Placée finement au presque terme du film, les euphémismes stratégiques de la lettre d'un mort reportée à l'écran ne trompent plus personne : cette « dysenterie » dont il dit souffrir pour justifier la demande faite à sa femme de lui apporter de la nourriture, masquée, par peur de représailles, le mal réel, régulier, mortel : l'absence de nourriture. La peau sur les os. La mort sûre, en silence, à

petit feu – « on mourait comme une flamme de bougie s'éteint », dit l'un.

Litanie de l'horreur

Le choix de la succession vise bien sûr aussi à redonner à chacun une individualité dont la machine totalitaire a voulu le priver. Chacun impose son visage, sa voix, sa posture, son laconisme ou sa faconde, son reliquat d'énergie, et d'abord son nom, incrusté en ouverture de chaque bloc. Chacun porteur d'un détail, d'une anecdote, qui fait que la redite n'en est jamais exactement une. La larme dessinée par l'un sur un portrait de Mao, pour illustrer la probable tristesse du timonier à la disparition de son fils, et qui le vouera au camp, incarne mieux que tout discours l'absurdité et la bêtise de la dictature (le pouvoir est bête, l'hyperpouvoir est hyperbête). Toujours une phrase survient qui dit mieux qu'une autre l'épuisement (« les jambes n'étaient pas motrices »,

« les gens sciaient leurs pelles pour s'en faire des cannes »), l'humiliante dégradation (impossible de déféquer, « on se curait les uns les autres ») et la faim (« on en arrivait à se disputer la nourriture des cochons »), et encore la faim (rumeur d'une fille qui se serait offerte au poignard de son père pour que sa chair morte nourrisse le reste de la

famille), et encore la faim : quand l'un meurt dans son sommeil, ses voisins de couche ne le signalent pas pendant deux jours pour avoir sa ration.

Luxe sordide de détails. Infernale accumulation. Litanie de l'horreur. Il arrive qu'avancé dans *Les Ames mortes* on n'en puisse plus - pas tant parce que c'est insoutenable (se documenter sur un calvaire sera toujours mille fois plus soutenable que de le vivre), que parce que c'est long, et, que souvent la répétition domine sur la variation. Il arrive même qu'on soupire, songeant que Wang aurait quand même pu raboter ici et là. Mais Wang n'est pas un raboteur, c'est sa marque, la longueur déjà légendaire de ses films n'est pas incidente mais structurelle. Elle ne s'explique pas par le bréviaire éculé du documentariste (passer du temps avec, s'immerger, etc.), mais par le montage

« *Les Ames mortes* est un film répétitif et fier de l'être »

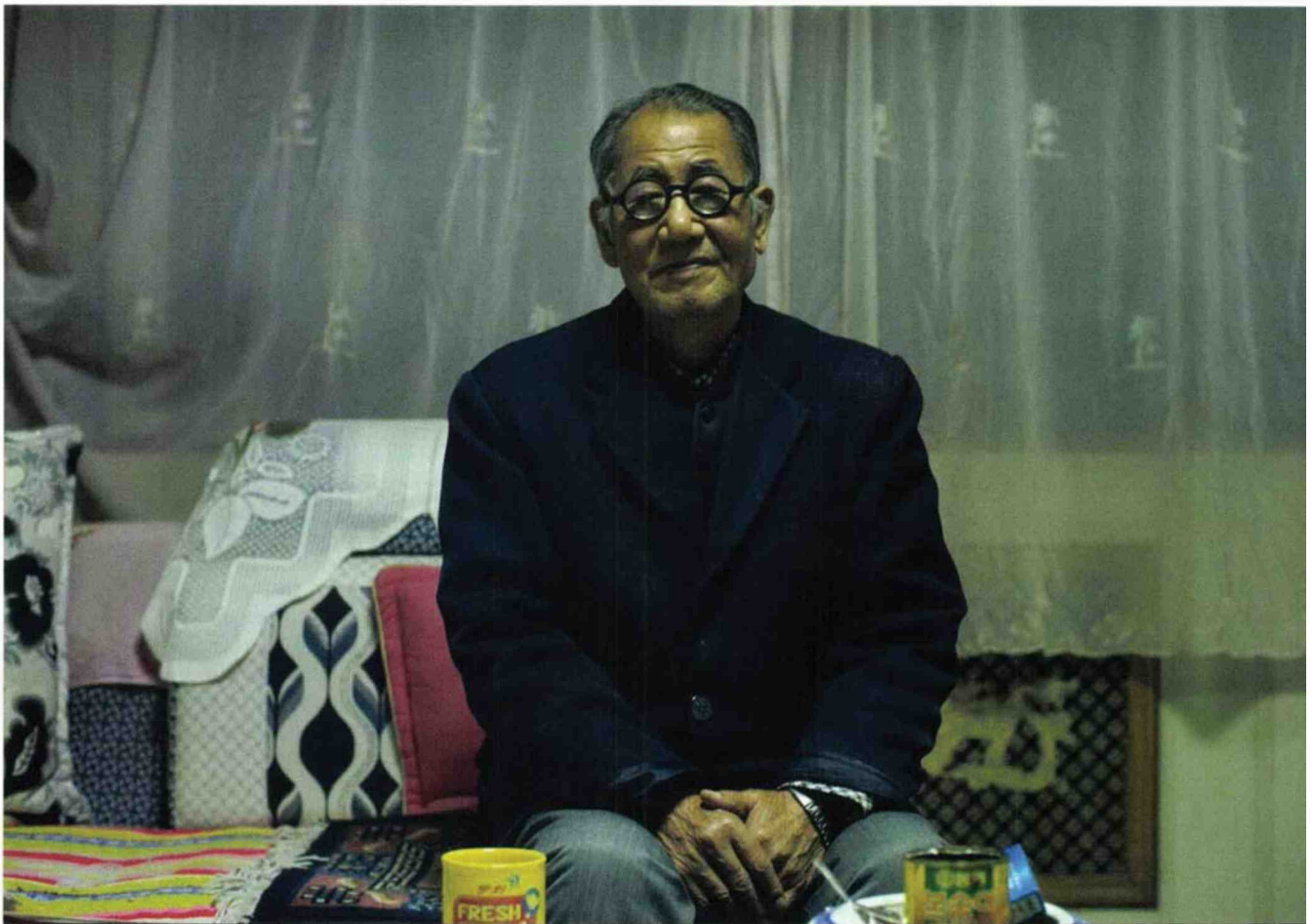
minimal. Qui consiste aussi à tailler aussi peu que possible dans un témoignage donné, et nous voici parvenus au point deux.

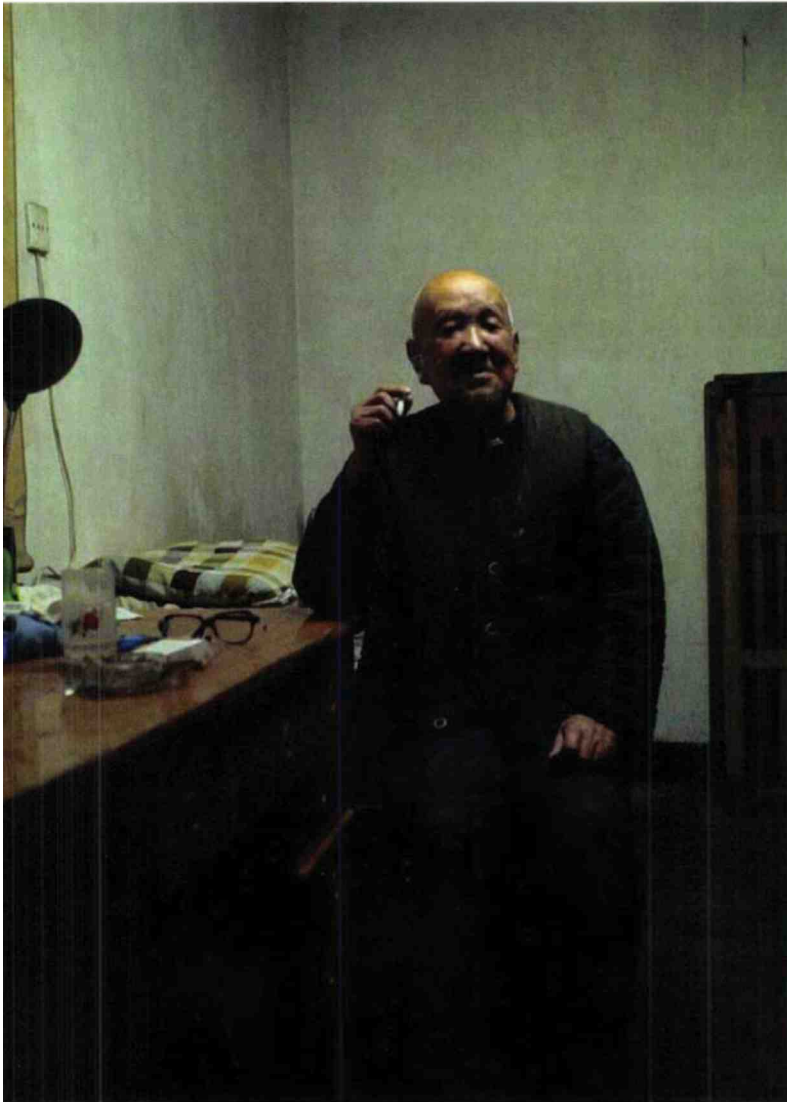
De l'après-midi passé à écouter-filmer un certain Li Jinghang, Wang garde vingt-neuf minutes. Dans *Fengming, chronique d'une femme chinoise*, il avait gardé quatre heures de plan fixe, au long desquels la lumière du jour baissait progressivement, relayée par une lampe de salon, comme il arrive encore ici au cours de la demi-heure consacrée au dénommé Ling De. Cette lumière changeante, naturellement changeante, est la chair de la durée, la trace d'un moment réel passé avec le témoin. Si d'un témoignage de dix heures vous gardez dix minutes (ou beaucoup moins) que vous distillez par petits bouts dans un montage enchevêtré, vous restituez non un témoignage mais des paroles. Des bouts de paroles. Ou plutôt des propos. Vous retenez du dire et non du faire. Au nom d'une fluidité induite, voire

inappropriée, votre montage a évaporé le moment du témoignage, et l'acte qu'il est.

Parole vivante

Wang oeuvre à désartificialiser l'entretien, à l'inscrire dans la continuité de la vie. Donc pas de lumière ajoutée (= issue de l'outillage technique du filmeur) ; pas de positions spécifiques du témoin ; pas de meubles déplacés, pas de rangement préalable au tournage. Assieds-toi comme tu t'assois d'habitude, dans ton salon en désordre, dans ton jus, et parle-moi comme tu parlerais à un ami, à moi qui suis assis face à toi, caméra sur les genoux. Accueille le visiteur impromptu, et tant pis (tant mieux) s'il passe devant la caméra. Laisse ton épouse passer dans le champ si une nécessité domestique l'exige. Et surtout ne fais pas taire l'enfant qui joue à côté. Ne fais pas signe à cet homme au téléphone de reporter la conversation. Ne calme pas les miaulements insistants de ce





chat. Ni ces bruits de vaisselle. Ne fabrique pas ce silence de cinéma, ce silence de mort, que s'infligent connement les tournages académiques. Que la vie continue pendant que tu parles. Que ta parole soit vivante, comme est vivante la personne à l'écoute, qui de son côté ne s'interdit pas de faire entrer sa main dans le champ pour te tendre une clope ou déposer les cendres de la sienne sur le cendrier dont tu uses. Dans un des derniers entretiens montés, Wang est carrément à l'écran, joues juvéniles et tee-shirt blanc, fumant comme Pu Yive qui lui parle, écoutant, relançant (rarement), écoutant, exhalant

sa fumée, écoutant, s'ennuyant peut-être, pensant peut-être parfois qu'il préférerait être ailleurs, balayant cette perspective, se reconcentrant, persistant, c'est là qu'il doit être, là qu'il faut se tenir des heures durant. Pourquoi le faut-il ? Parce qu'il le faut. Si la parole est ressaisie dans sa longueur, dans sa difficulté, dans ses efforts de remémoration, dans son cheminement laborieux, dans son labeur, l'écoute prend consistance, elle aussi acquiert la densité d'un acte.

C'est une action qu'on filme. Deux actions en une : une personne parle à une autre qui persiste dans l'écoute. Cette double action induit une unité de lieu, et de temps. L'incrustation qui date chaque entretien ne se contente pas de l'année (2005 ou 2016, donc), elle précise le jour : 7 juillet 2005, 4 novembre 2016. Ce que nous voyons a eu lieu ; ce qui a lieu n'a lieu qu'une fois, en un jour daté, glissé chichement entre deux éternités. Le dispositif minimal de tournage veut préserver cet avoir-lieu, le restituer, le maintenir intact dans le plan, redoublant ainsi ce qui est le travail obscur et nécessaire de tout témoignage : donner chair, par la parole, à ce qui a eu lieu.

Les Ames mortes, concentré à déterrer une tragédie enfouie du passé vaut tout autant pour le présent qu'il attrape. Le présent de ces vivants présentement dévoués à la mémoire des morts.

Ce présent n'est plus très vaillant. Ces corps parlants ont en moyenne quatre-vingts ans, parfois quatre-vingt-dix. D'une bonne moitié, un écriteau nous apprend qu'ils sont morts entretemps. Les autres ne tarderont plus à les rejoindre, parfois il leur tarde - « Je voudrais mourir le plus tôt possible, morte je souffrirai moins », dit une épouse. Ce sont des presque morts qui témoignent, des vieillards au souffle court, à la main parkinsonienne, à l'ouïe défectueuse, à la gorge entravée. L'un est alité : souffrant des reins, il dit que son fils, soixante-dix ans quand même (et mort depuis le tournage aussi), ne veut pas qu'il reçoive de visite de crainte que ça le fatigue. Quelques heures plus tôt dans le film, un autre alité, le regard fixe, le crâne déplumé par la maladie, la déglutition grimaçante, est presque inaudible. Un chuchotement pour dernier effort. Son avant-dernier souffle pour évoquer ses souffrances à Mingshui, et celles de son frère qui lui n'en est pas revenu, et alors son agonie présente est

une figuration, non pas recherchée mais obtenue par conjonction des temporalités, de l'agonie vécue alors, et du « sale état » dans lequel des mois de famine les avaient mis tous les deux. La dictature avait fait de ce trentenaire un vieillard avant l'heure ; il l'est devenu réellement. Bientôt il rejoindra son frère, après quarante ans de séparation. Dans la séquence suivante, le cercueil hissé au sommet de la colline est le sien.

Pur archivage

Mais ce présent, cette vieillesse, vaut aussi pour elle-même. Si elle impose une urgence et justifie la démarche - vite les faire raconter avant qu'ils disparaissent -, elle existe comme réalité en soi. Tout passé et tout cauchemar dictatorial mis à part, regarder *Les Ames mortes* revient concrètement à regarder des vieillards pendant huit heures. Qu'est-ce qu'un corps de vieillard ? Un corps qui affronte le temps qui reste avec ce qu'il reste de vie en lui. Un corps gagné où la vitalité est résiduelle. Où le souffle de vie, d'être ainsi réduit à presque rien, n'en est que plus tangible, poignant, précieux.

Wang a voulu aussi recueillir cela. Il a gardé au montage cette vieille femme qui dans la cuisine compte des pilules rouges au creux de sa main fripée, puis les avale avec son thé. Sans craindre d'allonger un film déjà promis à être long par son refus de dénaturer les entretiens, il a gardé des moments plus anodins encore : tel marchant dans la rue (pas lents, pieds qui frottent), tel autre descendant les escaliers de son immeuble, tel autre ouvrant les volets de son salon, s'asseyant, allumant une cigarette, tel autre aspirant bruyamment ses nouilles sur une terrasse étroite. Aux forces de mort, qu'elles soient

politiques et biologiques, Wang oppose deux stratégies en une, et qui dans le plan fusionnent : filmer des gens qui racontent le passé ; filmer ces gens. Pourquoi filmer un homme mangeant ? Parce qu'il mange. Parce que manger existe. Parce que ce moment est. Parce qu'il est une bribe de vie. Que ce soit de la vie justifie qu'on le filme, poursuivant, envers et contre tout, contre la pente générale du septième art, la vocation de pur archivage du cinéma originel. Par pur archivage, on entend que rien dans ce qui est archivé ne justifie l'archivage

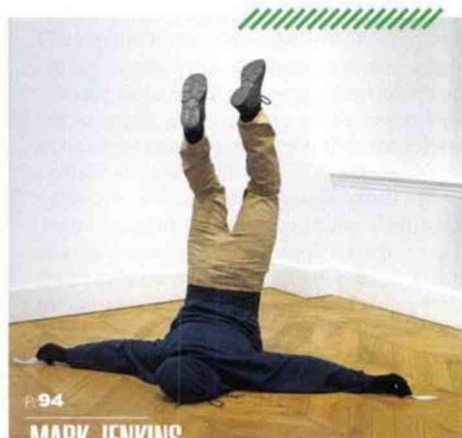
sinon son existence même, si anodine et insignifiante soit-elle.

Dans *A la folie*, qui jusqu'à la presque fin, ne sortait pas d'un asile, un fou demandait au filmateur pourquoi il le filmait. Wang ne répondait rien ; son silence intense valait réponse. A cette question il n'y avait qu'une réponse en acte, continuer à filmer celui-là même qui la posait. Pourquoi est-ce que je te filme ? Parce que tu es. Plus tard un autre fou se lançait dans une

« C'est dans
cette obstination
butée, dans cet
acharnement à
faire dire et redire,
que se noue avec
le Lanzmann de
Shoah un lien
profond »

course le long de la coursière à angles droits du bâtiment carcéral. Et le filmateur le suivait, courant lui aussi, courant puisque l'autre courait, courant aussi longtemps que le fou courait, courant comme un dingue.

Dans les *Les Ames mortes*, l'épouse d'un témoin, soutien indéfectible comme toutes celles présentes ou simplement évoquées au long du film, borde son homme avant la nuit en lui disant qu'il n'a pas à parler, qu'il n'est pas obligé de raconter, « il veut juste te filmer en train de dormir ». Il, c'est Wang. Qui fait exactement ce qu'elle dit, posté dans un coin de la chambre, la caméra entre les mains. Qui, ce soir-là, est peut-être resté une heure dans cette position, recueillant le souffle fort du dormeur, patient comme une veilleuse de mort, patient à la folie.



SOMMAIRE

N°123 NOVEMBRE 2018

- | | |
|---|--|
| 03 News | 10 Interview express : Antoine Laurentin |
| 03 Edito général | 12 Interview express : Laetitia Carton |
| 06 J'ai pris un verre avec Virgil Vernier | 14 Interview express : Claire Simon |
| 08 Chronique : le nez dans le texte | 16 En coulisse : Laurence des Cars |

Page 18 | LITTÉRATURE

- 18 Edito livres
- 20 1er événement : Stefano Massini, *Les Frères Lehman*
- 24 2e événement : Michael Chabon, *Moonglow*
- 26 3e événement : Tadzio Koelb, *Made in Trenton*
- 28 Transfuge vous sélectionne les livres du mois
- 36 Déshabillage : Mathilde-Marie de Malfilâtre

Page 38 | CINÉMA

- 38 Edito ciné
- 40 1er événement : Wang Bing, *Les Ames mortes*
- 52 2e événement : Paolo Sorrentino, *Silvio et les autres*
- 56 Sélection des films du mois
- 61 Classique

Page 62 | SCÈNE

- | | |
|---|--|
| 62 Edito scène | 76 4e événement : Séverine Chavrier, <i>Après-coups, Projet Un-Femme</i> |
| 64 1er événement : Karlheinz Stockhausen, <i>Donnerstag aus Licht</i> | 78 5e événement : Silvia Costa, <i>Dans le pays d'hiver</i> |
| 70 2e événement : Christos Papadopoulos, <i>Ion</i> | 80 6e événement : Arpad Schilling, parrain du festival <i>Un Weekend à l'est</i> |
| 74 3e événement : Christian Benedetti, <i>Ivanov</i> | 82 Sélection des meilleurs spectacles du mois |

Page 92 | ART

- | | |
|--|--|
| 92 Edito art | 104 3e événement : Jean-Michel Basquiat, Fondation Louis Vuitton |
| 94 1er événement : Mark Jenkins, <i>BRD SHT</i> , galerie Magda Danysz | 108 4e événement : <i>Eblouissante Venise ! Grand Palais</i> |
| 100 2e événement : Orsay vu par Julian Schnabel, musée d'Orsay | 112 Sélection Transfuge des meilleures expos du mois |



EDITO

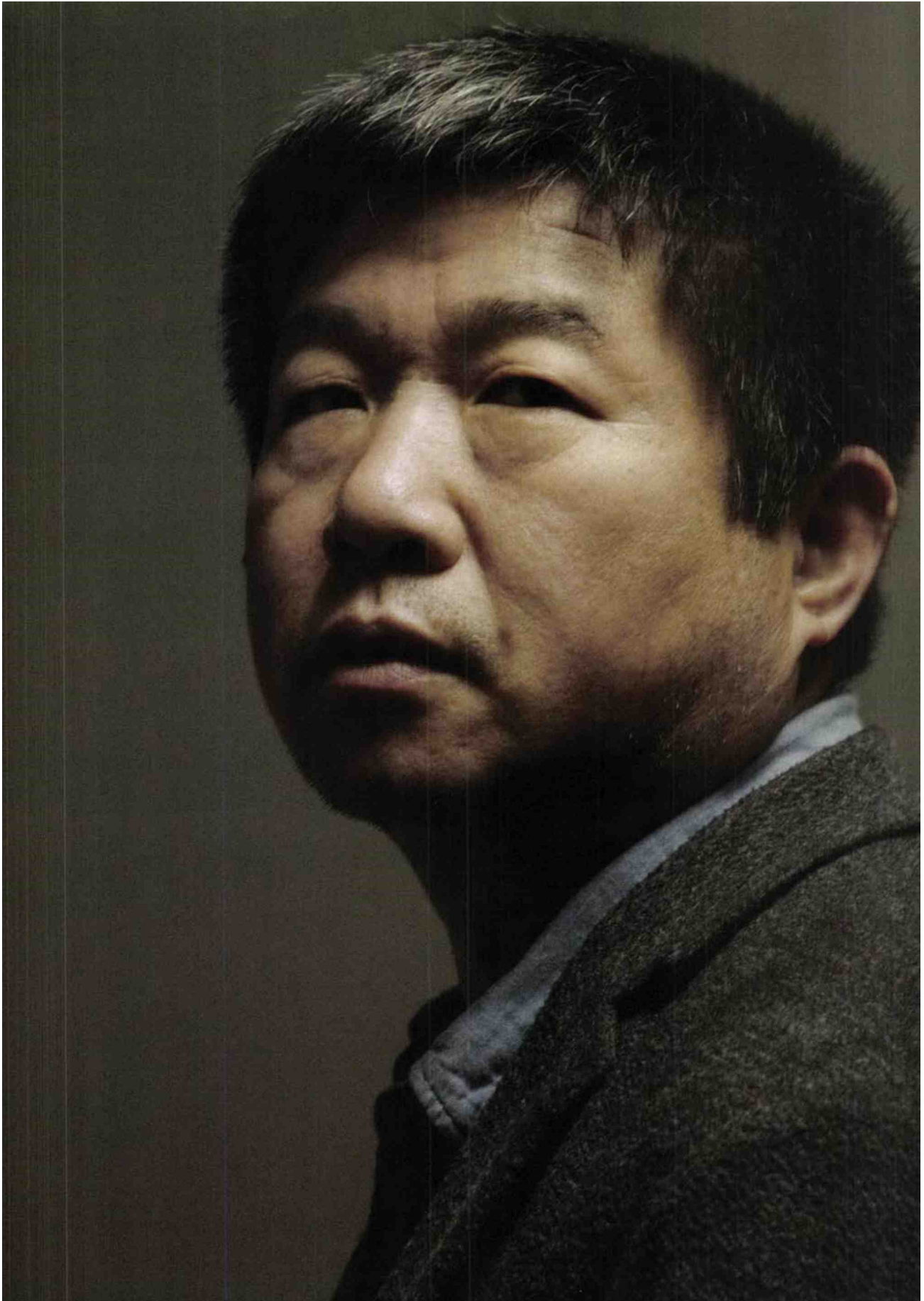
CINÉ

Filmer la démesure du monde

PAR JEAN-CHRISTOPHE FERRARI

Ceux qui depuis des années fréquentent les meilleurs festivals consacrés au documentaire - Visions du Réel à Nyon, FIDMarseille, Doclisboa au Portugal - sont convaincus que, pour une large part, le documentaire est le genre où s'inventent aujourd'hui les formes les plus audacieuses, les plus novatrices, les plus complexes, de la création cinématographique contemporaine. Pourquoi ? Sans doute parce que le documentaire évolue bien plus rapidement et radicalement que le cinéma de fiction. Oui, le documentaire a bien changé : moins de voix off explicatives, moins d'interviews filmées en plans fixes, moins de pédagogie. Pour davantage de liberté narrative, davantage d'inventivité formelle et, surtout, davantage d'action puisqu'on y voit désormais des personnages en train d'agir plutôt qu'en train de parler. Voilà ce qui est nouveau : le documentaire incorpore plus franchement qu'auparavant des techniques narratives et esthétiques issues de la fiction. Et invente ainsi de nouvelles façons de raconter le monde à une époque où les manières de raconter se sont appauvries. Le documentaire redonne ainsi à notre rapport au réel sa morsure, son urgence, son trouble. Si j'écris ici rapport au réel plutôt que réel c'est que le réel, lui, a toujours été aussi opaque, contradictoire, vertigineux. Quant à nous, spectateurs de cinéma, nous avons toujours été aussi désireux de l'atteindre par là où il échappe. Toujours aussi avides d'être confondus par ce qui est sans fond, par ce qui est traversé par une ampleur que

le romanesque appréhende souvent avec difficulté : le réel précisément. Car c'est ainsi que le cinéma accomplit sa vocation : nous remettre au monde. Double peine : les « nouveaux documentaires » vus en festival sont rarement distribués en salle. Parce qu'ils sont élitistes ? Formalistes ? Parce que ce sont juste « des films de festival » comme on dit. Non ! Les distributeurs ont trop peur que le public soit dérouté, voilà tout ! C'est ainsi que nous sommes condamnés à nous coltiner ad nauseam des documentaires qui, hagiographiques ou anecdotiques, hésitent entre le style visuel de la campagne pour ONG et celui, vieillot, de la chronique de particularités locales et/ou comportementales. Par chance, deux de ces « nouveaux documentaires » arrivent sur nos écrans ce mois-ci : *Les Ames mortes* de Wang Bing et *Samouni Road* de Stefano Savona (dont vous pouvez lire l'entretien sur notre site). Deux films qui ont le point commun de rendre compte d'un massacre : le premier celui de milliers d'opposants au régime communiste chinois entre 1958 et 1961; le second celui d'une famille palestinienne lors d'un raid de l'armée israélienne dans la bande de Gaza en 2009. Deux films très différents dans leur manière d'être différents. Celui de Stefano Savona l'est par sa manière de mêler les images prises sur le vif et des séquences animées d'une rare sophistication picturale ; celui de Wang Bing par son utilisation du montage et son traitement de la longueur. Deux films précieux par leur capacité à restituer le réel dans ce qu'il a de brûlant et de démesuré.



1^{ER} ÉVÉNEMENT CINÉ

« Il est difficile dans ces camps de distinguer les victimes des bourreaux »

Rencontre avec **Wang Bing**, immense cinéaste de la Chine
et de ses douleurs à l'occasion de la sortie des *Ames mortes*

PROPOS RECUEILLIS PAR ANTOINE DE BAECQUE -

PHOTOS LAURA STEVENS

Huit heures de film, en quatre parties. La somme de Wang Bing, *Les Ames mortes*, est une œuvre à la hauteur du défi que le grand documentariste s'est lancé, voici plus de dix ans : contruire un monument capable de rendre compte du goulag chinois, le système des *laogai*, ces camps de travail instaurés pour décimer l'élite intellectuelle, toujours suspecte de « dérive droitnière » devant la ligne du Parti qui devait mener aux lendemains radieux. On pourra comparer le travail de Wang Bing à ceux de Claude Lanzmann ou de Rithy Panh. Il possède la même importance en regard de l'histoire et s'inscrit aussi profondément dans l'histoire du cinéma : trouver une forme pour

« Je n'organise rien, ce sont ces gens âgés qui me guident »

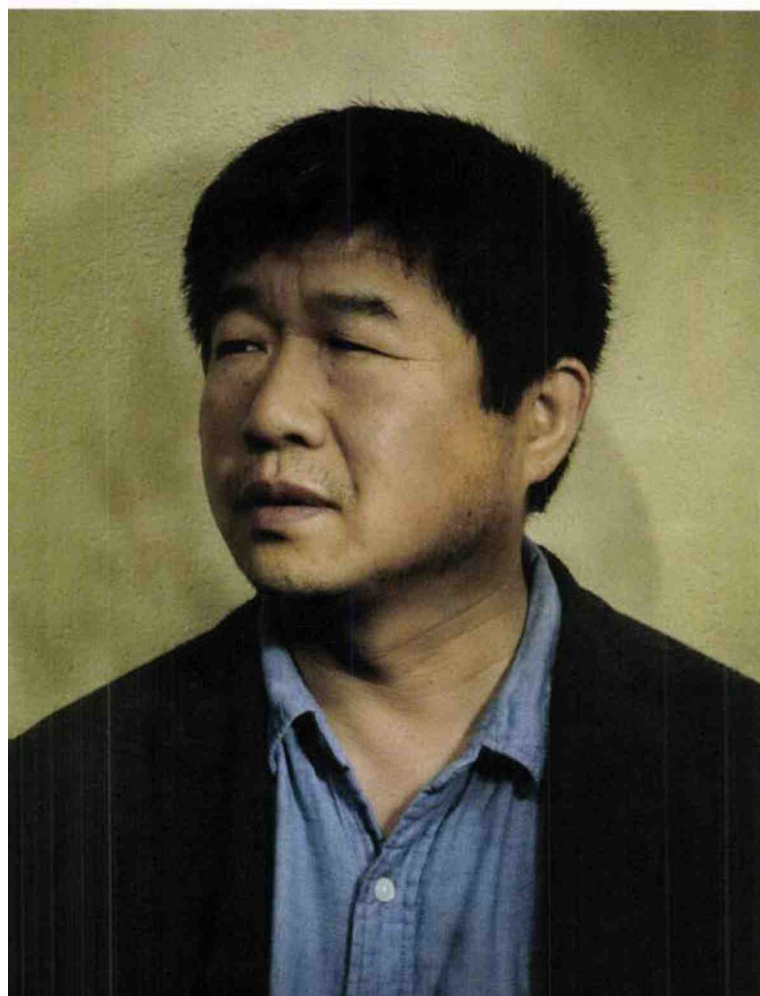
faire entendre et faire voir la mort à l'œuvre. C'est cette forme que Wang Bing commente dans cet entretien.

Comment commence ce travail de plus de douze années qui mène à la réalisation des *Ames mortes*?

Tout débute lors de l'été 2005, quand je me rends dans la ville de Lanzhou, dans le nord de la Chine, près du désert de Gobi, le site de Jiabianguo, où ont été implantés des camps de travail pour les « déviants de droite » au cours des années 1950-1960. J'avais l'idée d'adapter le recueil de nouvelles de Yang Xianhui, *Adieu à Jiabianguo*, récits de la vie dans l'un de ces camps, livre fascinant que j'ai découvert à Paris, en 2004, quand j'étais résident à la Cinéfondation du festival de Cannes. Ce que je ferai ensuite sous le titre de *Le Fossé*, une film de fiction reconstituant l'existence de ces prisonniers autour de quelques histoires particulières. Il s'agissait de repérages en quelque sorte. C'est là, et à ce moment, que j'ai commencé à rencontrer des survivants. En fin de compte, j'ai voulu recueillir le plus de témoignages possibles sur ces camps. Il s'agissait d'accumuler des renseignements, de la documentation. J'ai passé une cinquantaine de jours dans cet endroit et réuni le plus de récits possibles. Mais je n'avais pas encore l'idée des *Ames mortes*...

Quel est votre rapport à l'histoire de la Chine quand vous entreprenez ce travail?

Il se trouve que je suis né à la fin des années soixante. J'appartiens à une génération qui a peu vécu. Mais je me souviens d'une certaine atmosphère, de séances d'auto-critique collectives par exemple, devant l'école, qui pouvaient réunir des milliers de personnes qui assistaient à ces mises en scène, sur une estrade, une sorte de scène de théâtre de la dénonciation. Certains des accusés étaient des « droits communs », d'autres des « politiques ». Ce système de mise en critique m'a énormément marqué quand j'étais enfant. J'ai eu également un rapport plus personnel avec des frères de mon père, qui ont pu être catalogués comme « droitiers ». Dans ma région, les condamnations étaient plus légères, il n'y avait pas de camps de travail. Donc, sans être du tout un spécialiste de la question, je n'en ignorais pas tout : j'ai entendu parler de ce moment particulièrement sombre



de notre histoire. On savait qu'il y avait eu une répression, qu'un grand nombre de personnes avait été envoyé en camp de rééducation par le travail pour avoir écrit ou prononcé une simple phrase, pour un détail, parfois même pour rien... Mais on ignorait tout de la vie et de la réalité des camps. L'ampleur des purges nous échappait, le nombre des morts, la dimension nationale du mouvement.

Il est question de deux lieux principaux, Jiabiangou et Mingshui. Font-ils partie d'un complexe unique ?

Jiabiangou, en tant qu'ensemble de camps de travail situé dans la province du Gansu était constitué de l'unité centrale de Jiabiangou, qui a ouvert en 1957, au début de la campagne politique « anti-droitiers », et du camp de Mingshui, à quatre-vingts kilomètres, ouvert dans un second temps, à l'automne 1960, alors que la grande majorité des droitiers de Jiabiangou étaient déjà morts de faim et d'épuisement. Trois mille détenus y séjournèrent, et près de deux mille cinq cents y moururent de faim. Les hommes devaient creuser un grand fossé, où ils dormaient souvent la nuit, avec pour mission insensée de « dessaler » la terre du désert en l'irriguant. Qu'ont en commun tous ces hommes ? Tous ont été accusés d'être « droitiers », tous ont vécu des choses horribles, inimaginables. Et tous ont en commun d'avoir survécu. C'est ce qui les distingue des milliers de ceux qui, au contraire, ne sont jamais revenus. Leurs récits sont dès lors très personnels. Ils portent sur la description des camps et sur ceux qui y sont morts, mais ils portent surtout sur ce que chacune de ces personnes a dû entreprendre afin de ne pas mourir, ainsi que sur les injustices qu'elles ont eu à subir par la suite en tant que « droitiers », jusqu'à ce que la réhabilitation de 1978 ne les lave du soupçon qui continuait de peser sur elles et sur leurs familles.

Vous avez réalisé combien d'entretiens filmés ?

Entre 2005 et 2008, je réunis une bonne part de ce matériau. Je rencontre cent vingt personnes, pour environ six cent heures de

rushes. Cela m'a fourni beaucoup de récits et de « vécu » pour préparer *Le Fossé*, mais je me suis dit assez vite qu'il fallait aller plus loin et faire un film de ces témoignages. *Le Fossé* part de la fiction, c'est un certain type de récit, une forme particulière, la reconstitution, même si la part du document y est importante. Mais tous les témoignages recueillis me suggéraient un autre film. C'est alors que l'idée des *Ames mortes* s'est imposée.

Comment avez-vous retrouvé et rencontré tous ces témoins ?

J'ai commencé par l'auteur du livre, Yang Xianhui, qui m'a conduit aux cinq ou six anciens détenus du camp dont il raconte l'histoire. J'ai tissé un lien très fort avec ce premier cercle, les entretiens ont parfois duré toute une journée, et l'on a toujours gardé contact. Eux-mêmes m'ont orienté vers un deuxième cercle de témoins, chacun me mettant en contact avec plusieurs anciens prisonniers. C'est comme

cela, par une chaîne de mémoire, que les cercles du témoignage se sont élargis et peuplés. Ce réseau a fini par recouvrir tout le territoire de la Chine, en partant des villes proches du désert de Gobi. Je suis allé dans le Yunnan, dans les grandes villes, Shanghai, Pékin, Canton et leurs environs. Durant trois années, j'étais comme un pèlerin, le pèlerin des âmes mortes : je prenais mon bâton

« La présence du conjoint pendant le témoignage est un hommage à cela : à la persévérance de l'amour, malgré tout »

de marche et ma caméra, et je partais à travers la Chine. Je ne sais plus combien de trains et surtout de bus j'ai pris durant ce temps, ni exactement combien de kilomètres j'ai parcourus ! Mais la chose dont j'ai pris conscience au cours de ces trois années de voyage est que ce processus de remémoration allait être long, et que ce serait difficile, notamment parce que j'ai fait cela tout seul, sans véritable budget. C'est typiquement le genre de projet devant lequel on ne peut pas reculer. Économiquement, et physiquement, ce fut très difficile. D'ailleurs, à la fin du voyage, je suis tombé gravement malade. J'ai arrêté, et ce n'est qu'en 2014 que j'ai pu reprendre le travail sur ce film.

LES AMES MORTES
de Wang Bing, Les Acacias,
sortie le 24 octobre



Comment avez-vous préparé et conçu les entretiens ? Y avait-il un plan d'ensemble ?

Se posait la question la plus importante, celle de la forme particulière que ce film allait prendre. Elle se posait naturellement à chaque entretien, que j'essayais de mener en ayant déjà une vue d'ensemble. Mais en vérité je n'ai trouvé cette forme qu'au terme d'un long travail de montage de plusieurs années.

Comment filmer les entretiens ?

Ce sont des gens âgés, qui vivent chez eux. Je n'organise rien, ce sont ces gens âgés qui me guident. Je ne voulais surtout pas être intrusif, mais je me suis coulé dans leurs habitudes : là où ils aimaient être, se reposer, manger, dormir, parler, là j'ai posé ma caméra. Et dès qu'ils avaient fini de témoigner, je partais... La plupart souhaitaient une forme de discrétion : beaucoup parlaient d'un passé qu'ils n'avaient jamais évoqué auparavant, cela devait rester entre nous, entre la caméra et eux. Certains étaient bavards, d'autres très brefs ; parfois, ils ne voulaient pas tout dire et je respectais cela, je ne les poussais pas à parler. Je recueille la parole, je ne la provoque pas. Si bien que certains m'ont proposé de revenir.

Parfois, des documents interviennent, généralement apportés par les témoins eux-mêmes, pourquoi ?

Ce sont des aide-mémoires, c'est important pour eux, comme une relance de la parole, ou presque des reliques témoignant de leurs douleurs passées. Ils ont besoin de feuilleter le passé, sous forme d'un journal ou d'un carnet intime, pour le revivre par la parole. D'autres le revivent par les gestes, c'est beau et fort : c'est une mémoire des gestes. Certains se redressent et s'approchent de la caméra, comme d'un fantôme revenant de leur histoire, d'autres se couvrent le visage de leurs mains. Quelques-uns crient, hurlent, comme on se réveillerait d'un mauvais rêve. Certains, enfin, ont besoin de la présence de leur conjoint, tout proche. Souvent, le camp a été important dans leurs liens, quand les femmes allaient apporter de quoi manger, de quoi lire, des nouvelles. La présence du conjoint pendant le témoignage est une sorte d'hommage à cela : à la persévérance de l'amour, malgré tout, malgré l'épreuve.

Il arrive parfois que vous sortiez en extérieur avec certains personnages.

Il n'y avait que peu d'occasions pour cela ; la plupart veulent rester discrets, enfermés chez eux. Ce dialogue, ils ne l'ont qu'avec moi, ni avec leurs enfants, ni avec leur famille, ni avec leurs proches. Ils redoutent qu'une caméra les suive hors de chez eux, que leurs voisins me voient, cela ferait parler, que répondraient-ils à leurs questions ? J'ai pu filmer un vieux médecin, qui pratiquait encore, avec ses patients, et je l'ai fait uniquement parce que ses gestes avaient un rapport avec le passé du camp : c'est là, en effet, qu'il a appris à soigner les autres.

Mais certains moments du film échappent aux témoignages, se déroulant *in situ*, dans le désert par exemple...

Je dois avouer que pour la longue séquence des funérailles, j'ai eu de la « chance ». Je venais de tourner le témoignage du père, ancien prisonnier du camp, lorsqu'il est mort brutalement. Son fils, qui a organisé ses funérailles sur les lieux mêmes de l'ancien

« L'aspect très intime de ces récits m'a d'abord gêné »

camp, dans le désert, avec ce grand talus où il fallait pousser le cercueil à travers le sable, m'a complètement intégré dans la cérémonie et le convoi funèbre. J'ai pu tout filmer d'une manière complètement libre et cela donne ce moment très puissant. C'est pour cela que j'ouvre le film avec ce témoignage et cette cérémonie. Il fallait comprendre, ressentir d'emblée, le rapport de ces gens avec ce lieu, cette terre, ce sable, le désert, les trous qu'ils ont creusés pour se protéger du vent. Cela raconte leurs souffrances mais aussi leur survie. Il y a également ces ossements qui, par centaines, sortent du sable, déterrés par la puissance des éléments. C'est l'histoire qui revient, qui resurgit, soixante ans après. Mon devoir consistait à être là et à filmer cela. On ne peut voir les camps et la souffrance qu'ils ont causée que par les lieux où cette tragédie s'est déroulée. Puisque tout a disparu, il faut montrer ce qui résiste au temps : les paroles des derniers témoins, qui peu à peu vont mourir, et le désert qui, aujourd'hui, rend les os des milliers de morts laissés sur place.

Quelle est, pour vous même, la nature du rapport à ce lieu ?

J'ai beaucoup été sur place, énormément marché, erré dans ce désert. Il fallait que je m'y



1^{ER} ÉVÉNEMENT CII

« Les autorités chinoises ne font pas de travail de mémoire »

réinterroger certains des témoins rencontrés en 2005 pour leur poser des questions plus précises sur leurs camarades morts. Mais plusieurs de ces témoins, entre-temps, étaient morts à leur tour. D'autres étaient très affaiblis. Et l'effort que ces gens, désormais très vieux et à leur tour proches de la mort, faisaient pour se remémorer les visages et les noms de leurs compagnons disparus, était très fort. Tout à coup, face à moi, deux rapports à la mort se touchaient : la mort dans les camps et celle due au vieillissement. Tout en s'opposant, les deux se touchent.

Ce travail de mémoire qu'opère *Les Ames mortes*, est-il fait au niveau politique par le régime ?

Les autorités chinoises ne font pas de travail de mémoire. J'ai vraiment travaillé tout seul. Je l'ai fait sans l'appui et dans l'indifférence du pouvoir. Mais cela me convient ! Si j'allais du côté des autorités, je me sentirais mal à l'aise, et je serais bien incapable de faire un film en relation avec le pouvoir, ni même dans le cadre du cinéma commercial. Donc, je trouve finalement mon compte dans cette solitude.

A la fin du film, apparaît un ancien cadre de l'administration du camp. C'est, en quelque sorte, le seul bourreau que vous interrogez. C'est aussi la seule fois que l'on vous voit personnellement dans le cadre, à ses côtés, parlant et marchant avec lui...

Dans le système de la critique collective de ces campagnes de dénonciation et de ces camps, il est souvent difficile de distinguer les victimes des bourreaux. Tous peuvent basculer à tout moment d'une place à l'autre, les bourreaux parce qu'ils sont accusés à leur tour, les victimes parce qu'elles peuvent devenir accusatrices... C'est la perversité et l'efficacité terrible de ce système. Dans le cas de cet homme, qui était l'assistant du directeur du camp, il se trouve qu'il est originaire de la même ville que de nombreuses victimes et qu'il a accepté de parler. Il sait énormément de choses sur le fonctionnement du camp et il m'en a livré une partie, par exemple la seule photographie restante. Pour cela, il était unique et il a été très courageux de parler. Si j'apparais à ses côtés c'est qu'il fallait le respecter et saluer la sincérité de cet homme qui témoigne du mal qu'il a fait aux autres. Ensemble, nous avons eu la volonté de creuser pour retrouver la vérité, historique et humaine, de cet événement largement oublié.

perde, que je reste debout, là, seul, face au vent, face à ces os qui sortent de terre. Cette proximité a déclenché chez moi un lien sentimental très fort avec ce lieu. J'ai le sentiment que le temps atténue tout, que la nature reprend ses droits, balayant les anciens bâtiments, et que tout se fragmente, se morcelle, qu'on oublie. C'est la réalité des lieux et des souvenirs : les premiers sont, au présent, plus forts que les seconds. En l'occurrence, le désert est attaqué : des cultures maraîchères, des arbres, des oasis, sont plantés, qui gagnent peu à peu du terrain sur la nature de cet espace si particulier. Et pourtant, le lieu résiste, et le vent est un agent de résistance particulièrement efficace, le vent qui efface certes, mais qui révèle également les ossements, le vent de l'histoire.

On a souvent l'impression que les témoins du film meurent « deux fois » : quand ils racontent si précisément la mort de tant de détenus et les conditions de vie dans le camp, il y a soixante ans, et parce qu'ils sont désormais très vieux et qu'ils vont bientôt mourir...

Je dois dire que l'aspect très intime de ces récits m'a d'abord gêné. J'avais l'impression de ne pas être à ma place. Et puis, dans ces récits, même très concrets, je ne pouvais pas retrouver les sensations éprouvées sur le site des anciens camps, au milieu des os éparpillés, abandonnés sans sépulture depuis des décennies. Alors, j'ai fini par admettre que ce décalage serait l'objet même des *Ames mortes*. Ce qui m'intéressait, à travers la mémoire des survivants, était de parvenir à comprendre par ce décalage la réalité de ceux qui étaient morts. En 2014, j'ai voulu



EDITO

Du contemporain, encore du contemporain

PAR VINCENT JAURY

Dans la nouvelle garde du documentaire, il est le réalisateur le plus génial : Wang Bing, qui fait notre couv ce mois-ci. On l'avait découvert par son docu *A l'ouest des rails* en 2004, 551 minutes pour nous raconter la vie d'une usine sur le déclin au début des années deux mille, au nord de la Chine, à Shenyang. J'avais ensuite vu les *Trois soeurs du Yunnan* en 2014, docu de 153 minutes où il suit pas à pas, avec patience, la vie de ces soeurs vivant dans une extrême pauvreté rurale. Puis l'année suivante on avait pu voir *A la folie*, 227 minutes où Wang Bing passe trois mois dans un asile psychiatrique du Yunnan, et laisse tourner la caméra pour saisir dans la durée, l'évolution des patients. Il revient aujourd'hui avec un docu monstre, de 495 minutes, plus dans une veine lanzmanienne. Avec *Les Ames mortes*, on quitte l'ultra-contemporain, pour aller chercher des témoignages de survivants du camp de rééducation de Jiabiangou, sous l'ère Mao. Là encore, le génie de Wang Bing est d'appliquer sa méthode d'effacement de l'auteur, il se retire au profit des témoins, comme il se retire, dans ses autres docus, au profit des images. Wang Bing est un fantôme, il est là sans être là, honneur au réel et non à l'artiste. Ce qui est d'ailleurs une différence avec Lanzmann, plus directif et présent dans ses entretiens de *Shoah*. Sur les années noires du maoïsme, *Les Ames mortes* est d'ores et déjà essentiel.

Un très grand livre ouvre nos pages littérature, *Les Frères Lehman*, de l'Italien Stefano Massini. Qui n'a pas en tête ces images de la faillite de la célèbre banque new-yorkaise, en 2008, des employés portant leurs affaires dans des cartons, sortant du building ? Près de huit cents pages pour nous compter l'épopée de la famille Lehman, du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Une histoire formidable du capitalisme et de la finance. J'évite en général le genre saga, devenu le genre le plus ringard de la littérature. Genre devenu aussi pénible que le biopic au cinéma. Mais Massini le renouvelle de manière assez extraordinaire, en vers. Que permet le vers ? Ce que la poésie autorise. Contrairement à la production majoritaire pour laquelle l'archive est devenue la reine des lettres, ici l'auteur s'en affranchit. Ce n'est pas que Massini n'a

pas lu de très nombreux ouvrages sur l'économie ; ce n'est pas qu'il ne s'est pas informé de manière précise sur l'histoire de cette famille légendaire. Mais Massini a décidé à contre-courant, d'alléger, de biffer, de faire comme s'il n'y avait eu aucune recherche préalable. Résultat ? Le lecteur comble les trous, s'active, imagine, invente, pense, divague. Immense liberté du lecteur ! L'exacte inverse du romancier qui cherche à enfermer son lecteur dans ses importantes recherches, finissant par plomber l'ambiance, nous enferrant dans un réel que nous n'avons pas choisi. Ce n'est pas tout. Massini vient de la scène, et il introduit dans le roman des réflexes de dramaturge : importance de la gestuelle et de la mise en scène. Quel effet ? Effet de réel bien sûr, des personnages vivants, palpables. Des corps en mouvement.

En scène, justement. Stockhausen. Comment ne pas ouvrir nos pages sur cet événement musical tout à fait extraordinaire qu'est *Donnerstag aus Licht* sur une scène française ? Comment ne pas parler en profondeur d'un des hommes qui eut le plus d'influence sur la musique de la fin du XX^e siècle, et de notre siècle ? Stockhausen n'a-t-il pas influencé un des groupes les plus mythiques de l'histoire du rock, Can, qui lui-même influença des groupes non moins cultes comme Sonic Youth, PiL ou encore un Johnny Rotten ? Sans parler de l'influence du génie allemand sur l'électro, le rap, le dub, la drum and bass, et sur, *of course*, les deux gars de Düsseldorf, Kraftwerk. C'est à l'Opéra-Comique, qui ces temps-ci se fait plus contemporain que jamais, que vous pourrez voir le premier opéra de Stockhausen, écrit entre 1977 et 1980. Un opéra aux audaces formelles fortes, et très intime, autour de son enfance sous la période nazie.

Côté art, un street artist américain a attiré notre attention, Mark Jenkins. Star internationale, on pourra voir une partie de son travail à la galerie Magda Danysz à Paris. Dans cette veine hyperréaliste, se situant entre un Ron Mueck sans le côté grotesque et monumental, et un Duane Hanson sans la composante sociologique, Mark Jenkins creuse du côté de la figure du réprouvé, du marginal, de celui qui chute. Il nous a donné un long entretien exclusif. Retenez ce nom si vous ne le connaissez pas, c'est un artiste capital. Enjoy !