

GERD AARON CHTOB : L'ÉLAN BRISÉ (1)

Deux documentaires sur la Chine communiste

Les ateliers Varan sont une école de cinéma documentaire créée à l'aube des années 80 sous l'impulsion de l'immense Jean Rouch qui fut « chargé de mission au Musée de l'homme » (Jean-Luc Godard) et qui proposa en 1978 aux autorités de la République du Mozambique venues l'inviter comme d'autres cinéastes à filmer les mutations en cours du pays de plutôt former à Paris des Mozambicains pour qu'ils filment eux-mêmes la réalité de leur pays.

Le dimanche 15 septembre 2024, vers 10 heures, a lieu dans le cadre des *Dimanches de Varan*, la séance inaugurale d'un cinéclub trimestriel dédié au documentaire animé par Samir Ardjoum, ancien directeur artistique des *Rencontres Cinématographiques* de Béjaïa (de 2011 à 2014) et grand timonier de la chaîne *Microciné* sur une plateforme tentaculaire de partage de vidéos, superpuissance du capitalisme absolutisé de notre temps.

Pour cette première séance, Samir Ardjoum a invité un ancien rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* (de 2003 à 2009), ancien collaborateur de *Mediapart*, Emmanuel Burdeau qui tient désormais chronique sur le *Mediatv* et anime un podcast, *Spéculations*, pour la revue nantaise *So film*. Pour cette première séance, les deux hommes ont choisi **deux documentaires** qui montrent, à l'orée des années 70, la Chine communiste quelques années avant la mort de Mao : ***Chung Kuo (La Chine)* de Michelangelo Antonioni** (1972, sorti le 13 septembre 1973 en France) et ***Comment Yukong déplaça des montagnes*** (tourné en 1972 et 1973 et sorti le 10 mars 1973) **de Marceline Loridan et Joris Ivens**.

S'ils ont fait ce choix, c'est que ces deux films ont compté dans l'itinéraire de Serge Daney, l'un des phares (après et avec André Bazin) de la critique de cinéma en France. Burdeau préparant une biographie intellectuelle du « cinéfilms », choisit donc deux films qu'il ne connaît pas très bien, semble-t-il, mais qui furent importants pour l'ancien rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*. Importants pourquoi ? Parce que Serge Daney prit les commandes de la rédaction en 1974 au moment où pas grand monde ne voulait la diriger alors que la revue a failli disparaître après l'échec du front culturel lancé au festival d'Avignon en 1972 alors que s'opérait son grand tournant maoïste et qu'elle vivait une période d'effervescence théorique mais aussi parce que le regard du critique sur les deux films évolua quand il eut des envies d'ailleurs à la fin de ce qu'il appela plus tard « *nos années non légendaires* ». Un ailleurs journalistique, stylistique et politique peut-être ?

Naissance d'un cinéclub

La naissance d'un cinéclub est toujours un moment émouvant. Des gens se réunissent pour partager du/le cinéma. Quand c'est un double programme, **les spectateurs font œuvre collective en établissant des rapports entre les films**. Le programmateur, lui, propose un **travail de montage** en rapprochant des œuvres parfois sans lien évident entre elles. C'est le geste fondateur de Henri Langlois, le père - né à Smyrne - de la cinémathèque française. Le même soir, « *le dragon veillant sur nos trésors* » (comme l'appelait Cocteau) montrait un film de Murnau et un autre du jeune Garrel qu'il présentait comme le nouveau Murnau.

Loin d'être une pratique surannée, **le cinéclub est une idée neuve** à reprendre, à étendre et à réinventer à l'heure du « *home cinema* » et du « *streaming* », de ses produits standardisés et sans âme. Qu'y a-t-il de plus urgent aujourd'hui que de fonder des cinéclubs pour faire renaître ce qui a été brûlé ou oublié et **faire revivre un peuple de spectateurs** ?

Ce dimanche matin, le réalisateur Yves de Peretti, qui enseigne aux ateliers Varan, lance - très bien - la séance en évoquant à la fois l'élan chinois et le vent d'un immense espoir des années 60 et 70 qu'il a connus comme d'autres spectateurs présents dans la salle en tant que documentariste militant et un public plus jeune qui ne connaît que la version mondialisée de la Chine et son capitalisme monopoliste d'État et qui vient à Varan pour apprendre à voir et à faire des films.

Ce ciné-club-là prendra une forme particulière. On y projettera plutôt des extraits que des films dans leur intégralité. Ce choix est peut-être discutable. Mais, difficile pour cette séance inaugurale de faire autrement puisqu'il s'agit de deux œuvres monumentales : le film d'Antonioni découpé en trois parties

(Pékin, la province du Henan et Shanghai) dure 208 minutes tandis que le couple Loridan-Ivens a ramené de son voyage en Chine en 1972 et 1973 douze films d'une durée de 763 minutes : en 1976, les films avaient été projetés en quatre séances de trois heures.

« Deux cinéastes, deux ambiances »

Avant de montrer deux extraits de chaque film, Samir Ardjoum demande à l'ancien rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* - qui forgea dans les années 2000 une étonnante théorie du cinéma subtil - le rapport qu'il entretient avec chacun des deux cinéastes, lui-même avouant mieux connaître Antonioni qu'Ivens et Loridan.

« *C'est vraiment deux cinéastes, deux ambiances.* », plaisante le second en répondant au premier. Emmanuel Burdeau déclare bien connaître le cinéaste italien. Il resitue *Chung Kuo* dans l'œuvre d'Antonioni entre *Zabriskie point* et *Profession reporter*, les années de voyage du cinéaste italien initiées par *Blow up*. Il connaît beaucoup plus mal Joris Ivens et Marceline Loridan dont il dit n'avoir vu que deux films : *Yukong* dans une version internationale trouvée « sous le manteau » sur internet avec une voix off un peu docte en anglais qui recouvre tout et leur dernier film, *Histoire de vent* (1988), le testament cinématographique du hollandais volant. « *Ma perception, poursuit-il, était celle d'un cinéma trop idéologiquement marqué. Un rapport un peu faible donc.* »

L'homme de Microciné relance : « *Tu découvres le film de Loridan et d'Ivens en 2024. Est-ce que tu penses que ce genre de film peut être encore fait aujourd'hui ?* » « *J'ai trouvé que c'était un film très difficile à voir. Je n'arrivais pas à me concentrer. Tout est vraiment recouvert. Pour accéder au film, c'est très dur parce que c'est un film qui est à la gloire de la Chine et puis, qu'est-ce que c'est long !* » Rires de la salle.

Un village chinois et une danse silencieuse

Les spectateurs sollicités par les animateurs du ciné-club choisissent logiquement de commencer par le maître italien de la modernité.

Ils découvrent d'abord une séquence tournée dans un village pauvre et reculé de montagne dans laquelle des villageois voient pour la première fois des Européens et une équipe de cinéma venu les filmer. Un noir bref et brutal interrompt la séquence. Un carton bleu en lettres jaunes de la RAI apparaît. Une musique guillerette s'élève. Off, des écoliers se mettent à chanter en chœur un chant à la gloire de la place Tiananmen tandis que des Chinois, jeunes et vieux, sur cette même place, sont montrés, un jour de mai 1972, en plans serrés tandis que s'affichent le titre du film et le nom du réalisateur et de ses prestigieux collaborateurs (le grand directeur de la photographie, Luciano Tovoli, et, comme conseiller musical, Luciano Berio).

On découvre ensuite la place, le cœur du « pays du milieu » (c'est le sens de *Chung Kuo*), ses figures tutélaires (Marx et Engels dans un pano, Lénine et Staline, puis Lénine seul et enfin, Mao vu de plus loin avant que la caméra ne pianote à nouveau) et l'événement historique qu'il traverse, la Révolution culturelle, avant d'être embarqué dans les avenues adjacentes, de passer - malgré l'interdiction de filmer - devant la maison de Mao pour aller à l'allure des cyclistes vers les Chinois qui travaillent dur sans que le travail ne soit pour autant inhumain. Les Pékinois qui circulent à vélo ont l'air pauvre mais pas misérables. Ils ne connaissent ni le luxe ni la faim. « *Nous sommes frappés par leur qualité de vie si différente de la nôtre* », dit la voix off. On ne ressent **ni hâte, ni stress**.

La séquence se termine quand, à l'aube, à l'ombre des anciennes murailles tartares, des hommes pratiquent en groupes, moment extraordinaire, le Qi Gong (气功), une gymnastique, une danse et une cérémonie qui disciplinent le corps et renforcent l'esprit, une tradition antique que les dirigeants voulaient abolir comme résidu et superstition du passé. Ces hommes dansent en silence dans la rumeur de la ville comme s'ils écoutaient une musique intérieure. **Maestria documentaire.**

Un geste politique ?

C'est alors qu'à la grande surprise des animateurs, un spectateur sourcilleux intervient pour préciser que l'ordre des séquences n'est pas celui de *Chung Kuo*. La séquence pékinoise constitue l'ouverture du film. La visite du village chinois vient bien plus tard dans la deuxième partie tournée dans la province du Henan après 94 minutes de film.

Samir Ardjoum s'excuse platement et cite alors le premier texte écrit par Serge Daney à propos du film d'Antonioni, *Une auberge espagnole singulièrement silencieuse*. Il se trouve que c'est le premier article écrit, le jeudi 4 octobre 1973, par le critique pour un tout jeune journal, *Libération*. Cet article a été auparavant jugé dogmatique par E. Burdeau qui s'appuie sur ce que dira, quelques années plus tard, Daney lui-même.

« *La politique, dans un film, ce n'est pas seulement les discours politiques ; c'est aussi et surtout le choix de ce qui est montré, l'ordre dans lequel c'est montré (monté), le rapport entre ce qui est montré (par l'image) et dit (par le son), etc. Antonioni pourra toujours dire : je n'ai filmé que ce que j'ai vu, dans l'ordre où je l'ai vu ; il n'aurait fait que construire une somptueuse auberge espagnole.* »

Les deux hommes tombent d'accord : en 2024, Antonioni montre toujours la Chine communiste mais ne la juge pas. « *C'est un geste politique.* »

En octobre 1973, Daney, lui, reproche au cinéaste d'avoir fait un film d'esthète dans lequel on n'entend pas les Chinois mais la voix off rédigée par Andrea Barbato, un journaliste de la RAI qui présentait le journal télévisé au moment de l'alunissage américain, membre du PSI travaillant à la Stampa.

Remettre en scène ?

Le subtil critique qui collabore au *Media* lit alors le début de l'article intitulé *La remise en scène* (Notes) que Daney écrit, trois ans plus tard, en juillet-août 1976 dans un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* (n° 268-269) intitulé *Images de marque*. Cette ouverture est justement consacrée à celle du film d'Antonioni :

« *Intention trompeuse et procédure méprisable* »

C'est sous ce titre qu'un commentateur du *Renmin Ribao* (« *Quotidien du Peuple* ») fustigea en 1974 *Chung Kuo*, le film d'Antonioni. Les arguments étaient parfois étranges. Jugez par vous-mêmes (il s'agit de la place Tiananmen) :

« *Le film ne donne aucune vue d'ensemble de ce lieu et supprime toute la majesté de la porte de Tiananmen, que les Chinois tiennent si fort. À l'inverse, l'auteur ne sauve aucune pellicule pour filmer de petits groupes de personnes sur la place, parfois de loin, parfois de près ; parfois à l'avant, d'autres fois à l'arrière ; ici un essaim de visages, là un maillage de pieds. Il a délibérément transformé la place Tiananmen en une foire désordonnée. N'a-t-il pas l'intention d'insulter notre grande patrie ?* »

(À cette fausse question, la réponse est évidemment : oui)

Deux reproches donc :

- Par une multiplication exagérée des plans et des angles, Antonioni morcelle à plaisir (donc ne respecte pas, dénigre, insulte).
- Il ne reproduit pas l'image officielle, emblématique de la place, son « image de marque ». Il fait la même chose quand il filme le pont Nankin : « *En filmant le grand pont Nankin sur le Yangtsé, ce magnifique pont moderne, il a délibérément choisi de très mauvais angles, donnant l'impression qu'il est de travers et instable.* » L'image qui s'écarte de l'image de marque est censée être diffamatoire. Ou : pas filmé = refusé, refusé = contesté.

Il y a des images découpées qui sont supposées être entières, et il y a des images qui sont supposées être là mais qui manquent.

Troisième reproche : « *En ce qui concerne les choix qu'il a faits lors du tournage et du montage, il n'a guère filmé les bonnes images, nouvelles et progressistes, et s'il les a filmées, c'est plutôt pour la*

frime et les couper après coup » : autrement dit, les « images bonnes, nouvelles et progressistes » ne doivent pas être construites mais sont déjà là, déjà données et à reproduire. Mission du cinéma : remettre en scène ? »

Remettre en scène pour un cinéaste, explique Burdeau avec à-propos, ce n'est pas déplacer mais se contenter de reproduire, d'attester, de contresigner des images de marque existantes. Antonioni pratique le cinéma comme **un art phénoménologique de relevé** des signes et des surfaces, un art de calligraphe qui répertorie à Londres, à Los Angeles, dans le désert africain puis en Andalousie, les gestes, les visages et les habitudes.

Alors, la Chine ?

Décidément inspiré, le futur biographe de Daney rappelle que ce sont des années où l'intérêt pour la Chine est immense et aussi que, du jeudi 11 avril au samedi 4 mai 1974, pile entre les deux films, Roland Barthes accompagne la délégation de *Tel Quel* composée de Sollers, Kristeva, Pleyne et Wahl.

De ce voyage en Chine, Barthes tire un article fameux que publie *Le Monde* le vendredi 24 mai 1974, *Alors, la Chine ?* L'année suivante, ce texte est repris dans un fascicule des éditions Christian Bourgois avec une postface :

« On part pour la Chine muni de mille questions pressantes et, semble-t-il, naturelles : qu'en est-il, là-bas, de la sexualité, de la femme, de la famille, de la moralité ? Qu'en est-il des sciences humaines, de la linguistique, de la psychiatrie ? Nous agissons l'arbre du savoir pour que la réponse tombe et que nous puissions revenir pourvus de ce qui est notre principale nourriture intellectuelle : un secret déchiffré. Mais rien ne tombe. En un sens, nous revenons (hors la réponse politique) avec : rien ».

Au printemps 1974, la Chine est, pour Barthes qui regrette d'avoir à payer le voyage, **une question sans réponse**, un rien qui plonge le visiteur dans l'expectative : « on s'interroge soi-même », on occupe la fonction de « sujet herméneutique ». La Chine résiste à l'interprétation, les savoirs sont « silencieusement déclarés im-pertinents ». Du pays du milieu, il ne ramène qu'un **éloge de la fadeur**. Dans *Les carnets d'un voyage en Chine* coédités par Bourgois et l'IMEC, il écrit même : « En relisant mes carnets pour en faire un index, je m'aperçois que si je les publiais ainsi, ce serait exactement de l'Antonioni. Mais que faire d'autre ? »

L'égoïsme et ses névroses

« Le cinéaste de « l'incommunicabilité »... »

Grand cinéaste, esthète connu - *Chung Kuo* est, bien sûr, un beau film à regarder -, Antonioni passe aussi pour être le cinéaste de « l'incommunicabilité ». Qu'il filme les paysans de la Plaine du Pô ou la jeunesse américaine, c'est justement cette mise à distance qui l'intéresse, se tenir à la surface des choses, les trouver incompréhensibles (c'est-à-dire ne pas se donner les moyens de les comprendre) et en faire - finalement - de beaux fétiches. L'esthétisme et « l'incommunicabilité » vont souvent de pair.

Burdeau interrompt sa lecture du premier article de Daney pour caractériser le paragraphe qui vient comme « des lignes d'époque » :

Or, la Chine, c'est justement le contraire : la communication rétablie, la lutte contre l'égoïsme et ses névroses. Comment le cinéaste de la communication difficile va filmer un pays dont ce n'est pas le problème principal ? Est-ce qu'Antonioni nous parle de la Chine ou est-ce que, lui aussi, il la met à distance ?

« Tout y est : incommunicabilité, exotisme de salle Pleyel, zoo » (SD)

Quand Samir Ardjoum trouve difficile le deuxième extrait qui montre les habitants d'un village de montagne et qu'il constate qu'alors le regard d'Antonioni change, son interlocuteur pointe que la séquence

fait exception dans l'économie du film où les Chinois sont filmés en passant, où ils ne font eux-mêmes que passer, s'offrant à la caméra sans vraiment la regarder et en tremblant parfois de façon imperceptible - comme les gens honnêtes, disait Godard à propos de Bernard Maris. C'est ici **un regard d'entomologiste qui prend les créatures au piège de sa caméra** dans un moment - rare chez ce cinéaste - de pure cruauté. La voix off note que ces villageois sont embarrassés parce qu'ils voient pour la première fois un Occidental. Or, le spectateur sourcilleux ou pas peut aussi se dire que ce qui les gêne, c'est la caméra. Burdeau relève un moment très troublant relevant du lapsus où la voix off fait mine de s'étonner que les étrangers, ce sont aussi les Italiens, ce qui manifeste une vision largement occidentalocentrée.

Bonheur du cinéclub : une spectatrice intervient pour faire l'éloge de cette séquence fascinante.

« On est comme dans un film de fantômes. Vous dites qu'ils sont extrêmement gênés mais ils sont aussi complètement fascinés par la caméra ou par les Occidentaux qui sont là, par l'équipe un petit peu nombreuse... J'en aurai bien vu dix minutes de plus. Je trouve ça très, très rare au cinéma. Silence total et présence-absence. »

Un autre loue l'image splendide de Tovoli. Une ethnologue de métier s'excuse de couper la parole à Emmanuel qui veut parler de l'importance du regard dans cette séquence :

« Dans la voix off, il est dit que le chef du village a souhaité que les personnes âgées et les personnes mal vêtues ne soient pas là. Je trouve que c'est un élément extrêmement intéressant. On peut en effet en déduire que le chef de village a briefé les habitants. Du coup, dans la crainte qu'on peut lire sur les visages, il n'y a donc pas seulement la crainte de la caméra. Je vois une sorte de combat entre la fascination que peuvent exercer les membres d'une équipe de cinéma occidental qui arrive et aussi la peur de l'autorité qui a dit : "Attention ne peuvent apparaître à l'image que certaines personnes !" »

Et la dame d'admirer - très belle péroration - quelque chose de magnifique sur les regards que s'échangent l'Occidental et l'étranger et de très politique sur la peur de l'autorité et le poids du régime.

À suivre.

● ● ●