

Introduction

En une douzaine d'années, cinq longs et un court métrages de fiction, trois documentaires et un film inclassable se nourrissant des deux registres, Jia Zhang-ke, né en 1970 à Fenyang dans la province du Shanxi dans le nord de la Chine, s'est peu à peu imposé comme l'un des plus stimulants cinéastes contemporains. Après avoir étudié la peinture à l'École des beaux-arts de Taiyuan dans sa province natale et écrit un roman, il entre à l'Académie du film de Pékin en 1993. Il y fonde deux ans plus tard le « Youth Experimental Film Group », structure de production indépendante qui lui permet de réaliser trois films courts en vidéo, tous restés inédits en France et dont l'auteur ne se prévaut jamais¹. En 1997 il obtient son diplôme de l'Académie et réalise sans autorisation officielle son premier long métrage de cinéma.

On a très tôt fait de lui le chef de file des cinéastes chinois de la sixième génération. Mais ce caractère consacré ne lui sied point et on ne s'étonne pas de le voir le rejeter aussitôt en reniant toute vision officielle ou académique du cinéma, en désavouant toute posture de *leadership* dans ses films comme dans les entretiens qu'il accorde. Alors disons plutôt qu'il fut considéré en France, dans un premier temps, à la fin des années 1990 et au début des années 2000, comme le représentant le plus éminent d'un certain cinéma chinois *underground*, celui qui se fabrique dans une quasi clandestinité, sous le manteau, qui est peu ou pas diffusé en Chine et qui a un besoin vital de reconnaissance, voire de capitaux, en provenance de l'étranger. Dans un premier temps seulement, disais-je, car les choses ont évolué dans un sens favorable, n'en déplaise aux complaisants amateurs de dissidence qui

• 1 – On apprend toutefois, dans un article de Jean-Michel FRODON (« Jia Zhang-ke, les risques de l'indépendance », *Le Monde* du 14 janvier 1999, p. 29), que *Un jour à Pékin* est un documentaire sur la place Tien An Men, que *Xiao Shan Going Home* est une fiction relatant la visite d'un paysan à Pékin, et que *Du Du*, fiction également, évoque les problèmes sentimentaux d'une étudiante.

auraient tant aimé le voir crouler dans la clandestinité, au risque de voir disparaître un cinéaste majeur. En février 2002, le Bureau du film autorise enfin les tournages initiés par des sociétés de production indépendantes, ainsi que la distribution des films qui en résultent. Cette autorisation était jusqu'alors exclusivement réservée aux films sortant des studios d'État. Dès lors Jia bénéficie de la levée de l'interdiction gouvernementale qui frappait ses films. Mais il n'entre pas pour autant dans le rang, simplement, une pression moindre lui permet de faire évoluer son cinéma, sans guère plus de contraintes, en toute autonomie, sachant subtilement contourner les obstacles que les autorités chinoises ne manquent toujours pas de dresser sur sa route, car il reste de ceux qu'elles voient d'un mauvais œil.

Ainsi, *Xiao Wu*, *artisan pickpocket* (1997), *Platform* (2000), *Plaisirs inconnus* (2002), *The World* (2004) et *Still Life* (2006) ont été unanimement salués par la critique, notamment française, comme les manifestations de l'œuvre d'un cinéaste d'importance. Avec *Still Life*, il semble même atteindre un plus large public. À cela s'ajoute l'accueil plus timoré de ses trois documentaires que sont *In Public* (2001), *Dong* (2006) et *Useless* (2007) ainsi que ce film hybride, entre documentaire et fiction, qu'est *24 City* (2008), fraîchement accueilli au festival de Cannes 2008 où il concourait dans la sélection officielle, ignoré du jury. N'empêche que sa reconnaissance internationale est incontestable, comme l'atteste une commande passée par le Centre de culture contemporaine de Barcelone (CCCB) dans le cadre de l'exposition « Dans la ville chinoise. Regards sur les mutations d'un empire » présentée, avant Barcelone, à la Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris de juin à septembre 2008. Jia s'est vu proposé de coordonner la réalisation de cinq courts métrages consacrés à différentes villes chinoises et d'en réaliser un. Ce sera *Cry Me a River*, tourné à Suzhou, la « Venise de l'Orient », dans la province du Jiangsu dans l'est du pays. En un mouvement inverse à celui de nombreux cinéastes attirés ou aspirés par l'art contemporain, Jia réalise là un véritable film de cinéma n'ayant rien à voir avec une quelconque installation, significativement sélectionné à la 65^e Mostra de Venise en septembre 2008 où il est fort bien accueilli.

On peut avancer trois raisons principales à cet enthousiasme critique bien-fondé, à cette finalement rapide reconnaissance internationale.

Tout d'abord Jia Zhang-ke propose une vision juste et subrepticement critique de la Chine, que ce soit une Chine strictement contemporaine de la réalisation des films à travers ce que l'on pourrait appeler des chroniques plus (*Xiao Wu* et *Plaisirs inconnus*) ou moins (*The World* et *Still Life*) instantanées, ou bien celle d'un passé très récent avec cette fausse fresque des années 1980, d'immédiat après Révolution culturelle – période sur laquelle le cinéaste envisage de revenir –, *Platform*. Devant ces films – petit miracle du cinéma –, nul besoin de bien connaître la Chine pour acquérir la certitude que c'est à cela qu'elle ressemble. Ce pays si lointain, vers

lequel tous les regards se sont tournés entre la fin du xx^e siècle et le début du xxi^e (développement économique exceptionnel, Jeux olympiques de 2008, atteintes aux droits de l'homme...) devient accessible dès lors qu'il est vu par un cinéaste qui, œuvrant entre local et universel, fait la démonstration que nous vivons bien dans le même monde, loin, très loin de tout folklore et même de tout exotisme.

Ensuite, il est tout à fait évident dès les premières minutes de *Xiao Wu* qu'il questionne le cinéma, qu'il cherche la forme idoine pour décliner des histoires qui ont toutes à voir avec un seul sujet : les conséquences sur la population des violentes mutations de la Chine d'aujourd'hui. Pour cela, Jia redonne tout d'abord ses lettres de noblesse à la notion de plan qui redevient vitalemment question d'espace et de temps. Par là, il se fait le chantre naturel du combat formulé par Patrice Rollet, celui du plan, de la réaffirmation du plan :

« Ça commence à se savoir, le cinéma n'est pas affaire d'images mais de plans. [...] Face aux tentations maniéristes du cinéma contemporain, le plan, dans ce qu'il a d'inassimilable au tout-venant de l'image, occupe, il est vrai, une position privilégiée. Il incarne dans le cinéma l'ultime lieu de résistance à l'actuelle confusion audiovisuelle. Comme dramatisation du temps et de la lumière, mobilisation violente d'affects, tension et libération d'énergie, affleurement d'un réel singulier par définition, il ne saurait non plus se réduire aux approches traditionnelles qui ne voient en lui qu'effigie pacifiée de la réalité ou unité de base d'un supposé langage cinématographique². »

Enfin, remarquons d'emblée (mais nous n'aurons de cesse de tenter de le démontrer) que Jia a su se remettre en cause, a su évoluer en s'adaptant simultanément aux évolutions particulièrement rapides de la Chine et des nouvelles technologies cinématographiques, cherchant constamment l'adéquation entre fond et forme, leur point de rencontre. Du 16 mm granuleux de *Xiao Wu* à la HD de *Still Life* ou *24 City* en passant par le 35 mm de *Platform* et la DV de *Plaisirs inconnus*, que de chemin parcouru pourrait-on dire ! Sauf que ce chemin n'est pas fait de grands bouleversements, de virages radicaux tant son adaptation s'est faite en souplesse, dans la sérénité absolue ; je parle là du strict point de vue de l'observateur et spectateur de cette évolution et n'augure point de ce qui se passe sur les tournages de ses films qui n'ont toutefois pas la réputation d'être particulièrement tendus. On aurait pu imaginer Jia s'installer dans l'esthétique minimaliste et le naturalisme de son premier long métrage, sans qu'on ait grand-chose à y redire. Il a donc plutôt opté pour la remise en cause tout en restant d'une grande cohérence. Opération risquée, non convertie par tous les cinéastes chinois de la sixième génération, à l'image de l'évolution d'un Wang Chao qui, de l'avis général, ne tient

• 2 – Patrice ROLLET, *Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, P.O.L. Trafic, 2002, p. 15.

pas avec *Jour et nuit* (2005), *Voiture de luxe* (2006) et *Memory of love* (2009) les belles promesses de *L'Orphelin d'Anyang* (2001). Le retour sur un passé récent dans *Platform*, l'insertion de séquences animées dans *The World*, les effets spéciaux de *Still Life* (ah! le décollage de l'immeuble et le passage de la soucoupe volante!) ou encore la fusion documentaire-fiction tentée dans *24 City* sont autant d'exemples parmi d'autres, et sur lesquels nous aurons largement l'opportunité de revenir, de cette capacité à expérimenter le cinéma tout en radiographiant la Chine.

Pour atteindre la vérité de la Chine, Jia Zhang-ke ne la pré-interprète pas, ne lui assigne pas un sens précis à travers un processus violemment anti-théâtral qui relève de l'enregistrement brut; la modernité de son cinéma se situe d'abord là. Quand en 2001 il évoque sa méthode de travail, il déclare : « J'aime filmer vite, dans le réel, comme si je volais quelque chose. Les idées viennent dans ces situations de quasi-improvisation. Il faut pouvoir changer l'histoire et les scènes jusqu'au dernier moment. Les hasards sont créateurs, les choses qui surgissent sur un tournage sont souvent les plus belles. Le cinéma est fait pour enregistrer cela³. » Dans cette profession de foi, dans cette volonté un rien utopique de voler le réel, on peut voir en tous

cas la dimension éthique d'un cinéaste hostile à toute profonde manipulation, fuyant tout ce qui menace de se figer et ouvert à tous les possibles pourvu qu'ils conservent des traces d'instinct. La façon dont il parvient à intégrer à son processus de création des badauds de tournage regardant constamment la caméra (plus particulièrement dans *Xiao Wu*, *artisan pickpocket*) confirme remarquablement cette position qui n'a rien d'une posture. L'utilisation d'acteurs majoritairement non-professionnels l'inscrit d'ailleurs dans la lignée de mouvements ou courants cinématographiques bien connus. N'a-t-on pas parlé à son propos de néo-réalisme chinois?



Jia Zhang-ke sur le tournage de *24 City*

• 3 – JIA Zhang-ke, « J'aime filmer comme si je volais quelque chose », propos recueillis par Antoine DE BAECQUE, *Libération* du 29 août 2001, p. 25.

Tout naturellement, cette position l'a amené à réaliser en 2001 un premier (court) documentaire, *In Public*, dans lequel les fondements de son cinéma et le questionnement qui les accompagne n'y sont nullement remis en cause, bien au contraire. Selon Bernard Eisenschitz, les forts partis pris esthétiques observés dans les deux premiers films sont ainsi réaffirmés : « Trente plans, autant de découpes dans l'espace et le temps d'une ville. [...] Sous l'apparence d'un bloc-notes purement contemplatif, *In Public* établit un constant aller-retour avec le spectateur où le "naturel" de l'"expérience" est mis en cause. L'unité narrative, le plan, reste opaque [...]. Le désir d'une réalité nue affirmé par Jia, que d'ici on peut lire comme naïf, à coup sûr une revendication profonde et politique là-bas, pourrait bien rester une impulsion essentielle là même où cela paraît aller de soi⁴. » Même s'ils sont très différents, les deux autres documentaires de Jia, *Dong* et *Useless*, confirment le prolongement entamé avec *In Public* dans une interrogation du réel suscitant celle de l'imaginaire, quand ça n'est pas l'inverse. C'est donc tout naturellement qu'il tente la fusion en 2008 avec *24 City*.

À travers l'ensemble de ses films c'est d'abord ni plus ni moins qu'un état des lieux de la Chine contemporaine que nous propose le cinéaste, du début des années 1980 à nos jours. Avec une telle capacité à enregistrer le présent que tous les écueils de la fresque historique sont évités dans *Platform*. « Avec *le Quai*⁵, Jia Zhangke avait réalisé un des rares films sur la fin du socialisme réel, et réglé ses comptes avec l'histoire récente de la Chine. Mais le mois et demi de tournage de *In Public* n'est pas hors de ce temps historique – pas plus que ne l'était le récit de *Xiao Wu*, artisan *pickpocket*. Il le prolonge⁶ » ajoute encore Eisenschitz. Autres écueils évités, ceux relatifs à la caméra DV utilisée dans *Plaisirs inconnus* sans sacrifier l'esthétique et sans céder à la tentation des mouvements de caméra intempestifs. Car une fois l'œil habitué aux contours mal définis des personnages ou des éléments du décor inhérents en 2002 à ce type de matériel, force est de constater que l'esthétique du film va dans un sens identique aux précédents. Il en va de même avec la caméra numérique Haute Définition et le cinémascope pour *The World* et *Still Life* qui conviennent parfaitement aux lieux (le parc d'attractions et la vallée des Trois Gorges) et à l'époque (aujourd'hui) filmés.

Le cinéaste s'attache donc à dresser le portrait d'un pays en pleine mutation politique, économique et culturelle, et qui sert de toile de fond extrêmement réactive sur les récits. Soucieuse de ne pas se voiler la face sans pour autant tomber dans le film à thèse (sur le mode « voyez chers occidentaux comme la vie est difficile en Chine »), responsabilisant le spectateur, l'œuvre de Jia Zhang-ke s'efforce

• 4 – Bernard EISENSCHITZ, « Passerelles », *Cinéma 03*, printemps 2002, p. 14-17.

• 5 – Le film a été distribué en France avec son titre anglais, *Platform*.

• 6 – *Ibid.*, p. 15-17.

de saisir un monde en train de disparaître, un pays engagé dans une course au profit qui laisse beaucoup de monde sur le bord de la route. D'où son pessimisme, l'absence d'horizon pour la plupart des personnages, son nihilisme. Mais un nihilisme régénérant, cinématographiquement productif car on peut faire le pari dès aujourd'hui, et même si son œuvre est en cours, que Jia aura su saisir comme nul autre les mutations de son pays, qu'il restera dans l'histoire du cinéma comme celui qui aura su représenter, de l'intérieur et avec le plus de tact, le changement d'ère auquel se livre la Chine. Seul Wang Bing avec son monumental *À l'ouest des rails* (2003) semble en mesure de lui contester cette place.

Ce double questionnement, sur la Chine et sur le cinéma, nous nous emploierons à le restituer dans cette étude en quatre temps. Tout d'abord (chapitres I et II) en nous interrogeant sur le regard porté par le cinéaste dans ses cinq longs métrages de fiction sur la Chine contemporaine, à travers ses contradictions, ses restrictions dans une période de prétendue ouverture, ses implications sur le devenir des Chinois, en tous les cas ceux qui retiennent son attention. Ensuite (chapitres III et IV) en étudiant la façon dont on perçoit l'étranger et dont on se réfugie vers un certain type de spectacles et autres distractions. Proposés comme corollaires à une situation critique, ces échappatoires concernent en effet l'ensemble des protagonistes des cinq films qui font montre d'une vraie curiosité dans la limite de ce qu'on veut bien mettre à leur disposition. Dans un troisième temps (chapitres V et VI) nous verrons ce qu'il en est de ces replis naturels et universels que sont la famille, l'amitié et l'amour sur fond de grandes mutations. Enfin (chapitres VII et VIII), nous ferons un sort particulier à l'œuvre documentaire ainsi qu'à ce film hybride qu'est *24 City* en se confrontant à ces tenaces frontières entre documentaire et fiction. Car Jia Zhang-ke semble bien figurer parmi les cinéastes contemporains qui s'emploient le plus à les combattre, revendiquant ainsi un seul statut, celui de cinéaste.

Signalons enfin que la présente étude a d'abord fait l'objet d'un texte publié en 2003 dans la revue *Trafic*, déjà intitulé *No future (made) in China*⁷. Il m'a servi de point de départ pour ce travail. On ne s'étonnera donc pas d'y retrouver quelques bribes du texte originel.

⁷ – Antony FIANT, « No future (made) in China. À propos de la trilogie nihiliste de Jia Zhang-ke », *Trafic* n° 46, été 2003, p. 94-105.