

YU, Kiki Tianqi. 2019. *'My' Self on Camera: First Person Documentary Practice in an Individualizing China.*
Édimbourg : Edinburgh University Press.

Luke Robinson

Traducteur : Gabriel Benet.



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/10726>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2019

Pagination : 58-59

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Luke Robinson, « YU, Kiki Tianqi. 2019. *'My' Self on Camera: First Person Documentary Practice in an Individualizing China.* Édimbourg : Edinburgh University Press. », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2019-4 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 27 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/10726>

Ce document a été généré automatiquement le 27 décembre 2020.

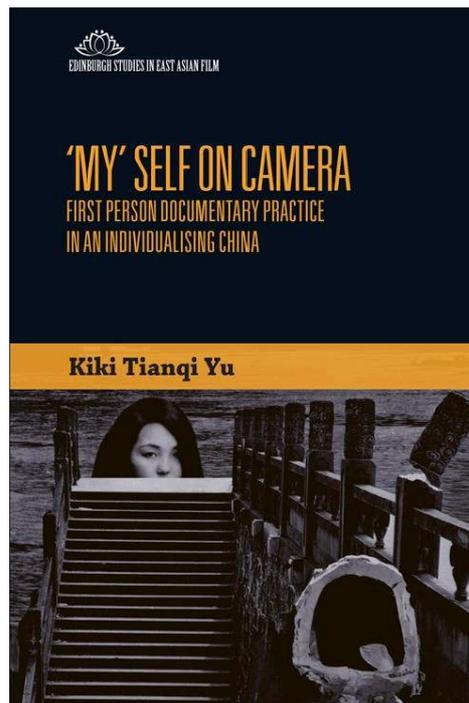
© Tous droits réservés

YU, Kiki Tianqi. 2019. *'My' Self on Camera: First Person Documentary Practice in an Individualizing China.* Édimbourg : Edinburgh University Press.

Luke Robinson

Traduction : Gabriel Benet.

- 1 Qui suis-je ? Cette simple question a constitué le point de départ du premier livre de Kiki Tianqi Yu. Amenée à réfléchir à sa propre subjectivité alors qu'elle travaillait comme chercheuse pour un documentaire sur la modernisation de la Chine commandé par la BBC, Yu y a répondu en examinant la manière dont les cinéastes chinois contemporains ont décrit leur propre « je » à l'écran. L'auto-inscription – le fait de s'inclure au centre de son propre film – est un procédé courant chez les réalisateurs et artistes occidentaux depuis les années 1960. Dans son introduction, Yu note que malgré la longue histoire de cette forme d'expression dans le domaine de la littérature chinoise, ce n'est qu'avec la popularisation de la vidéo analogique et numérique à la fin des années 1990, qu'un travail équivalent a pris de l'ampleur dans



le domaine des images en mouvement. Par conséquent, bien qu'un corpus conséquent d'études sur l'auto-inscription audiovisuelle existe déjà, il se concentre en grande partie sur l'occident – à l'exception du Japon. *'My' Self on Camera: First Person Documentary Practice in an Individualizing China* est l'un des ouvrages récents qui cherche à élargir cet horizon. Pour ce faire, il fait dialoguer la théorie existante avec le cinéma contemporain de la république populaire de Chine réalisé à la première personne afin de demander quelle sorte de « je » chinois émerge de ces pratiques, et en quoi serait-il distinctif ?

- 2 Yu avance que deux caractéristiques essentielles de ce « je » sont sa relationnalité et sa multiplicité. Dans l'auto-inscription chinoise contemporaine, le soi est toujours relatif. Malgré le déclin de l'héritage socialiste, les individus sont encore tenus par des obligations traditionnelles et doivent assumer un certain nombre de rôles sociaux, familiaux et genrés, bien entendu. Bien que l'État se soit en grande partie retiré des espaces et services publics, son absence façonne les relations et les subjectivités qui émergent au sein de ces espaces aussi fortement que sa présence le faisait par le passé. Yu préfère donc l'expression « pratique d'un cinéma documentaire à la première personne » à d'autres termes possibles (comme auto-ethnographie, autobiographie, ou *si yingxiang* 私影像, « image privée » en chinois) précisément parce qu'elle permet de retranscrire les croisements ambigus entre le personnel, le collectif, le public et le privé qui caractérisent à la fois la Chine contemporaine et ces films. L'expression « à la première personne » permet également à Yu d'étendre ce sens de la relationnalité à la réalisation elle-même. L'auto-inscription chinoise peut être un genre ou une esthétique, particulièrement chez les amateurs, mais c'est aussi une « action », ou un acte performatif. Le ou la cinéaste ne se décrit pas simplement lui-même ou elle-même à travers la caméra. Tout au long du processus de réalisation, il ou elle « développe son propre soi en tant qu'individu, et dans sa relation avec autrui, la société et l'État » (p. 16). Ces réalisateurs utilisent également le cinéma pour communiquer, pour surmonter les différences sous leurs formes variées. Yu considère ici le cinéma documentaire à la première personne comme un engagement social et politique, grâce auquel les personnes derrière la caméra explorent un certain nombre d'identités sociales : fille, fils, citoyen, paysan, et réalisateur, entre autres. Elle s'intéresse ainsi tout autant à la manière dont la pratique cinématographique est impliquée dans la construction de ces « je » – ce qui inclut non seulement la réalisation mais aussi la distribution et l'accueil fait à ces films – qu'aux qualités formelles des documentaires étudiés.
- 3 Le livre se divise en deux parties de trois et cinq chapitres respectivement. La première moitié aborde la question de la formation du soi privé dans la sphère domestique. Les chapitres un et deux se complètent l'un l'autre. Dans chacun d'eux, les cinéastes utilisent la caméra pour remettre en question les normes familiales, et pour essayer de renouer des liens avec leurs proches. Ils jouent simultanément les rôles du proche et de l'étranger ; à ce titre, la distribution de ces films a été controversée, et a provoqué un débat sur le bien-fondé de rendre publics des problèmes domestiques par le biais de la réalisation puis de la projection de ces films. Cette polémique a cependant été très fortement rattachée au genre, puisque les réalisatrices mentionnées dans le premier chapitre – Yang Lina 楊荔納, Wang Fen 王分 et Tang Danhong 唐丹鴻 – ont davantage été critiquées que Hu Xinyu 胡新宇, le réalisateur dont il est question dans le deuxième

chapitre. La structure patriarcale de la famille est ainsi largement reproduite dans le domaine du documentaire en Chine.

- 4 Le troisième chapitre explore quant à lui la nostalgie que ressentent deux jeunes réalisateurs – Shu Haolun 舒浩倫 et Yang Pingdao 楊平道 – pour la maison familiale traditionnelle, et montre comment l'invocation de cette dernière est centrale dans la construction de l'individualité des deux réalisateurs à l'écran. Ici, le personnel aborde des questions plus larges, celles du développement et de la modernisation, en particulier de l'impact de l'urbanisation sur les réseaux familiaux et les espaces domestiques traditionnels. Les chapitres quatre à huit abordent la formation du soi public. À nouveau, les deux premiers chapitres fonctionnent ensemble, les quatrième et cinquième se concentrant tous deux sur les films de Xue Jianqiang 薛鑿羌 et Wu Haohao 吳昊昊. Dans ces chapitres, Yu défend l'idée que la nature combative et agressive du travail des deux cinéastes est un reflet de l'absence de communauté dans l'espace urbain. Les films de Xue et de Wu peuvent être perçus comme des tentatives de combler ce manque de communication, tout en illustrant également les valeurs sociales et morales traditionnelles qui continuent de façonner ce sens nouveau du soi public. Le chapitre six traite du documentaire d' Ai Weiwei 艾未未 *Disturbing the Peace* (*Lao ma ti hua* 老媽蹄花, 2009), la formation du soi militant face à l'État, et la construction de l'image de l'artiste en relation avec le collectif. Le chapitre sept poursuit cette discussion avec une analyse des tensions au sein du *Village Video Project* de Wu Wenguang 吳文光 (*Cunmin yingxiang jihua* 村民影像計劃, 2006-présent), en particulier avec la question de l'autoreprésentation du milieu rural dans des projets participatifs élitistes, et le rôle des différentes esthétiques documentaires dans la formation d'un sentiment du soi paysans. Enfin, le dernier chapitre aborde la diffusion de flux vidéo en direct sur Internet (*zhibo* 直播) et la présentation de soi en ligne, et propose de nouveaux axes de recherche pour approfondir les études sur le cinéma documentaire à la première personne en Chine.
- 5 'My' *Self on Camera* se montre peut-être plus convaincant quand il considère le documentaire à la première personne comme une forme d'action sociale, et moins quand il théorise les qualités formelles de sa pratique. L'accent placé par l'auteure sur la dimension politique de ces films est pertinent, mais la question de savoir ce qui se perd lors de la transition d'un long-métrage documentaire d'observation à la poursuite d'un objectif plus personnel est une question qui, du point de vue de l'auteur de ce compte-rendu, affaiblit le livre. Malgré tout, pour ceux d'entre nous qui enseignons le documentaire, l'ouvrage de Yu sera inestimable pour élargir la portée des programmes. Il est vraiment dommage que si peu des films dont elle parle soient disponibles dans le commerce, en Chine ou en dehors – une question infrastructurelle persistante pour ce cinéma.

AUTEURS

LUKE ROBINSON

Luke Robinson est maître de conférences en études cinématographiques à l'Université du Sussex,
Royaume-Uni. luke.robinson@sussex.ac.uk