



Perspectives chinoises

2010/1 | 2010

Le cinéma indépendant chinois

Le réalisme face à un dilemme

L'attrait de l'« accent Jia Zhangke »

Esther M. K. Cheung



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5412>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2010

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Esther M. K. Cheung, « Le réalisme face à un dilemme », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2010/1 | 2010, mis en ligne le 01 avril 2013, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5412>

Le réalisme face à un dilemme

L'attrait de l'« accent Jia Zhangke »⁽¹⁾

ESTHER M. K. CHEUNG

En cherchant à construire une mémoire individuelle et collective des transformations sans précédent de la Chine postsocialiste, Jia Zhangke a produit un ensemble de films réalistes à l'attrait personnel et authentique remarquable. Cet article étudie la diversité d'accents, les images de l'authenticité, les ambiances quotidiennes et la nouvelle approche des objets matériels dans ses films, au croisement du local et du global. Situés dans les trois dimensions de la vérité, de l'identité et de la représentation, les œuvres de Jia démontrent la puissante performativité des différents modes de réalisme apparus dans la Chine en transition de l'économie planifiée vers le marché et la mondialisation.

L'attrait du cinéma de Jia Zhangke

Depuis sa première fiction *Xiao Wu* (*Xiao Wu, artisan pickpocket*, 1997) jusqu'à *24 City* (2008), les films de Jia Zhangke se caractérisent par un attrait personnel et authentique impressionnant. En une décennie, les spectateurs ont vu le réalisateur interroger le réalisme en tant que mode de représentation cinématographique. Centrés sur la Chine en transition, qui sort de l'économie planifiée par des processus radicaux d'urbanisation et de globalisation, ses films peuvent être considérés comme les récits d'un observateur révélant les changements brutaux d'une société en mutation. Pour expliquer l'attrait personnel et authentique des films de Jia, on peut faire référence au double sens du mot « appel ». Tout d'abord, ses films font appel au spectateur par l'attrait de leur touche personnelle et leur aspect documentaire. Son portrait réaliste et détaillé des villes chinoises en transition brutale, qu'elles soient grandes ou petites, villes de province ou métropoles, nous captive, tout comme sa volonté d'enregistrer les souvenirs personnels et collectifs des changements sans précédent de la Chine postsocialiste.

Le second sens d'« appel » fait référence au tribunal où une plaidoirie est présentée. Il y a un peu plus de dix ans, les premiers courts métrages de Jia et *Xiao Wu*, sa première fiction, ont attiré l'attention des spectateurs sur l'histoire des années 1980, qui pouvait être considérée comme une page blanche puisqu'il n'existait alors aucune trace visuelle de cette génération⁽²⁾. Dans une interview, Jia affirme que le « documentaire » est pour lui le « souvenir des sentiments et des pensées des gens » ; ces mémoires visuelles ne sont donc pas limitées au réalisme documentaire. Ses films servent à écrire une histoire de sa génération :

J'ai tourné ces films parce que je voulais compléter ce qui manquait. Je dois également souligner que, outre le mode réaliste, il existe d'autres modes de représentation qui peuvent être considérés comme une « mémoire visuelle » ; les images surréalistes de Dali au début du XX^e siècle peuvent par exemple être considérées comme du réalisme psychologique⁽³⁾.

Avec un vrai sentiment d'urgence, il attire les spectateurs grâce à une pratique cinématographique singulière, voire opposée à celle qui caractérise les autres films chinois contemporains. C'est une invitation pour les Chinois et le public international à compatir avec les laissés pour compte de l'histoire, oubliés dans les interstices de l'épopée historique. Né en 1970, Jia a grandi à une époque et dans des lieux différents des réalisateurs de la cinquième génération. Selon lui, ses prédécesseurs ont « monopolisé » le discours sur la souffrance née de la Révolution culturelle, la rendant spectaculaire, normative et englobante⁽⁴⁾. De plus, beaucoup d'entre eux ont acquis une réputation internationale, gagné la confiance de l'État en présentant leurs films comme des légendes, de simples descriptions de traumatismes historiques,

1. Cet article approfondit un texte présenté à un séminaire intitulé « Entre public et privé : un espace pour le cinéma chinois indépendant », organisé par le Festival du film international de Hong Kong et le Centre d'études français sur la Chine contemporaine le 13 avril 2009. Il a été entièrement financé par le « Fonds pour la recherche fondamentale » de l'Université de Hong Kong (du 1er avril 2008 au 31 mars 2010).
2. Les premiers court-métrages de Jia incluent *Na tian, zai Beijing* (Un jour, à Pékin, 1994), *Xiao Shan hui jia* (Xiao Shan rentre chez lui, 1995) et *Du Du* (1995). *Un jour, à Pékin* est un documentaire de 15 minutes sur les touristes place Tiananmen ; *Xiao Shan rentre chez lui*, un film narratif avec une touche documentaire, raconte l'histoire d'un cuisinier qui vient d'être licencié et décide de quitter Pékin pour retourner dans son village au moment du nouvel an chinois ; et *Du Du* dresse le portrait d'une jeune étudiante à Pékin, qui se sent frustrée tout en étant confrontée à des décisions cruciales pour sa vie.
3. Auteur inconnu, « DV shi ziyou de – Jia Zhangke tan shuzi shidai de dianying » (La DV est libre – Dialogues avec Jia Zhangke sur le cinéma à l'ère numérique), *Let's DV*, sur <http://video.sina.com.cn/dv/2005-09-09/140610696.html>
4. Jia Zhangke, *Jia Xiang 1996-2008 : Jia Zhangke dianying shouji* (Réflexions de Jia : notes de Jia Zhangke sur le cinéma), Pékin, Beijing daxue, 2009, p. 29.

ou plus récemment comme des épopées prestigieuses (*da pian*). Jia, au contraire, considère le réalisme comme une stratégie efficace, capable de générer des « effets de réel » et de contrer la tendance à la dés-historicisation dans le cinéma. Ayant grandi dans la Chine post-maoïste, Jia et d'autres réalisateurs de la génération urbaine cherchent à traduire en mots un autre ensemble de sentiments, profondément ancré dans le contexte historique d'un moment de mutation⁽⁵⁾. Cette approche de l'art cinématographique s'est révélée très attirante, non seulement pour les spectateurs chinois de sa génération, mais aussi pour les intellectuels chinois impliqués dans les débats sur la modernité dans la Chine post-maoïste. Ces nouveaux réalisateurs ne forment pas un mouvement organisé, mais ils se répondent par leurs préoccupations similaires pour la forme et le contenu. Les critiques ont souvent remarqué les affinités entre Jia et les nouveaux documentaristes actifs depuis la fin des années 1980. Les premiers films de Jia peuvent par exemple être comparés aux documentaires de Wu Wenguang, par leur traitement du temps et leur intérêt pour l'authenticité⁽⁶⁾. Des intellectuels chinois associés à la revue *Dushu* (Lire) ont ainsi organisé une discussion après la projection de *Still Life* à Fenyang, la ville natale de Jia. Wang Hui, Ouyang Jianghe, Cui Weiping et d'autres y ont abordé sa description réaliste du déracinement ressenti par le peuple chinois dans le flot de la modernisation⁽⁷⁾. La préférence de Jia pour le savoir local et l'expérience vécue, ainsi que pour la dimension matérielle et anthropologique de la vie quotidienne constitue ce que nous pouvons désormais appeler « un accent Jia Zhangke », comme il le définit lui-même dans une interview⁽⁸⁾. L'objectif de cet article est d'étudier le « cinéma avec accent » de Jia, qui est une notion centrale dans l'étude d'Hamid Naficy sur les films alternatifs dans le cinéma mondial⁽⁹⁾.

Dans l'ouvrage de Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, les films avec accent sont des productions alternatives nées des marges de la culture. Leur production et leur distribution se font souvent en dehors du système des studios et de l'industrie cinématographique dominante. De même, les premiers films de Jia ont d'abord été produits de façon un peu souterraine, parce qu'ils n'étaient pas des productions d'État. Ceci ne doit pas suggérer que leurs thèmes aient été particulièrement subversifs, comme pourrait le suggérer le terme « souterrain » (*dixia*). En fait, *The World* a été la première production « ouverte » de Jia en 2004, et *Still Life* (2006) a non seulement remporté le Lion d'Or à Venise, mais également obtenu l'autorisation officielle d'être projeté en Chine. Comme le suggèrent Yingjin Zhang et Paul Pickowicz, certains jeunes réalisateurs des

années 1990 voulaient être qualifiés de réalisateurs « indépendants » (*duli*) surtout pour marquer leur « indépendance envers le système d'État de production, distribution et projection » et souligner leur style cinématographique personnel⁽¹⁰⁾. *Xiao Shan rentre chez lui* n'a, par exemple, pas été officiellement diffusé en Chine, mais il a été montré publiquement pour la première fois lors du Festival de la vidéo et du court métrage indépendant de Hong Kong (IFVA) en 1996. Après avoir remporté le premier prix de l'IFVA, Jia est devenu célèbre dans le circuit du cinéma indépendant de Hong Kong.

Son premier long métrage, *Xiao Wu*, a ensuite été produit par Hu Tong Communication, une société de production basée à Hong Kong et fondée par Li Kit-ming en 1996 pour promouvoir les films indépendants. Yu Lik-wai et Chow Keung ont ensuite rejoint Hu Tong : Yu est devenu le chef opérateur de la plupart des films de Jia, et Chow Keung s'est impliqué dans la réalisation et la distribution indépendantes à Hong Kong. Avec un modeste budget de 400 000 RMB (environ 50 000 dollars américains), *Xiao Wu* a obtenu une reconnaissance internationale. Jia Zhangke a alors pu obtenir d'autres financements, provenant du Japon, de France et de Corée. Le plus remarquable est la collaboration de Jia avec Office Kitano Inc., la maison de production du réalisateur japonais Takeshi Kitano, qui a coproduit plusieurs films majeurs de Jia, dont *Plateforme* (2000), *Plaisirs Inconnus* (2002), *The World*, et *24 City*. En 2003, Jia, Yu et Chow ont fondé Xstream Pictures, une société de produc-

5. Voir Zhang Zhen, « Introduction : Bearing Witness : Chinese Urban Cinema in the Era of "transformation" (*Zhuanxing*) », in Zhang (éd.), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham; Londres, Duke University press, 2007, p. 1-48.
6. Voir Chris Berry, « Facing Reality : Chinese Documentary, Chinese Postsocialism », in Wu Hung et al. (éd.), *The First Guangzhou Triennial: Reinterpretation: A Decade of Experimental Chinese Art (1990-2000)*, Canton, Guangdong Museum of Art: Art Media Resources, 2002, p. 121-30. Lü Xinyu, *Ji lu Zhongguo: Dang dai Zhongguo xin jilu yundong* (Documenter la Chine. Le nouveau mouvement documentaire chinois), Pékin, San Lian Shu Dian, 2003.
7. Ouyang Jianghe et Cui Weiping ont ensuite publié ensemble un ouvrage intitulé *Zhongguo dili dianying fang tan lu* (Recueil d'entretiens sur le cinéma indépendant chinois), Hong Kong, Oxford University Press, 2007, qui inclut des interviews avec des réalisateurs indépendants contemporains en Chine.
8. Voir également Stephen Teo, « Cinema with an Accent – Interview with Jia Zhangke, director of *Platform* », *Senses of Cinema*, 15 (2001), dans lequel Jia qualifie lui-même ses propres films d'« accentués ». Voir le site internet : http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/15/zhangke_interview.html. L'idée d'un « accent Jia Zhangke » est tirée d'une analyse de Lu Tonglin sur le cinéma chinois moderne. Voir Lu, « The Zhang Yimou Model », in *Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 157-172.
9. Hamid Naficy, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
10. Paul G. Pickowicz et Yingjin Zhang (éd.), *From Underground to Independent : Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2006, p. vii-xi.

tion établie à Pékin et Hong Kong, et ont coproduit *The World* avec Office Kitano, Celluloid Dreams et Shanghai Film Studio. Leur deuxième production était *Lai Xiaozi* (Bon à rien/ *Walking on the Wild Side*, 2006), coproduit par Les Petites Lumières et réalisé par Han Jie, dont c'était le premier film. Il a remporté le Tiger Award (meilleur film) du Festival international du film de Rotterdam en 2006⁽¹¹⁾. Plus récemment, l'indépendance de Jia s'est distinguée par une tendance à fédérer les réalisateurs plutôt qu'à lever des fonds individuellement. Jia considère que la « corporatisation » des cinéastes peut protéger leurs intérêts et qu'un système de production solide et efficace serait bénéfique pour le cinéma indépendant. Il pourrait contribuer à propager l'esprit d'indépendance et à former de jeunes cinéastes⁽¹²⁾. Ces changements dans la manière de faire des films ont marqué une transition cruciale : les efforts solitaires d'individus ont laissé la place à des méthodes alternatives visant à former des connexions transfrontalières à l'intérieur du capitalisme mondial. Ces modes alternatifs de corporatisation ont ouvert des espaces publics en dehors du terrain de l'État-nation, transcendant les frontières géopolitiques. Cette évolution illustre la trajectoire de Jia, naviguant entre les espaces privés et publics pour raconter les histoires personnelles et collectives du peuple chinois.

De même, les lieux de projection et les voies de diffusion ont connu des changements intéressants au moment de la transition massive de la Chine vers l'économie de marché dans les années 1990. Les premiers films de Jia ont été montrés dans des clubs de cinéma privés, de plus en plus nombreux en Chine à cette époque ; la plupart de ces lieux de projection n'étaient pas formels, il s'agissait souvent de cafés, de bars et de campus universitaires. Jia affirme que la culture cinématographique a commencé à se développer en 1995, lorsque les premiers magasins de VCD ont ouvert dans de nombreuses villes chinoises⁽¹³⁾. C'est également le moment où la vidéo numérique (DV) est devenue un moyen d'expression artistique pour les jeunes réalisateurs qui n'avaient pas accès aux équipements chers et de haute technologie. Jia a impressionné les spectateurs du monde entier avec ses productions tournées en DV, initiant un remarquable processus de démocratisation de la culture cinématographique. Un siècle plus tôt, Walter Benjamin avait découvert que, dans une période de reproduction mécanique, les films pouvaient bouleverser la tradition et contribuer à la déperdition de « l'aura » de l'œuvre d'art. Il était optimiste et croyait au pouvoir d'émancipation des films et de la technologie⁽¹⁴⁾. L'utilisation de la DV par Jia et ses pairs a provoqué une transition d'un âge de reproduction mécanique vers

une ère d'art numérique. Grâce à un nouveau médium technologique, ces réalisateurs ont rendu publiques les histoires personnelles des gens ordinaires. Leur pratique est comparable à celle d'autres films indépendants, utilisant la technologie pour accéder à la production et à la reconnaissance. Ceci fait écho à un « retour à la base des pratiques cinématographiques » (*grassrooting*), lorsque les réalisateurs comme Jia acquièrent une liberté artistique grâce à des technologies bon marché et une pratique inspirée d'en bas⁽¹⁵⁾.

Ce sont les festivals qui ont permis aux films de Jia d'atteindre la scène internationale. Il est intéressant de noter que le cinéma « avec accent » de Naficy fait référence aux films « de l'exil, de la diaspora et ethniques ». Remarquant que ces types peuvent parfois se confondre, Naficy s'intéresse aux réalisateurs qui partagent une expérience de traversée des frontières géopolitiques et culturelles. La référence linguistique à « l'accent » comme signifiant des différences est très importante dans son étude de ces films alternatifs, puisque les réalisateurs qu'il a choisis sont issus des « conditions postcoloniales de déplacement » et du « cadre postmoderne de l'éparpillement ». Le style accentué de ces films, malgré leur variété, est renforcé par leur tendance commune à décrire les « tensions de la marginalité et de la différence »⁽¹⁶⁾. Les films avec accent de Jia font également partie d'une « diaspora », si ce terme fait référence aux flux de textes cinématographiques et aux expériences de migration internes vécues par les ouvriers déplacés d'une région chinoise à l'autre. Depuis *Xiao Wu*, les films de Jia ont été projetés dans les festivals de films internationaux à travers le monde : Berlin, Nantes, Vancouver, Pusan, Rotterdam, Cannes, Hong Kong, Venise, la liste n'est pas exhaustive. L'accueil populaire réservé aux films de Jia dans ces festivals reconnus démontre le pouvoir du réalisme en tant que tradition esthétique dans l'art cinématographique international⁽¹⁷⁾. Il n'est pas étonnant que le nom de Jia soit associé à

11. Voir http://www.newyorkerfilms.com/nyf/t_elements/stilllife/stilllife_pk.pdf
12. Voir « Jia Zhangke : Youhuan yishi shi wo xia juexin chengli Xihe xinghui » (Jia Zhangke : le sentiment de crise m'a poussé à créer Xstream Pictures), sur <http://ent.sina.com.cn/c/2008-07-29/ba2118180.shtml>
13. Jia, *Jia xiang*, op. cit., p. 125.]
14. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, col. « Folio essais », 2000.
15. Voir Esther M. K. Cheung, « Authenticity and Independence : Fruit Chan and Independent Filmmaking » et « Epilogue : Grassrooting Cinematic Practices », in *Fruit Chan's Made in Hong Kong*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009, p. 21-38, 125-127.
16. Naficy, *An Accented Cinema*, op. cit., p. 10-11
17. Jason McGrath, « The Independent Cinema of Jia Zhangke : From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic », in Zhang Zhen (éd.), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 81-114.

Yasujiro Ozu, Hou Hsiao-hsien, et Andrei Tarkovsky. Par conséquent, les festivals de films en tant qu'institution déterminent des valeurs esthétiques et culturelles en même temps qu'ils sont déterminés par elles. Il s'agit d'un espace institutionnel global qui peut être considéré comme « un champ de production culturelle », dans les termes de Pierre Bourdieu⁽¹⁸⁾. Au cours des années, lorsque la célébrité internationale de Jia a augmenté, la réception populaire de ses films a contribué à définir son « cinéma accentué ». En effet, ses personnages parlent souvent le chinois avec un accent ou un dialecte local incompréhensibles même pour les spectateurs chinois, sans parler du public international. Les images, les sons et la poésie des films de Jia composent un tableau de souvenirs visuels, reflet des transformations sans précédent de la Chine postsocialiste. Les histoires personnelles, souvent racontées du point de vue des gens ordinaires, acquièrent une plus grande résonance dans la réalité mouvante de la Chine. Le mal du pays et le déracinement déterminent des sentiments étroitement associés aux conséquences psychologiques des incessants processus de démolition et de construction urbaines.

Ce n'est pas une coïncidence si l'importance croissante de Jia dans le cinéma d'art mondial est parallèle à la montée de la Chine sur la scène politique internationale depuis 1989. Contrairement à ses contemporains comme Zhang Yuan ou Lou Ye, plus rebelles et moins conciliants, Jia attire les spectateurs des festivals internationaux par l'attention humanitaire qu'il porte aux défavorisés pris dans les vagues sans précédent de la transition vers le marché. En tant que champ de production culturelle, de nombreux festivals valorisent les valeurs morales humanistes en récompensant des productions qui expriment une demande de justice sociale et de protection des opprimés. À la différence des réalisateurs de la cinquième génération qui ont, à un moment donné, produit pour le marché mondial des images volontairement orientalisées de la Chine, le style très réaliste de Jia et son intérêt pour les défavorisés lui ont permis d'accumuler un capital culturel et symbolique dans le champ de production des festivals. Plus récemment, quand son capital culturel et symbolique s'est transformé en capital économique, Jia a continué à donner forme et force à cette culture du film indépendant qui nourrit de nouveaux talents. En 2009, il a annoncé au Festival international du film de Pusan que sa société de production, Xstream Pictures, financerait la réalisation, par le nouveau réalisateur sud-coréen Baek Seung-Hoon, d'une comédie baptisée *Flying Duck*. Jia a ainsi soutenu quatre nouveaux films de jeunes talents du cinéma asiatique, grâce à environ 100 millions de RMB (14,7 millions de dollars

américains) levés par Xstream Pictures⁽¹⁹⁾. À l'intérieur d'un système global anonyme, la réalisation indépendante de Jia est entrée dans une phase corporative, dans laquelle les significations personnelles et individuelles conservent leur importance. Ceci démontre également que les productions culturelles ne sont pas confinées à la circulation du capital et des ressources ; les valeurs morales, culturelles et esthétiques ont joué un rôle important dans le développement de la culture cinématographique chinoise aujourd'hui.

Dans des travaux sur le cinéma de Hong Kong, nous avons formulé l'hypothèse qu'à des moments critiques, les réalisateurs ont recours à des éléments surréalistes et fantomatiques pour exprimer leur sentiment de confusion et de désorientation⁽²⁰⁾. Avec Jia et les autres réalisateurs de la génération urbaine, c'est la rupture de la chronologie temporelle linéaire qui donne de l'importance au personnel et à l'authentique. Dans les discours occidentaux sur la vie urbaine, l'opposition entre l'individuel et le collectif est bien établie, notamment par les travaux de Georg Simmel et de l'école de Chicago. La notion d'individu est perçue comme décisive pour contrer les forces extérieures anonymes. Cette analyse est clairement influencée par la tradition occidentale de l'individualisme depuis la Grèce classique. Dans cette perspective, les débats contemporains sur la mondialisation ont présenté la résistance locale et les récits personnels comme des réponses au défi de la mondialisation hégémonique. L'approche personnelle et authentique de Jia s'inscrit dans ce modèle, même si la notion d'individualisme dans la Chine postsocialiste est encore plus complexe que cette dichotomie occidentale entre le personnel et le collectif. Nous avons démontré que les personnages de Jia sont différents des héros occidentaux classiques du type prométhéen : ses films constituent une double réaction contre le fardeau de l'héritage historique de la génération de la Révolution culturelle et contre les forces extérieures d'homogénéisation globale et les transformations intérieures chaotiques. Depuis les réformes prudentes de la période post-maoïste jusqu'aux changements structurels généralisés après 1989, l'espace culturel en Chine n'est pas facile à délimiter et à représenter de façon artistique. Cet espace en mutation représente un grand défi, mais Jia a toujours cherché à donner du sens à ce drame absurde de l'histoire. Depuis sa ville natale de Fenyang jusqu'à

18. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, col. « Points essais », 1998.

19. Voir « Jia Zhangke to finance Korean new director », *Cultural China*, sur <http://news.cultural-china.com/20091016155508.html>.

20. Esther Cheung, « On Spectral Mutations : The Ghostly City in *The Secret, Rouge, and Little Cheung* », in Kam Louie (éd.), *Word and Image in Modern Hong Kong Culture: Does 1997 Matter?* Hong Kong, Hong Kong University Press, à paraître.

Datong, de Fengjie dans les Trois Gorges jusqu'aux parcs d'attraction de Pékin et de Shenzhen et, plus récemment, de Shenyang à Chengdu, l'imaginaire des films de Jia représente un monde en constante destruction et construction. C'est un monde fréquenté par des pickpockets désorientés, des artistes à la dérive, des jeunes désœuvrés, des travailleurs migrants (*mingong*) mélancoliques, et leurs semblables. C'est un paysage de ruines urbaines produit par des ruptures brutales. Dans ce paysage, l'individu n'est pas toujours sauvé, mais il se bat contre les changements du monde extérieur, développe de nouvelles subjectivités et cherche de nouvelles solidarités.

Un accent Jia Zhangke : les réalismes face à un dilemme

Les études sur les films autobiographiques et documentaires ont souvent souligné l'importance de trois ensembles de valeurs interdépendantes : la vérité, l'identité et l'action⁽²¹⁾. D'une certaine manière, l'éthique du personnel et de l'authentique chez Jia peut être décryptée grâce à un schéma tripartite similaire. Par leur attrait authentique, ses films nous invitent à nous pencher sur les valeurs inhérentes à son mode réaliste. La vérité et l'authenticité dans le cinéma sont associées à la revendication d'une fidélité aux références et aux preuves historiques. Grâce au statut ontologique du cinéma, ces valeurs incitent les spectateurs à percevoir la réalité médiatisée par le film comme réelle et historique. Les spectateurs sont souvent impressionnés par l'utilisation de décors extérieurs, d'acteurs amateurs, par l'utilisation d'une caméra à l'épaule, et les sons réels, qui donnent tous un fort sentiment historique d'immédiateté et de réalité. Cependant, le style et les éléments réalistes ne sont pas les plus importants dans les films de Jia. Les critiques néoformalistes ont raison de souligner que le réalisme est davantage une « motivation réaliste » qu'un simple style. Le style pourrait nous conduire à nous focaliser sur un ensemble de caractéristiques fixes, alors que la motivation fait référence à la façon dont les réalisateurs perçoivent leur travail par rapport à des normes changeantes. La « motivation », liée à « l'intentionnalité », est presque un terme tabou dans le contexte poststructuraliste qui a entériné la mort du Dieu-Auteur. Cependant, pour comprendre les films indépendants, il est indispensable de connaître les motivations des réalisateurs à représenter la réalité. Dans ce cas, les « motivations » qui se manifestent dans les caractéristiques textuelles et formelles incarnent l'intention des réalisateurs de créer des effets de réel. Kristin Thompson souligne avec justesse que le réalisme

peut être « radical et défamiliarisant si les principaux styles artistiques de l'époque sont très abstraits et sont devenus automatisés »⁽²²⁾. De *Xiao Wu* à *24 City*, Jia s'est engagé dans un débat esthétique constant, négociant et renégociant les normes du réalisme.

Dans son étude détaillée des films de Jia, Jason McGrath remarque justement que son réalisme cinématographique évolue nettement au fil des ans. Ses premiers films se distinguent par un style expérimental et direct, avec de nombreuses aspérités ; la structure des sentiments y est similaire à celle révélée par d'autres réalisateurs et documentaristes des années 1990. Dans les derniers films de Jia, le réalisme se caractérise par de longs plans-séquences stylisés, qui les placent dans la tradition du cinéma d'art international⁽²³⁾. L'analyse de McGrath sur la relation entre le réalisme en plans-séquences de Jia et sa reconnaissance internationale rejoint l'argument sur les festivals comme champ de production culturelle. Plus fondamentalement, cette analyse démontre que Jia et les réalisateurs de la Génération Urbaine doivent redéfinir leur position esthétique et culturelle dans un contexte mêlant le global et le local, au moment où la Chine traverse les tumultes de l'économie de marché. Jia est un peu différent des autres réalisateurs contemporains de sa génération comme Lu Chuan et Zhu Wen, mais il partage avec les nouveaux documentaristes une quête sincère d'authenticité. Dans l'analyse du style des films, de la formation du goût, et des relations entre le global et le local, il faudrait également intégrer la diffusion des valeurs, qu'elles soient morales, esthétiques ou culturelles. Nous l'avons mentionné, le réalisme n'est pas seulement un ensemble de caractéristiques mais une série de signaux stylistiques qui nous aident à comprendre les motivations réalistes des réalisateurs. Pour Jia, le réalisme permet de s'inscrire dans les discours concurrents dans la Chine post-socialiste et sur la scène cinématographique globale. Sa volonté de construire une mémoire visuelle de sa génération exprime le besoin urgent de reconnaissance et de justice qu'éprouvent les groupes subalternes. Ce plaidoyer est proche de ce que Charles Taylor appelle les « politiques de la reconnaissance ». Il est important de souligner que Jia et la génération urbaine ne constituent pas un mouvement cinématographique politique homogène et organisé, mais la valeur d'authenticité dans le cas de Jia est inhérente à ce combat pour le droit de

21. Voir Jim Lane, « The Convergence of Autobiography and Documentary : Historical Connections », in *The Autobiographical Documentary in America*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002, p. 11-32.

22. Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor : Neoformalist Film Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 198.

23. McGrath, « The Independent Cinema of Jia Zhangke : From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic », *art. cit.*

Still Life retrace l'histoire du mineur Sanming (Han Sanming) et de l'infirmière Shen Hong (Zhao Tao), qui font le voyage du Shanxi à Fengjie dans l'espoir de retrouver leur conjoint. © Xstream pictures



parler au nom de sa génération. Comme l'affirme Taylor, toute lutte pour la reconnaissance est dirigée contre un « Autre significatif » à l'extérieur de soi⁽²⁴⁾. Les films de Jia démontrent la nette volonté de faire concurrence à la cinquième génération, voire de la remplacer. Leurs similitudes avec des films d'auteur comme ceux de Hou et Ozu et leurs liens avec les films d'art et d'essai sont des arguments supplémentaires. Il s'agit clairement d'une tentative de montrer des voies alternatives dans un monde dominé par Hollywood et les productions commerciales.

Pour exprimer le sentiment de confusion temporelle de la Chine contemporaine, Jia place ses personnages dans les décors réels d'espaces urbains en ruines. Dans *Xiao Wu*, par exemple, Jia présente le postsocialisme comme une logique culturelle pleine d'incohérences, entre la tentation du néolibéralisme et la nostalgie pour les résidus d'un passé socialiste⁽²⁵⁾. Le film raconte l'histoire de Xiao Wu, un jeune pickpocket de Fenyang, la ville natale de Jia. Il est confronté à la rupture de ses relations avec sa famille, ses amis, et sa femme, et ne peut échapper à son passé criminel. Fenyang est représentée comme une ville provinciale dans un monde incohérent, où les démolitions sont omniprésentes et le socialisme a perdu sa crédibilité. Le charme de l'authentique, renforcé par l'utilisation d'une caméra nerveuse, à l'épaule, et les décors extérieurs, permettent d'exprimer l'historicité individuelle. Xiao Wu dispute son présent à un passé discontinu, en voie de disparition ; qui ne réapparaît que dans une reconstruction nostalgique ancrée dans la culture consumériste. Le portrait maoïste au début du film évoque une situation contradictoire : les personnages peuvent tirer bénéfice des effets résiduels du maoïsme dans la Chine contemporaine, mais doivent affronter son inévitable perte de légitimité⁽²⁶⁾. Alors que Xiao Wu est menacé de disparition imminente dans une ville en mouvement rapide, son existence quotidienne dans la Chine postsocialiste se révèle au spectateur à travers sa lutte personnelle contre la symbiose impitoyable du capitalisme (global et d'État) et du socialisme.

Still Life est un exemple tout aussi intéressant : ses deux personnages, le mineur Sanming et l'infirmière Shen Hong, sont venus du Shanxi jusqu'à Fengjie dans l'espoir de retrouver leurs conjoints. Nous les voyons marcher dans les gravats et les ruines de Fengjie, à la recherche de l'être aimé perdu, au moment où les démolitions ont réellement lieu dans les Trois Gorges. Les spectateurs entendent le bruit des marteaux et voient l'action réelle se dérouler au moment où ils avancent avec les personnages dans le processus de recherche. Ce dispositif provoque un fort sentiment d'immédiateté et de réalité en collant au temps et aux lieux réels.

Comme dans le cinéma-vérité, cette technique rappelle aux spectateurs que les observations historiques sont précisément issues d'une réalité vécue.

La valeur de l'authenticité dans les films de Jia ne se limite pas aux deux types de réalisme définis par McGrath. Comme l'ont remarqué de nombreux spectateurs, l'insertion d'éléments surréalistes dans ses films est énigmatique. Jia est toujours conscient des limites du réalisme, et aime mêler à la réalité des éléments fictionnels et surréels. Le décollage d'un immeuble et les funambules traversant les Trois Gorges à la fin de *Still Life* sont quelques exemples connus de ses écarts par rapport au réalisme. *24 City* est un semi-documentaire manipulant la fiction et la réalité pour présenter une interprétation historique. L'utilisation d'intermèdes d'animations et de séquences de danse bigarées dans *The World* révèle l'intérêt de Jia pour la transgression des frontières entre les genres. En fait, sa tentative de mêler le réel et la fiction soulève des questions philosophiques complexes mais fondamentales sur le savoir, l'expérience et la représentation, qui éclaireraient également la question des valeurs et de l'éthique.

Dans un entretien sur la réalisation de *The World*, Jia exprime son sentiment de désorientation dans un moment confus où la Chine passe d'une période post-maoïste de réformes prudentes à des changements structurels généralisés après 1989. À la manière d'un dilemme insoluble, l'espace culturel chinois génère un sentiment de déroute et défie les possibilités de représentation du cinéma :

24. Charles Taylor, « The Politics of Recognition », in Amy Gutmann (éd.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 25-73.
25. Voir Sheldon H. Lu, « Postscript : 1999 », in *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 261-268.
26. Lin Xiaoping, « Jia Zhangke's Cinematic Trilogy : a Journey Across the Ruins of Post-Mao China », in Sheldon H. Lu et Yueh-Yu Yeh (éd.), *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, p. 186-209.

Fig. 1. Qui sont ces personnes dans l'avion ?
(The World) © Xstream pictures



Je vis à Pékin. Depuis l'an 2000, le rythme de la ville s'est considérablement accéléré. Il y a des sites de construction partout. Il n'y a aucune démarcation nette dans le temps ou entre les saisons. Le temps et l'espace sont compressés. Il y a tout simplement trop d'informations à digérer, sur les amis, les nouveautés, le désir matériel ou son absence [...]. Nous sommes aspirés dans un vortex⁽²⁷⁾.

Le processus accéléré de démolition et de construction a entraîné non seulement une compression, mais aussi une désorganisation de l'espace et du temps. Les conséquences de cette surcharge sensorielle sur la vie mentale des citadins représentent un défi comparable à la vie métropolitaine décrite par Georg Simmel il y a environ un siècle⁽²⁸⁾. Pour Jia, la réalité changeante de la Chine postsocialiste est en effet de nature surréelle :

Je pense que le surréalisme est une composante cruciale de la réalité chinoise. Ces dix dernières années, la Chine a vécu des changements qui peuvent se produire sur un laps de temps de 50 voire 100 ans dans un pays normal, et la rapidité de ces changements a eu un effet déstabilisant et surréel. Par exemple, dans The World, le décor du Parc mondial à Pékin est en lui-même un fantasme⁽²⁹⁾.

Si les mutations brutales de la réalité sont surréelles et fantasmagiques, quel est le meilleur mode de représentation pour décrire ce dilemme ? Le mélange du réel et de l'irréel n'est pas seulement une rupture avec le cinéma-vérité de ses premiers films. Il s'agit aussi d'une tentative d'interprétation pour donner du sens à la réalité mouvante de la Chine postsocialiste. Sur le plan esthétique, ce mode mixte ne peut pas vraiment être considéré comme du réalisme documentaire, mais il exprime une position herméneutique similaire à celle incarnée par les réalisateurs réalistes et les documentaristes. Tout d'abord, ce mode mixte reconnaît les limites ontologiques imposées à chacun dans la recherche de la vérité, surtout dans un contexte labyrinthique, un défi d'autant plus grand quand on est « aspiré dans un vortex ». Il s'ensuit que l'on est incapable d'interpréter sa propre histoire parce qu'elle est trop proche. Cependant, cette contrainte épistémologique n'a jamais affaibli la volonté des artistes de donner un sens à la réalité. Les réalistes et les documentaristes se rapprochent de la réalité grâce à leur objectif nerveux, dans le style cinéma-vérité ils filment ce qui arrive sur le moment, en quelque sorte. De même, les techniques de défa-

miliarisation de Jia permettent aux spectateurs d'appréhender la réalité. Les critiques néoformalistes ont raison de suggérer que la « motivation réaliste », qui peut être « défamiliarisante », ne correspond pas à un ensemble fixe de traits réalistes. Ainsi, la caméra de Jia enregistre et rend étrange en même temps, afin de produire une herméneutique visuelle de la réalité contemporaine chinoise.

Comme les symboles abstraits dans la tradition de l'art surréaliste, les images mixtes invitent les spectateurs à interpréter librement l'absurde énigme postsocialiste. Elles sont plus proches de René Magritte que de Salvador Dali : Jia n'adopte pas un style surréaliste à la manière du Dali des montres molles. Son mode de défamiliarisation est plus comparable à celui de Magritte, dont les images surréelles sont faites de juxtapositions ironiques et absurdes d'éléments très réalistes. Dans les films de Jia, lorsque le surréel fait irruption dans le monde réel, son entrée fluide, naturalisée, est similaire à la fusion en douceur de différents éléments réalistes dans les peintures de Magritte. Ainsi, Jia explique de la façon suivante pourquoi la fiction *Still Life* a été réalisée à la suite du documentaire *Dong* (2006), qui suivait l'artiste Liu Xiaodong en train de peindre à proximité du barrage des Trois Gorges puis à Bangkok : « ce n'est pas une mauvaise chose d'apprendre les limites du documentaire »⁽³⁰⁾. Il est vrai que, depuis les déclarations de John Grierson, les films documentaires sont aussi perçus comme des interprétations créatives de l'actualité⁽³¹⁾. Mais les films de fiction inspirés de documentaires avancent un peu plus encore dans le domaine de l'herméneutique.

Jia l'affirme lui-même, *The World* décrit la Chine postsocialiste de façon aussi surréelle et fantasmagique que ses parcs d'attraction. Le film tourne autour de la relation d'amour-haine entre Xiao Tao et Tai Sheng, deux jeunes employés du parc d'attraction, et de leurs amis. Il a été filmé dans le Parc mondial, en banlieue de Pékin, constitué de répliques

27. Huang Jing, « Jia Zhangke kaifang shijie » (Jia Zhangke ouvre *The World*), *Wen Wei Po* (6/4/2005), p. C01, ou en ligne : <http://paper.wenweipo.com/2005/04/06/RW0504060001.htm>.

28. Georg Simmel, « Metropolis and Mental Life », in Donald N. Levine (éd.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1971, p. 324-339.

29. Andrew Chan, « Moving with the Times », *Film Comment* (mars/avril 2009), voir <http://filmlinc.com/fcm/ma09/uncutjia.htm>.

30. Sandra Shih, « TIDF documents 129 versions of reality », *Taiwan Today* (17 novembre 2006) sur <http://www.taiwantoday.tw/ct.asp?xitem=23486&CtNode=430>.

31. John Grierson, « First Principles of Documentary », in Kevin MacDonald et Mark Cousins (éd.), *Imagining Reality: The Faber Book of the Documentary*, Londres, Faber and Faber, 1996, p. 97-102.

Fig. 2. Le funambule instable (*Still Life*).

© Xstream pictures



à taille réduite des monuments célèbres comme la Tour Eiffel, les Pyramides, et même les tours jumelles du World Trade Center. Dans son analyse de l'hyper-réalité de Disneyland, Jean Baudrillard critique la nature de l'histoire et de la mémoire dans le monde postmoderne actuel :

Disneyland est un modèle parfait de tous les ordres de simulacres enchevêtrés. C'est d'abord un jeu d'illusions et de phantasmes : les Pirates, la Frontière, le Future World, etc. Ce monde imaginaire est censé faire le succès de l'opération. [...] Disneyland : un espace de régénération de l'imaginaire comme ailleurs, et ici même, les usines de traitements de déchets ailleurs. Partout il faut aujourd'hui recycler les déchets, et les rêves, les phantasmes – l'imaginaire historique, féérique, légendaire des enfants et des adultes est un déchet, la première grande déjection toxique d'une civilisation hyperréelle. Disneyland est le prototype de cette fonction nouvelle sur le plan mental⁽³²⁾.

La multiplication des parcs d'attraction en Chine est un phénomène intrigant, révélant une relation asymétrique entre la Chine et l'Occident dans le contexte du capitalisme mondial. Avant les récents investissements de Disneyland en Chine, le Parc mondial à Pékin, Fenêtre sur le monde et Huaqiao City à Shenzhen ont été construits pour distraire les Chinois et leur permettre de découvrir le monde extérieur par le biais de simulacres. Si Disneyland recycle les fantômes et souvenirs enfantins pour le peuple américain, les parcs à thème en Chine répondent au désir des Chinois d'être internationaux et sur un pied d'égalité avec l'Occident. La reproduction à taille presque réelle de la ville suisse d'Interlaken à Huaqiao City à Shenzhen est une forme encore plus flagrante de recyclage des « expériences » et « souvenirs » d'« autres » personnes⁽³³⁾. Comme l'affirme avec justesse Shelly Kraicer, le film critique cette condition postmoderne hyper-réelle :

Alors que The World est ancré dans une expérience typiquement chinoise, disséquant sans ménagement l'urbanité contemporaine telle qu'elle est aujourd'hui incarnée dans les métropoles chinoises, son titre signale une ambition plus large [...]. Le film fait la satire d'une culture post-benjaminienne, dans laquelle les copies ont une validité première, et deviennent même plus authentiques que les originaux putatifs⁽³⁴⁾.

Dans *The World*, Jia expose cette condition absurde en déplaçant le point de vue des consommateurs vers ceux qui tra-

vailent pour ces parcs à thème. Si les consommateurs de ces parcs en Chine ont une expérience de l'homogénéisation du capitalisme mondial, les employés sont dérouterés par leur exclusion de ce jeu global. La notion marxiste classique d'aliénation semble pertinente dans ce contexte. Dans une scène qui se déroule sur un chantier de construction, à la vue d'un avion, un ouvrier migrant surnommé « Petite Sœur » demande à Xiao Tao qui sont les personnes à bord. Tous deux se lamentent de ne pas savoir car ils n'ont jamais pris l'avion (voir Fig. 1). Alors que les slogans publicitaires affirment que l'on peut « voyager dans le monde entier sans quitter Pékin », le film démontre que ceux qui travaillent à satisfaire la curiosité des touristes peuvent être pris au piège de leur classe sociale inférieure. La question simple et innocente de « Petite Sœur » est en quelque sorte un pressentiment mélancolique de sa mort tragique sur ce même chantier de construction. Les défavorisés vivent un sentiment de perte et d'être pris au piège des vagues du postsocialisme. Cependant, les gens un peu plus mobiles sont tout aussi désorientés par la tornade du changement : dans *Still Life*, c'est le cas de Hong et Sanming qui voient le funambule tracer son chemin précaire et surréaliste au-dessus des Trois Gorges (voir Fig. 2). Les deux personnages sont à la recherche de leur passé disparu au moment où les grands projets de modernisation avancent à toute vitesse, détruisant les maisons de nombreuses personnes. Ces deux exemples présentent un grand défi non seulement pour les gens ordinaires comme Xiao Tao, Petite Sœur, Hong et Sanming, mais aussi pour les critiques et les penseurs contemporains. L'espace culturel chinois est en proie au flot chaotique des temporalités. La modernité occidentale en Chine ne précède pas l'hyper-réalité postmoderne ; les deux coexistent facilement dans le même espace, laissant les gens à la dérive dans la Chine postsocialiste. En termes de représentation, de nombreuses mutations subtiles, vécues au quotidien, ne peuvent être rendues visibles et flagrantes que par l'utilisation d'images surréelles.

32. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1985, p. 24-25 et p. 27.

33. Voir le site officiel de Huaqiao City, http://www.chinatravelguide.com/ctgwiki/Huaqiao_City.

34. Shelly Kraicer, « Lost in Time, Lost in Space: Beijing Film Culture in 2004 », *Cinemascope* 21 : http://www.cinema-scope.com/cs21/feat_kraicer_beijing.htm.

La valeur identitaire et représentationnelle

Dans ce contexte très confus, les valeurs associées à l'identité et à la représentation, centrales dans les films de Jia, dépendent de l'historicité biographique de l'auteur⁽³⁵⁾. Il ne s'agit pas ici de la biographie comme compte-rendu historique et chronologique de la vie d'un individu. En fait, certains films de Jia traitent de personnages fictifs plutôt qu'autobiographiques. Le plus important est qu'ils produisent de façon performative de nouvelles perspectives d'interprétation de l'histoire. Dans sa « Trilogie du pays natal », *Xiao Wu*, *Plateforme* et *Plaisirs inconnus*, il y a parfois un « pacte autobiographique » implicite entre le réalisateur et les protagonistes, mais les éléments biographiques peuvent aussi être répartis entre le sujet narratif et l'objet raconté. D'une certaine manière, l'attrait personnel des films de Jia ne se trouve pas dans la validité ou la nature dramatique d'une expérience individuelle ; ses personnages sont plutôt le prototype d'une génération ou la représentation d'un moment de transition, ou ce que Wang Hui appelle « une image collective » (*qun xiang*)⁽³⁶⁾. Les films de Jia intéressent les intellectuels chinois contemporains comme Wang, qui sont concernés par le destin de la (post) modernité de leur pays. Pour souligner que l'historicité de ce portrait de groupe ne comporte aucun aspect héroïque et qu'il s'agit de personnes ordinaires soumises aux vagues de changements, Wang Hui et d'autres se sont donc détournés du discours officiel de célébration de la modernité pour se concentrer sur le niveau fondamental de la base. Il y a de nombreuses scènes impressionnantes dans la « Trilogie du pays natal », dans lesquelles les personnages jeunes sont placés dans des paysages panoramiques. Les jeunes comme Bin Bin, Qiao Qiao et Xiao Ji de *Plaisirs inconnus*, déracinés et aliénés, dérivent sans but dans l'espace de la ville en mutation. L'une des images les plus représentatives vient de *Xiao Wu*, et montre Xiao Wu debout à l'arrière-plan alors que la circulation rapide des voitures défile au premier plan. Cette mise en scène intéressante transforme la ville mouvante en protagoniste alors que le personnage est relégué au rôle de ruine immobile en toile de fond⁽³⁷⁾. Cette interprétation est rendue possible par l'adoption de ce que Gilles Deleuze appelle « l'image-temps », qui contraste avec les « images-mouvement » de la tradition hollywoodienne. L'esthétique de Jia, comme celle d'autres réalisateurs chinois contemporains, montre une « résurgence générale de l'intérêt pour la question du temps dans les études cinématographiques générales, avec l'émergence de la théorie de Deleuze et la conscience du fait que le temps est une

construction, plutôt qu'une donnée »⁽³⁸⁾. C'est grâce à la nature construite du temps que l'identité peut être mise en représentation. Lorsque ces personnages dérivent à travers les vieux quartiers de leurs villes, ils deviennent eux-mêmes une partie de leur environnement en ruines. Si les vieux quartiers disparaissent, eux aussi sont sujets au délabrement et à l'immobilité. Les morts tragiques de Tai Sheng et de Xiao Tao dans *The World* suggèrent la fin inévitable de ces personnages à la dérive, sans domicile, dans le grand parc à thème surréel du monde postmoderne. Cependant, Jia n'est pas affirmatif ni toujours pessimiste sur leur destinée finale. Certains personnages, comme les artistes désorientés Cui Mingliang et Yin Ruijuan dans *Platform*, s'adaptent aux changements globaux et leur destinée reste ouverte à la fin du film. Quand Sanming recherche la femme qu'il a aimée dans la ville de Fengjie en voie de disparition, cette quête incarne ce que l'on peut préserver, et ce qui peut servir de repère dans un processus sans fin de destruction. On pourrait même considérer ce point de vue comme une « vision de résistance incarnée – une résistance individuelle et physique qui peut générer un espoir impossible, miraculeux mais tangible dans un monde qui semble n'en offrir aucun »⁽³⁹⁾.

Pour créer cette image collective des gens ordinaires, Jia doit mettre en représentation une interprétation historique des changements de la réalité chinoise. Pour un cinéaste, déployer une action qui montre la responsabilité du personnage et la représenter dans un espace et un temps spécifiques nécessite de trancher et d'interpréter l'histoire. C'est par des choix et par son dessein artistique qu'un réalisateur touche à la valeur de représentation du film. La réalité montrée dans ses films est ainsi toujours rapprochée d'une incarnation, d'une subjectivité et d'une historicité. Il est intéressant de noter que les films de Jia, notamment ses premiers, sont caractérisés par une tentative d'interpréter l'histoire à travers le silence et l'observation. Il n'y a aucune voix narrative dominante. Les subjectivités sont souvent incarnées par des individus qui s'expriment mal, dont Xiao Wu est le plus révélateur. Jia et son cameraman jouent le rôle de spectateurs, ob-

35. L'expression « la valeur d'identité » est tirée de Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, op.cit., mais dans son ouvrage, la « valeur d'action » (*act value*) remplace ce que nous appelons « valeur de représentation » (*representation value*).

36. Wang Hui, in Ouyang Jianghe (éd.), *Zhongguo dili dianying fangtan lu*, op. cit., p. 264.

37. Chris Berry, « Xiao Wu », *Cinemaya* 42 (1998/99), p. 20.

38. Chris Berry, « One Film at a Time – Again » [Introduction], in Berry (éd.), *Chinese Films in Focus II*, Palgrave-Macmillan, 2008, p. 1-8.

39. Shelly Kraicer, « Chinese Wasteland: Jia Zhangke's Still Life », *Cinemascope* 29, voir le site internet http://www.cinemascope.com/cs29/feat_kraicer_still.html.

40. Teo, « Cinema with an Accent – Interview with Jia Zhangke, director of *Platform* », art. cit.

servant la façon dont les événements se déroulent dans les rues, afin d'en préserver les aspérités et le sentiment d'imédiateté. Dans *Plateforme*, de nombreux plans-séquences et prises panoramiques sont utilisés pour maintenir une distance entre la caméra et les personnes observées. Cette distance crée un grand espace elliptique permettant aux spectateurs de faire leur propre interprétation. Les personnages eux-mêmes sont hésitants, ce qui donne aux spectateurs l'impression que le silence recèle également la compréhension incomplète qu'a le réalisateur d'une réalité en mutation. L'observation est alors un moyen d'être plus proche du réel. En d'autres termes, il nous semble que le réalisateur ne souhaite pas tirer de conclusions hâtives sur l'énigme actuelle de la Chine contemporaine. On peut aussi considérer que le silence est une forme minimaliste de représentation. Il ne s'agit pas d'un rejet direct de la mise en scène mais plutôt d'un commentaire ou d'une interprétation limitée de l'auteur, dans le contexte énigmatique de la Chine postsocialiste, laissant le thème du capitalisme mondial ouvert. Cette attitude exploratoire est courante dans les films de Jia. Il adopte rarement une position antimondialisation, même si sa compassion pour les défavorisés est évidente. Cette manière de représenter et d'interpréter l'histoire correspond à la volonté de Jia de retrouver le primitivisme cinématographique des films muets :

J'aime beaucoup les films muets. Ils sont très originaux et novateurs [...] Chaque lumière, chaque mouvement et chaque scène sont réalisés avec une précision industrielle⁽⁴⁰⁾.

Cependant, dans les films plus récents comme *24 City*, qui raconte les vies de trois générations d'ouvriers dans une usine d'armement d'État sur le point d'être fermée pour céder la place à un luxueux complexe résidentiel, la caméra se concentre sur des personnages qui utilisent beaucoup le langage pour exprimer leurs pensées et sentiments nostalgiques, notamment dans les parties fictionnelles du film. Par contraste, le malaise de certains personnages sous l'œil de la caméra peut, comme l'a remarqué un critique, révéler la tyrannie de la caméra⁽⁴¹⁾. On peut néanmoins généraliser en affirmant que les films de Jia privilégient le silence, l'observation et la contemplation comme des moyens de répondre à l'histoire contemporaine de la Chine.

De plus, Jia relie de façon provocante l'historicité et l'authenticité de ses personnages aux dimensions matérielles et anthropologiques de la vie quotidienne. Dans *Still Life*, les quatre catégories d'objets – cigarettes, vin, bonbons et thé –

prises en avant par des intertitres, nous frappent comme des composantes terre-à-terre des rituels quotidiens accomplis par les personnes ordinaires⁽⁴²⁾. Mais il faut remarquer que ces rituels quotidiens sont le fait des membres des classes inférieures subissant un appauvrissement matériel. Ceux qui sont aisés passent probablement plus de temps à s'adonner au matérialisme qu'à apprécier le sens de la matérialité elle-même. Pour les ouvriers, même un billet de 10 RMB est devenu un moyen de créer un lien affectif avec leur patrie. Dans une scène, les ouvriers sur les chantiers de démolition cherchent des lieux familiers sur le billet : ceci suggère que des objets matériels peuvent permettre de se relier à une dimension plus large. En plus d'être des objets de première nécessité, les produits quotidiens donnent un autre aperçu du matérialisme dans la Chine postsocialiste. Alors que les biens dans les villes internationales prospères confèrent un statut social, illustrant le succès matériel et les désirs capitalistes, ces objets quotidiens créent des alliances affectives entre les personnages au-delà des frontières géoculturelles. Cette nouvelle matérialité, ancrée dans l'expérience vécue, suggère un moyen alternatif de créer des liens dans les villes globales dominées par les désirs incessants de possession matérielle.

Nous pouvons donc affirmer que la préoccupation pour les questions sociales et la compassion de Jia pour les gens ordinaires le placent dans la tradition réaliste du cinéma chinois. Son éthique du personnel et de l'authentique renforce sa position d'auteur et l'« accent Jia Zhangke ». Cependant, à ces films manquent l'optimisme et les impulsions utopistes du réalisme socialiste qui glorifie la lutte du prolétariat pour le progrès socialiste ; ils s'intéressent plutôt à la description des difficultés des gens ordinaires dans la tourmente de mutations sociales sans précédent. De plus, contrairement à d'autres travaux réalistes, les films de Jia n'érigent pas des sentiments explicitement antioccidentaux et nationalistes en contre-discours face aux vagues de la (post)modernisation. Ils adoptent plutôt une position plus réfléchie face à cette « intrusion », présentant parfois ceux qui la subissent comme complices, dociles ou sans défense. La plupart des personnages n'ont pas d'autre choix que d'aller dans le sens de la mondialisation, de consommer des biens et de « profiter » du capitalisme mondial tout en souffrant de ses développements inégaux. Même les personnages les plus artisanaux dans

41. Voir la critique de *24 City* par Feiyufeyiyu, « Jin ni xiaoshi de yimian » (Seulement le côté que tu as effacé), <http://www.douban.com/review/1801488/>.

42. Wang Hui, dans Ouyang (éd.), *Zhongguo du li dianying fang tan lu*, op. cit., p. 261.

43. W.B. Yeats, « Spilt Milk », in Richard J. Finneran (éd.), *The Poems: A New Edition*, Londres, Macmillan, 1983, p. 240. Le poème en anglais est le suivant : « We that have

l'univers de ces films ne sont pas toujours optimistes, et jamais héroïques. Progressivement et systématiquement, le « national » cède au discours cinématographique de l'urbain dans lequel les citadins nostalgiques se plaignent du temps qui passe dans les ruines de leurs villes.

Apparues en un peu plus d'une décennie, les œuvres cinématographiques de Jia nous rappellent les quelques vers d'un poème qu'il cite lui-même dans *24 City*. Dans « Spilt Milk » (Lait renversé), W. B. Yeats écrit :

*Nous qui avons agi et pensé,
Qui avons pensé et agi,
Devons nous répandre et nous disperser
Comme du lait renversé sur une pierre*⁽⁴³⁾.

Le lait renversé sur une pierre est peut-être une image trop triste. Mais Jia est déterminé et continue à donner aux gens ordinaires la possibilité de « se répandre », en silence ou avec des mots, sur ce qu'ils ont pensé ou fait. Il insère ainsi des valeurs et des points de vue dans la culture cinématographique contemporaine, en donnant vie à une éthique et à une politique passionnées du personnel et de l'authenticité. •

• Traduit par Séverine Bardon

Glossaire

Chow Keung 周強 Cui Weiping 崔衛平 da pian 大片

dixia 地下 duli 獨立 Han Jie 韓杰

Hu Tong Communication 胡同製作

Jia Zhangke 賈樟柯 Li Kit-ming 李傑明

Liu Xiaodong 劉小東 Lou Ye 婁燁

Lu Chuan 陸川 mei li 魅力 min gong 民工

Ouyang Jianghe 歐陽江河 qun xiang 群像

Wang Hui 汪暉 Wu Wenguang 吳文光

Xstream Pictures 西河星匯 Yu Lik-wai 余力為

Zhang Yuan 張元 Zhu Wen 朱文

done and thought/ That have thought and done/ Must ramble, and thin out/ Like milk spilt on a stone. »