



HAL
open science

L'espace immatériel dans le cinéma de Jia Zhangke : une politique du regard

Camilo Soares

► To cite this version:

Camilo Soares. L'espace immatériel dans le cinéma de Jia Zhangke : une politique du regard. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2016. Français. NNT : 2016PA01H304 . tel-01412956

HAL Id: tel-01412956

<https://theses.hal.science/tel-01412956>

Submitted on 9 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE

**ÉCOLE DOCTORALE ARTS PLASTIQUES
ESTHÉTIQUE ET SCIENCES DE L'ART**

**Doctorat en ARTS & SCIENCES DE L'ART
Mention : Cinéma**

Camilo SOARES

**L'espace immatériel dans le cinéma de Jia Zhangke : Une
politique du regard**

**Thèse dirigée par
M. le professeur Dominique CHATEAU**

Soutenue le 13 juillet 2016

Jury :

M. Dominique Chateau, Professeur à l'Université Paris 1

M. Paulo C. Cunha Filho, Professeur à l'Universidade Federal de Pernambuco

M. José Moure, Professeur à l'Université Paris 1

M. Karl Sierek, Professeur à l'Université d'Iéna

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE

**ÉCOLE DOCTORALE ARTS PLASTIQUES
ESTHÉTIQUE ET SCIENCES DE L'ART**

**Doctorat en ARTS & SCIENCES DE L'ART
Mention : Cinéma**

Camilo SOARES

**L'espace immatériel dans le cinéma de Jia Zhangke : Une
politique du regard**

**Thèse dirigée par
M. le professeur Dominique CHATEAU**

Soutenue le 13 juillet 2016

Jury :

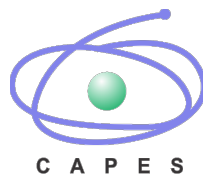
M. Dominique Chateau, Professeur à l'Université Paris 1

M. Paulo C. Cunha Filho, Professeur à l'Universidade Federal de Pernambuco

M. José Moure, Professeur à l'Université Paris 1

M. Karl Sierck, Professeur à l'Université d'Iéna

Cette thèse a été réalisé avec le soutien d'une bourse de doctorat de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)*



Et le soutien de l'*Universidade Federal de Pernambuco*



RÉSUMÉ

La présente thèse propose d'analyser l'approche de l'espace dans le cinéma de Jia Zhangke, le réalisateur le plus représentatif, avec Wang Bing, de la génération indépendante (ou sixième génération) du cinéma chinois, comme une appréhension dialectique, consciente des discours qu'engendrent la représentation du réel. La construction de l'espace dans ses films est ainsi une forme d'engager, par le jugement esthétique, une conscience politique du spectateur à l'appréhension du monde. Jia ainsi fait du registre cinématographique à la fois le témoin privilégié du processus de changements de la Chine actuelle et un espace reconstruit subjectivement au moyen de l'imagination et de la mémoire. Son cinéma formule ainsi une critique subtile de la modernisation rapide et violente en cours, qui engendre la destruction de son paysage historique, la perte des repères culturels de son peuple et le désarroi des gens laissés pour compte. En actualisant des références à la peinture traditionnelle de paysage en Chine, Jia Zhangke tisse l'expression du monde dans son cinéma en tant qu'espace historique, puis espace dialectique et finalement espace immatériel pour observer son historicité, problématiser son présent et finalement proposer au spectateur, à partir de l'expérience esthétique, la conscience de son existence médiale porteuse de puissance d'action.

Mots clés :

Cinéma, esthétique, Jia Zhangke, Chine, espace immatériel, paysage, historicité, politique

ABSTRACT :

This dissertation proposes an analysis of the approach to space in the cinema of Jia Zhangke— a filmmaker, who with Wang Bing, is most representative of the independent generation, or sixth generation, of Chinese cinema— as a form permitting an engagement of political consciousness through the comprehension of space. Through his aesthetics, Jia creates a cinematographic register that is both privileged witness of the processes of change in present-day China and a space subjectively reconstructed through the means of imagination and memory. This dissertation considers how his cinema expresses a subtle critique of the rapid and violent modernisation currently occurring in China, which engenders the destruction of its historical landscape, the loss of local cultural bearings, and the helplessness of those left abandoned. Through making references to traditional Chinese landscape painting, this work explores how Jia constructs the expression of this world in his cinema: as historical space, then as dialectical space, and finally as immaterial space in order to observe its historicity, to problematize its present, and finally to propose to the spectator, departing from aesthetic experience, an awareness of its medial existence carrying a force for action.

Key words : cinema, aesthetics, Jia Zhangke, China, immaterial space, landscape, urbanscape, historicity, politics

REMERCIEMENTS

Je remercie tout spécialement Dominique Chateau pour sa confiance et son exigence tout au long de ces années de recherche.

Mes remerciements s'adressent également à Paulo Carneiro Cunha Filho, José Moure et Karl Sierck, pour avoir accepté d'être membres du Juri.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes qui m'ont aidé au cours de mes recherches : Anapaula Trindade Marinho, Ana Rosa Marques, Bruno Saphira, Djamel Boubegiten, Florent Barère, Gabriel Çarungaua, Gabrielle Reiner, Georges Didi-Huberman, Jorge Waquim, Melissa Van Drie, Neli Dobрева, Muriel Pérez, Natália Soares, Raphael Morère, Rebeca Mello, Véronique Alexandre Journeau.

Je dédie cette thèse à mon père qui m'a appris à aimer les livres et à ma mère qui m'a appris à aimer le voyage et à regarder le paysage.

AVERTISSEMENT

Les deux premières fois qu'un film est cité, le titre est donné aussi en version originale, en caractères chinois et en pinyin (système phonétique de romanisation du chinois). Sinon, la version commerciale en France (en français ou en anglais) sera la seule utilisée.

En Chine, le nom vient toujours avant le prénom. Pour cette raison, nous appellerons, certaines fois, Jia Zhangke par Jia, son nom de famille. De façon analogue, cela sera aussi le cas avec des auteurs chinois cités.

Des extraits des films sont disponibles sur internet. L'accès à ceux-ci est indiqué par le signe "SCENE", accompagné par sa numération et par un lien qui renvoie à l'extrait. Ces liens se trouvent après les légendes des figures ("FIG").

SOMMAIRE

RÉSUMÉ

MOTS-CLÉS

ABSTRACT

KEYWORDS

REMERCIEMENTS

AVERTISSEMENT

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PARTIE I LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE COMME PAYSAGE

CHAPITRE I UN CINEMA DU PAYSAGE

- 1.1 De la modernité a la recherche d'une dialectique de l'espace
- 1.2 Le temps du paysage dans la composition de l'espace
- 1.3 Le paysage en Europe et l'ouverture vers l'extérieur
- 1.4 L'histoire du paysage en chine et l'écriture de la vibration de l'univers

CHAPITRE II LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE DIALECTIQUE DANS LA CHINE CONTEMPORAINE

- 2.1 Un cinéma dans l'espace moderne mondialisé
- 2.2 Des souffles du XXème siècle sur le paysage chinois
- 2.3 Un espace dialectique vers le dépassement de la modernité

PARTIE II L'ESPACE EN TANT QU'IMAGE DE L'EXPERIENCE SOCIALE ET POLITIQUE

CHAPITRE III DU REALISME A L'IMMATERIEL

- 3.1 L'espace objectif et le réel ontologique du cinéma
- 3.2 La crise du réel dans le cinéma de Jia Zangke
- 3.3 Le témoin étonné d'un regard mouvant
- 3.4 Vers une image sans limites
- 3.5 Le faux péché de la théâtralisation du réel

CHAPITRE IV VERS UN ESPACE POLITIQUE

- 4.1 L'espace historique
- 4.2 L'espace dialectique
- 4.3 Espace immatériel

CONCLUSION L'ESPACE IMMATERIEL COMME UNE POLITIQUE REGARD

TABLE DES FIGURES

TABLE DES SCENES

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES I - INTERVIEW

ANNEXES II - FILMOGRAPHIE

Introduction

Il n'y a rien de mieux qu'une image pour ouvrir la discussion proposée ici sur l'esthétique du cinéaste chinois Jia Zhangke. Cet auteur de plus de dix longs métrages, qui oscillent entre fiction et documentaire, est le-fer-de lance de la *sixième génération* de cinéastes chinois, ou *génération indépendante*, comme ils préfèrent être nommés, car ils critiquent le système politique et artistique mené par l'État chinois. Pour appuyer ce propos sur l'importance et la puissance de l'expression de l'espace dans son cinéma, pensons à un passage du documentaire *Dong* (东, *Dong*, 2006), qui est malheureusement très méconnu dans son œuvre¹. Jia introduit, au début de ce film (dans la troisième scène), les transformations en cours de cet endroit qui allait devenir bientôt la plus grande œuvre d'ingénierie du monde moderne : le barrage de Trois Gorges (*sānxiá dàbà*), en faisant preuve d'un choix formel qui parle davantage sur ses fortes convictions à propos du rôle du cinéma dans la construction de la perception de l'espace et les discours que celle-ci engage.

Un peu avant cette séquence, au tout début du film le peintre Liu Xiaodong apparaît en capuchon, de dos au premier plan, en train de regarder la vallée d'un fleuve sous la pluie. Ce plan prépare déjà une relation entre le regard et le paysage. Le plan suivant dans un mouvement de caméra ascendant, dévoile les cimes pour en suite perdre le

¹ *Dong* est un documentaire sorti en 2006 sur le peintre Liu Xiaodong. Lors du tournage, Jia a résolu tourner une fiction au même moment et lieu, la région du barrage de Trois Gorges. Ce dernier film (*Still life*), après avoir gagné le Lyon D'or au Festival de Venise en 2006, a fini pour éclabousser le documentaire original.

regard du spectateur sur les nuages. C'est à travers cette image sans temps ni forme que se présentent le titre du film et le nom de son réalisateur. Une brève scène sur un bateau présente le déplacement vers la région du barrage. Ensuite vient notre passage en question : un plan très large s'ouvre sur un paysage, tranché au milieu par l'eau du fleuve ; le ciel coupé par les montagnes de l'autre rive, où l'on voit quelques bâtiments ; en bas de l'image, un terrain en friche au bord de l'eau où le peintre Liu Xiaodong marche, figure minuscule dans l'image.

La caméra suit le parcours de Liu à distance, à travers un lent mouvement panoramique vers la gauche. Pendant ce déplacement, nos yeux découvrent, petit à petit, l'espace arpenté par le personnage. Des lettres apparaissent sur l'image pour nous dire qu'on est bien aux Trois Gorges. On entend d'abord la présence des oiseaux et des chiens, telles des références sonores au monde rural, en phase avec l'image de la petite cabane au bord de l'eau. Liu monte une petite colline qui l'emmène vers le milieu de l'image. La caméra s'arrête une première fois, tandis qu'il se tourne pour regarder la vue. L'homme se trouve entouré par les hautes montagnes et les nuages qui les enlacent. À ce moment, la bande-son devient plus présente, plus forte. On commence à entendre également des sons plutôt urbains, industriels : les cris des ouvriers, le bruit de moteurs de tracteurs et de klaxons de voitures, ce qui évidemment creuse le contraste avec l'image idyllique qu'on voit encore.

La caméra est à nouveau en mouvement quand l'homme reprend sa marche. On découvre des briques éparpillées par terre au pied de la colline. On s'arrête encore une

FIG. 1 : Peintre Liu Xiaodong dans la région de Trois Gorges, dans *Dong* (2006). Voir **SCENE 1** en cliquant sur le lien ci-dessous : <https://www.dropbox.com/s/r7sjgvk0ap3ac0m/SCENE01-Dong.mp4?dl=0>



fois quand il arrive au bout d'une autre butte pour prendre le paysage en photo. La caméra respecte le temps du personnage, le temps du regard. On reprend le mouvement. La caméra le suit, toujours vers la gauche, mais cette fois-ci il s'approche plus du premier plan de l'image. Le peintre commence à trouver des traces indiscutables de démolition, des bouts de pavés éparpillés un peu partout. Le terrain est, d'un coup, devenu inhospitalier. L'homme avance avec difficulté, trébuche enfin en disant "merde". Dans ce chemin de plus en plus hasardeux, la caméra le perd même à un moment un peu de vue : Liu est obligé de sortir partiellement du cadre pour pouvoir continuer son chemin. Il semble perdre tout équilibre avec son entourage. On voit toujours de hautes montagnes, mais les nuages ont laissé la place à de grands ensembles de bâtiments. On s'arrête une dernière fois, au pied d'une ruine d'où parviennent probablement les briques sur la route. Dans le plan suivant, plus serré sur le peintre, Liu Xiaodong, accroupi, joue avec une brique. Il la jette en l'air à l'aide de son poing replié et cherche à la rattraper comme s'il s'agissait d'un bilboquet.

La rigueur plastique, de ce premier long plan se montre révélatrice, par sa retenue et complexité, à l'image de l'esthétique que Jia Zhangke développe tout au long de son œuvre. En voyageant dans la continuité d'un plan, on découvre un cinéma qui témoigne du passage entre le monde rural et urbain, entre le passé et le futur, en révélant, dans sa démarche, l'utilisation des principes esthétiques de la culture visuelle orientale, tout en gardant un regard critique en relation avec la conjoncture actuelle d'un pays qui a choisi un modèle si violent et destructif de développement. En introduisant ainsi l'endroit où va se passer la moitié du film², Jia révèle avant tout sa croyance envers les puissances du cinéma, par l'importance qu'il confère au pouvoir expressif de ce plan, qui, à partir des principes du cinéma, propose la construction d'une relation entre l'homme et son milieu. La durée et le mouvement permettent au personnage et au spectateur d'y ajouter leurs propres interprétations de ce paysage : l'espace n'est plus une donnée fixe³ ; il se compose (et se décompose) au fur et à mesure, d'une façon à la fois physique et subjective.

2 L'autre partie en étant filmée en Thaïlande.

3 Comme le Temps ne l'est pas dans une perception deleuzienne.

En effet, nous retrouvons dans ce long panoramique des éléments visuels récurrents dans le cinéma de Jia, liés, même s'il est loin d'être un puriste, à certaines traditions de la peinture chinoise. Parmi ces caractéristiques visuelles, son approche spatiale nous amène, tout d'abord, à *l'allégorie de la montagne et de l'eau*, qui a constitué un genre pictural, et qui est devenue le terme même pour désigner le paysage en chinois : *shanshui* (montagne-eau / montagne et cours d'eau). À propos d'une scène de *Platform* (站台, *Zhàntái*, 2000), son deuxième long métrage⁴, Jia explicite déjà la représentation qu'il fait délibérément de la montagne "qui, en mille ans, n'a connu aucun changement"⁵, frisant les temporalités particulières de différents éléments de l'image, pour ouvrir ses espaces à la fois à une temporalité anthropologique, mythique et historique précise, comme les changements que ces jeunes ont vécus lors de l'ouverture à l'économie du marché dans les années 1980. Comme la dynamique du plein et du vide dans la peinture de paysage, qui exprime l'indiscernabilité des choses en cours des transformations incessantes de l'univers, l'image cinématographique de Jia superpose différentes temporalités et divers points de vue pour exprimer ces changements dans un temps plus étendu.

Ces imbrications entre espace et temps, vide et plein génèrent avant tout, en Chine, le foyer d'une dynamique qui confère à cette esthétique traditionnelle actualisée pour Jia la possibilité de provoquer de nouvelles significations et implications dans la perception du monde. Comme François Cheng le raconte, cette relation fait travailler la potentialité de transformation du *yin et du yang* dans une image, en dépassant une relation d'opposition rigide et statique pour trouver dans l'image la dynamique d'une impermanence : les formes en mutation constante et indiscernable entre les choses, instaurant un *devenir réciproque* entre l'être humain et son milieu (où entre le spectateur et le paysage⁶). Le peintre de paysage (comme le cinéaste et par extension le spectateur) n'est pas seulement inclus dans un contexte spatial figé, mais expérimente aussi une temporalité qui dépasse

⁴ Et premier scénario, qui a dû atteindre la réalisation de *Xiao Wu*, *artisan pickpocket*, plus simple et moins coûteux à réaliser.

⁵ Zhangke Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, 2012, Capricci, 2012, p.72.

⁶ Voir François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Seuil, 2^{ème} ed., 1991. p. 23.

l'instant, pour s'ouvrir à la perspective d'une superposition de différentes temporalités : le temps éternel de la montagne, le temps instable des nuages, le temps phénoménal de l'homme, le temps actuel des bâtiments et des sirènes...

Les éléments de l'image ne sont plus médusés dans leur matérialité ni dans la ressemblance, mais redécouverts dans une dynamique de changements où la représentation est sédimentée par la multitude de couches sensibles, ouvertes à des interprétations subjectives. Le peintre Liu Xiaodong, placé au milieu de l'image, est à la fois contextualisé dans un moment bien précis, une époque de changements géographiques due à l'action de l'homme, et un être indéfini entre plusieurs strates de temporalités et de représentations. C'est pourquoi cette ambivalence introduit un caractère subjectif dans la conception du temps et de l'espace phénoménologique et cinématographique, en opposition à un temps linéaire fonctionnel, à un espace euclidien figé. Le cheminement de Liu sur ce terrain accidenté nous entraîne, par le mouvement de la caméra qui l'accompagne, à une succession de significations historiques et culturelles qui donne au spectateur le moyen de dépasser une vision du monde trop appuyée sur la logique matérialiste et fonctionnelle, rendue hégémonique par une politique où le développement économique justifie n'importe quelle destruction et sacrifice.⁷

Le barrage de Trois Gorges est peut être le grand exemple de ce processus développementaliste : cette gigantesque œuvre d'ingénierie a été construite au centre-sud de la Chine, au bord du fleuve Yangzi, sur un important lieu historique (ou se trouvent environ 1300 sites archéologiques de plus de 2000 ans) qui a été englouti (15 villes et 116 villages), où 1,8 million de personnes ont été déplacées et 600 km² de terres agricoles et de forêt ont été inondées.⁸ Tel impact humain, historique et écologique ne faisait pas le

⁷ Dans les propos recueillis par Jade Lindgaard, Jia situe historiquement ce constat : "La grande différence avec la Révolution culturelle, c'est que maintenant tout est dans l'illusion, l'artifice. Les Chinois peuvent, en achetant divers produits et marchandises, renforcer des illusions de liberté. [...] Avant, on avait la lutte des classes. Aujourd'hui, les classes se récréent mais elles ne sont pas encore en période de lutte : c'est plutôt un moment d'indifférence totale. On entend beaucoup dire en Chine que si le pays veut évoluer, c'est normal de sacrifier une partie de la population." (Zhangke Jia, "Tigre en papier mâché", propos recueillis par Jade Lindgaard, *Les Inrockuptibles*, n° 497, 8 juin 2005, p.36).

⁸ Comme le précise Frédéric Edelmann, "La Chine achève le barrage des Trois-Gorges" dans *Le Monde web*, 22-05-2006 : http://www.lemonde.fr/asiе-pacifique/article/2006/05/22/la-chine-acheve-le-barrage-des-trois-gorges_774495_3216.html (visionné le 05/03/2016)

poids devant la nécessité énergétique d'une Chine affamée de croissance. Le parcours de Liu Xiaodong dans ces ruines incarne l'image même de l'homme qui essaie de trouver son espace entre le présent qui le néglige, le passé qui se perd et un futur d'exclusion. Cet espace n'est plus fait pour être habité par l'homme ni pour être son habitat ; ce n'est plus son foyer qu'il soit matériel ou affectif ; il n'est plus, évidemment, possible de l'approvisionner affectivement. Liu se déplace, prend en photo ce paysage éphémère pour ne pas le perdre dans ses souvenirs, puis arrive sur une zone de débris où il déambule avec beaucoup de difficulté. Les nuages, qui symbolisaient jadis la transformation dynamique du temps, ont disparu. Des bâtiments ont émergé à leur place. Le paysage dévasté dans la région des Trois Gorges symbolise et le projet de développement économique mis en place en Chine, un modèle prépondérant dans le monde actuel, basé sur l'accumulation de biens et le progrès matériel, pour lequel la fin justifie tous les moyens et une voracité sans limites pour bâtir un espace où l'être humain et la nature sont loin d'être en harmonie.

À l'évidence, comme il est courant dans le cinéma de Jia, la situation des ouvriers (en grande partie des travailleurs migrants de la campagne chinoise) évoque bien l'abandon légal et inhumain que subissent ceux qui bâtissent cette nouvelle Chine. Cette masse d'ouvriers paysans va d'ailleurs être le sujet du tableau de Liu. Néanmoins, comme remarque Anthony Fiant, le cinéaste n'exprime jamais un engagement très explicite ou trop simpliste, préférant toujours laisser le spectateur seul juge :

“Dès lors, c'est une question de ces très nombreux travailleurs migrants de l'intérieur du pays, main-d'œuvre malléable, que le cinéaste aborde, sans pour autant en faire un problème de société, à la façon d'un film à thèse, d'un film-dossier, mais en la traitant modestement, à l'échelle humaine, en élaborant puis en observant la situation d'un personnage précis. Jia refuse globalement le personnage porte-parole – même si on a vu cela pouvait être très ponctuellement le cas –, et laisse le spectateur tirer les enseignements qui s'imposent sur la situation de ces travailleurs.”⁹

9 Anthony Fiant, *Le Cinéma de Jia Zhang-ke. No future (made) in China*, Presse Universitaires de Rennes, 2009, P. 53.

Dans le sillage de ce propos, nous allons examiner comment Jia Zhangke travaille son esthétique cinématographique pour conférer la possibilité de perception active aux spectateurs. Nous essaierons ainsi d'identifier quelles sont ses convictions et stratégies pour développer une perception spatio-temporelle dialectique, en ne perdant pas de vue, par exemple, la façon dont il travaille la mémoire dans la représentation d'un espace. On verra que cette mémoire de l'image, dans son flux représentatif de formes, sens et sentiment, apparaît dans les films de cet auteur comme un élément esthétique presque subversif, car Jia restaure la subjectivité comme élément fondamental dans la conception de l'espace et la perception de son historicité, c'est-à-dire dans la construction du monde.

Comme dans ce long panoramique en question dans *Dong*, Jia utilise des figures des arts plastiques chinois, qu'il revendique d'ailleurs dans ses films comme la continuité d'une tradition esthétique et dramaturgique chinoise, tout en ayant recours à de nouvelles technologies pour exprimer ses inquiétudes sociales, politiques et environnementales actuelles. Jia relie, de cette façon, les pixels de sa caméra numérique à l'esthétique traditionnelle, comme la notion de *you* des peintures traditionnelles de rouleau, où le regard erre dans le temps et l'espace, pour intégrer le spectateur à la construction du paysage représenté, tout en incluant son imagination dans ce mouvement ainsi incessant et créatif. De la sorte, avec ce long panoramique interrompu par quelques pauses du personnage, le réalisateur ne nous fait pas simplement découvrir le paysage de Trois Gorges, mais nous invite à participer à sa construction mentale, pour relier les images par recours au vécu, de l'imagination et des souvenirs, à la façon de la peinture horizontale sur rouleau.

Selon cette tradition visuelle en Chine, les limites du temps et de l'espace ne sont que subjectives. Vu l'évidente impossibilité d'apprécier toute l'image du rouleau en un instant, le spectateur doit la parcourir au fur et à mesure, ce qui lui impose un temps plus long de lecture ; ce temps étendu permet également à son imagination et à sa mémoire d'aller et de revenir dans la profondeur de l'image pour les insérer dans l'interprétation du paysage et, ainsi, d'affirmer la subjectivité comme agent actif de l'actualisation constante du monde. Cette scène de Liu Xiaodong, qui traverse les ruines de cette région

au bord du fleuve, les montagnes encerclant le cadre, suit le même principe. Bien que ce soit ici l'œil de la caméra qui nous emmène sur son parcours, notre regard a le temps de circuler indépendamment du sens de la caméra et d'aller chercher ses propres références dans ce paysage composé au fur et à mesure tout au long du lent "déroutement" de cette prise cinématographique.

Il faudrait penser tout d'abord aux motifs qui ont poussé le réalisateur chinois à mettre en œuvre cette scène dans un documentaire. Il n'y a pas de voix off ni de textes explicatifs (à l'exception du nom de l'endroit). On ne voit que le parcours de Liu Xiaodong au bord du Yangzi. Cette appréhension phénoménale du monde, pleine de temps morts, ne nous emmène pas seulement au *retour aux choses mêmes*, comme le disait Husserl, mais à la perception de l'image qui n'est plus un simple reflet du monde, une image de quelque chose, mais l'expérience de monde en soi, la chute sans protection dans la profondeur d'une image, d'une indiscernabilité dialectique qui va au-delà de la projection qui prétend "inciter le spectateur à y participer lui-même, comme s'il était dans l'écran. [Mais d'] Éprouver le vertige comme manière d'être au monde plutôt qu'éprouver, de seconde main, la manière dont un être éprouve le vertige"¹⁰.

Là encore, on sort quelque peu de la voie déjà bien établie par le cinéma moderne occidental pour nous perdre dans des cheminements encore mystérieux à nos yeux peu habitués à d'autres cultures visuelles. L'observateur, par exemple, est laissé dans un stade de disponibilité¹¹, dans un mouvement constant entre le vécu phénoménal du monde représenté et la recreation de son expérience du temps et de l'espace. Cette expérience est proposée par l'esthétique du vide et des temps morts, dont les gestes portent eux aussi des événements et où des temporalités unissent monde et être, spectateur et objet, présent et passé, dans un rapport de superposition et complémentarité qui forme un milieu. Dans cette optique, on verra qu'il y a aussi des liens à envisager avec la philosophie moderne

¹⁰ Dominique Chateau, *Cinéma et philosophie*, Armand Colin, Paris, 2005.

¹¹ le *vide médian* dans la pensée chinoise.

occidentale, qui nous aidera à décortiquer la route embrumée entre la perception d'un espace concret et sa puissance sociale et politique.

Ainsi, en parlant des choses factuelles, Jia arrive à déployer par ses formes une fine et profonde pensée philosophique, pour en revenir à la surface avec une amplitude de lectures possibles. Ce n'est pas anodin si Jacques Mandelbaum affirme que *Dong* n'est pas un portrait du peintre ni une réflexion sur la peinture par le cinéma: "Le film, infiniment plus libre et plus ample, est une sorte d'essai déambulatoire sur le rapport qu'entretiennent la réalité et sa représentation, rapport dont le vecteur principal serait le corps humain"¹². En effet, cette notion de corps comme vecteur du flux représentatif sera ici une clé fondamentale pour la compréhension de la relation du médium entre temps, espace, culture et formes de représentation.

En plus de ce documentaire, toute œuvre de Jia est marquée par telle relation complexe de composition spatio-temporelle et humaine dans la recherche d'une représentation juste des changements incessants en Chine. En parlant de peinture, il ne cherche pas à imiter des tableaux, car, comme il le dit lui-même, il n'est pas question de juger une œuvre cinématographique en fonction de sa ressemblance avec un tableau: "Même si un film présente une certaine beauté picturale, elle ne relève pas d'un concept esthétique propre à la peinture"¹³. Cela ne l'empêche pas de s'inspirer d'une philosophie de l'art propre à ces peintures et très richement développée par des peintres théoriciens et répandue dans la culture chinoise par l'intermédiaire du bouddhisme et du taoïsme.

Ainsi, Jia touche l'art de la peinture pour donner à réfléchir à la création des images aujourd'hui. Le cinéma, lui aussi, doit donc trouver sa façon d'exprimer sa vérité: qui n'est jamais une réalité, totale, mais, comme disait, Jean Rouch, sa propre réalité¹⁴,

¹² Jacques Mandelbaum, "Le documentaire Dong, un complément passionnant", *Le Monde*, 2 mai 2007, p. 25, in Anthony Fiant, *op. cit.* p. ?.

¹³ Zhangke Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, Capprici, 2012, P.125.

¹⁴ Voir entretien fait par Camilo Soares, "Jean Rouch - Palavras de um mestre louco", *Continente Multicultural*, v. 28, p. 08-12, 2003.

c'est-à-dire une vraie expérience du monde qu'il donne à voir, de façon cohérente, juste et honnête. La peinture n'est pas un modèle, mais un moyen, la matérialisation des questions esthétiques venues d'une tradition si chère au réalisateur, mais inébranlables pas pour autant : "Aujourd'hui, en cette époque nouvelle, ce n'est pas seulement le cinéma que nous devons considérer. Afin que notre expérience soit complète, nous devons examiner l'ensemble de la culture chinoise. Nous devons détruire l'illusion de la culture chinoise orthodoxe, élargir nos idées, connaître et étudier tous les domaines"¹⁵. Ce sont des déclarations apparemment contradictoires, mais qui, cependant, nous ouvrent les yeux sur la complexité du sujet qui est ici abordé, entre le cinéma comme art du présent venu de l'Occident et les influences d'une culture millénaire. Cela nous ouvre également les yeux au danger de tomber dans le piège orientaliste et des clichés de sagesse d'une culture chinoise traditionnelle et immuable en contraste avec une actualité de changements radicaux de paradigmes.

Le cinéma numérique de Jia reprend cette culture esthétique, et la nourrit d'influences de son temps, de l'envie de libertés individuelles, de la culture pop. Ainsi, sa vision de la culture n'est pas figée dans le passé : il cherche la tradition pour l'utiliser d'une façon peu orthodoxe, ouverte au changement pour exprimer son monde. Ce faisant, la représentation artistique qu'il entame devient une façon d'observer la réalité à partir de l'historicité des formes et ses charges culturelles, pour l'exprimer d'une façon critique¹⁶. À plusieurs reprises, Jia, lui aussi, réaffirme son intérêt pour la culture chinoise traditionnelle et une préoccupation sur sa compréhension et sur son actualisation : "Je pense que notre vécu est indissociable de la situation culturelle complexe de notre société. Cette situation englobe le regard que nous portons sur les traditions de la culture chinoise."¹⁷ Ainsi tradition et vécu, passé et présent se retrouvent liés dans l'espace cinématographique de Jia, ayant comme vecteur le corps de l'être et sa charge historique, culturelle et médiale, un espace

15 In Antony Fiant, *op. cit.* p.124

16 De façon analogue, le peintre Liu Xiaodong lui-même décrit, dans un passage de *Dong*, son processus de redécouverte de l'intérêt de la peinture ancienne chinoise, nous donnant une piste importante pour ancrer notre propos. Voir plus au Chapitre I.

17 Zhangke Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, Capprici, 2012, p.122.

que nous appellerons dorénavant *espace immatériel*, notion que nous développerons tout au long de ce propos en vue de tirer au clair notre approche sur le cinéma de Jia Zhangke. Le spectateur, gagnant dans cette expérience, appréhende l'historicité de cette charge et acquiert finalement le droit d'imaginer ce que l'image lui offre et la conscience qu'il lui donne, à son tour en tant qu'observateur actif, chair et sens.

En libérant les sensibilités par une esthétique ouverte, Jia confère aux spectateurs la possibilité d'appréhender la complexité de l'espace, d'une nature à la fois concrète, historique et imaginaire. Le cinéma de Jia fournit ainsi des images qui, malgré les lacunes inhérentes à leur essence ambiguë et ouverte, nous approchent d'une conscience du milieu, qui est finalement une conscience de soi. Ce faisant, cette conscience caractérise une expérience sociale (à partir des représentations historiques, politiques et culturelles) qui, pouvant être partagée, devient puissance de transformation, une puissance politique à partir du sensible, une politique du regard. En dévoilant, par exemple, le visage de la *majorité silencieuse*¹⁸ des lieux publics au quotidien, Jia articule la possibilité des significations tranchées à celles imposées par des discours officiels à "des espaces dans lesquels ils sont soumis au regard du public et aux grandes institutions qui contrôlent la vie moderne, mais dans lesquels ils essaient de faire entendre leurs valeurs individuelles."¹⁹ Selon Sebastian Veg, cette attention avec la représentation de l'espace est destinée à capter à l'écran la matérialisation spatiale d'une sphère publique où les discours alternatifs ne sont pas réprimés et où, sur le long terme, une forme de *conscience publique* peut se former, pour reprendre les mots de Jia Zhangke lui-même²⁰.

Nous retrouvons ainsi la problématique clé de cette recherche : comment le cinéma de Jia Zhangke exprime-t-il cette forme de *conscience publique* en construisant²¹ un espace

18 Expression empruntée au célèbre écrivain Wang Xiaobo.

19 Sebastian Veg, "Introduction- Ouvrir des espaces publiques", *Perspectives Chinoises*, 2010/1, n° 110, CEFC, HK, 2010. p. 9.

20 Idem.

21 Nous préférons dire construire que dire représenter, pour lui donner un sens plus large et actif, moins limité à la pure ressemblance de quelque chose.

cinématographique à la fois phénoménal et subjectif, concret et immatériel ? Pour mieux l’appréhender, nous allons vérifier l’influence des notions de la tradition esthétique chinoise dans les stratégies propres au cinéma, lors de la composition dans l’œuvre de Jia Zhangke d’une fresque sur les changements brutaux de la Chine contemporaine.

Pour notre corpus, nous prenons tous les longs métrages jusqu’alors réalisés par Jia Zhangke, et quelques moyens et courts métrages dignes d’être remarqués, comme *In Public* (公共场所, *Gōng Gòng Chǎng Suǒ*, 2001) et *Cry me a river* (河上的爱情, *Héshàng de àiqíng*, 2008), en regardant tout spécialement l’évolution de la représentation de l’espace, et également le réel qui y est aussi représenté. Pour bien traiter ce va-et-vient entre l’espace concret et *l’espace immatériel* comme expérience sociale et culturelle, j’ai partagé cette recherche en deux parties. La première partie porte sur la représentation de l’espace comme paysage ; elle part de l’approche esthétique de l’espace pour situer la discussion en Chine et en Occident, par l’évolution de l’expression du paysage dans la peinture et dans le cinéma, en les mettant en relation avec le cinéma de Jia. La deuxième partie retrace le chemin entre la construction de l’espace cinématographique chez Jia en tant qu’image qui dégage des expériences sociales et des puissances politiques.

Dans le premier chapitre, nous introduisons le *paysage* comme notion fondamentale pour la compréhension de la construction de l’espace dans le cinéma de Jia Zhangke. Ce chapitre développe une approche historique de la perception subjective du monde extérieur en Occident comme en Orient à travers l’esthétique du paysage. En ayant ainsi une vision plus claire des similitudes et des différences de ces traditions artistiques du paysage, nous pouvons mieux comprendre la construction spatiale dans le cinéma de Jia Zhangke.

Dans le second chapitre (“La construction d’un espace dialectique en Chine contemporaine”), nous examinons, toujours par le biais de la notion de paysage, les transformations urbaines de la Chine contemporaine, à partir du cinéma de Jia Zhangke. La notion de l’espace public d’Habermas, qui ouvre la discussion sur une notion d’espace

libre, nous permettra d'analyser comment Jia Zhangke procède à la construction d'un espace-paysage dans ses films, avec à la fois les moyens techniques et théoriques propres au cinéma contemporain et les influences de la peinture et du cinéma chinois. Nous essayons de voir comment cette construction permet possibilité d'une lecture de l'espace en dehors du discours officiel du gouvernement chinois.

Dans le troisième chapitre, qui ouvre la deuxième partie de la thèse, nous traitons de la question de la représentation du réel dans le cinéma pour analyser la relation politique de l'esthétique de l'espace chez Jia. Ce faisant, nous décortiquons non seulement la question du réalisme dans l'art, mais aussi l'évolution de l'expression du réel dans le cinéma de Jia Zhangke. Nous introduisons alors le concept d'image immatériel, pour attester de la stratégie qu'il entreprend pour représenter le réel spatio-temporel, culturel et psychologique dans son cinéma.

Le quatrième et dernier chapitre aborde la notion clé de ce propos : l'espace immatériel comme politique de l'espace. Nous développons la relation entre esthétique et politique dans le cinéma de Jia Zhangke, à partir de l'introduction subjective du spectateur dans la construction de l'espace filmique. Ce quatrième chapitre approfondit la réflexion sur la nature de l'image dans les films de Jia, comprenant un débat esthétique que le concept d'immatérialité éclaircit plutôt qu'il ne le mystifie (comme on pourrait le croire à une première vue) : la relation entre la représentation et l'expression politique à partir de l'historicité, de l'imagination et de la conscience du milieu (social, historique et environnemental). L'immatérialité devient un appui conceptuel et esthétique d'appréhension et construction d'un espace de conscience publique. Un espace d'ouverture qui n'est pas seulement menacé dans le contexte de l'autoritarisme du capitalisme d'État chinois, mais réprimé plus subtilement par la logique du marché et de la géopolitique mondialisé, par laquelle l'uniformisation de la pensée a pris une importance accrue, ce qui, selon François Jullien, impose une dangereuse *dictature discrète* : "Car on est loin désormais de la seule uniformisation dans la production ayant en vue économie et rendement ; ce qui compte avant tout, à l'avenir, est que, en répandant non

plus de façon extensive, mais bien partout un type unique, elle éradique par avance toute autre possibilité. Celle-ci a proprement parlé, n'a plus lieu d'être ; l'uniforme impose ses standards comme le seul paysage imaginable, et sans même sembler les imposer."²² L'espace immatériel construit par Jia, nous le verrons par la suite, semble évoluer consciemment dans son œuvre dans la formulation d'une opposition possible à ce seul paysage imaginable de la modernité contemporaine.

Finalement, dans cette traversée, que représente cette thèse²³, nous avons eu l'occasion de, à partir du cinéma de Jia Zhangke, nous inscrire dans un champ de recherche qui sera, nous l'espérons, encore responsable de belles découvertes et développements : une étude multiculturelle sur la construction de l'espace dans le cinéma et ses dédoublements historiques, sociaux et politiques. Nous avons l'espoir d'avoir pu collaborer quelque peu au développement de cette ligne de pensée qui ouvre le cinéma à une expérience sensible et constructrice. De même, nous espérons que cette recherche pourra donner contribuer à la réflexion du cinéma de Jia Zhangke, qui s'affirme à chaque œuvre comme un cinéaste essentiel du cinéma contemporain, en rendant plus claire (et moins ésotérique) l'influence dans ses films de l'esthétique de la peinture de paysage et de la pensée chinoise qui y expriment un regard nouveau et dialectique vis-à-vis la Chine contemporaine. Il y a certes des lacunes à combler dans un futur proche, comme notamment une réflexion plus approfondie sur les images sonores de ses films, d'une richesse indiscutable et insuffisamment analysée. Mais cela ne fait qu'encourager à donner suite à cette ligne de recherche tracée pour ses auteurs qui nous accompagnent pendant ce trajet.

Finalement, toute recherche devrait être la traversée entre deux états de conscience, c'est-à-dire entre deux mondes intérieurs. Une thèse faite à Paris sur la Chine par un chercheur brésilien n'est pas un événement anodin ou pittoresque : l'importance de la sinologie en France m'a permis d'avoir accès à une riche bibliographie traduite du

²² François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque des idées, 2014, p. 33.

²³ Dans le sens des ethnologues du sensoriel, comme Sarah Pink, et les historiens de la culture comme Arlette Farge.

chinois ou écrite directement en français (ou en anglais) ce qui a permis une analyse comparative entre deux cultures à quelqu'un qui est originaire d'un troisième univers culturel : cela a rendu également possible la construction de ponts entre des cultures esthétiques différentes et a facilité la compréhension des nuances entre leurs différences et similitudes. En rajoutant une autre culture dans le moule, ce qui, à la première vue, pourrait compliquer encore plus la tâche, devient au final, comme dans tout vrai voyage, ce qui nous fait goûter un dépaysement difficile, mais important pour nous rendre conscients de la construction des choses qu'on croyait innées et qui nous fait avoir une vision plus mure de notre histoire et de notre culture, car, au bout de la route, il y a toujours un miroir. En regardant différemment, on découvre ce que je ne voyais pas dans mon environnement. C'est un voyage qu'on redécouvre au cours du fleuve. J'espère que ce voyage puisse représenter un réveil héraclitéen à la *transparence du commun*, sans lequel nous ne pouvons pas comprendre le monde et les corrélations qui permettent aux hommes de cohabiter entre eux. Dans cette optique, François Jullien compare Héraclite avec Laozi²⁴, qui, lui aussi, invitait à comprendre, à *prendre ensemble les opposés*, puis qu'ils passent l'un dans l'autre, dans une logique circulaire, comme un miroir au bout de la route.

²⁴ François Jullien, *O diálogo entre as culturas : do universal ao multiculturalismo*, traduction libre, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2009.

Partie I - La construction de l'espace comme paysage

“Ce qui reconnu par l'œil et compris par l'esprit est la forme véritable des choses.”

Zong Bing (375-443)

Introduction à la peinture de paysage (画山水序, Hua Shanshui Xu)

“[Ne] comprends-tu [pas] que ce qui produit les formes n'a pas de forme ?”

Zhuangzi (IV^e siècle av. J.-C.).

Chapitre I

Un cinéma du paysage

Comment lire le monde à partir de l'espace ? Le cinéma de Jia Zhangke manifeste une conscience aiguë de l'importance de la représentation du lieu dans la mise en relief des relations sociales, culturelles, politiques et des interactions qui se jouent entre l'homme et son environnement naturel. En Chine, qui a connu ces dernières années un flux presque insaisissable de transformations de ses villes et campagnes, souvent accompagnées de conséquences néfastes sur le plan humain, ce rapport entre un lieu et ses habitants apparaît donc encore plus complexe, car il marque socialement les limites d'un *rêve chinois* basé sur une idée de la modernité bien connue en Occident, optimisé par un capitalisme féroce et sous un contrôle sans faille de l'État communiste. Jia semble vouloir peindre la fresque de cette Chine contemporaine et le portrait de cet homme moderne qui cherche à tâtons son chemin dans l'obscurité de ce processus, en plaçant au centre de ces films la représentation d'un espace qu'il habite, traverse et transforme par son travail et son regard. L'observation de la manière dont les gens utilisent ces espaces en mutation est le fil conducteur qui tisse l'unité de l'œuvre de Jia.

La représentation de l'espace par des cinéastes asiatiques comme Yasujiro Ozu, Hou Hsiao Hsien et Jia Zhangke a été à plusieurs reprises assimilée à la tradition millénaire orientale de paysage dans le cinéma. Cela n'est pas sans raison, surtout par de tels cinéastes dont l'espace a une place capitale dans leurs œuvres, vu la charge philosophique que ces concepts exercent encore dans la culture orientale ; néanmoins, de telles applications finissent très souvent par sombrer dans la facilité d'une approximation trop rapide, d'une espèce de collage de concepts dans un langage bien distinct, qui a recours à une technique propre, et qui possède aussi sa place spécifique dans l'histoire de l'art mondiale (avec la charge politique que ce terme possède surtout en Europe et aux États-Unis) et dans l'histoire du cinéma local. Dans la présente partie, nous allons approfondir ces multiples

influences pour vérifier comment, dans des imbrications de ces différentes temporalités, Jia Zhangke représente, dans son cinéma, les espaces de la Chine contemporaine comme paysage, et, ce faisant, quelles sont ses probables intentions.

1.1 De la modernité à la recherche d'une dialectique de l'espace

En braquant sa caméra vers ces territoires déshumanisés de la Chine actuelle, Jia Zhangke aspire sans aucun doute à immortaliser ce moment historique, mais son écriture semble trop libre pour constituer un témoignage d'un réalisme banalisé de ce processus gigantesque et complexe de changements en cours en Chine, comme le montrent clairement les faux témoignages dans ses documentaires et les quelques animations incrustées dans ses films de fiction. Un questionnement à la fois objectif et subjectif de cette modernité violemment en lie, avec l'économie, dans l'espace et dans la culture de son pays, court implicitement dans ses films. Nous parlons de questionnement plutôt que d'une critique ouverte, parce qu'il est lui-même au cœur de cette modernité, Jia n'adopte à son endroit nulle posture frontalement critique, influencé qu'il fut dans son adolescence par la liberté du rock (période de sa vie marquée par l'ouverture économique et le rêve d'émancipation brisé à Tienanmen). De plus la vidéo numérique, en affranchissant son cinéma des contraintes matérielles, lui a permis de produire des films sans solliciter le financement et l'autorisation de l'État et ainsi de préserver son indépendance et sa liberté d'expression. Questionner paradoxalement un processus dont il fait partie intégrante ne fait qu'accentuer la complexité de la position des artistes contemporains en Chine, dans leur relation ambiguë avec l'Occident.

Ce positionnement qu'incarne Jia Zhangke ne dessine pas seulement une lecture spatiale, car il la construit aussi à partir de l'expression temporelle inscrite dans l'espace : son cinéma devient ainsi dialectique, en exprimant les contradictions et les imbrications temporelles et culturelles dans les espaces actuels en Chine. Prenons par exemple la

contradiction entre innovation et tradition, qui n'est qu'apparente dans ses films. En mettant en avant la mémoire et l'imagination pour la construction des lieux, Jia souligne la capacité d'éléments subjectifs à faire le lien entre passé et présent dans ces espaces culturels actuels, à la fois concrets et imaginaires, sans pour autant perdre les repères de sa culture et de son histoire. Il ne s'agit pas non plus du retour à un collectivisme par opposition à l'individualisme actuel : en actualisant des caractéristiques de l'esthétique traditionnelle, Jia prouve à quel point il est conscient des enjeux de cette dialectique entre temps et liberté. Le passé ne représente pas nécessairement une prison qui enfermerait dans la cage d'un conservatisme éculé; pour lui, le plus grand péril serait de perdre la mémoire, la conscience historique, et alors par voie de conséquence le pouvoir de décision.

Quand Jia emploie des motifs empruntés à la peinture de paysage traditionnelle, il ne semble pas envisager un retour vers un état antérieur de l'art, mais plutôt une actualisation du passé, c'est-à-dire une irrigation du vécu au cœur du présent par une conscience esthétique, historique et donc politique. Il est très sensible, par exemple, à la superposition des temporalités dans la Chine actuelle, qui prend avant tout racine, chez lui, dans la construction de l'espace propre à la peinture *shanshui* (montagne et cours d'eau). Par exemple, le documentaire *I wish I knew* (海上传奇, *Hai shang chuan qi*, 2010), qui est élaboré à partir d'entretiens réalisés avec des habitants de Shanghai en tout genre (certains ayant vécu la prise de Shanghai par l'Armée rouge, d'autres ayant souffert des conséquences de la Révolution culturelle, des jeunes qui essaient de s'insérer dans le marché du travail et des artistes qui ont travaillé dans ou sur la ville) ; le film s'ouvre sur des plans de détails de la ville historique avalée par la ville moderne, puis s'en suit de nombreuses images du fleuve. Bien qu'il s'agisse sans nul doute d'un film sur l'histoire de Shanghai, l'enchaînement des scènes semble, aux yeux de Jia, condenser l'histoire de la Chine moderne.¹ L'eau devient ici un élément temporel, impermanent, comme dans la peinture traditionnelle ; cet écoulement fait le point sur les changements récents de

¹ C'est pour cela qu'il a préféré changer le titre original *Shanghai chuanqi* (Histoires de Shanghai), pour *Haishang chuanqi* (Histoires au bord de la mer). Le jeu de mot avec le nom de la ville donne un sens plus ouvert au film).

la métropole (et plus largement du pays) en perte de repères : “Beaucoup des anciennes ruelles typiques de cette ville ont par ailleurs disparu. Seuls la rivière Suzhou, le Yangzi et l’Océan peuvent se perpétuer dans les mémoires, parce qu’ils sont indestructibles, immuables, qu’ils courent toujours. J’ai voulu transmettre cette idée en mettant en avant cet élément, ‘la mer’.”²

Le cinéma, pour Jia, est donc une façon de résister à l’oubli si menaçant dans un contexte d’urbanisation accélérée où les dimensions historique et culturelle de l’espace ne sont plus prises en compte. Dans un pays en perte de repères, Jia voue son cinéma à un rôle de vigie à ce moment singulier de mise à mal de la mémoire (historique ou affective) et donc de l’identité (collective et individuelle) au nom d’un discours officiel qui prône le développement comme un impératif. Ce constat cinématographique n’est pas, pour lui, un simple moyen de sauvegarder le présent ; il propose un regard actif, capable de construire ce présent, là où il y a encore du passé, du vécu entre la matérialité de l’espace et la subjectivité de l’observateur, c’est-à-dire la construction d’un espace encore humain.

C’est donc à partir des moyens du cinéma, influencé par les valeurs esthétiques de la tradition picturale chinoise que Jia compose des espaces dialectiques où le sens, dans les oppositions conceptuelles tradition-modernité, collectif-individu, Orient-Occident, subjectivité-objectivité, se trouve redistribué selon un axe qui permette aux termes en présence d’être compris non plus comme opposés, mais en interaction. Autrement dit, il n’est non seulement pas contradictoire d’être à la fois moderne et conscient de la tradition, mais l’un ne saurait aller sans l’autre. Au même titre, il est absurde d’opposer, dans la lecture de ses films, Orient et Occident, tant il est évident qu’être chinois aujourd’hui revient à côtoyer quotidiennement ces deux pôles. Cette dialectique offre de nouvelles possibilités pour interpréter l’espace, comme dans le couple yin-yang dont l’opposition, pour être bien réelle, n’en est pas moins créative, en tournant vers l’avant comme une roue distributrice de sens.

² “Révéler le destin inexorable des individus”, Entretien avec le journaliste Bai Ying, paru dans la revue Outlook en juillet 2010, in Jia Zhang-ke, *Dits et écrits d’un cinéaste chinois*, Paris, Capprici, 2012, pp. 248-249.

Cette roue symbolique semble avancer dans ces films à travers un déplacement à la fois spatial et temporel des personnages. Les pérégrinations de Xiao Wu (*Xiao Wu, artisan pickpocket*, 小武, *Xiǎo Wǔ*, 1997) devant une Fenyang (qui est la ville natale de Jia) en destruction, les constants allées-retours en moto de deux jeunes de 19 ans en échec scolaire et au chômage à Datong (*Plaisirs inconnus*, 任逍遥, *Rèn xiāoyáo*, 2002), ou en voiture (*Au-delà des montagnes*, 山河故人, *Shān Hé Gù Rén*, 2015) avec des jeunes qui rêvent de l'ouverture, les personnages dans les films de Jia sont en constant déplacement à la recherche d'un épanouissement personnel inaccessible, mais semblent seulement trouver de la poussière du temps à la marge du développement chinois. Néanmoins, par le vécu de ses personnages, ces espaces devenus lieux de passage inhospitaliers retrouvent de nouvelles significations.

Cette appréciation de l'espace, imprégnée par les discours idéologique, scientifique et philosophique, nous amène au concept de paysage, car cette notion passe nécessairement par la double voie de la perceptive subjective et de la constitution matérielle des choses. Il nous faut donc ici dresser un historique de la notion de paysage à la fois en Occident et en Chine, pour pouvoir comprendre l'application de ses avatars dans le cinéma de Jia Zhangke et redéfinir la modernité chinoise. Cette parenthèse sera également importante pour suivre le débat (dans le chapitre suivant) sur la construction de l'espace dans la Chine actuelle et sa reformulation dialectique par le cinéma de Jia.

1.2 Le temps du paysage dans la composition de l'espace

Parmi les concepts qui permettent d'aborder la construction de l'espace, celui de paysage s'impose comme direction primordiale dans cette avancée cinématographique vers une dialectique du lieu dans le cinéma de Jia Zhangke. Cette représentation semble être la plus apte à installer une relation subjective et esthétique entre l'observateur et le monde qui l'entoure, dépassant ainsi des notions géographiques (plan), politique

(territoire), sociologique (nation) ou écologique (environnement), car elle part d'une connotation esthétique capable de faire la liaison entre *une description concrète des choses et un regard intime sur le monde*³.

Dans la définition du terme paysage, on trouve néanmoins deux voies interprétatives antagonistes et incompatibles. La première vient de la géographie matérialiste de la tradition marxiste, qui distingue *paysage* et *espace* en fonction des modifications matérielles opérées par l'homme sur le territoire au fil du temps. L'*espace* serait nécessairement un territoire modifié et utilisé socialement et économiquement, tandis que le *paysage* est un lieu dépourvu d'une telle fonctionnalité matérielle et de tout dynamisme humain. Pour expliquer ce concept, Milton Santos use de l'analogie de la bombe à neutrons, capable d'anéantir la vie humaine d'une zone sans détruire ses fondations : "Après cette redoutable explosion, ce qui la veille était encore de l'espace n'est plus que paysage."⁴

Selon ce point de vue, le paysage serait hiérarchiquement inférieur à l'espace, n'étant qu'une espèce d'histoire congelée, une abstraction de formes sans valeur matérielle, incapable de développer une relation productive et dialectique avec la société. Santos justifie son approche en tenant pour vides les formes des choses, du moment qu'elles n'ont pas de contenu socio-économique actuel:

"Une maison vide ou un terrain en friche, une lagune, une forêt, une montagne ne participent du processus dialectique que si on leur a attribué quelques valeurs déterminées, c'est-à-dire, si on les a transformés en espace. Le simple fait d'exister en tant que formes, c'est-à-dire, comme paysage, ne suffit pas. La forme utilisée c'est autre chose, car son contenu est social. Elle devient espace, car c'est une forme-contenu."⁵

3 Camilo Soares, "Paisagens de Vidro", *Revista Continente*, 155, nov. 2013, p.43.

4 Milton Santos, *A Natureza do espaço : Técnica e Tempo, Razão e Espaço*, traduction libre, Edusp, São Paulo, 2006, p.106.

5 *Ibid.*, p.109.

Curieusement, la dialectique marxiste donne au paysage une place très périphérique dans sa conception de la société et du monde pour la même raison que le font les engins du *développementisme* capitaliste dans leur course insatiable à la croissance économique et au consumérisme: son manque de fonction dans la chaîne productrice de biens matériels (collectifs ou privés). Dans les deux cas, les questions esthétiques, psychologiques, d'écologie et de santé, ancrées à la problématique de l'espace, comptent très peu dans la discussion sur l'avenir. Autrement dit, cette approche matérialiste du paysage ne prête attention à la dimension humaine du lieu que lorsqu'il est saisi comme appartenant à la sphère économiquement productive de la société ; pour féconde qu'elle soit, cette vision demeure réductrice dans la perspective d'une analyse du rapport entre l'être humain et son environnement, parce qu'elle néglige la subjectivité inhérente à la perception du monde (et de ses formes). Dans cette optique, les terrains en friche qui hantent les films de Jia, des balades des amis de *Plaisirs inconnus* à la danse finale de Tao devant la pagode à *Au-delà des montagnes*, ne seraient pas des paysages ; nous verrons que ce n'est pas le cas, dans la mesure où le vécu des personnages et le regard subjectif du spectateur les placeront bien dans l'expression paysagiste.

Dans cette recherche d'une approche plus complexe de la construction du lieu adossée à des valeurs aussi bien subjectives qu'objectives, la nouvelle géographie culturelle⁶ nous semble avoir fait tomber en désuétude la grille de lecture strictement matérialiste et déterministe des marxistes, en observant l'expression spatiale des phénomènes culturels autant que la lecture culturelle de formes spatiales. Cependant, il faut ici prendre garde à ne pas tomber dans une guerre terminologique sur les notions de *paysage* et d'*espace*, ce qui ne nous mènerait nulle part, et essayer à la fois de comprendre la vision du monde née de ces différentes approches des rapports entre l'homme et son environnement (dans

⁶ La géographie culturelle, depuis la fin des années 1970 et le début des années 1980, est un terme employé pour qualifier des travaux académiques qui établissent des rapports aussi subjectifs entre société et environnement. Cette tendance remonte néanmoins à la fin du XIX^{ème} siècle en Allemagne (dans les écrits de Friedrich Ratzel sur la *Kulturgeographie*), en France (Vidal de la Blanche et Pierre Gourou), puis aux États Unis (Carl Sauer et son *cultural landscape*), même que leur considérations été encore très liées aux aspects matériels. En France, cette notion est actuellement développée par des théoriciens comme Augustin Berque, Alain Roger et Pierre Donadieu, dans une tendance de remettre en valeur la subjectivité dans l'appréciation du monde. L'influence sur ces derniers de la pensée asiatique sur le paysage est d'ailleurs considérable.

la dichotomie entre le corps et l'esprit) et de saisir l'importance conférée à l'imaginaire dans la construction de la réalité.

Ces approches constituent la pierre de touche de la compréhension du cinéma de Jia Zhangke dans sa représentation du monde, surtout quand il utilise la reproduction mécanique du cinéma pour en même temps témoigner des changements chinois et en placer un regard subjectif dans une lecture *culturelle des formes spatiales*. Jia, par exemple, explore la charge culturelle des éléments des statues de lions impériaux ou la figure de la montagne aux bords d'un fleuve qu'il contraste avec le processus de destruction de cette même culture (et mémoire) lors de la démolition matérielle des espaces historiques pour faire place à des lieux modernes. Dans un tel contexte chinois de destruction des repères et des sites historiques, cette lecture culturelle prend la forme d'un acte subversif contre un développement déracineur qui bâtit des espaces déshumanisés. Les formes prennent leur indépendance vis-à-vis du registre économique et social matérialiste, en transformant, selon Augustin Berque, l'étude paysagère en une *morphologie de l'environnement*⁷, où les paysages ne sont plus conditionnés par un point de vue purement optique du monde, mais sont aussi spécifiées par la subjectivité de l'observateur, ce qui dans le cinéma de Jia, atteste d'une intériorisation fondamentale, philosophique et politique.

Berque nous incite à ne pas non plus tomber dans le piège d'une espèce de *psychologie du regard* où le monde ne serait qu'hallucination ou rêve, en rappelant que le support physique et objectif est toujours présent. Le paysage instaure ainsi une relation dynamique de construction d'un espace composé à la fois par le monde matériel extérieur et par le regard du sujet. Autrement dit, selon lui, "le paysage ne réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes. Ce rapport, qui met en jeu diverses échelles de temps et d'espace, n'implique pas moins l'institution mentale de la réalité que la constitution matérielle des choses."⁸

⁷ Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Editions Champ Vallon, 1994, Seyssel, p.5.

⁸ Idem.

Cette approche nous semble présenter l'avantage considérable d'empêcher toute caractérisation du paysage comme une donnée stable et objective. Elle confère à chaque époque son caractère dynamique, en mettant en relief la vie des groupes sociaux ; elle met aussi en valeur la relation entre société, individu et nature, engendrée par l'interaction permanente entre regard et monde. Le paysage ainsi conçu apparaît comme un outil particulièrement adapté à cette tentative de compréhension du *lieu cinématographique* comme phénomène qui fait la synthèse des techniques objectives de captation d'image et des concepts esthétiques de composition de l'espace. Cette manière d'observer le lieu à partir de sa recreation filmique, Jia Zhangke la tient pour décisive, comme il le laisse entendre en citant un de ses maîtres :

“J'aime beaucoup une phrase d'Antonioni qui dit que lorsqu'on pénètre dans un lieu, il faut s'y immerger pendant dix minutes pour entendre ce que l'espace a à nous dire et pouvoir ensuite se mettre à dialoguer avec lui. Cela a presque toujours été un de mes principes de création. Pour savoir comment filmer un plan, je dois me tenir dans l'espace réel.”⁹

Ce dialogue complexe entre l'extérieur et l'intérieur, réalité et intimité, le monde et sa représentation, est une des plus précieuses contributions que la notion de *paysage* ait apportées à la compréhension du cinéma de Jia Zhangke. Penser cette perception créatrice propre à la composition représentationnelle de l'espace met en relief le rapport entre le sujet et le monde, un rapport à la fois physique et imaginaire ; le cinéma lui aussi est sensible à cette fragile frontière entre raison et imaginaire, car sa nature technique (son pouvoir photographique de reproduction du réel) et onirique (à travers les choix esthétiques de cette représentation) accueille le paysage comme une possible expression mécanique d'un monde qui est aussi subjectif. Cette relation est manifeste dans les films de Jia. Il n'est pas anodin qu'il ait choisi, dans *Le Monde* (2004) un parc à thème rempli d'imitations de sites touristiques du monde entier pour parler des jeunes travailleurs

9

Jia Zhangke, “In Public, selon moi”, in: *Perspectives Chinoises*, 2010/1, n° 110, Hong Kong, CEFC, 2010, p. 59.

migrants à Pékin. Ces derniers n'ont pas accès à ce monde qui paraît ouvert et connecté. Ces contradictions spatiales, qui sont à la base de sa mise en scène, démontent peu à peu l'artifice de l'image du progrès qui cache derrière des marques de prospérité et de nouveauté une réalité impitoyable sans possibilité d'avenir pour l'écrasante majorité.

Loin de se résoudre à un simple élément à contempler, le paysage propose un positionnement (sensible et physique) au spectateur dans le monde, donnant forme à l'appréciation esthétique autant que sociale, environnementale et politique de la réalité. Par le biais de cette appréciation artistique, l'espace paysager est construit à partir d'une interaction complexe entre l'homme et son milieu, dans l'utilisation matérielle qu'il en fait, et l'appréhension affective comme image mentale née dans cette expérience. Pour Jia Zhangke, cette relation est visible dans la vie ordinaire de tous les jours, comme dans la traversée des espaces communs par des passants : "Quand les gens traversent des espaces publics, on peut se faire une très bonne idée de la relation entre un individu et le système public entier en observant leur apparence ou leur comportement."¹⁰

Ses films nous exposent souvent à de telles traversées d'espaces devenus hostiles aux gens ordinaires, par une logique purement et simplement économique qui fonctionne au détriment des valeurs humaines. Le jeune Xiao Ji dans *Plaisirs inconnus*, par exemple, parcourt à moto avec beaucoup de peine les terrains en friche d'une petite ville chinoise en destruction (où l'on est en train de bâtir un pôle industriel). Son copain Bin Bin s'endette pour acheter un portable à son amie qui part faire ses études à Pékin (départ imminent qui sera la cause d'une rupture définitive). Pour payer la dette, les deux camarades décident de braquer une banque, mais cette minable tentative échoue évidemment et Bin Bin, jeté en prison, encourt le risque d'être exécuté. Xiao Ji s'échappe à moto dans un plan mythique où le jeune homme roule un long moment avant qu'il ne se met, tout à coup, à pleuvoir sur la route. Il est au centre du cadre ; on le suit de face, en travelling arrière. L'image bleuâtre, fade et sans contraste (à cause de l'empli de la vidéo) se diffuse dans les pensées du jeune homme.

10 "Conversation avec Jia", *Perspectives Chinoises*, 2010/1, 110, CEFC, HK, 2010, p. 69

FIG. 2 : La moto de Xiao Ji cale au milieu d'une route de Datong, après la tentative de braquage échouée, dans *Plaisirs Inconnus*, (2002). Voir **SCENE 2** : https://www.dropbox.com/s/z1d8oibrahhuyp2/SCENE02-Plaisirs_inconnus.mp4?dl=0



Pur hasard, la pluie, probablement captée grâce à la légèreté du support Beta Digi qui permet de filmer sans interruption pendant longtemps (le plan monté fait 2'55"), donne une force plastique touchante à la scène, en exprimant le désarroi de ce garçon face au monde. La moto s'arrête brutalement en panne, faisant apparaître Bin Bin petit et excentré dans le cadre. La machine le lâche sous la pluie, au moment où il avait le plus besoin d'elle ; preuve que cette modernité sélective ne pousse pas tout le monde vers l'avant. Abandonnée au milieu de la route, la moto demeure comme une trace de plus laissée par l'homme sur ce sol de désolation. Jia nous laisse sur cette route la vue d'une image du désœuvrement ! Une seule maison, en ruines, entourée par un paysage dévasté, l'absence de gens et de végétation, les poteaux de lignes haute tension à l'arrière-plan, tout dans l'image suggère un lieu inhospitalier et déshumanisé. Réfléchi sur l'asphalte mouillé, le ciel ajoute un caractère monochrome, donnant à l'image une froideur qui contextualise davantage le vide dans l'espace. Quand les rêves déçus jonchent les marges de la modernité, l'avenir devient distant et impénétrable. Néanmoins, l'image n'est plus le pur reflet de l'actuel, elle s'ouvre au transitoire, à la fragilité changeante des interprétations. La machine, l'asphalte, les personnes se décomposent, sans formes, sans temps, sans matière.

Jia Zhangke nous présente d'emblée le paysage d'une Chine contemporaine, dans une configuration sémantique qui décrit l'environnement en des termes objectifs, c'est-à-dire dans sa dureté, ses entraves, sa violence physique, ses relations de pouvoir ; néanmoins, cette configuration désigne aussi un espace de composition capable

d'exprimer, par ses formes et ses rythmes, les violences subjectives d'un lieu, celle de la perte d'identité, du manque de repères, de possibilités et d'espoir. C'est ainsi que, malgré sa représentation sans aucun doute pessimiste, l'espace construit dans ce cinéma apparaît aussi ouvert au regard de l'observateur, qui se remplit de lui en même temps qu'il remplit cet espace culturel avec ses souvenirs et son imaginaire; c'est enfin un lieu dialectique, qui sort de la dichotomie matérialiste d'une modernité où tout est justifié par des valeurs fonctionnelles, pour ouvrir à d'autres horizons d'interprétation.

En effet, la construction de cet espace de composition dans le film de Jia est un phénomène avant tout esthétique, de perception de l'espace (et du temps) à partir du paysage, tout de même doté d'un potentiel politique, même si celui-ci n'engage qu'une résistance *a priori* par la pensée symbolique et par la liberté de l'invention poétique qui vise une représentation plus humaine du monde, comme nous le rappelle Pierre Donadieu :

“Le paysage constitue, sans doute, sa singularité totalisante par la vertu du cadre de l'image et par la puissance des schèmes perceptifs et des formes symboliques. Le regard mobilise, par la référence permanente aux pôles sémantiques du territoire (le pays), du patrimoine (le legs) et de l'environnement (la santé, le confort), mais plus encore par l'ailleurs invisible que suggère l'horizon et où se loge, irrésistiblement, la liberté de l'invention poétique et de la pensée symbolique. À la perte des référents matériels, de l'horizon historique et de l'espace public (BESSE, 1992), la récurrence, ou plutôt l'insistance paysagère contemporaine, réagit en manifestant le désir impératif, voire violent de réinstaller l'horizon du sens de l'humanité.”¹¹

Ainsi, derrière les bulldozers qui vantent le développement se révélant des ruines d'autres temps abandonnées à l'oubli, on retrouve dans les films de Jia Zhangke cet horizon symbolique, où l'humanité se réconcilie grâce aux valeurs esthétiques dégagées dans ses films et à la croyance du réalisateur dans le pouvoir expressif du cinéma. La composition de ses paysages s'enracine dans la relation des personnes avec les lieux qu'ils habitent et traversent physiquement et symboliquement. À la fin de la première partie

11 Pierre Donadieu, Pour une conservation inventive des paysages, in Berque, *op. cit.*, p. 75.

de Dong (东, 2006), tournée dans la région de Trois Gorges, Jia nous montre la peinture que Liu Xiaodong vient de finir. Il représente des travailleurs engagés pour démolir la ville, en caleçons en train de jouer aux cartes et de discuter, à l'heure de la pause, sur le toit d'un bâtiment qu'ils vont probablement détruire ensuite ; bâtiment qui donne la vue du fleuve Yangzi et des montagnes alentour. La caméra de Jia parcourt le tableau dans un mouvement qui va de la droite à la gauche, en suivant des détails en focale serrée et en faisant, ainsi, errer le regard dans la dynamique entre profondeur et proximité, comme dans le déroulement d'une peinture de paysage traditionnelle.

Liu recrée la scène en exprimant la variation de lumière et de mouvement par la fragmentation formelle en rendant visibles de telles différences : le temps s'écoule ainsi dans le tableau, le temps nécessaire pour peindre une scène qui est finalement composée de plusieurs scènes, plusieurs moments, et donc de plusieurs espaces ; c'est aussi le temps d'un regard qui apprend à redonner du sens à ces gens et à ce paysage en ruines, qui apprend à reconnaître la singularité des êtres derrière l'archétype du travailleur : dans la scène précédente, le peintre va à la campagne apporter un peu de soutien à la famille d'un de ces hommes qui est mort avant qu'il ne finisse le tableau (on imagine un accident de travail, ce qui n'est pas rare, vu les conditions périlleuses et sans droits d'assistance ni de compensations). Cependant, la peinture de Liu arrive à saisir la force de ces gens qui, malgré un quotidien éprouvant, arrivent à dégager de la vivacité par la simple expression de leurs corps.

Par l'expérience esthétique que son art engage, le peintre humanise ce paysage en ruines. On y revoit, par exemple la pagode déjà aperçue lors de la scène (commentée à l'introduction de notre recherche) de son arrivée à la région de Trois Gorges, quand il traverse un terrain en friche au bord de l'eau: elle nous rappelle l'historicité de cet arrière-pays, et donne à la fragmentation du tableau une temporalité plus ancienne, une charge archaïque d'une culture millénaire incarnée encore par cette région en voie de disparition. Le panoramique de la caméra sur la toile continue jusqu'à la partie du tableau où les formes des bâtiments se fusionnent à la pierre de la montagne, dans un

état d'indiscernabilité où le paysage redevient semblable à ceux peints lors des dynasties Tang ou Song (où le sujet était quasiment exclusivement la nature), en exécutant une superposition temporelle qui confère du sens historique à cet espace actuelle dévasté.

Dans le plan suivant beaucoup plus ouvert, Jia donne à voir, en courte focale, tout le tableau d'un coup et, en faisant remonter la caméra dans un mouvement de grue, dévoile le paysage réel, dans une mise en abîme avec le paysage représenté qui invoque *la puissance des schèmes perceptifs et des formes symboliques*. Ce dévoilement ne vient donc pas révéler naïvement le vrai derrière la fiction, mais rappeler que ce réel est aussi fragmentaire et construit. À partir de cette double recreation (de la peinture créée par Liu Xiaodong et du paysage réel), Jia décortique la perte de référents culturels matériels, de l'horizon historique et de l'espace public dans cet espace en destruction, pour réagir contre ce processus d'anéantissement en libérant les sensibilités au *désir impératif, voire violent, de réinstaller l'horizon du sens de l'humanité*.

1.3 Le paysage en Europe et l'ouverture vers l'extérieur

Pour une compréhension plus intime de la notion de paysage dans les études cinématographiques et, plus spécifiquement, de la création d'un espace dialectique dans le cinéma de Jia Zhangke, il est nécessaire à ce stade de notre étude de dresser l'historique de cette notion de paysage et d'analyser la relation plastique qu'elle entretient avec l'art et le monde. Cette sensibilité à l'environnement, bien que fondamentalement individuelle, a aussi, comme nous le verrons, un lien avec la pensée et la culture d'un peuple : la perception du monde s'opère par la médiation du regard esthétique et des questions philosophiques concernant le lien de l'homme à son entourage, du sujet à l'objet.

Le terme de paysage entretient une relation étroite avec celui de pays. Ce premier est né en Europe dans la période de consolidation des États-nations modernes, entre les XV^{ème} et XVII^{ème} siècles. Le concept émerge avec la peinture flamande, quand le

cadre naturel qui était cantonné à l'arrière-plan des portraits de personnages célèbres de la Renaissance (*La Joconde* en étant l'exemple le plus évident) a pris le dessus dans les compositions. Avec les nouvelles configurations politique et culturelle de l'espace, le paysage est né comme un regard porté sur le pays chargé d'une connotation fondamentalement rurale. Ces tableaux prenaient forme à partir de l'observation d'une scène d'extérieur, prétendant représenter la profondeur d'un État-nation en quête de l'imaginaire qui façonnerait son identité. Originellement, le terme indiquait un *bout du pays* vu d'un seul coup, une relation qui est présente, comme nous le rappelle Alain Roger¹², à travers la morphologie du mot dans la plupart des langues occidentales, comme *land-landscape* (anglais), *Land-Landschaft* (allemand), *landschap* (hollandais), *landskap* (suédois), *landskal* (danois), *pais-paisaje* (espagnol), *paese-paesaggio* (italien), *pays-paysage* (français), sans oublier le grec *topos-topio*. Pour Roger, cette liaison lexicale se fait par la médiation de l'art, en mettant en relation une vision concrète du monde avec un regard intime sur le réel.

C'est en effet la Renaissance en Flandre, et non en Italie, qui fut le vrai berceau du paysage en Occident. La faveur accordée à la peinture à l'huile dans ses recherches par Jan van Eyke (qui fut aussi un des premiers peintres à signer systématiquement ses œuvres) a permis une grande richesse de couleurs, de détails et de textures. Mais c'est la représentation de la fenêtre (comme ouverture du tableau sur le monde) dans les tableaux de Robert Campin, Rogier Wan der Weyden et chez Van Eyke lui-même qui constitue, selon Alain Roger, la clé de voûte de ce bouleversement du regard : "Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, s'isolant, l'enchantant dans le tableau, constitue le pays en paysage."¹³ Dans l'ouverture de ce cadre vers l'extérieur, l'environnement devient plus qu'une toile de fond, citons comme exemple Campin et sa *Nativité* en l'extérieur où les personnages sont en arrière-plan devant l'étable, un grand soin est apporté à la continuité de lumière et

¹² Alain Roger (org), *La Théorie du paysage en France 1974-1974*. Paris: Champs Vallon Seyssel, 1995, p. 444.

¹³ *Ibid.*, p. 446.



FIG. 3 : Jacob van Ruisdael, *Champ de blé*, l'huile sur toile, 100 x 130.2 cm, 1670, The Metropolitan Museum of Art.

aux proportions. Plus tard, dans le VII^{ème} siècle, le paysage devient un genre en soi avec des peintres comme Jan van Goyen, Simon de Vlieger, Jan Wijnants, Adriaen van de Velde et Jacob van Ruysdael.

Le contexte historique a certainement joué un rôle important. L'iconographie catholique ne jouissait pas non plus d'une grande faveur en pays protestant, ce qui a poussé les peintres de cette époque à rechercher d'autres thématiques pour vivre de leur métier. De plus, tandis que la majorité des pays d'Europe occidentale étaient déjà constitués en États-nations (les Provinces-Unies, en l'occurrence, sont nées en 1579), l'Italie a dû attendre le XIX^{ème} siècle pour achever son unité. Ces jeunes États ressentaient évidemment le besoin de bâtir, visuellement aussi, un pays dans l'imaginaire de leurs peuples : "Certes, les princes ou les républiques urbaines vont bientôt faire évoquer par le 'paysage' le territoire sur lequel s'exerce leur pouvoir, mais il faut bien souligner qu'il s'agit essentiellement de paysage symbolique, mis en scène comme des décors de théâtre et qui n'ont pratiquement rien à voir avec les paysages réels," affirme Yves Lacoste¹⁴ en rappelant une dimension mythique et symbolique de ces espaces représentés.

Lacoste force sans doute quelque peu le trait ici en considérant les paysages de cette époque comme des décors de théâtre, mais il est indéniable que ces compositions du monde extérieur avaient une charge subjective. Quand, par exemple, les peintres

¹⁴ Yves Lacoste, "A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce un beau paysage ?", in : Alain Rober (dir.), *La Théorie du paysage en France 1974-1974*, Paris: Champs Vallon Seyssel, 1995, p. 46.

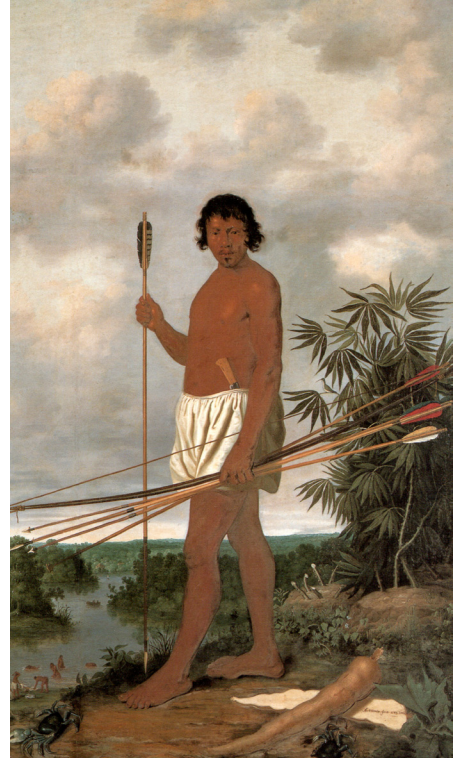


FIG. 4 : Albert Eckhout, *L'homme Tupy*, l'huile sur toile, 272 x 163 cm, 1643, National Museum of Denmark.

flamands comme Albert Eckhout ont traité du Brésil pendant l'occupation hollandaise (entre 1637 et 1644 au Pernambouc), ils peignaient un ciel qui semblait trop sombre et gris pour le Nord-Est brésilien, sans nul doute parce que le sujet principal venait des esquisses faites *in loco* et que le ciel était totalement refait dans l'atelier à partir de leurs références personnelles (des modèles ancrés dans des techniques et des souvenirs). Le paysage est toujours une recreation, où les repères intimes ont autant d'importance que les observations objectives.

De manière analogue, Jia Zhangke intervient souvent dans sa représentation du réel pour affirmer la subjectivité de son œuvre. In fait, par exemple, fait intervenir dans presque tous ses films sa comédienne fétiche Zhao Tao¹⁵, même lorsque ce n'est pas que pour présenter un lieu, comme dans le documentaire *I wish I knew* (海上传奇 *Hai shang chuan qi*, 2010) sur l'histoire de Shanghai. Les scènes avec Zhao dans ce film n'ont pas vraiment de relation objective avec le contenu du film, mais aident à reconstruire

¹⁵ Qui va devenir son épouse en 2012.

l'imaginaire de la ville, à travers quelqu'un qui apparemment y flâne, en apprenant à la connaître par les sentiments et souvenirs imprégnés dans les espaces qui la composent¹⁶. Le regard déterritorialisé du cinéaste qui n'appartient pas à cet endroit est incarné par ces scènes de déambulation. Sa présence crée aussi des liens entre ses autres films et renforce l'idée que Jia est l'auteur d'une œuvre cohérente. En effet, quand Zhao, pendant sa promenade, se protège de la pluie avec son éventail, nous assistons à une scène que Jia refait systématiquement depuis *Plaisirs inconnus*, le deuxième film qu'ils ont tourné ensemble, en faisant simplement varier l'objet qui fait office de parapluie (ou d'ombrelle). Ceci donne créé aussi un effet de continuité de l'œuvre cinématographique de Jia, ce qui est renforcé par la présence constance de l'acteur Wang Hongwei et surtout du cousin de Jia, Han Sanming (qu'il retrouve par hasard lors du tournage de *Platform*, en 2000, quand Han travaillait dans des mines de charbon), ce dernier va à partir de cette date participer constamment, toujours portant son propre nom, dans les films de Jia, dans de petites apparitions, de rôles secondaires ou même comme protagoniste (*Still life*, 2006).

Revenons à la peinture européenne et à son histoire. La naissance du paysage représentait une ouverture vers l'ailleurs. L'expansion maritime dans laquelle les Pays-Bas s'étaient lancée entre les XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles constitue un motif important des commandes paysagères. En 1608, sont fondées la Compagnie des Indes orientales et la Compagnie des Indes occidentales pour organiser le commerce global et colonial maritime. Des artistes sont souvent amenés dans ces missions, surtout dans les colonies, pour exécuter des études de géographie, cartographie et biologie, et présenter ces nouveaux paysages à l'Europe¹⁷. La Hollande était à l'époque une terre d'exil pour de nombreux juifs ayant fui l'Inquisition ibérique. C'était donc un contexte plus ouvert à

¹⁶ Le nom du film est en effet *Contes du bord de la mer*, que Jia a obtenu en renversant le nom de la ville de Shanghai chuan qi (Contes de Shanghai) pour *Hai shang chuan qi*, qui, pour lui, donne une connotation plus universelle d'un moment historique très importante pour la Chine : La prise de la ville par l'Armée Rouge.

¹⁷ Sur la relation entre la peinture et la cartographie hollandaise et leurs rapprochement par l'objectivité de l'observation (« la main loyale et l'œil fidèle ») et par la croyance que l'art peut mener à un nouveau type de connaissance, voir le Chapitre *Peinture et Cartographie aux Pays-Bas au XVII^e siècle* dans le livre de Ernst Hans Gombrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, Marseille, 1992, pp 192-207.

l'extérieur que ne l'était l'Italie, encore très catholique et émiettée en une multitude de royaumes.

La découverte du paysage en Occident ne marque pas seulement le développement d'une nouvelle branche artistique, mais constitue le signe d'un changement perceptif et philosophique de la société face au monde. Une esthétique incarne la perception du monde et le modèle de pensée de son époque. Ce n'est donc pas un hasard si, en Europe, la découverte du paysage en peinture et la mise au point de la perspective linéaire sont contemporaines. Ces phénomènes témoignent en effet, qu'au XV^{ème} siècle, une approche rationnelle et objective du monde prend le pas en Europe, indiquant un changement de paradigme dans la relation de l'homme à son milieu, dont la représentation artistique en devient une extension symbolique et formelle, comme le dit Berque :

“Un regard qui prend du recul par rapport aux choses, les toise (i.e. les mesure), et les institue peu à peu en un environnement objectif, abstrait du sujet. En ce sens, la perspective, comme la célèbre thèse de Panofsky l'a mis en lumière, aura été la 'forme symbolique' de l'émergence du sujet moderne. Corrélativement, la découverte du paysage aura été la forme symbolique de l'émergence du monde moderne, objectifié sous le regard du sujet.”¹⁸

La représentation cinématographique, malgré sa nature mécanique, est aussi un symbole formel de cette relation pratique et philosophique entre l'homme et le monde. La relecture de paysage à la chinoise dans les films de Jia ouvre son cinéma sur une ample perspective, qui lui permet d'aller plus loin qu'une critique pointue du moment historique de la Chine, en menant une réflexion sur la crise de l'homme moderne et son projet de société conduit par la lumière de la raison objective. Ici on ne peut s'empêcher de penser à la machine à habiter de Le Corbusier exportée de par le monde sans la moindre adaptation climatique et culturelle, véritable symbole de ces *non-lieux* qui déshumanisent les *coins* (ou lieux familiers) au nom de la fluidité et de la fonctionnalité. Ces espaces sans identité sont bien montrés dans le cinéma de Jia, dans la ville de Pékin

¹⁸ Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 1994, p. 22.

(*The World*), la Shanghai (*I wish I Knew*), ou les usines fonctionnelles et déshumanisées de textiles à Canton (*Useless*), avec ses lignes de production rapides et implacables.

Néanmoins, en avançant dans l'étude de ce genre de peinture, nous pouvons nous apercevoir que même les paysages les plus naturalistes ont leur source dans l'imaginaire¹⁹. Dans le cinéma, l'indicialité du support vis-à-vis du réel, soit par la photographie soit par la vidéo, crée aussi des tensions entre réalisme et fantaisie, documentaire et fiction, qui, selon Jia, ne sont que deux pôles en constante interaction. L'auteur explique ainsi :

“J’ai commencé à comprendre qu’entre le style purement documentaire et les contenus expressionnistes ou surréalistes, il n’y avait pas de barrière infranchissable. Il vous suffit d’avoir assez de maîtrise pour passer d’un espace à l’autre en toute liberté.”²⁰

Même s’il a eu, on le verra plus tard, une évolution de l’expression du réalisme dans le cinéma de Jia, ce jeu entre réel et représentation, concret et subjectif a toujours été au cœur de ses films ; le paysage en étant la figure la plus évidente. Revenons sur le documentaire *Dong*, et à la scène où Liu Xiaodong peint un des travailleurs, accroupi seul devant le paysage du fleuve Yangzi. La scène commence par un détail de la toile où est peint ce travailleur pendant que Liu le brosse sur la toile ; puis un plan ouvert nous donne à voir le peintre et le modèle, la toile et le paysage ; après quelques autres plans sur des gestes du peintre, on a finalement le travailleur en premier plan, main sous le menton pour la pose. Puis le modèle se lève, la caméra le suit et il redevient personnage d’un film. Dans cet enchaînement, Jia semble nous amener de l’expression picturale à la *réalité* du cinématographe, qui n’est en fait qu’une autre représentation, un autre geste artistique d’invention poétique et symbolique.

¹⁹ En Angleterre, par exemple, Thomas Gainsborough, fut le premier sous influence de la peinture flamande, à s’être débarrassé des motifs classiques pour aller vers un réalisme des formes et des couleurs. John Constable, à son tour, croyait que la peinture devait être considérée comme une science en quête de l’exactitude dans la vision et de la compréhension des lois de la nature, mais la tenait en même temps pour une *transposition*, par les moyens de l’invention du monde par l’artiste, conception qui faisait de la peinture autre chose de plus que la simple copie du monde.

²⁰ Zhangke Jia. *Dits et écrits d’un cinéaste chinois*, Paris, Capprici, 2012, p. 63.

Comme des gestes du peintre qui brosse son sujet, Jia exécute dans cette scène un vrai geste cinématographique, en mettant en scène cet homme derrière le peintre et devant le paysage de la vallée du Yangzi. La caméra sort de l'immobilité du tableau en suivant le modèle d'un mouvement lent et fluide et en multipliant, par ses avancés et ses panoramiques, des points de vue sur l'espace et de l'intensité expressive du plan. Néanmoins, le cinéma n'entre pas en compétition avec la peinture (qui a sans nul doute d'autres formes dynamiques), mais entretient avec elle une communication formelle, en ouvrant une réflexion fine sur les possibilités et les impossibilités de l'expression de la réalité.

Cette scène brouille ainsi les frontières entre invention représentative et figuration du réel, dès qu'on s'aperçoit que le travailleur n'est autre que Han Sanming, le cousin de Jia qui joue un des rôles principaux dans la fiction *Still life*, et qu'il n'est là que grâce à l'intervention du réalisateur. Mais dans ce film il n'est qu'un travailleur anonyme peint par Liu. Nous revenons sur un détail de la peinture, puis nous quittons la peinture à travers un panoramique vers la gauche jusqu'à tomber sur le Sanming "réel" qui se lève synchrone au moment où la caméra arrive pour le filmer, ce qui nous indique que l'on revient à une autre représentation (Sanming interprète son rôle) : il se lève et se dirige vers l'extrémité du toit et s'appuie sur un rebord pour regarder la vue. Pendant ce temps la caméra avance avec lui d'un mouvement délicat ; Sanming se tourne dans une chorographie parfaite avec la caméra (il est de nouveau l'acteur qui suit les indications de Jia), et marche vers la gauche, accompagné par la chorégraphie de la caméra. Il s'arrête

FIG. 5 : Tableau de Liu Xiaodong figurant des travailleurs embauchés pour détruire la région de Trois Gorges, dans *Dong* (2006). Voir **SCENE Peinture:** <https://www.dropbox.com/s/x45ygozex8i51s9/SCENE-PEINTURE-DONG%20-%20B.mp4?dl=0>



après avoir fait quelques pas vers la gauche, mais la caméra continue son mouvement, jusqu'à que le personnage soit hors champs, en s'arrêtant plus loin sur le paysage comme si l'on prenait cette fois-ci le point de vue de Sanming. Dans ce beau passage, on ne change pas seulement de registre, de la peinture au cinéma, ni d'une approche réaliste et documentaire du monde à une expression artistique, mais on fait l'expérience des changements de points de vue, en regardant un monde construit par différentes positions et subjectivités, en allant, comme les peintres de paysage, bien au-delà du calque parfait des choses dues à la reproduction mécanique du cinéma. Dans ce parcours fait par la caméra, nous rompons avec la vision hégémonique de la perspective unique pour partager la possibilité sensible de composer le monde représenté à partir de son propre point de vue (physique, psychologique, moral), celui du peintre, celui du réalisateur, celui du travailleur/comédien et finalement, la lecture donnée au spectateur sur le paysage d'un cadre final non habité. Cette dernière image de la montagne et du fleuve nous renvoie à la tradition du *Shanshui* et ses principes (*you*, le vide et le *qi*), qui renforcent la dynamique et l'historicité de la scène, de façon à rendre dialectique la vision de cette région dévastée.

En Europe, on a connu un aperçu plus subjectif du paysage avec l'éveil du romantisme allemand au XVIII^{ème} siècle, quand l'empirisme du paysage anglais sera remis en cause. L'image de la nature est devenue une espèce de transcendance de l'âme humaine. L'art n'est plus considéré comme une science exacte comme le voulait Constable, mais comme quelque chose de l'ordre du mystique et du religieux, capable d'établir un moyen d'échange entre l'intérieur et l'extérieur, l'homme et la nature, à partir du *Gemüt*, lieu de rencontre entre le sentiment (*Gefühl*) et la sensibilité (*Empfindung*). À cette époque, la Naturphilosophie de Schelling n'a pas seulement influencé l'art en soi, mais a aussi invalidé la légitimité des procédés purement objectifs de la science. Goethe dans son *Traité des couleurs* (1810), par exemple, écrivait que l'optique purement géométrique de Newton ne tenait pas compte de la réalité de la perception humaine. Caspar David Friedrich, à son tour, croyait que le *Gemüt* pouvait nous mener vers l'indicible et l'infini par le biais

du sublime dans la contemplation d'une nature beaucoup trop grande pour être saisie. Il affirmait que le métier du peintre n'était pas d'imiter la nature, mais d'exprimer la subjectivité de l'auteur et de suggérer ce qui ne saurait être dit :

“Évoquer seulement, voilà ce que devrait faire un tableau, et avant tout stimuler l'esprit, donner de jeu à la fantaisie, la laisser s'enlever ; un tableau ne doit pas vouloir représenter la nature même (leurre), mais seulement la rappeler. La tâche du créateur n'est pas de représenter fidèlement ciel, eau, rocher et arbres, c'est son âme, sa sensibilité qui doivent se refléter.”²¹

La relation entre représentation et réel est aussi, comme on l'a vu, développée dans *Dong*, le film de Jia le plus directement lié à la peinture, la question de la mimésis du monde est abordée par le peintre Liu Xiaodong lui-même qui, tout en étant figuratif, attribue son détachement du réalisme à l'influence qu'ont exercée tardivement dans son parcours certaines traditions esthétiques chinoises. Pour Liu, la peinture ne doit viser ni l'imitation platonicienne ni la représentation aristotélicienne, mais retrouver une sorte de mystère (plus ouvert que la narration diégétique et plus libre de l'imposition de l'auteur) qu'il a rencontrée dans la peinture traditionnelle chinoise. Cela lui a permis de développer un style plus mûr en le rapprochant de son identité culturelle visuelle :

“J'ai étudié la peinture avec la sculpture occidentale, en dessinant des David, des bustes romains. Avec l'âge, je reviens à l'art Wei. L'art du VI^{ème} siècle a un mystère, une puissance plastique qui sont un sommet de la créativité. Sublime ! Il y a dans mes toiles, des fragments incomplets, comme dégradés par le temps. Cet aspect est lié à l'impact visuel que ces vestiges historiques ont sur moi. [...] Pourquoi ne pas vivre en étant soi-même, au lieu d'imiter la vie des autres.”²²

En France, cependant, le rapprochement du réel a tracé une lignée esthétique déterminante pour l'histoire de l'art. La peinture de paysage anglaise a en effet beaucoup

21 Caspar David Friedrich, *En contemplant une collection de peinture*, Paris, José Corti, 2011, p. 82.

22 Propos recueillie par Jia Zhangke dans le documentaire *Dong* (2006).

influencé le réalisme français de l'école de Barbizon (ou école de Crozant). Et il est incontestable que le pas franchi vers les *vrais motifs* (ceux dont l'authenticité sociale repose dans le contexte marxiste-matérialiste qui se met en place à l'époque) a été rendu possible par les nouvelles techniques, surtout de nouveaux types d'encre²³, à cette époque. Le matériau devenu plus léger et pratique a permis davantage de mobilité aux peintres, auparavant contraints d'exécuter tout le travail en atelier. Les peintres se sont mis en chemin, corps et âme, vers la nature, s'éloignant des thématiques mythiques en vogue dans le néoclassicisme de l'époque, pour peindre de vrais paysages et d'authentiques paysans.²⁴ Selon Yves Lacoste, les peintres du XIX^{ème} siècle ont remplacé l'espace scénique par une autre triangulation de l'espace :

“L'intérêt du paysage s'est proprement déplacé (Valéry). Déplacement de l'intérêt vers les paysages réels : il ne s'agit évidemment pas d'en rendre avec précision tous les détails, toutes les lignes et les plans, mais, à partir d'une réalité globale, de créer l'œuvre d'art.”²⁵

Une nouvelle spatialité se manifeste dans le cinéma chinois actuel et dans son rapport au réel. En effet, dans le cinéma chinois, la génération de Jia Zhangke a connu une liberté technique comparable à celle des peintres de Barbizon grâce à la légèreté du support numérique et à un matériel économiquement plus accessible. Dans un pays comme la Chine, encore traumatisé par la répression des artistes et des intellectuels pendant la Révolution culturelle, la DV a, selon Jia, modifié les habitudes culturelles de tout un peuple, surtout dans son rapport à l'image : “Avant elle, les Chinois n'avaient pas pour coutume de s'exprimer par des images en mouvement, et très peu de personnes prenaient même des photos. L'écriture ou la lecture de textes littéraires restait notre

23 Comme la fabrication industrielle des couleurs qui remplaçait le broyage des pigments ; citons surtout l'apparition des tubes d'étain, commercialisés en France à partir de 1859.

24 On assiste à une dédramatisation des scènes, au profit de la simplicité du quotidien ancré dans un milieu, comme dans *Les glaneuses* de Jean-François Millet : dans ses compositions, Millet place les personnages en contre-jour en laissant leurs visages dans la pénombre, dans un jeu de clair-obscur qui affirme la prépondérance du milieu sur les humains.

25 Yves Lacoste, in Alain Roger (dir.), *op. cit.*, p. 47.

domaine d'excellence, nos expériences visuelles étant très limitées.”²⁶ La popularisation de l'image reproductible marque aussi le passage d'un pays rural à une population à prédominance urbaine.

En Occident, cette présence des peintres du XIX^{ème} siècle à la campagne s'est accompagnée d'un certain ressentiment envers la ville, de plus en plus sale et polluée après la Révolution industrielle. Le retour à la campagne coïncidait avec la recherche d'autres valeurs humaines, spirituelles, mais aussi esthétiques, dont témoigne la démarche de représentation de l'espace. Il fallait peut-être attendre le développement de la photographie en tant que langage, pour que le paysage urbain soit reconnu.

La photographie a, sans aucun doute, eu un énorme impact sur le regard de l'homme du XIX^{ème} siècle. La photographie ne défait pas seulement le réalisme de la peinture, elle enrichissait la perception de l'espace d'une dimension temporelle : le temps de pose, le mouvement, le flux de l'imagerie moderne. Cette mise à jour technique répondait à un changement de façon de percevoir le monde : pensons à l'observateur transporté par les locomotives de la révolution industrielle. Ces nouveaux repères temporels et spatiaux de la perception humaine ont provoqué un déplacement du regard vers la ville dorénavant considérée comme espace à contempler, à représenter et à construire visuellement. Le paysage urbain était né.

Bien avant les étonnants clichés de parcs nationaux américains d'Ansel Adams, Charles Marville (1813-1879), par exemple, documentait déjà, dans ces plaques de verre photosensibles, les réformes entreprises par le Baron Haussmann du Paris du Second Empire. Engagé par l'Administration des Travaux historiques pour photographier les gigantesques chantiers d'urbanisation de la capitale française, ses photos témoignaient d'une ville qui naît sur les vestiges d'une autre engloutie dans les ruines du temps, et conservait, malgré son intention de pur témoignage, l'aspect d'une visite de lieux

26 Jia Zhangke, “Des images impossibles à contenir”, *Perspectives chinoises* [En ligne], 2010/1 | 2010, mis en ligne le 01 avril 2013, consulté le 21 octobre 2013. URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/5418>

éphémères imprégnés de mélancolie. L'image de ces lieux réunit l'imaginaire du passé perdu et le passage d'un présent éphémère à la possibilité d'un regard futur.

Cette juxtaposition des temporalités est d'ailleurs très sensible dans les ruines qui apparaissent dans les films de Jia Zhangke, où, comme Marville dans ses photographies, il apporte à témoigner des changements brutaux qui affectent l'espace. Mais chez Jia, ces changements sont aussi ressentis subjectivement par les personnages, autant que par le spectateur et l'objectif de la caméra. Dans *Plaisirs inconnus*, par exemple, Xiaoji amoureux de Qiao Qiao, la cherche au bord d'une autoroute en construction, où elle fait la promotion d'un vin populaire en dansant. Empêché de la voir par les hommes du patron de la jeune fille, il repart vers le chantier de l'autoroute, qui s'arrête justement là où il se trouve, dans une vision de grande désolation, comme celle des terrains rasés des photographies de Marville, mais encore plus violente et ségrégative.

FIG. 7 : Charles Marville,
Le haut de la rue Champlain, Paris
(XX^{ème} arr.), 27 x 36,5 cm, 1872,
Paris, musée Carnavalet.



FIG. 6 : Zhangke Jia, *Plaisirs inconnus* (2002).



Au contraire du photographe parisien, Jia ne prétend pas donner une vision neutre de cet espace déshumanisé ; celle-ci est médiée par le regard du personnage (qui on voit, dos-caméra, s'arrêter et regarder la perspective unique du tracé de cette route qui évoque un progrès que, il le sait, ne l'appartient pas). Cet espace n'est pas non plus une simple projection de la détresse du personnage, mais devient le dessin de l'inadéquation de ces jeunes personnes à ces espaces modernes qui leur bloque tout essor – c'est ce que décrit Vincent Amiel :

“Et voilà que dans ces villes industrielles proches de la Mongolie, dans cette société qui, à bien des égards, est encore d'un autre âge – c'est-à-dire, en grande partie, d'une autre civilisation –, s'étale un mal-être identique à celui que nous connaissons ailleurs, cette sorte d'incapacité à se situer, dont les jeunes adultes sont les premiers à pâtir. [...] Ces garçons, ces filles, de 18 à 20 ans, donnent l'impression de ne retenir de la société environnante que les pires clichés, les moments déglingués d'une mécanique sans raison.”²⁷

Mais c'est justement ce décalage de Xiaoji dans cet espace nouveau en construction, qui représente *sa désarticulation de tous les liens – sociaux, familiaux, politiques*, qui, pour Amiel, donne à la scène son universalité frappante. En revanche, l'amour obsessionnel de Xiaoji pour Qiao Qiao ne semble pas connaître d'entrave, ce qui contraste avec cette route obstruée, qu'il vaincra dans la scène suivante, quand il l'amène sur cette même voie lors d'un long travelling. Ce qui pourrait être le signe d'un dénouement psychologique ou l'annonce d'une fin heureuse, n'est, comme l'écrit encore Amiel, qu'une description d'état, qui dans ce cas précis, change la perception de l'espace, rendu, au moins fugacement, réceptif à ses envies et mouvements, lui permettant de *s'inventer un destin*, même impossible, pour justifier son existence.

27 “Plaisirs inconnus. Brûlures de l'ordinaire”, *Positif*, #503, Paris, janvier, 2003, p.24.

“Poursuivant la femme qu’il a choisie (pour aimer, pour coucher avec elle, pour emporter la décision : peu emporte, on n’est pas dans une étude psychologique, mais dans une description des états) bravant le risque physique, accumulant les inconséquences, il n’invente pas un destin aux étages articulés, il s’invente un quotidien, que personne n’est en mesure de lui expliquer.”²⁸

Jia a sans nul doute conscience que la puissance de l’image pour exprimer les méandres entre la concrétude du monde et son invention quotidienne réside dans son ambivalence : c’est justement l’ambiguïté de l’image photographique et cinématographique, entre le registre et la recreation du monde, qui enrichit ses possibilités expressives. Il n’est pas anodin, par exemple, que les mystérieux clichés d’Eugène Atget, du Paris de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, bien loin du pictorialisme²⁹, aient pu avoir tant d’influence sur les deux voies bien distinctes que s’est frayé la photographie en quête de sa reconnaissance en tant qu’art : la photographie moderne documentaire et le surréalisme³⁰. En effet, l’ambiguïté (ou l’ouverture à l’imagination) des images austères d’Atget enrichit la lecture du paysage urbain. Malgré l’objectivité du propos du photographe, l’image est toujours polyvalente et capable de zigzaguer de par les méandres des faits et secrets les plus cachés de l’inconscient. Comme l’indiquait Walter Benjamin, l’observateur ne peut plus jouer un rôle passif devant ces photos. Selon lui, les photographies d’Atget nous rappellent le lieu d’un crime, toujours désert, laissant en son sein des indices de l’acte

28 *Ibid.*, p. 25.

29 Ce courant de la photographie avait l’intention d’évoquer la peinture impressionniste avec ses flous et retouches.

30 Atget, qui ne revendiquait pas du tout le statut d’artiste, appartenait à une lignée opposée au pictorialisme en vogue à l’époque. Le photographe représentait des recoins de la ville avec des cadrages frontaux et des images les plus nettes possibles, dans un souci de clarté documentaire ; ces clichés étaient vendus aux architectes, aux institutions d’archivage, et même aux peintres. Cette objectivité du regard et cette adhésion aux caractéristiques inhérentes à la matérialité et à l’optique proprement photographique ont été d’une grande influence sur la photographie moderne américaine (Alfred Stieglitz, Paul Strand, Walker Evans, etc). Cependant, malgré l’intention documentaire qui habitait ces images, une magie s’est produite grâce à la technique déjà ancienne à laquelle Atget avait recours, technique qui nécessitait l’usage d’une chambre à soufflet et de plaques en gélatino-bromure d’argent et exigeait de longues poses : les gens qui passaient devant l’objectif trop furtivement ne pouvant être capturés sur l’image. Cela a généré des images d’une ville fantomatique qui ont fort intrigué les surréalistes, qui ont considéré Atget comme leur père spirituel. Voir Luc Debesnoit, “Le Paris d’Eugène Atget”, *Télérama*, n. 3252, du 12 au 18 mai, Paris, 2012.

commis³¹. Cependant, l'image du lieu du crime photographique n'est pas simplement l'indice d'une violence, mais provoque plutôt une inquiétude, le signe prémonitoire que quelque chose de dramatique peut advenir³².

C'est là que la photographie et le cinéma peuvent affirmer à la fois l'immanence du support et leur indépendance face au réel, ce que Jia met en valeur dans son esthétique en poussant subtilement les limites de l'image au-delà d'un visible objectif qui tend à orienter le regard vers une perception passive et hégémonique du monde. Comme les scènes des crimes atgetiennes, les espaces³³ de Jia sont aussi, comme nous le verrons de manière plus détaillée, des espaces où la violence est latente. Les *non-lieux* dans ses films s'avèrent renfermer cette puissance de cruauté et de sauvagerie, *A Touch of sin* (天注定, *Tian zhu ding*, 2013) en est un exemple patent, car le film présente des espaces qui lient entre elles différentes narrations, narrations où la brutalité confine parfois au burlesque. Il ne s'agit pas seulement d'un acharnement physique, mais aussi d'une lourde pression psychologique, comme grandes usines, qui, par la tension et maltraitance sur leurs employés, devienne la scène de centaines de suicides annuels³⁴.

31 Dans "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", Walter Benjamin attribue à cette ambiguïté intrigante des images d'Atget la nécessité nouvelle à la photographie d'avoir recours aux légendes : "Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. Elles inquiètent celui qui les regarde ; pour les saisir, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès. Dans le même temps, les magazines illustrés commencent à orienter son regard. Dans le bon sens ou le mauvais, peu importe. Avec ce genre de photos, la légende est devenue pour la première fois indispensable et il est clair qu'elle a un tout autre caractère que le titre d'un tableau (...)"

32 Atget effectue ses prises de vue entre des espaces quelconques et des espaces déterminés, entre le réalisme de l'image-action et l'idéalisme de l'image-affection, si l'on veut user de la terminologie deleuzienne de *l'image-pulsion*. On arrive enfin au *monde originaire*, qui n'apparaît, selon Deleuze, "que quand on surcharge, épaissit et prolonge les lignes invisibles qui découpent le réel, qui désarticulent les comportements et les objets." (Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 175.)

33 En effet, le monde originaire n'est pas nécessairement authentique ; il peut être aussi caractérisé par son artificialité (Deleuze parle de *forêt* ou *marais de studio*). *Idem*.

34 En Chine le suicide est devenu un fléau, première cause de mortalité des 15-34 ans. Malgré l'essor économique du pays, l'OMS comptabilise entre 250 000 et 300 000 cas par an : "Huo Datong, premier psychanalyste à avoir ouvert un cabinet en Chine, voit ces troubles névrotiques et psychotiques liés à la pression du travail : 'On voit dans les hôpitaux psychiatriques beaucoup de patients psychotiques à cause du développement économique qui a entraîné une dissolution des liens parentaux et familiaux, un isolement des autres. La pression du travail est devenue plus grande qu'avant, les gens sont plus angoissés [...] les symptômes névrotiques sont devenus plus fréquents', ajoute-t-il." In <http://www.ouest-france.fr/monde/chine-le-suicide-un-fleau-devenu-la-1ere-cause-de-mortalite-des-jeunes-266558> (consulté le 04/05/2016).

Cette fantasmagorie du futur que les techniques reproductibles étaient capables de générer ne se résume donc pas à un simple mimétisme du réel, mais donne forme à une nouvelle représentation, qui répond aux changements de la sensibilité spatio-temporelle due à la pensée et à la technologie d'une époque. Ce sont des pôles qui s'influencent mutuellement. En rendant la technique de la figuration adéquate à la perception de son époque, la photographie n'est pas, contrairement à ce que l'on pouvait penser à l'époque, devenue la rivale des arts plastiques ; elle semble avoir plutôt donné une impulsion créatrice aux peintres de l'époque, en leur faisant découvrir d'autres procédés pour exprimer le monde, procédés qui vont bien au-delà de la simple libération de la contrainte réaliste. L'impressionnisme en est l'exemple le plus évident, car même si les artistes de cette école partagent la passion des réalistes de Barbizon pour l'expression du quotidien et la justesse des reproductions photographiques, ils parviennent à trouver leur propre façon de représenter la perception temporelle et spatiale d'un monde nouveau, à partir du pouvoir suggestif de la couleur au détriment de la précision du dessin³⁵.

Les impressionnistes ont fait de la couleur une expression spatiale³⁶ capable de rendre compte de la temporalité que s'appropriait la perception moderne de l'environnement. Ils ont également redirigé leur regard vers la ville, en hissant, avec leurs couleurs imposantes et leurs traits diffus, le paysage urbain au rang le plus élevé de la peinture. En floutant les contours des choses, ils s'engagent à effacer tout ce qui définit et immobilise le monde³⁷. Deleuze compare d'ailleurs l'importance de la conquête d'un espace purement optique dans la peinture, avec les impressionnistes, à la montée des

35 Cette querelle agitait déjà le monde de l'art dans la première moitié du XIX^{ème} siècle avec les couleurs de Delacroix contre le dessin d'Ingres.

36 Ce qui n'était d'abord qu'une découverte technique joua, en fait, comme le précise Walter Benjamin, un rôle décisif dans l'orientation nouvelle des peintres : "Passionnés par l'étude de la lumière ('toute couleur est une lumière'), les impressionnistes s'intéressèrent de très près aux progrès de ce procédé de reproduction de l'image du réel qui allait ensuite permettre l'apparition d'un art nouveau. Mais bientôt, peut-être en raison de la prolifération des photographies en noir et blanc (entre autres, les cartes postales), les peintres novateurs orientèrent leurs recherches sur la couleur et sur ses qualités spatiales." (Idem.)

37 Par exemple, dans ses tableaux représentant la cathédrale de Rouen, Claude Monet propose, comme une série de photographies fixes au même cadrage, une lecture des variations successives de tonalité et de contraste différent selon l'heure et la saison.

situations purement optiques et sonores dans le cinéma néo-réaliste, qui se distinguent des situations purement sensori-motrices de l'image-action dans *l'ancien réalisme*.³⁸ Dans le film de Jia, nous retrouvons une situation similaire dans les images numériques, d'*In Public* (*Gong Gong Chang Suo*, 公共场所, 2002), où le décor de la zone industrielle de Datong en fin de journée, près d'un arrêt de bus, expose de formes et de temporalités qui s'entassent dans un flou indiscernable de bleu-gris, où, en perdant des détails dans des aplats de couleurs comme chez Monet à Rouen, le superbe temple littérairement accroché à flanc de montagne disparaît devant cette route bruyante et polluée³⁹.

Qu'elle est donc cette modernité qui jaillit des toiles impressionnistes et des photographies urbaines ? Existe-t-il une relation entre ces processus historiques et le regard porté sur l'espace dans les films de Jia ? Augustin Berque rappelle l'évolution du terme de modernité par rapport aux changements récents du paysage de notre planète :

“Ce terme, dit-on, a été employé pour la première fois par Charles Baudelaire et Théophile Gautier ; mais les changements qui affectaient alors l'ambiance où ils vivaient n'étaient pas que le résultat d'un mouvement dont la dynamique s'est enclenchée à la Renaissance, et qui s'est institué en paradigme au XVII^{ème} siècle. C'est celui-ci – le paradigme occidental moderne classique [POMC] – qui constitue l'armature foncière de la modernité ; c'est de là que découlent les changements qui ont engendré les paysages des villes et des campagnes contemporaines.”⁴⁰

Pour Berque, on peut illustrer ce paradigme par quatre noms : Bacon (la méthode expérimentale) Galilée (la confirmation du décentrement cosmologique anticipé par Copernic), Descartes (le dualisme sujet-objet), et Newton (l'espace homogène, isotrope et infini, autrement dit absolu), “pour le réduire à un principe, il s'agit de la découverte d'un monde physique en tant que tel ; autrement dit, le monde de la chose en soi,

38 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 – L'image-temps*, Paris, Minuit, 85, 9 P.

39 On en reviendra à ce passage au chapitre IV.

40 Augustin Berque, *Les raisons du paysage, De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Editions Hazan, Paris, 1995, p. 104.

découplée de la subjectivité humaine.”⁴¹ Ce rejet de la *modernité objectiviste* en Europe a lancé le regard des artistes vers l’ailleurs. C’est ainsi que Monet, Manet et leurs pairs ont cherché en Orient l’inspiration pour se détacher de l’académisme et se donner ainsi les moyens d’exprimer la perception sensorielle du monde, en constante métamorphose. La découverte de l’art graphique asiatique a donné aux peintres occidentaux la liberté de refuser la symétrie et le rationalisme classiques. C’est un fait non négligeable pour l’histoire de l’art moderne, étroitement lié à la découverte des estampes japonaises par les impressionnistes⁴². Ces estampes, qui servaient souvent de papier d’emballage, ont permis, selon Gombrich, aux artistes de l’entourage de Manet de mesurer l’ampleur des conventions qui continuaient à gouverner la composition dans l’art européen :

“Les artistes du Japon goûtaient particulièrement tout ce qu’il peut y avoir d’imprévu dans un aspect fugitif du monde extérieur. Un de leurs plus grands maîtres, Hokusai (1760-1849) a, par exemple, représenté le mont Fuji aperçu à travers les montants d’un appareil à puiser de l’eau ; Utamaro (1753-1806) n’hésitait pas à représenter des figures coupées par les marges de l’estampe ou par l’écran d’un rideau”.⁴³

Or, c’est justement le développement de l’expérience spatiale des couleurs qui va éloigner la peinture du réel et, par voie de conséquence, du paysage. Plus que la perte de la perspective, c’est l’indépendance des couleurs en relation avec le dessin qui sera la cause des violents aplats de la peinture moderne. La couleur pouvait finalement se suffire à elle-même : par l’expressivité propre à sa matérialité et à sa capacité à créer des espaces, elle rendait obsolète le recours aux contours du dessin et libérait les artistes à des

41 *Ibid.*

42 L’influence est incontestable. Edgar Degas (1834-1917) a beaucoup travaillé le décentrement dans ses peintures, principalement dans les plongées sur des danseuses, où nous ne voyons que les jambes de quelques-unes d’entre elles, comme dans le tableau *Danseuses au foyer* (1879). *Les Nymphéas* de Monet (qui était un grand collectionneur d’estampes japonaises), peintes dans son jardin à Giverny, sont un exemple sublime de la capacité de suggestion des couleurs impressionnistes alliées à un cadrage sans horizon qui renforce l’ambiguïté et la déterritorialisation du paysage, où le spectateur flâne dans un flux rêveur de reflets et de lumières, mais toujours basé sur une expérience d’observation réelle.

43 Ernst Gombrich, *Histoire de l’art*, 390^{ème} éd., Singapour, Flammarion., 1990, pp. 417-418.

espaces plus suggestifs de la représentation. Comme le dit Lacoste :

“Cézanne détruit l'échelonnement des plans pour construire un espace imaginaire afin de créer et non plus de représenter des objets. Van Gogh apporte l'idée qu'une couleur pure possède en soi toutes les valeurs de suggestion par rapport aux trois dimensions de l'espace classique : elle n'a plus besoin d'être définie par une ligne. Le dessin disparaît de la grande peinture et, avec lui, la représentation des paysages, pour faire place aux espaces abstraits, inventés par l'artiste.”⁴⁴

Dans le cinéma, cette maîtrise de la couleur est bien plus rare, car celui-ci a continué à composer avec l'artificialité du noir et blanc⁴⁵ à l'ère de sa modernité ; cependant, la couleur atteint parfois une puissance absorbante dans des moments filmiques que Deleuze qualifie d'*image-couleur*, par opposition à une image simplement colorée. Il donne l'exemple d'Antonioni, avec qui “la couleur porte l'espace jusqu'au vide, elle efface ce qu'elle a absorbé”.⁴⁶ Deleuze cite l'étude de Bonitzer sur le vide antonionien, ce plan déshabité qu'il cherche depuis *L'Avventura*, pour sortir du registre réaliste : “L'objet du cinéma d'Antonioni, c'est d'arriver au non-figuratif, par une aventure dont le terme est l'éclipse du visage, l'effacement des personnages”⁴⁷. Pour Deleuze, c'est la couleur qui élève, chez le réalisateur de *Blow-up*, l'espace à la puissance du vide. Un vide lié à l'incommunicabilité entre les êtres qui ont perdu leurs visages dans le désert du paysage moderne ; un vide qui va sans doute influencer Jia, dans ces vastes lieux désaffectés, traversés et habités par des travailleurs migrants de la Chine actuelle. Cependant, les couleurs de Jia ne semblent pas vouloir absorber l'espace et effacer les visages, mais plutôt

44 Yves Lacoste, *op. cit.*, pp. 47-48.

45 Cette artificialité est contestable ou, du moins, à relativiser au regard de la culture visuelle de l'époque, les nouvelles filmées (des années 1950-60) étant tournées en noir-et-blanc, tandis que les couleurs étaient identifiées aux grosses productions américaines ; le *réalisme* venait donc sans couleur au public. Cela peut expliquer en partie la préférence du noir et blanc pour le néoréalisme et les débuts de la nouvelle vague. Actuellement, la donne est renversée : la télévision en couleur donnant la sensation du réel quotidien, tandis que le noir et blanc a une connotation instantanément artistique.

46 Deleuze, *op. cit.*, p. 168.

47 Pascal BONITZER, *Décadrement : Peinture et cinéma*, p. 88, In : DELEUZE, *op. cit.*, p. 168.

créer un voile d'imprécision, un vide qui s'ouvre pour être comblé par l'imagination du spectateur. Le vide antonionien semble étouffer tout espoir⁴⁸, tandis que dans le cinéma de Jia, le vide ouvre à une disponibilité ou à une possibilité de changement, même si ce n'est qu'un changement de point de vue sur une réalité dure et suffocante.

En France, des artistes de l'Après-guerre comme Jean Degottex, Jean Depuis, Françoise Janicot, Yves Klein, Henri Michaux, Georges Mathieu et Joseph Sima ont se sont intéressés, eux aussi, à la culture asiatique, avec une attention particulière portée à la notion de vide. Néanmoins, le vide est alors perçu comme une enveloppe politique hostile à la surproduction et à l'ostentation provoquées par le capitalisme. "Questionnement sans fin, qui va de l'acte pur, l'irrépressible intervention du vivant, immédiat et spontané, irréparable comme mouvement fugace, bouleversant de la vie (d'où picturalement un geste modèle de toute action, impromptu et qui n'admet pas de retouches à son intégrité), à cette autre réalité d'une mystérieuse absence-présence vide de l'intervalle, signe-en-blanc d'un Rien de l'illimitation continue."⁴⁹ Yves Klein, par exemple, prônait un retour à un authentique réalisme par l'immatériel. Entre autres, il vend en 1959 un *Chèque de l'immatériel*, c'est-à-dire, un reçu de la vente d'une zone de sensibilité picturale immatérielle, en échange de vingt grammes d'or. Une œuvre qui ironise sur les valeurs décadentes du capitalisme après tout ce qui s'est passé pendant la Deuxième Guerre mondiale.

Ce fut justement dans l'Après-guerre que le cinéma s'engagea vraiment sur la voie du modernisme, en se détachant de l'illusion du classicisme ; il s'agit pour Ismail Xavier d'une *transparence*, d'un effacement de toute trace technique de la fabrication du film, pour donner l'impression d'une cohésion et d'une continuité parfaites. En effet, dans un pays où le territoire avait subi de violents bouleversements, les cinéastes italiens ont éprouvé le besoin de sortir du studio (comme les peintres l'avaient jadis fait de l'atelier)

48 Bien que, selon Deleuze, l'espace ne sorte pas dépotentialisé du vide du maître italien, il n'élucide pas complètement ce pouvoir d'avènement.

49 Renée Beslon, " Du vide à l'immatériel ", *Siete Pintores de Paris*, Cuadernos de Arte, n° 26, Madrid, 1964.

pour filmer une nation en ruines dans la reconstruction de l'image de ses villes et ses campagnes après l'ombre du fascisme. Même si l'on avait, là encore, des mouvements classiques de *traveling* et un éclairage assez standard, la récurrence de plans larges donnait au paysage urbain un caractère qui semblait dominant sur des personnages étouffés parce qu'ils étaient en train de vivre.

Avec l'apparition des caméras légères 16mm et de l'enregistreur portable Nagra, il devient possible de filmer quasiment partout. Cela a été primordial pour le développement du documentaire moderne en Europe (le *cinéma-vérité*) et aux États-Unis (le *cinéma direct*), où on sentait la caméra bouger sur l'épaule de l'opérateur, ce qui rapprochait le spectateur de la scène filmée. La machine du cinéma vibrait enfin en interaction avec le réel (*ciné transe*). Cela a constitué la première influence du cinéma de Jia, un cinéma très mobile, filmé dans de vrais lieux avec de vraies gens⁵⁰. On ne peut s'empêcher de penser ici au plan séquence de la scène finale du premier film de Jia, *Xiao Wu* (1997), quand le policier attache les menottes de Xiao Wu à un câble relié à un poteau et l'abandonne, seul, en pleine rue. La caméra tourne à son tour et capte les réactions des passants qui s'arrêtent pour regarder la scène (dont ils ignorent l'enjeu de fiction ou de documentaire).



FIG. 8 : *Xiao Wu* (Hong Weiwang) dans *Xiao Wu, Artisan Pickpocket* (1997) Voir SCENE 3 : <https://www.dropbox.com/s/zbafzqig46q12in/scene03-Xiaowu.mov?dl=0>

⁵⁰ Voir la définition de *xianchang* que donne Zhang Zhen dans le Chapitre II.

Pour Deleuze, c'est avant tout la lecture de l'espace dans les films qui va rendre possible l'avènement du cinéma moderne. Il, d'ailleurs, considère Ozu comme le pionnier de l'image-temps⁵¹ avec ses *plans vides* de plantes en pots au premier plan et de montagnes, de cours d'eau ou de rails de chemin de fer à l'arrière-plan, sans aucune fonction narrative apparente. Ces images-temps d'Ozu ne sont que de simples paysages, où le temps s'écoule naturellement dans un espace déjà subjectif, dégagant une sérénité qui semble avoir bien influencé Jia⁵². Ces *images vides* expriment *plastiquement* le temps et l'espace, s'approchant ainsi merveilleusement de l'idée d'Henri Langlois pour qui le cinéma est un art plastique.

Dans le cas d'Ozu, ce fut, il nous semble, une réponse intime et cinématographique à l'invasion politique, économique et culturelle d'une modernité occidentale fonctionnaliste dans la société japonaise, qui s'est accélérée au XX^{ème} siècle, au détriment d'un certain ritualisme dans la perception du monde qui confère à cette culture une lecture propre du temps et de l'espace. Ce projet de société moderne représentait une sorte de mondialisation d'un espace insipide et acculturé, lequel, selon Berque, "prétendit se substituer à l'unité réelle du monde ambiant. En ce qu'elle évoquait un espace universel et abstrait (espace absolu de Newton), au mépris des lieux concrets, cette utopie a en particulier engendré les axiomes du mouvement moderne en architecture. De fait, elle a tendu à s'y exprimer – notamment chez Le Corbusier – par la rupture systématique de tous les liens qui donnaient corps au paysage et unité au monde ambiant."⁵³

Cette lecture critique de l'espace moderne est aussi présente dans le cinéma occidental moderne. À commencer par les villes démolies de l'Après-guerre dans le néo-réalisme

51 Tandis que l'*image-mouvement* donnait l'illusion du temps par le procédé du montage, qui le recréait artificiellement, l'*image-temps* du cinéma moderne est une image optique et sonore pure, dans laquelle le temps est inséré à l'intérieur même du plan lors du tournage.

52 Dans un article sur Ozu, Jia révèle son admiration pour l'approche du maître japonais : "Les films d'Ozu se distinguent parce qu'il n'exagérait jamais les situations, ni ne les déformait. Or, la plupart des films contemporains déforment ou exagèrent les trajectoires individuelles." ("Le monde se trouve sur le Tatami", l'Écran du monde, n°12, 2003, in Jia Zhangke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, Paris, Capprici, 2012, p. 105).

53 Augustin Berque (dir). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Editions Champ Vallon, 1994, Seyssel, p. 25.

italien, par les vides colorés d'Antonioni, par la fragmentation du flux d'espace et de temps dans la nouvelle vague, par la vue horizontale de la ville de New York chez Cassavetes, par la traversée existentielle et désespérée et de La Havane de Tomás Gutiérrez Alea... Cette dialectique de l'espace entre les années 1950 et 1960 a eu un écho dans le monde entier. Le paysage déshumanisé créé par un monde moderne en ruines a poussé le cinéma à entamer une relecture à partir de ses propres moyens de perception et de manipulation du temps et de l'espace. Le cinéma de Jia est sans aucun doute issu de cette lignée, même s'il cherche, bien entendu, ses propres repères, dans un art peu propice à la pureté culturelle. Néanmoins, tout en étant conscient de cette influence spatiale du cinéma moderne occidental, Jia Zhangke pousse plus loin sa lecture, en présentant des changements de la Chine actuelle selon son point de vue et sa culture, pour transformer une critique de l'espace en un espace critique. Tout en maîtrisant des codes occidentaux du cinéma, Jia arrive à insérer la relation subjective présente dans la peinture chinoise de paysage entre le monde et l'observateur, pour exprimer la complexe relation du temps et de l'espace dans la Chine actuelle, et faire un pas en avant dans l'évolution du langage cinématographique.

1.4 L'histoire du paysage en Chine et l'écriture de la vibration de l'univers

Comme dans la peinture, le paysage apparaît pour le cinéma de Jia Zhangke comme une puissance expressive de l'espace, capable de saisir et de communiquer les complexes changements visibles et invisibles de la Chine actuelle. Même si ces sources se trouvent ancrées dans le passé d'une culture commune, le paysage est néanmoins une image de chevauchement, d'impureté, qui donne forme à la dialectique d'un processus de transformation historique.

“Le plus simple paysage et le plus banal des paysages est à la fois social et naturel, subjectif et objectif, spatial et temporel, production matérielle et culturelle, réel et symbolique, etc. Le dénombrement et l’analyse séparée des éléments constitutifs et des différentes caractéristiques spatiales, psychologiques, économiques, etc., ne permettent pas de maîtriser l’ensemble. La complexité du paysage est à la fois morphologique (forme), constitutionnelle (structure) et fonctionnelle et il ne faut pas chercher à la réduire en la divisant. Le paysage est un système qui chevauche le naturel et le social. [...] Le paysage apparaît de moins en moins comme une structure écologique et sociale et de plus en plus comme un *processus* de transformation, donc comme un phénomène inscrit dans l’histoire.”⁵⁴

En effet, le paysage n’a jamais été une donnée universelle et atemporelle. Il s’établit à partir des relations culturelles, politiques et économiques qu’entretient une société avec son environnement, l’être humain avec la nature. Il peut paraître étrange de dire cela aujourd’hui, mais le paysage n’est sans doute pas présent dans toutes les sociétés ni tout au long de leurs histoires; on trouve curieusement assez peu d’exemples d’une relation esthétique entre l’homme et l’environnement (naturel ou pas) qui amorce une reconstruction affective de l’espace outrepassant son usage matériel.

La relation subjective entre l’être humain et le monde ne repose pas sur la seule existence historique et matérielle d’une société, mais sur sa compréhension du temps et de l’espace, et sur la relation qu’une culture entretient avec la nature. Augustin Berque à plusieurs reprises donne l’exemple des paysans, qui “transforment la nature avec leurs mains calleuses, au lieu de l’apprécier en tant que ‘nature’ et paysage”⁵⁵. Cette appréciation demande donc le développement d’un certain goût, qui doit venir surtout de l’intellect et de la culture. Il n’est pas anodin que le terme de paysage ait vu le jour parmi les lettrés du Sud de la Chine au IV^{ème} siècle de notre ère. Le poète Xie Lingyun (385-433), par exemple, a écrit que la beauté du paysage n’est pas dans l’environnement en soi, mais demande un goût (*shang*, littéralement une façon d’apprécier) particulier

54 Georges Bertrand, “ Le paysage entre la nature et la société ”, dans ROGER, Alain (dir.), *La Théorie du paysage en France 1974-1974*, Paris, Champs Vallon Seyssel, 1995, p. 99.

55 Augustin Berque, How not to 殺風景 (kill the landscape) ?, Environnement, engagement esthétique et espace public : l’enjeu du paysage, Colloque international, Paris, ENGREF, 9-11 mai 2007.

dans la façon dont on le regarde : “Le sentiment, par le biais du goût, crée la beauté (情用賞為美, *qing yong shang wei mei*).”⁵⁶

Le paysage est donc né en Chine environ 1200 ans avant d’apparaître en Europe, émergeant d’abord de la poésie (et non de la peinture comme en Occident), ce qui était naturel dans une culture où les arts dérivait de l’écriture, surtout à partir du moment où la dynastie des Han a opéré une centralisation du pays qui s’appuyait sur les lettrés (*wenren* 文人) : “La Calligraphie est devenue un art autonome sous la dynastie des Han, entre le deuxième siècle avant et le deuxième siècle après J.C., en superposant à celui de support de la langue un rôle ludique et esthétique.”⁵⁷ La calligraphie (*shufa*, 书法), en effet, consiste à écrire à l’aide d’un pinceau des caractères chinois et ne se distingue que difficilement de l’écriture. Les traités de calligraphie seront pionniers et déterminants pour la peinture et les autres arts chinois.

Ce *miroir de l’écriture*⁵⁸, comme Danielle Elisseeff désigne la peinture chinoise, a connu son apogée à l’époque des Song (960-1279), période pendant laquelle peintres et calligraphes utilisaient les mêmes matériaux et les mêmes techniques, principalement le trait à l’encre noir sur fond blanc⁵⁹ (*baimiao*, 白描) de la soie ou du papier ou le procédé du lavis (*shuimo*, 水墨), par laquelle les tonalités de gris (entre blanc et noir, ou foncé et claire dans d’autres teintes) varient en dégradés selon leur dilution dans l’eau. Les figures de la peinture devraient vibrer comme les traits du calligraphe pour exprimer le

56 Dans *Le sentiment, par le goût, fait la beauté/Chose obscure avant qu’on la dise/ Oubliant à sa vue les soucis mondains/ L’avoir saisie vous motive.* (*Qing yong shang wei mei/ Shi mei jing shei bian/ Guan ci yi wu lü/ Yi wu de suo qian*). (Traduction Augustin Berque, Idem).

57 Yolaine Escande, *Le cœur et la main. L’art de la Chine traditionnelle*, Paris, Hermann, 2000, p. 9.

58 Danielle Elisseeff le décrit bien ce caractère indissociable entre peinture et calligraphie : “Cette peinture-là est une autre forme de l’écriture. Les artistes n’en font d’ailleurs pas mystère : pour rendre compte de leur démarche, ils disent qu’ils ‘écrivent’ (*xie* 写) [...] ; ces hommes revendiquent leur statut d’oisifs – du moins à l’heure précise où ils créent – et pratiquent un style libre, propre à exprimer le sens profond des choses (*xieyi* 写意).” Danielle Elisseeff, *L’art chinois*, Paris, Larousse, 2007, pp. 143-145.

59 En fait, c’était plutôt d’un blanc écru, mais la même question sur la définition et la pureté du blanc peut aussi être posée dans l’univers de la peinture occidentale. La photographie, le cinéma analogique et la vidéo viennent confirmer cette complexité, le blanc étant une question de référence (de température de couleur et d’espace colorimétriques). Nous allons, plus loin, aborder l’utilisation du blanc dans le cinéma de Jia à partir de l’expression à la fois spatiale et spirituelle du vide, riche à la tradition de la peinture de paysage.

sens et l'émotion. Ainsi, ces peintres lettrés "amateurs", marquaient leur distance avec ceux qui peignaient (hua 画) des tableaux narratifs ou des œuvres de décoration. Jia reprend cette notion particulière d'*artiste amateur*⁶⁰ en Chine pour revendiquer un *cinéma amateur* et différencier la nouvelle esthétique numérique de sa génération et le cinéma professionnel, coûteux et commercial fait par ses aïeux. Comme les peintres amateurs lettrés, les jeunes *cinéastes amateurs* pouvaient avoir la liberté de rompre avec les normes imposées par l'art officiel, dans une attitude à la fois esthétique et politique. En allant filmer ce qui se passe dans les rues, ils pouvaient exprimer la vibration de la vie (*comme les traits de la calligraphie expriment le sens et l'émotion du paysage*), bien distante des l'artificialité et de la distance des films d'époque faits par des réalisateurs de la cinquième génération, comme Zhang Yimou et Chen Kaige.

Dans la peinture chinoise, le pinceau devait être capable de suivre le mouvement de l'univers et traduire cette énergie par la simplicité des traits : le calligraphe-peintre établit donc une sorte de lien entre ciel et terre. Ce pont créé entre l'homme et la nature projette le regard du peintre vers l'extérieur, dans une conception bouddhique et taoïste de la nature. Le paysage apparaît en effet comme un genre qui a promptement captivé l'intérêt des lettrés de l'époque. Gu Kaizhi (IV^{ème} siècle), considéré comme le premier de grands peintres de rouleau, dans ses *Notes sur la peinture du mont de la terrasse des nuages* (画云台山记, Hua Yuntaishan ji), présentait déjà le paysage comme "un genre à ses yeux utile, car il permet de mieux faire comprendre la vie édifiante des immortels"⁶¹. Ce caractère spirituel éloigne le paysage chinois du paysage né en Europe, environ 1200 ans plus tard, même si, dans les deux cas, l'expression subjective occupait une place importante

⁶⁰ Sebastien Veg cite Jia comme le porte-parole de cette nouvelle esthétique, en publiant deux courts essais qui ont beaucoup circulé en 1998 : "L'âge du cinéma amateur est sur le point de revenir" (Yeyu dianying shidai jijiang zaici daolai) et "Maintenant que nous avons des VCD et des caméras vidéos numériques" (You le VCD he shuma shexiangji yihou). Veg souligne l'importance politique que Jia Zhangke attribue aux nouvelles technologies utilisé par ce cinéma amateur : " [...] Jia soutient que le progrès technique a entraîné une démocratisation radicale dans le visionnage des films (VCD) e dans leurs réalisation (caméra vidéo numérique), une évolution inattendue que les autorités ont été incapables de contrôler. Cette révolution, aux conséquences encore inconnues, peut être considérée de bien des manières comme une revanche ironique de l'histoire pour le mouvement démocratique réprimé de 1989. (Sebatien Veg, "Introduction- Ouvrir des espaces publiques", in Perspectives Chinoises, 2010/1, n° 110, CEFC, HK, 2010, p. 6).

⁶¹ Danielle Elisseeff, *Ibid.*, 156p.

dans le processus créatif. Toutefois, en ce qui concerne la représentation artistique de l'environnement, le paysage révèle aussi la relation intime entre l'identité culturelle et le sentiment de la présence de soi au monde, relation qui trouve sa traduction dans le concept de représentation proposé par Stuart Hall : “Qu’elles soient des illustrations, des peintures ou des photographies, elles sont directement associées aux concepts de temps et d’espace qui sont, à leur tour, liés à la formation de l’identité humaine”⁶².

De plus, comme en Europe, l’époque de l’avènement du paysage comme genre en peinture fut décisive aussi dans le processus de formation de la nation chinoise. Tout comme le paysage est apparu en Occident au moment où les nations européennes se constituaient en États, la notion voit le jour en Chine quand le pays vient juste de s’unifier pour la première fois, durant la brève dynastie Qin et de se consolider comme nation avec les Han⁶³. Se fit alors ressentir le besoin urgent d’une imagerie pour bâtir l’identité du tout nouveau pays, à une époque où la culture et l’art de la Nation étaient en voie de consolidation⁶⁴.

En faisant le pont entre le numérique et *le mont de la terrasse des nuages*, Jia ne fait pas une simple mise à jour d’une culture ancienne, mais il exprime tout simplement la perception du temps et de l’espace par une identité culturelle changeante. Pour aborder le gigantesque impacte de la construction du barrage dans la région de Trois Gorges, Jia, avec une petite caméra vidéo (hi8), filme les nuages entourant les cimes des montagnes, comme pour avoir une vision plus étendue de ses changements en cours. Il construit ainsi

62 Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, trad. de l’auteur, 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p 37.

63 Le mot *Han* (汉) désigne aussi “les Chinois”, et c’est encore l’ethnie fortement majoritaire dans le pays. La langue chinoise est également appelée *Hanyu* (汉语), la langue des Han.

64 Certes, le paysage en Chine n’est pas non plus né de l’appréhension technique et objective de l’espace et du temps (la perspective linéaire et la physique mécaniciste) dans la finalité de représenter *un morceau du pays*, mais plutôt de la volonté de reconstruction de l’espace à partir de la relation entre l’homme et l’univers, basée sur des valeurs subjectives et spirituelles propres à l’observation méditative. La morphologie de cet espace n’est donc pas conforme à la notion purement géographique de paysage qui désigne une partie du pays et des éléments réels de son environnement ; elle exprime plutôt une relation culturelle et individuelle entre l’homme et la nature, basée sur l’équilibre spirituel des *souffles vitaux* exprimés par les rythmes et par l’intensité des traits (*yin*) de l’artiste et le vide laissé sur la blancheur de la soie (*yang*), en créant, comme dans la calligraphie, une dynamique harmonieuse avec le monde.

une perception de ce paysage à travers d'un côté l'histoire de la région et de sa culture, par la mémoire que ces images dégagent et, de l'autre côté, l'éphémère et l'immuable capables de se mélanger dans cette tradition de représentation. Par le principe de *you* et de *wu*, Jia crée des représentations entre image et un *il y a* et un *il n'y a pas*, qui ne s'opposent plus, mais se transforment dans un processus continu et insaisissable d'interaction.

Le blanc de la vidéo ne mime pas les vapeurs-nuées-nuages des Maîtres des Song, mais restitue à cette scène contemporaine le dynamisme serein de représentations de paysages anciens, où tout est impermanent, qui se soient les forces et les formes les plus rigides ou les vérités et les discours les plus absolus. Jia est sensible au pouvoir imaginaire du blanc, en profitant des extérieurs brûlés de la vidéo, pour créer des intérieurs plus intimes, fluides et riches de mémoire⁶⁵. François Jullien donne l'exemple du peintre Dong Yuan pour illustrer cette image sans forme, qui s'ouvre à une perception désobstruée : "En baignant de brumes les cimes des arbres et des sommets, en saisissant les choses émergent de leur indifférenciation primitive ou s'y replongeant, Dong Yuan offre à voir une présence espacée et, de ce fait, décantée, car libérée de l'opacité des choses et de leurs déterminations objectives."⁶⁶

Jia semble aussi chercher cette *présence espacée* ressentie dans le paysage pour libérer le spectateur de l'opacité des choses et de leurs déterminations objectives, et lui permettre de voir au-delà de représentations qui justifient toute destruction en affirmant le progrès. Bien qu'il soit lui-même un homme cosmopolite, Jia Zhangke démontre à plusieurs reprises l'importance qu'il donne dans ses films aux influences de sa culture. Dans un échange avec Tony Rayns, par exemple, Jia reconnaît que la philosophie du *yin-yang* a une influence majeure sur la structure de ses films. Interrogé sur les deux parties bien visibles de *Still life* (l'histoire de Han, le travailleur migrant, et celle de Shen, qui vient

65 Ses personnages aussi sont souvent en blanc (comme dans Han Sanming dans *Still Life* et Zhao Tao dans *I wish I knew*). Voir aussi d'autres exemples d'utilisation du blanc dans ce dernier film sur les Fig. 32 et fig. 33.

66 François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003, p. 22.

chercher son mari pour lui demander le divorce) et de *Dong* (la peinture de Liu Xiaodong sur les travailleurs qui démolissent des villes à Sichuan, dans la région des Trois Gorges, et le tableau qu'il réalise des jeunes femmes à Bangkok, en Thaïlande), il confie : "Nous avons peut-être tous deux subi l'influence de la philosophie chinoise ! Dans la culture chinoise, le monde est formé du *yin* et du *yang*, qui représente la différence entre l'homme et la femme. C'est aussi la base de l'esthétique dans l'art oriental."⁶⁷

Masculin-féminin, création-destruction, éternité-impermanence, objectivité-subjectivité sont des complémentarités fort présentes également dans l'œuvre de Jia, en particulier dans sa façon de composer ses personnages, ses cadrages, la durée de ses plans et la structure de ses films. L'exercice d'observation de la ville de Datong mis en œuvre dans *In Public*, révèle bien la superposition de différentes couches de signification, qui compose un lieu à partir de la subjectivité du vécu au fil du temps. Sans l'ajout du moindre commentaire, Jia filme la ville et ses gens, en captant, par des gestes et des textures, le temps de transformations et les nouvelles appropriations objectives et affectives des espaces. L'ancienne gare routière en est un exemple patent, devenue une salle de billard et de danse où les gens se rencontrent l'après-midi venu. Ce film est son premier tournage en numérique, dont la légèreté technique et la possibilité de tourner de longs plans dans la durée va vite devenir la marque des films de Jia qui l'a totalement intégrée à sa propre conception du cinéma.

Cependant, le numérique n'est qu'un moyen actuel pour l'obtention d'une image méditative de l'espace chinois. En l'occurrence, l'importance conférée à l'espace et à la nature était toujours bien sensible dans les trois grands courants philosophiques et religieux du pays, comme elle l'est dans les anciennes religions primitives : la représentation du paysage offrait la possibilité de faire l'expérience de la transmission spirituelle de l'essence de l'univers à l'homme. L'art se voulait avant tout méditation. La poésie de Xie Lingyun (385-433), fervent bouddhiste considéré comme celui qui a importé dans l'art d'écrire l'approche spirituelle de la nature (dans sa poésie de paysage, 山水詩, *Shanshui shi*), va

67 Jia, *op. cit.*, p. 197.

énormément influencer les peintres. Zong Bing (375-443), peintre et poète lui aussi, dans son *Introduction à la peinture de paysage* (画山水序, *Hua Shanshui Xu*), tout premier traité sur le genre, faisait déjà du paysage “le lieu où, par-delà des formes, l’esprit saisissait la nature de Bouddha qui s’y déployait souveraine : ‘Ce qui reconnu par l’œil et compris par l’esprit est la forme véritable des choses’.”⁶⁸ Par son pinceau méditatif, le peintre devait communiquer l’esprit des choses (*chenshen*), en créant une liaison entre ciel et terre, afin d’apporter à l’homme les *souffles vitaux* de l’univers. Mais, à part toute expression spirituelle, le maître chinois avait déjà une intuition très complexe du caractère ambivalent de la communion entre le sensible et l’esprit dans l’appréhension des formes de la réalité et de leur représentation.

La nature apportait également une morale subtile à l’image, nuancée entre la vertu de l’homme et la qualité physique de l’espace et de ses éléments; la phrase attribuée à Confucius, “À l’homme intelligent plaît l’eau, à l’homme de bien, la montagne”, fut citée par nombre de théoriciens de la peinture des Song en raison de l’attachement à la fois à la sagacité et à l’éthique qu’ils conféraient à l’acte esthétique : “L’homme par son intelligence, s’accordait aux mouvements de l’eau et suivait le renouvellement constant et toujours différent des existences ; de même ; par sa conduite du bien, il rejoignait la stabilité de la montagne et définissait l’axe de la société des hommes.”⁶⁹ L’idéal taoïste, à son tour, consistait à vivre retiré du monde, en se tournant vers la nature, comme l’explique Christine Kontler : “Pour Zhuangzi, le maître du Dao de l’antiquité, la nature inviolée et ses espaces infinis représentaient la liberté souveraine ; la première étape sur la voie du détachement était la rupture d’avec le règne artificiel de l’homme ; la société et ses mœurs policées.”⁷⁰

Ce regard vers le paysage avait donc comme origine une rébellion méditative contre des sensibilités passives et des jugements imposés. Les sages, pour rencontrer la voie

68 Christine Kontler, *Arts et sagesse de la Chine*, Paris, Zodiaque, 2000, p. 188.

69 *Ibid.*, p. 185.

70 *Idem.*

et devenir immortels, devaient, dans la mystique taoïste, chercher la montagne⁷¹ afin de retrouver la vérité de la nature. Le paysage correspond donc à la conscience de l'illusion humaine provenant des contraintes de la vie en ville (où se trouve la source des hégémonies faites par des *mœurs policées*) et de la recherche de la vérité dans la nature⁷². Au-delà d'un sentiment religieux et de l'idée d'un refuge, le paysage portait déjà une éthique, un contexte social libérateur de l'illusion des représentations dominantes, ce dont Jia Zhangke est conscient et atteste à travers sa construction cinématographique de l'espace.

Cette approche esthétique de la nature donne au paysage en Chine une autre spécificité, car les peintres y ont trouvé, dans la récurrence des motifs de la montagne et de ses cours d'eau, la façon adéquate de réfléchir sur l'impermanence de l'espace et du temps. En chinois, le mot créé par les poètes et utilisé par les peintres pour désigner le paysage (*shanshui* 山水) vient de la réunion des idées de la montagne (*shan*) et celle de l'eau (*shui*). Cette relation entre la rigidité du rocher et la volatilité de l'élément vapeur-liquide ouvre ainsi la possibilité visuelle d'interpréter le temps et l'espace où la rigidité et la fluidité sont complémentaires et se transforment continuellement, dans une dynamique créée par l'interaction du Plein et du Vide, du *yin* et du *yang*. Pour illustrer ces principes de représentation esthétique dans la peinture traditionnelle chinoise, François Cheng nous relate l'allégorie de la Montagne et de l'Eau:

“En effet, dans l'optique chinoise, sans le Vide entre elles, Montagne et Eau se trouveraient dans une relation d'opposition rigide, et par là statique [...] Alors qu'avec le Vide médian, le peintre crée l'impression que virtuellement la Montagne peut entrer dans le Vide pour se fondre en vagues et qu'inversement, l'Eau, passant par le Vide, peut s'ériger en Montagne. Ainsi, Montagne et Eau sont perçues non plus comme des éléments partiels, opposés et figés ; ils incarnent

71 Curieusement, le caractère en chinois pour immortel (仙, *xian*) est composé par les idéogrammes de l'homme et de la montagne joints.

72 Plusieurs peintres ont personnellement accompli ce chemin, le sage ermite étant une figure très présente dans l'imaginaire bouddhique et taoïste. Siddhârta Gautama et Lao Tseu eux-mêmes, comme plusieurs de leurs adeptes, ont choisi de gagner la forêt ou la montagne pour connaître l'illumination ou le dao.

la loi dynamique du Réel. Toujours dans le domaine pictural, grâce au Vide qui bouleverse la perspective linéaire, on peut encore constater cette relation de devenir réciproque, d'une part entre l'homme et la nature à l'intérieur d'un tableau, et d'autre part entre le spectateur et le tableau dans son entier."⁷³

Pour reprendre à nouveau l'exemple du vide chez Antonioni, un *vide de couleurs absorbantes et d'incommunicabilité*, évoquons les vastes étendues industrielles présentées dans *Le Désert rouge* (1964), qui instaurent la matérialisation de la distance affective entre les gens et l'abîme insondable creusé, en chacun d'eux, entre la banalité de la vie quotidienne et le désir d'épanouissement. C'est un espace *de négation*. Même lorsque plusieurs personnages se réunissent sur le port, entassés dans la toute petite chambre (au rouge absorbant) d'une cabane, une distance paradoxalement s'impose entre eux, particulièrement visible dans la relation du couple central du film, se fait plus palpable que les petites insinuations lubriques qui ont cours en cette occasion au sein du groupe. À la fin de cette scène, les amis sont déjà à l'extérieur de la cabane, la brume voilant leurs visages ; on pourrait risquer ici un rapprochement avec le *shanshui* en peinture. Néanmoins, une fois encore c'est une brume qui efface les possibilités de rencontres plutôt qu'un blanc vide qui désobstrue la transformation, comme c'est le cas dans l'art chinois⁷⁴. Le vide dans la culture orientale est affecté d'un coefficient positif, parce qu'il est un espace de création potentielle. Dans le film d'Antonioni, les personnages sont là, tout près les uns des autres, mais ne se voient plus.

Dans les films de Jia, même si on renoue avec l'incommunicabilité antonionienne dans des espaces de désolation, le vide offre au moins, aux personnages et au spectateur, la possibilité d'installer dans ces espaces, à travers le regard, leur subjectivité. Au commencement du documentaire *Dong*, Jia place le peintre Liu Xiaodong dos à la caméra,

73 CHENG François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 2^{ème} ed., 1991. P. 23.

74 Pour comparer Antonioni à Jia Zhangke dans le livre qu'il organise à propos du réalisateur chinois, Walter Salles cite le pessimisme du maître italien, selon lequel l'équilibre ne vient qu'avec la mort, et l'intérêt que Jia porte sur la survie des gens ordinaires dans le contexte d'un processus de déshumanisation sociale et géographique: "S'il y a une issue, Jia Zhangke pointe que cela existe justement dans humain, dans la résilience des gens dont il fait le portrait." [SALLES Walter, FRODON Jean-Michel (dir.), *O Mundo de Jia Zhangke*, São Paulo, Cosac Naify, 2014, 54 p.

contemplant la montagne brumeuse. Le peintre est présenté comme l'intercesseur du spectateur, qui contemple le monde à travers son regard. L'objectif de la caméra bascule vers le haut et, quittant le peintre, nous amène vers les nuages qui couronnent les cimes. Le spectateur devient ici celui qui regarde directement le monde, sortant de la passivité pour exercer un regard actif sur l'espace. Le *vide suggéré par le blanc des nuages* se prête davantage à la subjectivation de l'espace par la possibilité qu'il offre d'insérer la mémoire, les sentiments, les rêves, les valeurs du spectateur dans ce paysage. Le rythme du mouvement de la caméra et la longueur de ce défilement viennent renforcer cet état d'esprit propre à la lecture spatiale, dans lequel le spectateur crée l'espace en même temps qu'il en devient une partie en y projetant ses rêves, ses impressions, son imaginaire.

Cela nous évoque ce que l'artiste et philosophe sud-coréen Lee Ufan (qui travaille aux confins des pensées orientale et occidentale) dit quand il distingue le vide matériel (*vacuité*) de la modernité occidentale et l'espace vide infini de l'Orient : "L'art moderne s'est beaucoup intéressé à l'objectivité représentée, au monde du fait, aux êtres finis. Or je pense que l'espace s'ouvre et que l'infini se manifeste quand le monde du fait, autrement dit le monde de l'objet, entre en relation avec le monde du non-fait."⁷⁵ Tandis que dans le vide chez Antonioni, qui va influencer le cinéma moderne européen (à l'instar de Theo Angelopoulos), l'être est effacé dans l'espace euclidien objectif du monde contemporain, dans le vide oriental l'être se trouve anéanti, mais fusionné avec ce *monde du fait*. Lee est très influencé par Kitaro Nishida qui postule que le néant absolu n'est pas la privation de l'être, mais "la pleine expérience de faits concrets et des activités d'ici et du maintenant"⁷⁶. Cela révèle donc une transcendance qui nous ramène à l'immanence, comme c'est le cas quand Jia filme des montagnes anciennes (ou des bâtiments modernes comme de nouveaux monts au bord de l'eau), pour exprimer l'essence et les paradoxes de son temps dans les espaces contemporains.

75 Henry-François Debailleux, "Lee Ufan fan du vide", *Libération*, Paris, 29/08/1995, <http://www.liberation.fr/culture/0101149746-lee-ufan-fan-du-vidé>

76 "'Pure experience' of the fully concrete facts and activities of the here and now". Alexandra Munroe, *Lee Ufan : Making Infinity*, traduction libre, New York, Guggenheim Fondation, 2011, p. 23.

En partant de ces éléments clés, la peinture chinoise a pu réaliser très tôt le saut qualitatif entre l'appréhension du monde matériel et l'expression des relations complexes de la perception subjective que l'homme a de son environnement. Chaque chose représentée doit conserver son principe interne constant (*li*, 理), animée par sa matière-énergie (*qi*, 气) : elle existe par elle-même et dans sa relation aux autres, surtout en fonction de l'idée qu'on s'en fait. Jia nous rappelle que le monde de la nature avait, dans la tradition de l'art chinois, une signification extraphysique, et que s'il était habité par l'âme humaine ou perçu comme un organisme vivant à la manière du corps humain, il était avant tout *un univers moral et culturel*⁷⁷. Le monde représenté n'était pas le simple miroir de l'âme de l'artiste, mais devait devenir le lieu d'un échange constant et dynamique entre l'espace représenté et l'observateur. Peu à peu, certains peintres se sont détachés de la narrativité pour faire du paysage (qui n'était jusqu'alors que le décor des événements décrits sur le tableau) le motif primordial de l'œuvre.

En cherchant à restituer le sentiment du réel plutôt que le réel en soi, Jia semble faire un usage conscient du *li* et du *qi* dans son cinéma. Cela ne se limite pas seulement à représenter la vue panoramique des grandes chaînes de montagnes communes en Chine, mais à mettre en œuvre une sensibilité des espaces à travers la relation établie avec ses habitants. Les longs plans que le cinéaste affectionne servent à nous donner le temps d'observer des bribes de la vie des gens, leurs gestes, leurs silences, leurs mouvements une relation constante d'approximation et de distanciation crée dans ces lieux, auxquelles il accorde plus d'importance qu'aux *événements* concrets et narratifs. La vie du film se trouve pour Jia dans ces moments capturés par la caméra où s'exprime la dialectique entre l'énergie transformatrice du monde et la retenue de son principe interne constante. Cela n'arrive qu'au moment d'interaction entre l'espace, les personnages et la caméra, comme dans l'exemple qu'il donne d'une scène de *Platform* :

⁷⁷ Christine Kontler, *Arts et sagesse de la chine, op. cit.*, p. 190.

“Chez Zhong Ping, on danse le disco n’importe comment sur la musique *Gengis Khan* (chanson du groupe pop allemand Moskau, adaptée en plusieurs langues, dont le chinois. Elle fut très populaire dans les années 1980, lorsque la Chine commença à s’ouvrir à l’Occident.) [...]. Le plus grand conflit réside entre l’impulsivité des gens et le confinement de l’espace. À cause de la contrainte spatiale, la relation entre l’idéal et le réel est en opposition tendue. Pour la première fois dans tout le film, la caméra s’excite, tout en se retenant pour garder ses distances avec les personnages. J’apprécie cette contradiction entre l’exaltation et la retenue.”⁷⁸

Cette représentation subtile du réel par la dynamique des principes internes constante des formes animées par l’énergie des transformations (visibles ou latentes) de l’univers peut donner une clé pour la compréhension de cette avancée de la Chine sur l’Europe, avancée de plus de mille ans dans la conception du paysage. En effet, l’art chinois n’a jamais été très soucieux d’imiter la nature ; l’adhésion au pur réalisme était même considérée comme assez vulgaire, et de ce fait extrêmement découragée⁷⁹. Ce qui comptait n’était pas la conformité au modèle, mais la capacité d’exprimer le changement constant de l’univers dans la délicatesse des traits (ou des mots) de l’artiste. L’idéal esthétique chinois est, comme nous le rappelle Escande, “que les traces écrites s’incarnent d’elles-mêmes, sans effort, telles les traces de gouttière sur un mur ou d’insectes rongeur du bois.”⁸⁰

Cela n’est pas simplement un signe de dépréciation du réalisme dans la culture chinoise, mais la formalisation d’une esthétique de décomposition de la matière objective du monde dans une perspective méditative. En effet, le paysage à la chinoise, comme le souligne Berque, avait pour intention de dépasser les limites de la substance. Le peintre Zong Bing, qui a écrit en 440 le premier traité sur ce thème (*L’Introduction à la peinture de paysage, Hua Shanshui Xu* 画山水序), affirme en *incipit* de son ouvrage : Quant au

⁷⁸ Zhangke Jia, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁹ Yolaine Escande, *Le cœur et la main. L’art de la Chine traditionnelle*, Paris, Hermann, 2000, 24p.

⁸⁰ Idem.

paysage, sa substance est vivante “(至于山水, 质有而趣灵, Zhi yu shanshui, zhi you er qu ling).”⁸¹

Mais comment pouvons-nous porter un jugement esthétique sur la répétition apparemment rébarbative de la même thématique (la montagne et l'eau) pendant des siècles et des siècles ? Gombrich ne cachait pas sa perplexité sur ce point, et se demandait comment reconnaître les chefs-d'œuvre et distinguer un peintre novateur selon des critères qui, aux yeux des historiens de l'art occidentaux, semblaient plutôt ésotériques. Il se montrait néanmoins conscient de la possibilité d'autres formes d'analyse de l'art, et s'est révélé assez ouvert à l'appréhension de concepts qui lui échappaient et qui pouvaient nous venir en aide pour évaluer aussi les œuvres de notre propre culture:

“Cette excellence [...] ne dépend pas de la formule, mais de la manière dont elle est imprégnée d'autre chose qui peut être l'esprit, la force, le sentiment de la vie ou la vitalité. Les spécialistes occidentaux ont été quelque peu exaspérés par le flou et l'ambiguïté de ces critères supposés de qualité, mais serait-il absurde de les résumer tous sous le terme de 'magie', en laissant ce terme osciller librement entre ses acceptions littérale et métaphorique ? Nous avons tous vécu cette expérience déconcertante au théâtre ou au concert lorsqu'une exécution ou une représentation impeccables échouent mystérieusement parce qu'il leur a manqué la magie'. C'est précisément parce que nous nous sentons incapables d'analyser, voire de prouver qu'il y a eu échec, que cette impression est déconcertante.”⁸²

Mais comment les critiques de l'art en Chine jugeaient-ils leurs peintres pour en élire les maîtres ? Dans son *Inventaire de classification des peintres anciens* (*Guhua pinlu* 古画品录), du VI^{ème} siècle, Xie He, l'historien et critique d'art des dynasties Liu Song et Qi du Sud,

81 Traduction libre. Augustin Berque traduit cette phrase ainsi : “Quant au paysage, tout en ayant substance, il tend vers l'esprit” (*Cosmophonie et paysage moderne*, Colloque international Paysage & modernité(s), CNRS / Université Paris III, 10 - 12 mars 2005, p. 6.). Nous croyons qu'il y a peut-être ici une confusion chez Berque entre le qu de 趋 (vers) et de qu de 趣 (l'intérêt), mais, même dans ce dernier cas, Ling ne veut pas non plus dire 'l'esprit' non plus. Zong Bing semble considérer ici le paysage comme une substance “vivante”.

82 Ernst Hans Gombrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1992, p. 30.

dresse une liste en six points⁸³ des aspects à prendre en compte pour la classification d'une peinture:

1. Vibration, c'est-à-dire vitalité (*qi*, force vitale, signifie ici énergie nerveuse transmise de l'artiste à son œuvre par le pinceau) ;
2. Méthode de l'os, c'est-à-dire utilisation du pinceau (cela serait une allusion à un terme ancien se référant à l'arthroscopie, l'examen du caractère par la structure osseuse de la tête et du corps) ;
3. Fidélité à l'objet, c'est-à-dire à ses formes ;
4. Adaptation au type, c'est-à-dire aux couleurs et à leur disposition ;
5. Division et organisation, c'est-à-dire placer et arranger ;
6. Transmission par imitation, c'est-à-dire copier les modèles.

Le plus important de ces canons, d'après Xie He, est le premier ; s'il fait défaut, il est inutile d'aller plus loin :

“La simplicité de cette classification a soulevé bien des interprétations parmi les érudits qui sont unanimes sur un point : pour Xie He, la ‘vie’ du tableau une fois confirmée, on pouvait passer à l'évaluation de la qualité du coup de pinceau, de la composition, de la structure et de la ressemblance.”⁸⁴

Les traités sont des documents précieux pour la compréhension historique de l'art du paysage en Chine, d'autant que très peu d'œuvres ont survécu jusqu'à nos jours. Ces textes nous aident aussi à saisir l'évolution du goût et les principes esthétiques dans le cours de différentes époques. Le poète et peintre Wang Wei, par exemple, a donné quelques orientations incisives dans ses *Secrets de l'étude de la peinture* (化学秘诀) et dans *L'Ode à la peinture de Paysage* (*Hua Shanshui Fu* (画山水 赋) écrits au VIII^{ème} siècle⁸⁵ . En l'occurrence, l'invention de la technique de la peinture au *lavis* (水墨, shuimo), qui

83 Reproduit par Mary Tregear dans son livre *L'Art chinois*, Paris Ed. Thames & Hudson, 1991, p. 94

84 Mary Tregear. *L'Art chinois*, Paris, Ed. Thames & Hudson, 1991, p. 94.

85 Wang nous livre de précieux détails sur ces fameux lettrés de l'époque : très raffinés, écrivains, artistes novateurs, mais aussi théoriciens qui pratiquaient les *Trois Perfections* : la calligraphie, la poésie et la peinture.

a beaucoup marqué l'époque des Song, lui est attribuée⁸⁶. Cet artiste a pratiquement abandonné la couleur, trop dispersive selon lui, pour se concentrer sur la délicatesse du trait noir sur fond blanc-écru de la soie, ce qui correspond encore à l'image que nous nous faisons du paysage à la chinoise. Wang donnait dans ses traités des règles très précises de construction de l'espace dans le paysage, en accord avec la tradition confucéenne d'imitation des maîtres dans le processus d'apprentissage :

“Entre les rochers escarpés et les précipices vertigineux, mettons des arbres aux formes tourmentées. Là où les montagnes sont abruptes et périlleuses, ne plaçons pas de chemin. Les cimes lointaines se perdent dans les nuages. La lumière du ciel lointain se confond avec la couleur des eaux.”⁸⁷

Cependant, Wang revient sur la subtile compréhension de la place de la liberté d'expression individuelle qui prend, paradoxalement, le dessus dans un art basé sur la continuité et la répétition:

“Après s'être exercé au pinceau et à l'encre souvent on parvient à la liberté d'expression [*shanmei*, terme bouddhique, qui désigne *agir sans contrainte*]. Avec les mois et les années, on arrive à percer les secrets de l'Art. Ceux qui saisissent intuitivement ces secrets n'ont pas besoin de beaucoup de paroles. Ceux qui sont doués pour l'étude, qu'ils suivent les principes énoncés plus haut.”⁸⁸

Un bon peintre de paysage devrait d'abord acquérir, par les études ou par son intuition, les secrets des maîtres, afin de pouvoir créer ses images en se libérant des contraintes

⁸⁶ Le lavis consiste à utiliser différents degrés de dilution d'encre pour créer de riches nuances de gris, noir et blanc, ou équivalent dans d'autres teintes. Wang, qui a été très marqué par le bouddhisme Chan, croyait que cette technique rapprochait la peinture de la calligraphie (et de la poésie) en ce que le lavis exprimait l'énergie de l'univers par la subtilité du trait, rythmé par la nuance entre vide et plein, *yin* et *yang*, donné par le dégradé entre le blanc et le noir.

⁸⁷ Les textes *Huaxue Mijue* et *Hua Shanshui Fu* ont été regroupés sous le nom *Les secrets de l'art pictural*, publié dans Wei Wang, *Paysages: Miroirs du cœur*, Paris, Gallimard, 1990.

⁸⁸ Ibid, p. 325.

dans un processus de quasi-effacement de soi, et laisser ainsi les souffles vitaux du *qi* s'exprimer dans son œuvre.⁸⁹

L'introduction du lavis a généré une longue tradition dans la peinture chinoise. Ce rendu monochrome a été par la suite développé par plusieurs peintres éminents, comme Mi Fu (1051-1107) et Su Dongpo (1036-1101). Cette technique subtile et épurée cherchait à susciter des images mentales et ne se voulait en aucun cas un miroir dispersif de la nature. Un effet similaire au lavis (mais non délibéré) peut se trouver dans le cinéma de Jia quand il utilise le flou, le jeu de la profondeur de champ, l'emploi de couleurs délavées, ainsi que par le blanc né de la surexposition de la vidéo ou par les aplats des couleurs de l'image numérique. Cette longue introduction d'*I wish I knew* nous fait pénétrer dans ces zones d'imprécisions (comme le grillage flouté devant l'image du fleuve Huangpu et de la mer), au cœur d'une ville en reconstruction à partir des fragments de différents souvenirs qui s'unissent dans cette ligne à la fois vague et pleine de richesse qu'est la mémoire collective. À travers ces plans extrêmement travaillés, Jia confère à l'image numérique une indiscernabilité entre la transparence et l'opacité des éléments, les lignes floues de la grille enveloppant l'image sans obstruer la vision. Il renforce ainsi la nature mystérieuse, incomplète et imprécise de l'image, mais aussi riche de suggestions, où *la lumière du ciel lointain se confond avec la couleur des eaux*⁹⁰, comme le poète-peintre de la dynastie Tang décrivait le lavis dans le paysage.

Initialement, les peintres de paysage s'exprimaient soit sur le petit format d'une page d'album (Song du Nord), soit (et surtout) sur des rouleaux en soie.⁹¹ Ces rouleaux

⁸⁹ Par exemple, dans son ample ouvrage terminé en 847, Répertoire des peintres célèbres de toutes les dynasties (Lidai minghua zhi), Zhang Yanyuan, clame son admiration pour le trait vif du peintre Wu Daozi, son contemporain: "Son trait apparemment calligraphe était plein et délié, nerveux et vigoureux, exprimant la vie par le contour même, privilège des grands dessinateurs." (Mary Tregear, *op. cit.*, pp 94-95).

⁹⁰ Voir Wai Wang, Wei Wang, *Paysages: Miroirs du cœur*, Paris, Gallimard, 1990.

⁹¹ Huizong, dernier souverain des Song du Nord (qui a régné entre 1101 et 1125), fait de son Institut de Plans et Peintures (*Tu huanyuan*) une authentique académie, ce qui dénote une ambiance favorable au développement des arts. Les peintures traduisent aussitôt le bouleversement ressenti: "le format, souvent vertical, devient horizontal; le thème ancien de la 'vie au bord du fleuve', très à la mode au X^eme siècle dans les dynasties du Sud, remplace les recherches sur les purs jeux abstraits de l'encre." (Danielle Elisseeff, *L'art chinois*, Larousse, Paris, 2007, pp 160-161).

étaient soit exposés à la verticale, soit déroulés à l'horizontale. Cela a induit une relation au paysage différente de celle qui prévalait en Occident où le genre consistait à appréhender d'un seul coup d'œil un fragment du pays. Ici la manipulation du paysage appelle un regard qui le parcourt de part en part, qui pour le dire autrement requiert un certain temps de lecture. Dans les rouleaux verticaux qui pouvaient être accrochés, cette perception en plusieurs parties était aussi suggérée par une composition méticuleusement étudiée pour faire voyager le regard du spectateur dans le paysage au fil du temps, en faisant des allers et retours selon le rythme des éléments graphiques donné par les formes et l'intensité des traits. Cela donnait aussi au spectateur le temps de contribuer à la construction de l'espace représenté, en y insérant ses propres références subjectives, comme dans les longs travellings et panoramiques chez Jia, qui semblent dérouler le paysage comme une peinture de rouleau et orienter la perception de ses films dans cette voie⁹². L'analogie dans ses films à ce type de peinture est ici évidente.

Cette dynamique est également observée dans ses cadres fixes (ou quasiment fixes, comme dans l'exemple ci-dessous) ; loin de chercher à intégrer systématiquement des éléments de la peinture, c'est dans le langage propre du cinéma que Jia exprime son espace pour retrouver ce rythme intérieur. Donnons comme le jeu de la profondeur et du hors-champ dans cette scène de la rencontre amoureuse ratée, dans le film *Platform*, décrite par Anthony Fiant :

“Le cadre se divise alors en deux espaces bien distincts et égaux, un mur venant obstruer sa moitié gauche. Au fur et à mesure de la discussion, les deux protagonistes disparaissent alternativement dans ce hors-champ interne. Et il est justement question d'incompréhension entre eux. Quand il dit qu'on lui a demandé s'ils étaient fiancés, qu'il n'a pas su répondre, mais qu'il aimerait savoir, elle répond : 'je ne sais pas.' Ce qui met un terme à la scène, le mouvement de caméra reprenant alors, accompagnant leur départ, mais cette fois – nuance importante – Mingliang, à bicyclette, comme renfrogné, devance Yin Ruijuan.

⁹² Plus loin, nous approfondirons ce thème et étudierons l'application de ce principe dans le cinéma par le biais du cadrage afocal.

Leur incapacité à tenir dans le même cadre en dit plus long que n'importe quel dialogue. Ainsi Jia Zhangke exprime explicitement sa confiance accordée au plan, au cinéma, à sa capacité de signification.”⁹³

C'est sans nul doute par les moyens du cinéma que Jia exprime la maîtrise de son art, malgré ses éventuelles références extérieures. Néanmoins, il semble bien conscient que les formes de représentation sont aussi un phénomène politique de contrôle ou de libération des sensibilités, de reproduction ou de création d'une vision du monde. Les repères historiques et esthétiques prennent une place fondamentale dans la construction de son espace filmique ; l'esthétique établit également des relations sociales, culturelles et historiques ; l'art du paysage redevient une source, par sa nature fondamentalement dynamique et médiale.

La relation spatiale entre recul et volume par variation de traits, ainsi que le jeu entre présence, la fadeur et la disparition de la représentation par dilution de l'encre, sont alors devenus des acquis primordiaux pour les artistes chinois ; en effet, entre le X^{ème} et le début du XII^{ème} siècle (période qui s'étend des Cinq Dynastie à la Dynastie Song), cet art de la dynamique du regard s'est beaucoup développé. Cette période, ayant connu de grands maîtres et un important développement de ces principes esthétiques, nous pouvons, sans abus de langage, la qualifier de classique. Pour ces artistes, la peinture devait développer son propre langage et sa propre logique pour atteindre à une expression *exquise* (d'une façon similaire Jia Zhangke qui fait vivre son cinéma grâce à la force du plan. Néanmoins, ce n'est pas la perspective générée par l'optique de la caméra qui domine la création de l'espace et justifie le cadrage, mais l'équilibre entre transparence et opacité (la ligne et le ton de l'encre) qui, comme dans la calligraphie, crée des tensions entre les éléments

93 Anthony Fiant, *Le Cinéma de Jia Zhange-ke, No future (made) in Chine*, Presse Universitaires de Rennes, 2009, p. 106.

du paysage et exprime leur état d'impermanence⁹⁴.

En effet, la liberté de la représentation cinématographique de Jia peut être comparé avec le développement de la peinture de paysage dans une voie où *le pictural l'emportait sur le visuel*. Dans le Nord de la Chine, en l'occurrence, des artistes comme Fan Kuan (v. 950-1050) et Guo Xi (1020-1090), liés à la Cour, utilisaient un trait plus fort et plus vif pour augmenter le sentiment de netteté et de force des rochers⁹⁵. Guo Xi a donné son style à cet art : ses paysages baroques à la *perspective flottante*, avec de multiples points de vue qui constituent la technique appelée par le peintre d'*angle de totalité*, par laquelle l'œil auparavant statique du spectateur est dorénavant déplacé continuellement, dans une dynamique du regard très lié à la vision bouddhique de la relation entre l'être et le monde, et qui va avoir une énorme influence à l'esthétique chinoise jusqu'à nos jours. Au cinéma, en l'occurrence, Jia Zhangke, en cassant la rigidité de la perspective optique, va développer un système de regard et de profondeur qui donne à ses films une sensation de perspective flottante⁹⁶.

L'instabilité perceptive générée par les tensions des nuances de traits et par une *perspective flottante* a donné naissance à une esthétique d'expression aussi politique, qui commence par la sensibilité de l'observateur envers la représentation du monde. Il peut être intéressant de faire ici un autre parallèle entre les enjeux politiques dans le cinéma actuel et les affrontements esthétiques de jadis basés sur des positionnements opposés vis-à-vis du pouvoir établi. Les changements incessants de dynasties et les invasions

94 Le geste dans la peinture marqué par les traits d'encre et ses variations d'échelles, comme l'indique Tregear, prenait déjà le dessus dans les compositions de l'époque : "La scène s'éloigne jusqu'aux bords du tableau, cependant que la manipulation de la couleur et du trait la retient. Cet équilibre est maintenu par certaines anomalies curieuses. Il n'y a pas de convergence, mais différents niveaux et optiques. Ces constructions massives, atteignant souvent 2m sur 1m, étaient d'une grande complexité. L'idée d'échelle caractérisait certaines écoles de peinture pour lesquelles même les personnages insignifiants pouvaient être anormalement agrandis par rapport au paysage : le pictural l'emportait sur le visuel." (Mary Tregear, *op. cit.*, pp 107-108.)

95 Des sous-genres ont été développés, comme celui de la *Montagne maîtresse*, exemplairement illustré par la composition de Fan Kuan *Parcourant les ruisseaux et les montagnes*, une scène dominée par un sommet. De grands peintres du Sud, liés au bouddhisme Chan, comme Dong Yuan et Zhu Ran, se sont fait un nom par la force de ce travail de composition à partir des vallons et rivières de leur pays, avec des traits légers et délicats.

96 Comme nous le verrons plus tard, surtout dans l'analyse de *Still life*, au Chapitre II.

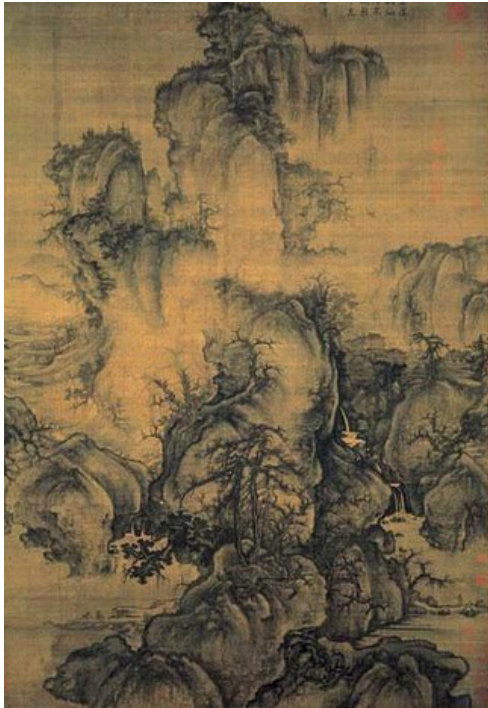


FIG. 9 : Guo Xi (1020-1090), *Matin printanier*, l'encre et lavis sur soie, 158.3 x 108.1 cm, Musée national du palais, (Taipei).



FIG. 10 : Fan Kuan, *Voyageurs au milieu des Montagnes et des Ruisseaux*, encre et légère couleur sur soie, 155,3 x 74,4 cm, Musée national du palais (Taipei).

à répétition ont conférée à la peinture un caractère politique, lié à l'identité chinoise. Les paysagistes dits romantiques, comme Xu Daoning (970-1052), cultivaient un style simple mais expressif, plus tard développé par Ma Yuan⁹⁷ et son fils Ma Lin ou Xia Gui (XIII^{ème} siècle). Ils ont connu un certain succès jusqu'au début des Ming (XV^{ème} siècle) en adoptant un style qui mettait en valeur le contraste entre les noirs vigoureux du dessin et le vide du paysage, évoquant à travers leurs images les rythmes de la poésie et de la musique de l'univers. Néanmoins, "Cette peinture à effets puissants [...] perd peu à peu de son aura et passe de mode : les lettrés non seulement n'en aiment plus le style, mais ils reprochent à ses créateurs de n'avoir pas su résister aux envahisseurs mongols et, pour certains, d'avoir même collaboré avec l'ennemi, comme Zhao Mengfu (1254-1322), prince impérial de la famille des Song qui accepte de venir à Dadu (la capitale

⁹⁷ Nous commentons, dans le chapitre IV, la relecture de Ma Yuan par le peintre contemporain Zhong Hongtu, qui lui permet d'exprimer son désarroi vis-à-vis la pollution.

Yuan et future Pékin) pour honorer de sa présence l'académie Halin reconstituée.”⁹⁸ Ce qui fait penser à la répulsion que la sixième génération du cinéma chinois (la génération indépendante, celle de Jia) éprouve pour la cinquième, malgré l'influence incontestable qui se décèle dans les premiers films de ces jeunes réalisateurs (Jia lui-même avoue, à plusieurs reprises, que c'est *La Terre jaune* de Chen Kaige qui lui a donné envie de faire du cinéma⁹⁹). Pour cette nouvelle génération, les réalisateurs de la précédente se sont fourvoyés en se mettant au service du discours officiel, comme s'ils étaient de simples fonctionnaires d'un cinéma commercial financé par l'État, employés à diffuser une vision folklorique de la Chine, sans jamais aborder les vrais problèmes que connaît le pays actuellement.¹⁰⁰

Vers la fin du XIII^{ème} siècle, les peintres chinois ont pu connaître une liberté de texture jusqu'ici inconnue, en remplaçant de plus en plus la soie par la matière plus absorbante du papier (Nous verrons plus tard, que l'avènement du papier est comparable à celui de la vidéo, pour la nouvelle génération de cinéastes chinois). La peinture a connu une vitalité énorme avec les possibilités inédites d'expression données par ce nouveau support, beaucoup plus fidèle à l'expression de la subtilité du coup de pinceau et des tonalités du lavis. S'inspirant du principe de Confucius, *Je montre un coin et pour qui ne découvre pas les trois autres, je ne répète pas* (Lunyu 7.8), et des subtilités du papier, les peintres de la cour ont développé le *principe esthétique du coin*¹⁰¹, en peignant un coin sur quatre, pour renforcer la dimension métonymique du vide : “suggérer la partie pour le tout, pratiquer le sous-entendu, l'ellipse comme poésie, cultiver l'asymétrie, le centre d'intérêt

98 Danielle Elisseff, *op. cit.*, p. 161.

99 Une des raisons fondamentales est que ce film a été tourné dans sa région natale.

100 Dans l'avant-propos du numéro spécial de la troisième édition du Prix Média Chinois, “Il paraît que le printemps du cinéma arrive”, Jia écrit avec amertume que “Chen [Kaige] a déclaré qu'il était égoïste de réaliser des films artistiques, et Zhang Yimou a fait siennes les valeurs hollywoodiennes.” On reviendra plus tard sur ce point de friction politique et esthétique entre les deux générations.

101 Les maîtres de la période romantique Song du Sud, Xia Gui et Ma Yuan, ont poussé à l'extrême le concept de *coin*, par leur blanc qui survole la peinture et leurs changements brusques de rythme. Ils mettaient l'accent sur l'opposition entre le premier plan et le fond, comme dans le chef d'œuvre de Xia, *Vue claire et lointaine de montagnes et de ruisseaux*, donnant au paysage une allure lyrique.

dans un coin et la valeur des vides.”¹⁰²

L'esthétique de l'époque témoignait également d'enjeux politiques, à travers une sorte de contestation contre les règles établies de représentation d'un pouvoir oppresseur. Pendant la dynastie mongole Yuan (1271-1368), notamment, de nombreux artistes et intellectuels ont été expulsés ou ont pris la fuite car ils ne voulaient pas servir le gouvernement d'occupation. Les peintres qui continuaient à travailler dans cette période se sont de plus en plus penchés sur les caractéristiques spirituelles et morales du paysage, s'éloignant de la description du monde visible. Un groupe d'artistes insoumis s'est ainsi retiré de la société pour peindre, tels des amateurs, de nouvelles formes sans avoir à respecter les règles esthétiques raffinées de la cour. Ils sont passés à la postérité sous la désignation : *les quatre maîtres des Yuan* (Huang Gongwang, Wang Meng, Ni Zan, Wu Zhen). Lorsque les autochtones ont repris le pouvoir, ouvrant l'ère de la dynastie Ming (1368-1644), se fait jour une césure entre le conservatisme de la cour (qui véhiculait l'idéalisme de l'État Song) et l'expression individuelle recherchée par les peintres intellectuels (en relation étroite au langage de l'école Yuan)¹⁰³. Encore une fois, une importante scission naît entre l'académisme et l'amateurisme lettré, plus divisés que jamais tout au niveau géographique qu'aux niveaux philosophique et politique.¹⁰⁴

Dans son livre fondateur sur l'histoire de l'art chinoise, *Huashuo (Propos sur la peinture)*, Dong Qichang pointe cette opposition radicale entre les paysagistes du Nord et ceux du Sud. En effet, depuis la fin du XVII^{ème} siècle de notre ère, quelques bouddhistes refusent les sùtras, les rituels et les cérémonies, pour former une branche plus épurée qui,

102 Mary Tregear, *op. cit.*, p. 124.

103 Comme Danielle Elisseeff l'explique : “[...] tout ce qui est confucéen, sérieux, descriptif et lié à la pratique du style strict (*gongbi*) relève de ‘l'école du Nord’ ; ce qui s'apparente à l'expression personnelle, au taoïsme, à la rêverie, aux brumes, en s'appuyant sur le style libre (*xieyi*) se classe dans ‘l'école du Sud’. Cette répartition pour le moins schématique a été enseignée dans les académies jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle.”, *op. cit.*, p. 163.

104 La période a été marquée par l'École de Wu à Suzhou, fondé par Shen Zhou (1427-1509), qui opère une réinterprétation de la tradition Yuan. En bon confucéen, il prône l'apprentissage à partir des maîtres, mais sans archaïsme et sans perte d'individualité du peintre. En suivant le courant des amateurs lettrés, il se refuse à utiliser les techniques de la décoration et applique à son tour le principe bouddhique du *Dunwu*, ou illumination, pour juger de la qualité d'une œuvre par sa capacité à dépasser en valeur la connaissance.

prépondérante dans Sud de la Chine, pris le nom de *Chan* (et devenir le *Zen*, au Japon). Dong distingue les artistes méridionaux des artistes septentrionaux : les premiers usent du concept de transformation dans l'art, tandis que les seconds étaient plus liés aux règles techniques des arts décoratifs, plus superficiels selon l'historien. Ce concept de transformation englobe, pour Tregear, "à la fois l'expression de la réalité observée par le peintre, et, dans le cadre de la transmission d'une tradition, la transformation de la vision du peintre fécondée par une autre inspiration, une sorte d'interpénétration, qui est l'essence même de l'éclectisme chinois."¹⁰⁵

L'art, la philosophie et la politique se mêlent de nouveau pendant la dynastie mandchoue des Qing (1644-1911), quand plusieurs peintres loyaux aux Ming se sont réfugiés à la campagne, adoptant une vie simple et souvent pauvre, surtout après que les vainqueurs mandchous eurent instauré un régime particulièrement dur envers les intellectuels. En exil, manquant d'exemples d'œuvres, ils ont cherché l'inspiration dans la nature alentour. Leur maître et théoricien Shitao (dit aussi Daoji, 1642-1707), prend appui sur les anciennes notions de *souffles vitaux* et de *transmission spirituelle* pour s'opposer à la peinture savante Ming, en vogue à la cour des Qing. Dans son traité *Hua yu lu* (*Recueil de propos sur la peinture*), il prône un regard clair et direct sur le paysage. Ses peintures sont très expressives, malgré une grande économie de moyens. Apparaît alors un art plus spontané, fait sur le motif. Ici encore, la comparaison avec la querelle entre les cinquième et sixième générations de cinéastes chinois s'avère pertinente. Tandis que la cinquième s'est tournée vers la virtuosité technique des grandes productions de capes et d'épées, la sixième a gagné son indépendance avec les possibilités esthétiques et financières permises par l'essor de la vidéo, en filmant, sur le vif, l'image de la Chine contemporaine. Comme la peinture de la cour de jadis, le cinéma défendu par l'État d'aujourd'hui est combattu par des artistes esthétiquement et politiquement libérés. En l'occurrence Jia Zhangke, comme Shitao, va chercher dans les anciennes notions esthétiques et philosophiques pour rénover les formes d'expression singulières et s'opposer à un art savant, riche et officiel.

105 Mary Tregear, *op. cit.*, p. 167.

Les temps étaient rudes pour les artistes entre le XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. L'instabilité politique et le déclin du commerce privé ont mis à mal le système du mécénat lettré rendant incertain ce que prisait les acheteurs. Dans cette recherche de nouvelles expressions, le courant des *extravagants* gagne en importance¹⁰⁶. C'est aussi un moment où l'échange avec l'Ouest (qui a toujours existé) prend une ampleur inédite¹⁰⁷. Néanmoins, ce n'est qu'à la moitié du XIX^{ème} siècle que la peinture à l'huile commence véritablement à être utilisée en Chine, à la faveur de la progressive invasion occidentale. Les puissances impérialistes européennes se disputent alors le commerce oriental et imposent une culture de la consommation au détriment des cultures traditionnelles. Dans un contexte historique d'humiliation généralisée (Guerre de l'Opium, Guerre Franco-Chinoise, Première Guerre Sino-Japonaise), la décadence de l'empire était inéluctable. Les jeunes artistes ne désiraient plus qu'abandonner toute tradition, pourtant encore très forte dans le pays. Peindre à l'huile comme on le faisait en Occident et au Japon était devenu la voie à suivre. La peinture traditionnelle sera dorénavant désignée par le vocable guohua 国画 (littéralement, la 'peinture nationale') par opposition à la peinture nouvelle.

Après la tentative frustrée de modernisation de l'État pendant la Réforme des Cent Jours¹⁰⁸ qui fut violemment réprimée par un coup d'État en 1898, quelques artistes ont opté pour un style hybride, dit de l'École de Lingnan. Des peintres comme Gao Qifeng (1889-1933), non contents de marier davantage le réalisme occidental à la tradition spiritualiste chinoise, fusionnent les styles antagoniques du Nord et du Sud¹⁰⁹.

106 Zhu Da et Gao Qipei en sont les principaux représentants : Zhu Da (ou Bada Shanren) était un prince Ming, fervent bouddhiste dont le penchant pour l'alcool n'était un secret pour personne, et un maître incontesté des tons clairs, allusifs et oniriques; Gao Qipei, de famille aristocratique mandchoue, a créé un style unique avec le détachement des éléments du tableau par la couleur et sa méthode qui consistait à peindre directement avec les doigts et les paumes de la main.

107 Des missionnaires peintres, comme les jésuites Giuseppe Castiglione (1688-1766) et Jean-Denis Attiret (1702-1768) remportent un large succès à la cour chinoise en appliquant les ombres de leurs dessins réalistes (qui donnent volume à la scène et aux personnages représentés) et la perspective linéaire aux rouleaux et motifs chinois.

108 Mouvement pour l'instauration d'une monarchie constitutionnelle, l'ouverture d'universités, la modernisation de l'armée, la libéralisation du commerce, basée sur le modèle japonais de modernisation de l'ère Meiji.

109 Ils peuvent, par exemple, dans une même œuvre, faire usage des techniques du pinceau mouillé et du pinceau sec, ou des *coups de hache* de l'École du Nord pour dépeindre la montagne et les vides qui la bordent, qui sont des figures consacrées de l'École du Sud, ou encore faire du lavis en couleur.

Ce virage esthétique fut bien entendu violemment critiqué par les traditionalistes, mais révélait bien l'esprit d'ouverture de l'époque. Yun Yatsen, lui-même, fondateur de la République en 1912 et passionné par l'héritage chinois, croyait que l'art impérial devait disparaître pour jeter les bases d'un pays moderne. La première école des Beaux-Arts fut immédiatement fondée à Shanghai en 1912 par un adolescent de 16 ans, Liu Haixu (1896-1994), qui impose un enseignement calqué sur l'étude de l'art de l'Occident¹¹⁰. Cela nous semble intéressant de comparer l'occidentalisation de l'époque et celle de nos jours, exprimée dans les films de Jia Zhangke. La relation que Jia tisse entre la tradition et les influences étrangères ou entre réalisme et abstractionnisme semble aussi faire écho à cette première modernisation.

En effet, l'occidentalisation du début du XX^{ème} siècle demeurait limitée et ce n'était pas la peinture, mais plutôt la gravure qui, par sa finesse de reproduction, presque photographique, du monde, s'est avérée porteuse de la plus grande influence. Dans ce contexte, les mouvements d'art moderne dans les villes chinoises (comme le Quatre-Mai, en 1919), ont été vécu différemment qu'au Japon, dont l'abstraction radicale n'a jamais trop touché les peintres chinois. Ces derniers n'avaient goût, de manière générale, ni pour l'hyper réalisme ni pour l'abstraction absolue. L'art chinois a toujours su préserver son autonomie¹¹¹, malgré les multiples influences culturelles, économiques et politiques que le pays a subies. Cela rejoint l'affirmation du sinologue Jacques Gernet, pour qui la Chine s'est occidentalisée en fonction de son expérience historique et de ses modes de pensée : "les influences étrangères y ont toujours été déformées par le prisme des traditions chinoises. Il en fut ainsi du bouddhisme comme des nouveautés introduites

110 Mais c'est aussi l'occasion de mettre à jour les similitudes et vraies différences de ces traditions artistiques et culturelles : "[...] on y emploie certes la gouache (que les lettrés utilisaient d'ailleurs à l'occasion depuis des siècles), mais surtout l'huile, la toile ; on y apprend les règles de la perspective convergente ; on y travaille systématiquement sur le motif (comme aussi les paysagistes chinois depuis Shi Tao) ; on y développe le traitement des ombres ; de plus, et c'est par là que le scandale arrive, on y apprend à regarder un corps humain. Ainsi naît la 'peinture à l'occidentale' (xihua, 西画)." (Danielle Elisseeff, *op. cit.* pp. 170-182.).

111 En Chine, selon Tregear, la tradition l'emporte sur l'internationalisme, comme l'illustre l'expérience d'un peintre cantonais formé à Hong Kong, Lui Shou-Kwan qui, après avoir à plusieurs reprises exploré les voies de l'abstraction, a dû revenir à la figuration pour retrouver l'élan créateur : "Son itinéraire symbolise le dilemme fascinant de la peinture chinoise qui, depuis des siècles, cherche son équilibre entre la représentation et l'abstraction" (Mary Tregear, *op. cit.*, p. 200).

par les missionnaires d'Europe à partir des environs de 1600."¹¹² Le cinéma chinois a lui aussi dû faire passer les techniques venues de l'étranger par le prisme de la culture et de la perception autochtones. Chez des auteurs comme Jia Zhangke, cela a engendré la conception d'un style personnel hautement capable d'exprimer la complexité et les contradictions de son temps.

¹¹²Jacques Gernet, *Le monde Chinois*, 4 ed., Paris, Armand Colin/Her, 1999, p. 11.

Chapitre II

La construction d'un espace dialectique dans la Chine contemporaine

Le paysage a une incontestable importance dans l'expression de l'être au monde, à la fois matérielle et subjective. La Chine possède une tradition encore plus ancienne qu'en Occident et est davantage ancrée dans la culture et la pensée d'une identité historique et affective. L'expression formelle de cette interaction cosmologique nous amène en même temps, comme spectateur, au présent continu de la perception et dilate notre conscience du temps et de l'espace pour proposer une puissance de construction affective et effective de la lecture du monde. En ce qui concerne la Chine actuelle, une telle relation intime entre l'être et son milieu prend des contours paradoxaux face la destruction accélérée des lieux historiques et naturels au profit de l'érection d'un monde moderne. Cela signifie également l'anéantissement de cette relation d'équilibre physique et spirituel avec l'univers.

Certains artistes contemporains sont sensibles à ces changements physiques et philosophiques en cours, qui bouleversent la nature, la mémoire, les sentiments intimes et communautaires, dans une course pour un consumérisme individualiste effréné, intraitable, dénoué de toute relation avec l'histoire, l'environnement et de toute éthique. Ce constat est, en l'occurrence, au cœur de l'œuvre de Jia Zhangke, qui pense le cinéma comme une expérience capable de le faire ressentir ce changement :

“Parler d'une manière générale de changements politiques ou économiques ne nous laisse que des concepts. Si on parle des Trois Gorges dans une perspective politique ou macroéconomique, on dit qu'un million de personnes ont été déplacées, que des dizaines de villes vieilles de sept siècles ont été submergées. Mais ce ne sont que des idées, elles ne peuvent pas être ressenties. Sous l'angle du

cinéma, celui de l'expérience individuelle, on peut donner d'innombrables détails qui permettent de faire ressentir le changement. Je ne pense pas que l'expérience individuelle signifie nécessairement son unité, c'est aussi toujours quelque chose d'universel".¹

Il reste à savoir comment Jia rend possible cette expérience à la fois individuelle et universelle d'une certaine perception dialectique de ce processus de transformation en cours, à partir de la construction de l'espace dans ses films. Vérifions encore comment il reprend des éléments du paysage pour proposer une compréhension de la Chine actuelle en renouant avec une relation de l'homme avec son espace, sa culture et son histoire.

2.1 Un cinéma dans l'espace moderne mondialisé

L'importance attribuée à l'espace par Jia Zhangke est évidente dans tous ses films. N'étant jamais un simple décor, l'espace remplit dans son cinéma la fonction de traiter, traduire et exprimer la complexité de son époque. *Still life* (三峡好人, *Sānxiá Hǎorén*, 2006) en est l'exemple le plus marquant : en partant tourner un documentaire (东, *Dong*, 2006) sur le peintre Liu Xiaodong dans la région du barrage des Trois Gorges, l'extrême violence subie par ce vaste lieu historique en voie de disparition lui a fait ressentir l'urgence d'y faire aussi une fiction.² Ces premiers films – *Xiaowu, artisan pickpocket* (小武, *Xiaowu*, 1997), *Platform* (站台, *Zhantai*, 2000), et *Plaisirs inconnus* (任逍遥, *Ren xiaoyao*, 2002) – affirmaient déjà cette envie de saisir les changements de l'espace chinois jusque dans la sphère individuelle, en composant la *Hometown Trilogy*, tournée dans sa

¹ Dit lors d'une discussion publique organisée le 13 avril 2009 par le Hong Kong International Film Festival et le Centre d'études français sur la Chine contemporaine, dans le cadre du symposium *Entre le public et le privé: un espace pour le cinéma indépendant chinois*. Perspectives Chinoises. 2010/1, n° 110, CEFC, HK, 2010. Construire une conscience publique. Une conversation avec Jia Zhangke. p. 68.

² Comme cela se produit souvent chez lui, les limites entre fiction et documentaire sont floues, et ce n'est pas toujours, loin s'en faut, ce dernier genre que Jia préfère pour parler des situations objectives.

terre natale Fenyang et dans ses alentours de la province de Shanxi, pour faire surgir à l'image les transformations dramatiques de ce lieu sur les gens qui l'habitent. *The World* (世界, *Shijie*, 2004), *24 City* (二十四城记, *Er shi si chengji*, 2008), *I wish I knew- Histoires de Shanghai* (海上传奇, *Hai shang chuan qi*, 2010) et *A Touch of sin* (天注定, *Tian zhu ding*, 2013), tournés dans diverses provinces, proposent un tableau de la Chine contemporaine à partir de ces différentes géographies et divers accents.

Jia a très vite compris que le pouvoir de son cinéma ne devait pas être un simple calque de la réalité. Pour lui, l'indicialité du moyen technique de captation cinématographique ne revêt pas, dans ses films, le sens d'un reflet parfait du monde, mais propose une représentation de l'environnement de la Chine contemporaine, navigant entre l'objectivité de l'observation mécanique et la liberté rêveuse du regard humain. Celle-ci ouvre à une condition esthétique de l'univers. L'appréhension plastique du monde, c'est-à-dire le regard sur l'extérieur dans une intention esthétique, est ici essentielle. Tout en constituant un document sur un contexte très éphémère de la réalité chinoise qui change à grande vitesse, chacun de ses films se situe cependant aussi près du souvenir et de l'imaginaire que de la preuve visuelle, car ils reflètent également l'état de ceux qui témoignent des transformations économiques et géographiques dans leurs vies personnelles. Son approche transite entre l'objectivité des temps nouveaux et la subjectivité des acteurs sociaux, entre l'universel et l'individuel, entre la fabulation et le réel, pour élaborer un *tableau* sur la réalité dynamique et insaisissable de la Chine d'aujourd'hui.

Il n'est pas anodin que l'esthétique calquée sur l'appréhension subjective du monde soit millénaire dans l'art chinois traditionnel qui a su tisser au fil du temps une liaison subtile entre le monde et l'observateur. Néanmoins, ne poussons pas la relation entre cinéma et peinture au point d'en faire un syncrétisme forcé, mais envisageons-la plutôt comme un rapprochement, avec des zones d'interstices possibles qui portent un éclairage sur l'acte de représentation. Jia lui-même admet qu'il est bien risible³ d'évaluer le cinéma

³ Deng Xin et Wang Nan, "Chacun possède l'art qui lui est propre" [Conversation di Jia Zhangke avec Liu Xiaodong], *L'art oriental*, n°3, 2006, in : Zhangke Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, Capprici, 2012, P. 189.

par rapport à la peinture, même s'il utilise souvent des références picturales quand il parle de ses films⁴. La peinture est plutôt ici une balise, l'exemple d'un art qui a depuis longtemps intégré les valeurs du temps et de l'espace dans la culture visuelle orientale ; cela constitue sans aucun doute un point de départ esthétique pour quelques réalisateurs asiatiques qui, comme Jia, se demandent comment parler de soi et de sa réalité par les moyens du cinéma, sans perdre de vue le contexte contemporain universel et les spécificités culturels.

La peinture n'est donc pas un modèle à suivre, mais une inspiration pour le cinéma de Jia. Elle représente un point de départ pour explorer les particularités et les potentialités propres à l'image cinématographique. Ce qui nous intéresse ici c'est la pertinence historique et esthétique dont la peinture chinoise fait preuve, au regard de la construction⁵ de l'espace par le biais de l'art, dans le cinéma de Jia. La problématique, imprégnée dans l'image cinématographique, qui pousse à aller au-delà de la ressemblance photographique et la relation privilégiée du cinéma avec le temps ont été longuement analysées. Panofsky affirmait⁶ déjà que le cinéma impliquait nécessairement une organisation temporelle de l'espace. Bordwell, à son tour, identifie le classicisme du cinéma à un processus technique qui avait l'intention de donner au spectateur une impression de continuité en cohérence avec sa visée fabulatrice. Pour Deleuze, le cinéma classique se distingue du

⁴ Jia, qui a obtenu son diplôme d'arts plastiques à l'Université de Taiyuan avant d'aller à l'Académie de Cinéma de Pékin (aujourd'hui, il enseigne les arts expérimentaux à la CAFA, le Centre de Beaux-Arts, également à Pékin), dit que cette formation lui a permis de voir le monde à travers le visuel et de prendre soin de connaître la spécificité esthétique des différents matériaux avant de les employer, et de questionner les caractéristiques de l'image, de sa texture : "Quand on conçoit l'image d'un film, les questions posées sont les mêmes qu'en peinture. La différence est que dans le cinéma il y a du mouvement, et le mouvement a ses propres caractéristiques. Mais quelques conventions de la peinture peuvent orienter le processus de production cinématographique. Par exemple, quand je travaille la dramaturgie, je fais très attention au nombre d'or, qui me permet de déterminer où doit être le temps fort de la narration. Il y a beaucoup de principes anciens qu'on peut utiliser, mais cela prend beaucoup de temps pour les développer." Jean-Michel Frodon et Walter Sales (dir.), *O Mundo de Jia Zhangke*, Traduction livre, São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 97.

⁵ Donnons préférence dorénavant au terme de construction à la place à celui de représentation d'un espace, pour bien mettre en valeur la nature d'un processus plus ouvert à la participation du spectateur, ce qui constitue, rappelons-le, une singularité de la peinture chinoise.

⁶ Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, rassemblés et présentés par Irving Lavin ; avec un texte de William S. Heckscher ; trad. de l'anglais par Bernard Turle, Paris, le Promeneur, 1996.

cinéma moderne, car le premier est marqué par la recréation mécanique et indirecte du temps et de l'espace par le montage, tandis que pour le second la formulation du temps est incrustée dans l'espace à l'intérieur même du plan, dans une situation optique et sonore pure. Le cinéma et ses procédés techniques de captation et de montage ne sont donc plus considérés comme une extension purement objective du réel (ou une expression objective de l'espace et du temps), comme le rêvait Bazin. Les exemples où la subjectivité contamine la technique ne manquent pas dans l'histoire du cinéma. Derrière l'œil mécanique se trouve le terrain imaginaire d'un Dziga Vertov, d'un Jean Rouch, d'un Tarkovski.

La composition de l'espace établit à partir de la direction de la photographie d'un film (encadrement, mouvement, texture, couleur, contraste) et puis par le montage (structure, fragmentation, rythme) révèle une appréhension technique du monde, qui n'échappe pas à la subjectivité de choix esthétiques. Ces représentations changeant d'un réalisateur à l'autre, il n'est pas du tout incongru de penser que les *backgrounds* culturel et philosophique ont aussi leur influence sur la création du lieu filmique. Dans un texte sur Ozu, où il évoque ces fameux plans "dont le point de vue aurait pu être d'une personne assise sur un tatami", Jia Zhangke révèle avoir clairement conscience des aspects techniques et culturels de la conception spatiale d'un film :

“À l'extérieur comme à l'intérieur, placée à trois pieds du sol, la caméra d'Ozu se déplaçait rarement. Lorsqu'elle traversait subitement l'espace immobile qu'il avait créé, ses mouvements subtils créaient une atmosphère mystérieuse et troublante. C'est ce qui définit la patte d'Ozu, sa manière de s'exprimer par le biais de l'objectif. Son homologue chinois, Hou Hsiao Hsien, marche sur ses pas. Le langage cinématographique des deux maîtres découle de leur philosophie de la vie : c'est un travail statique, qui relève d'une attitude attentive, respectueuse de son objet. Ozu accordait également beaucoup d'importance au cadre. Avant le tournage, pour chaque plan, il traçait une esquisse au crayon. [...] Cela montre qu'il cherchait à saisir l'harmonie et l'équilibre propres à la peinture.”⁷

⁷ Zhangke Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, *op. cit.*, 2012, p.105.

Dans ce texte, Jia retrouve dans la peinture un exemple d'expression pouvant unifier la culture d'un peuple, la pensée philosophique, l'expression personnelle et le rapport entre le monde et son appréhension. Le cinéma, par le *biais de l'objectif* de la caméra est lui aussi capable de développer ce processus complexe entre extérieur et intérieur, objet et sujet, monde et individu, par l'expression de l'être et de son environnement; c'est une expression qui est à la fois individuelle et collective, et qui, comme nous le verrons plus loin, ne constitue pas seulement la forme de l'existence du lieu.

Ozu, en l'occurrence, créait des hiatus dans ses narrations avec ses *plans vides*, qui ponctuent des pauses permettant les images de s'imprégner d'une temporalité méditative orientale en opposition à la modernisation du Japon et l'accélération de rythme de vie qui en découle au détriment de la ritualité caractéristique des mœurs locales. Hou Hsiao Hsien, à son tour, pousse les limites des temps morts en privilégiant les situations ordinaires plutôt que le récit, dans ses longs plans au mouvement lent et hypnotique. À travers ces aller et retour en spirale, Hou brouille l'écart entre la réalité et l'appréhension sensorielle et subjective du monde et explore un lieu en perpétuelle construction mentale. Dans le cinéma de ces maîtres on aperçoit, bien qu'indirectement, un regard assez critique vis-à-vis du processus d'acculturation de l'Asie par l'Occident, durant l'Après-Guerre⁸, dans la configuration du temps et de l'espace, acculturation basée sur une efficacité matérielle et économique, et qui a pour conséquence une progressive déshumanisation de l'environnement. Il s'agit donc d'une critique fondée sur l'esthétique, où le politique ne peut être qu'implicite. Néanmoins, cette démarche esthétique permet à un grand nombre d'interprétations possibles.

Dans le contexte asiatique actuel, et plus spécialement chinois, le cinéma a sans nul doute un rôle important à jouer dans l'expression d'un mécontentement politique, social et économique. Mais cet engagement ne se réduit pas, tant s'en faut, à une simple diatribe anti-occidentale (ou simplement anticapitaliste comme dans les avant-gardes

⁸ Ce phénomène, spécifiquement au Japon et à Taiwan, s'est généralisé sur le continent, surtout après la II^{ème} Guerre Mondiale. Cependant, il faut préciser que ces réalisateurs ne sont pas de la même génération : Ozu est mort en 1963 (il avait 60 ans) et Hou est né en 1947 et continue actuellement à faire des films.

des années 1960, quand la vision dichotomique du monde était prépondérante). Cet engagement est surtout porteur d'un soupçon quant à la mise en œuvre, coûte que coûte, d'une modernité globale, où tout est centré sur l'efficacité économique. Les films de Jia, en l'occurrence, semblent suivre réflexion Ozu-Hou sur les changements de la société orientale, en proposant une construction du temps et de l'espace, qui met en question cette vision matérialiste et fonctionnelle d'une modernité mondialisée et fait la critique de son impact sur le paysage et la vie des gens ordinaires. Par le simple biais de l'observation de l'usage de l'espace et du temps propre à la culture locale, cette approche esthétique peut offrir la possibilité d'autres appréhensions de l'actualité (hors du discours officiel qui justifie où tout se justifie au nom du développement économique) et d'ouvrir le débat sur l'espace chinois contemporain.

Nous pouvons cependant nous demander si cette conscience esthétique fondée sur la construction de l'espace cinématographique est vraiment prometteuse d'engendrer de possibles débats politiques ? Cela nous fait forcément penser à la notion d'espace public, telle que la définit Jürgen Habermas comme espace qui s'ouvre aux citoyens ordinaires comme sphère de discussion générale non monopolisée par l'État qui en fait un espace de violence publique. Mais cette notion est évidemment d'un usage délicat dans le contexte chinois. Néanmoins, le cinéma peut-il permettre d'accéder à un espace de discussion à travers la construction de son lieu filmique ? Les films de Jia sont-ils un exemple palpable de cet espoir véhiculé par l'esthétique ?

Il est notable, cependant, que la construction de l'espace par le cinéma et sa simple représentation ne relèvent pas tout à fait du même acte, même s'ils sont en relation de façon indéniable. Contrairement à la représentation, dans la construction on dérive au fil du temps dans un processus vécu qui change à chaque instant et à chaque nouveau déplacement. Cecilia Mello, dans un article qui compare le cinéma de Jia avec l'architecture chinoise des jardins, donne comme exemple la carte en tant que représentation spatiale. En effet, pour qu'il existe en tant que signification cinématographique, l'espace doit être traversé et pratiqué : "Dans le cinéma, on ne doit pas prendre l'espace pour une

représentation statique, mais comme quelque chose de mobile, en production constante.”⁹ Mello cite un article de Sergueï Eisenstein intitulé *Montage and architecture*¹⁰, dans lequel le réalisateur et théoricien russe établit un parallèle entre le spectateur immobile au cinéma devant la mobilité du film et le spectateur mobile devant l’immobilité d’une œuvre d’architecture, les deux ayant en commun l’expérience de cette traversée. Pour illustrer cette idée, Eisenstein donne l’exemple de l’Acropole d’Athènes qu’il est possible de contempler de loin sous des angles différents, “mais c’est seulement en la parcourant que l’individu construit des significations.”¹¹

La construction de la signification d’un espace nous indique un regard qui, n’étant plus passif, façonne un lieu dans un parcours à la fois physique et mental, en en composant une image personnelle chargée de sens. Mello rapproche cette expérience visuelle de la perception chinoise de jardin (et conséquemment du paysage réel ou pictural) comme un espace à la fois physique et constitué d’une atmosphère spirituelle, composé au fur et à mesure dans un mouvement au fil du temps : “Différents paysages apparaissent au visiteur qui se déplace dans le jardin, comme dans le déroulement d’une peinture sur rouleau dans laquelle le mouvement du corps et celui de l’esprit fonctionnent de manière superposée.”¹²

L’art peut donc, à travers sa capacité de construction spatiale, jouer un rôle important dans l’élaboration d’un espace public qu’en donne Habermas, de lieu de libre discussion. Un processus où l’espace est constitué de significations, à partir de son occupation et de son utilisation physique et mentale, confère aux individus la possibilité d’interpréter dialectiquement (et partant de critiquer) la représentation officielle de cet espace. Cela propose une multiplicité de trajectoires possibles, ce qui est aussi important pour la

9 Cecilia Mello, “A arquitetura de jardins chinesa”, in: Jean-Michel Frodon & Walter Salles (dir.), *op. cit.*, p. 301.

10 Mello en réalité cite l’article “Atlas of Emotion” de Giuliana Bruno (in *Architecture and film*, New York, Verso, 2007), qui fait allusion au texte d’Eisenstein de 1938, publié par M. GLenny & Tallor (orgs), *Towards a Theory of Montage*, v. 2. Londres : I. B. Tauris, 2010, in : Idem.

11 *Ibid.*, p. 302.

12 *Ibid.*, p. 303.

composition dans la peinture traditionnelle de paysage et pour la conception du jardin chinois, que pour la dramaturgie de Jia Zhangke.

Encore une fois, il faut rappeler que cette construction cinématographique de l'espace ne présente pas une posture nationaliste contre de prétendues *vilaines* influences venues du *dehors*. Dans *Platform*, par exemple, quand la bande d'amis danse *comme des fous*, sur de la musique pop à peine arrivée à Fenyang, dans une pièce modeste et claustrophobique, ce long plan empreint d'inconfort physique et psychologique. La scène nous amène à éprouver un sentiment presque burlesque, mais en ressort aussi l'envie de liberté et d'envol de ses jeunes, comme une sorte d'«échappatoire dans un geste de rébellion»¹³. L'endroit les étouffe, mais ils résistent de manière éperdue, acte aussi désespéré que le hurlement sauvage d'une bête emprisonnée.

L'Occident n'effraye donc pas ces jeunes, mais représente un objet de désir d'émancipation, un lieu fantasmé de possibilités. Cette impression est, bien entendu, illusoire dans un contexte où la mondialisation rime plus avec uniformisation (ou américanisation) qu'avec liberté. C'est surtout la représentation des valeurs imposées par ce processus rapide de développement économique et ses conséquences sur les gens ordinaires qui se trouvent au cœur de ce cinéma : d'ailleurs, comme on le voit dans *The World* (2005), la liberté de connaître d'autres pays (comme l'annonce le slogan du parc) est une illusion pour la majorité des gens, marginalisée dans la mise en œuvre d'un environnement mondialisé. Dans ce film, le contraste est évident entre un parc thématique, où l'on propose la découverte du monde en un jour (avec diverses miniatures de monuments célèbres d'autres pays), et les jeunes fonctionnaires qu'y travaillent et qui n'ont pas beaucoup d'espoir de connaître les monuments originels ni même d'avoir un passeport ou de prendre l'avion. La liberté de ce prétendu monde nouveau n'est qu'un trompe-l'œil d'un parc d'attractions.

¹³ Anthony Fiant, *op. cit.*, p. 68.

Cependant, ce n'est pas uniquement l'aspect physique des illusions de ce monde nouveau que Jia interroge, mais la perte des valeurs humaines que ce processus entraîne. Pour le réalisateur, les jeunes Chinois assimilent sans le moindre sens critique des valeurs commerciales au détriment de la culture rebelle de la jeunesse des années 1980, baignée par le rock et la poésie d'avant la révolte de Tiananmen et sa répression. Le cinéma commercial, chinois ou américain, est aussi responsable de cette aliénation :

“À l'époque, les jeunes avaient un penchant naturel pour ces choses, auxquelles ils s'identifiaient spontanément. Cette identification a permis bien des progrès de la société. C'était une culture pleine de vie. Aujourd'hui, les jeunes ne s'identifient plus qu'à la culture commerciale. C'est à pleurer. En Chine la culture commerciale n'inclut pas seulement les grosses productions. Elle est parvenue à influencer et à transformer la jeune génération. Comme des bactéries.”¹⁴

Cette inquiétude quant à la perte de repères de la nouvelle génération se traduit par l'importance de la place qu'occupent les jeunes dans les films de Jia (surtout les jeunes migrants) et dans sa dramaturgie, comme par leur relation avec l'espace caractéristique de ces transformations physiques et conceptuelles du paysage. Parce qu'il appartient à la génération des manifestations de Tiananmen durement réprimées par le gouvernement, Jia a connu les délices d'une culture mondiale (induit par le rock notamment), mais aussi leurs limites dans une Chine autoritaire. Cela a fait naître en lui la conscience des risques qu'entraîne la perte de repères.

Dans ce contexte historique, la rupture avec le modèle chinois traditionnel d'occupation spatiale pour bâtir un environnement mondialisé, avec ses autoroutes et ses non-lieux, n'a pas commencé avec l'ouverture de Deng Xiao Ping à l'économie de marché. L'architecture socialiste se dirigeait déjà dans cette direction. Bien que différents, les conceptions urbaines de chacun des systèmes opposés dans la Guerre froide comportaient

¹⁴ *Les grosses productions sont pleines de bactéries qui détruisent les valeurs sociales*, entretien réalisé par Xu Baike, Birdian Zhoukan, dans le supplément hebdomadaire du quotidien China Youth Daily, 10 jan 2007, In : Jia Zhangke, *op. cit.*, p.176.

finalement bien des similitudes, surtout dans leur vision techniciste et industrielle dérivée de la pensée moderniste. L'aménagement urbain chinois du régime communiste provient, selon Jean-François Doulet, d'un même mouvement, de la mentalité fonctionnaliste de l'architecture soviétique, de l'hyperbolisme du Parti communiste chinois et de l'efficacité matérialiste de la modernité occidentale :

“Il faut que les nouveaux territoires urbains qui sortent de terre soient à l'image de la grandeur du régime. [...] C'est ainsi que les projets urbains privilégient les larges avenues, une architecture monumentale, etc. Cette monumentalité est également associée à une vision extensive de l'aménagement urbain qui n'est pas sans rappeler, à certains égards, celle qui motiva la construction des villes américaines : une vision niant les aspérités du territoire afin d'imposer des formes urbaines faisant peu de place au piéton et s'étalant le long d'un imposant réseau autoroutier. Au culte du pouvoir politique s'ajoute ainsi le culte d'une certaine modernité.”¹⁵

La modernité en question n'est donc pas simplement politique, mais ontologique, composée d'une temporalité linéaire, d'une pensée pragmatique et d'un espace fonctionnel, qui entre en crise au gré des conséquences de la science moderne et de sa relativité, tel un ouroboros qui se mange la queue. Ayant épuisé ses propres ressources, le paradigme moderne n'a pas seulement connu la déchéance de son projet de société (indépendamment de l'idéologie politique) et de sa conception fonctionnaliste de la ville comme machine à habiter, mais a aussi connu une crise de la perception de soi (le sujet) dans le monde.

Selon Deleuze, ce paroxysme s'accompagne d'autres perturbations : la crise de la psychologie et la crise de la science moderne ont inséré respectivement l'image dans la conscience et le mouvement dans l'espace. Il fallait donc surmonter cette dualité de l'image et du mouvement, de la conscience et de la chose, de l'idéalisme et du matérialisme (p. 83). Le cinéma peut, selon Deleuze (qui poursuit la pensée de Bergson),

¹⁵ Jean-François Doulet, *La Ville 'Made in China'*, Paris, Éditions B2, 2013, p. 29.

résoudre ces dilemmes à travers l'immanence d'un le plan, en faisant de l'image un mouvement, tout comme la matière est lumière. En ayant les moyens d'outrepasser cette dualité ontologique de la modernité, le cinéma devient capable de rivaliser avec l'impact du monde industriel sur la conception de l'espace et l'agencement du temps, et sur la violence qu'il exerce sur les gens.

Dans les films de Jia, cette transformation de la perception du monde matériel en monde vécu aussi subjectivement devient un des piliers de sa narration. Dans *Still life*, par exemple, les ruines de la région des Trois Gorges, sur le point d'être englouties sous les eaux, provoquent un état de désolation généralisé, mais revêtent désormais différentes significations personnelles pour les deux personnages principaux : pour Han Sanming (le personnage porte le nom même de l'acteur), venu à la région pour rechercher sa femme qui s'est enfuie avec leur fille 16 ans plutôt, la nouvelle de la destruction de sa ville devient l'ultimatum de les retrouver ; se réapproprier son passé est aussi improbable que de retrouver ses souvenirs dans une ville en destruction ; pour Shen Hong (Zhao Tao) qui se rend dans la région pour demander le divorce à son mari qui travaille au le projet du barrage, l'urgence est tout autre : il s'agit de se libérer non seulement légalement, mais aussi affectivement de son mariage : le barrage représente un vaste terrain dévasté qui bloque sa vie et qu'elle a le courage de surmonter physiquement et psychologiquement, le traversant pour se libérer. Ce gigantesque espace détruit au nom du développement acquiert dans le film une multiplicité de significations, ce qui permet aussi au spectateur d'appréhender l'endroit d'une façon tout aussi personnelle.

Le cinéma de Jia n'est pas politique dans un sens idéologique précis ; on n'y défend pas de thèses, on n'y voit pas de personnages véhiculant un message didactique. Jia ne semble pas vouloir s'opposer radicalement à cette modernité mondialisée (dont il fait sans nul doute partie, avec son cinéma numérique, son goût pour la musique pop et le statut dans lequel l'a installé le circuit international des festivals de cinéma) ; il semble plutôt vouloir saisir, avec les propres moyens du cinéma, les enjeux du temps et de l'espace nouvellement émergés. C'est là que réside la force de ses films, dans cette capacité de

témoigner des changements survenus dans la géographie chinoise qui frôlent l'absurdité, et de créer ce faisant un espace cinématographique propice au développement d'une vision critique de ce phénomène : l'image devient mouvement, la conscience devient espace.

La construction de l'espace cinématographique incarne donc, dans le cinéma de Jia Zhangke, une tentative de créer, en mobilisant la dialectique chère à Habermas, un lieu de discussion. Ces films semblent plutôt chercher une alternative à la modernité universelle de l'Occident, en remettant au premier plan l'être, dans sa relation avec l'espace, la nature, le monde. De quelle manière les films de Jia portent-ils en eux cette modalité de la pensée qu'est la dialectique ? Comment surgit-elle aux yeux du spectateur ?

2.2 Des souffles du XX^{ème} siècle sur le paysage chinois

Malgré une autonomie toujours très forte de la sphère culturelle, le XX^{ème} siècle n'a pas été paisible pour les peintres chinois ; l'instabilité politique depuis la chute de la dynastie Qing, avec l'établissement de la République de Chine en 1912, qui culmine avec la révolution communiste de 1949, a sans aucun doute eu un grand impact sur le marché de l'art et des conséquences indéniables sur les artistes et leurs œuvres. Après que ce soit imposé le réalisme socialiste comme l'esthétique unique et outil de propagande du régime, les artistes devaient s'adresser à tous, notamment au peuple non éduqué (et donc inapte à saisir les subtilités de l'art des lettrés, autant que celle de la mythologie ou de la modernité occidentale). L'exemple à suivre est celui de l'Union Soviétique et son modèle d'art strictement contrôlé : “dans l'art stalinien, à la stricte exclusion de tout vagabondage inspiré des arts européens ‘postimpressionnistes’ ; aucun déviationnisme n'est toléré.”¹⁶ La situation n'a fait qu'empirer durant la Révolution culturelle, les artistes étant alors réduits à travailler pour la propagande d'État.

¹⁶ Danielle Elisseeff, *op. cit.* p. 185.

Dans la peinture, le paysage est remplacé par des bustes de personnalités communistes ou des scènes de travailleurs avec leurs familles. Mais c'est sur le plan de l'urbanisme que le paysage va connaître une véritable métamorphose. Inspirée du modèle fonctionnaliste soviétique, la Chine a été la scène d'une grande opération d'homogénéisation sur l'ensemble de son territoire. Les quartiers d'habitation ont été juxtaposés aux usines (comme dans le cas de l'usine 420, que Jia présente dans *24 City* (二十四城记, *Er shi si chengji*, 2008), comme nous le verrons plus loin) en une relation d'interdépendance. Cette *architecture de photocopieuse*, selon le mot de Jean Doulet¹⁷, fut mise sur pied dans un souci obsessionnel de rapidité et d'efficacité, créant des paysages répétitifs et impersonnels, qui ne cessent aujourd'hui encore d'être pris pour modèles.

“Déjà, sous Mao, les nouveaux principes fonctionnalistes de la planification urbaine, inspirée du modèle soviétique, avaient entraîné une grande homogénéisation jusque dans les régions les plus reculées du pays (Xinjiang, Mongolie intérieure, etc.). Les quartiers d'habitation composés le plus souvent de barres de faible hauteur étaient juxtaposés aux usines et ateliers de production dont ils dépendaient fonctionnellement. L'urbanisme contemporain reste encore influencé par cette vision très fonctionnelle permettant de construire rapidement et efficacement. Les quartiers d'habitation semblent refléter une 'architecture de photocopieuse' : des immeubles identiques se répètent sur des périmètres immenses et les plans masse semblent servir plusieurs fois...”¹⁸

Les films de Jia révèlent un regard attentif porté sur l'architecture dans son rapport avec les habitants qui la transforment en un espace de vie à travers leur usage et leur subjectivité. Dans *24 City*, Jia filme les derniers jours d'une cité ouvrière qui sera détruite à la faveur d'un complexe d'immeubles de luxe. Le style a certes changé, mais la conception d'une architecture impersonnelle s'impose de manière toujours aussi autoritaire à des habitants qui n'ont pas leur mot à dire. Cet autoritarisme est encore renforcé par la réalité économique actuelle, dominée par la logique du marché : les gens qui habitaient

¹⁷ Jean-François Doulet, *op. cit.* pp. 28-29.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 28-29.

FIG. 11 : Destruction de la cité ouvrière de L'usine 420 à Chengdu, dans *24 City* (2008). Voir **SCENE 4:** https://www.dropbox.com/s/m1ktmf3794sec5o/SCENE4-24_City.mp4?dl=0



ces anciens quartiers n'auront pas les moyens de s'y offrir les nouveaux appartements qui s'y construisent. L'impersonnalité de l'architecture industrielle de l'ancien quartier ne semble pas faire obstacle à ce que Jia le représente à partir de la mémoire des habitants, puisque c'est clairement la solution pour laquelle il a opté. Encore une fois, l'espace n'est pas uniquement composé de béton et d'acier, mais également du vécu des gens – leurs amours, leurs espoirs, leurs chagrins, leurs passés –, ce qui induit un autre espace, intérieur et affectif. Jia nous donne à voir la scène mythique du dynamitage de l'usine, par un plan frontal et très ouvert. La fumée et la poussière envahissent peu à peu notre champ de vision, progressant vers la caméra, jusqu'à ce qu'on n'y voie plus rien : l'espace physique a été détruit ; ne demeure que l'immatérialité des histoires personnelles qui flottent sur la brume des souvenirs. Cette matière blanche faite de poussière adopte ici la fonction des nuages dans les peintures anciennes, comme “de la variation infinie des formes transparaissant au gré des nuées que ne cesse de sourdre le paysage, tel qu'il émerge de l'invisible”¹⁹, Jia superpose cinématographiquement ces deux faces de la modernité matérialiste, celle communiste et celle capitaliste, en faisant chevaucher l'*Internationale* chantée en chinois par une chorale de femmes ouvriers (vues dans le plan précédent), avec l'image de l'usine assourdie par les bulldozers du progrès. Le blanc qui envahit l'écran donne, à l'indiscernabilité du vide, la puissance des changements au fil du temps par laquelle toute forme est vaine, toute tentative de sens est contingente,

¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

comme disent ces beaux vers de Yeats, que Jia fait surgir sur cette blancheur chimérique, en remettant le destin spécifique de cette usine (et les gens qui composent son histoire) à l'universelle désolation de condition humaine :

“Nous qui avons agi et pensé,
Qui avons pensé et agi,
Devons aller au hasard et nous disperser,
Comme du lait répandu sur une pierre.”²⁰

Bien que cette caractéristique apparemment double de l'urbanisme chinois (où se retrouvent les modernités soviétique et américaine) soit sans nul doute beaucoup plus visible de nos jours, ces voies faussement contradictoires se rejoignaient déjà à l'époque de Mao. Le choc entre le paysage traditionnel chinois, conçu à partir de l'équilibre entre l'homme et la nature, et ce nouveau lieu, imposé par une vision purement fonctionnelle, n'a pas été seulement suivi d'un bouleversement dans sa géographie physique, mais aussi d'un coup violent porté à l'appréhension subjective de l'espace. Augustin Berque parle à son tour de cet urbanisme en citant Li Shangyin, poète chinois de la fin de la Dynastie Tang, et son expression *shafengjing* 杀风景, qui signifie littéralement *mort du paysage*²¹, pour souligner le sentiment né de la destruction et de la vulgarité inhérentes à cette nouvelle façon de concevoir l'espace aux antipodes de l'élégance du sens de la nature porté par la notion de paysage²². L'expression *Shafengjing* est de nos jours utilisée dans le sens de *gâter le paysage* ou simplement *gâter le plaisir*, ce qui illustre bien, pour Berque, la relation

20 Du poème Spilt Milk : “We that have done and thought, / That have thought and done, / Must ramble, and thin out / Like spilt milk on a stone” in : W. B. Yeats, *L'escalier en spirale*, présenté, annoté et traduit de l'anglais par Jean-Yves Masson Verdier, 2008, pp. 42-43.

21 Augustin Berque, How not to (kill the landscape) ?, Environnement, engagement esthétique et espace public : l'enjeu du paysage, Colloque international, Paris, ENGREF, 9-11 mai 2007.

22 Ici le paysage est traduit comme *fengjing* 风景, qui n'a pas forcément relation à la peinture, comme *Shanshui* 山水, mais qui est toujours lié à la perception subjective de l'espace et à la vision (景 *jing*).

entre le nouvel urbanisme et la conception traditionnelle chinoise de l'espace liée au raffinement culturel, à un juste équilibre avec le milieu et à la sagesse spirituelle. En plus de l'anéantissement de l'environnement naturel et du site historique, cette *urbanité cannibale*, pour utiliser les mots de Benjamin, mène aussi à la perte d'un raffinement culturel ancré dans les profondeurs de l'esprit et du temps.

Depuis son tout premier long métrage, la destruction du paysage naturel et historique de la Chine (cette *shafengjing*) est au cœur du cinéma de Jia, d'autant plus que ce processus mettait aussi en danger la mémoire affective de ses compatriotes, en les éloignant subjectivement et de façon violente de l'espace où ils avaient vécu. Il raconte, par exemple, que le scénario de *Xiao Wu* est né de sa colère et de son chagrin devant le processus de démolition de Fenyang : "C'était révoltant de savoir que les rues principales de la ville où je suis né et où j'ai grandi allaient être détruites ; j'ai pensé que peut-être, dans quelques années, tous les lieux qui renfermaient mes souvenirs d'enfance seraient rayés de la carte."²³

Cette violence est plus insupportable encore si l'on garde à l'esprit le contexte traditionnel d'appréhension de l'espace, dans une Chine où le monde naturel, le flux de la vie et l'homme sont complémentaires, poursuivant dans un même mouvement la recherche de l'équilibre cosmique. Dans un autre article²⁴, Berque cite un poème de Tao Yuanming (365-427), pour illustrer cette cosmologie traditionnelle chinoise et la perception du monde qui en découle:

Youran jian Nanshan	Au loin longuement je vois le mont Sud
Shan qi ri xi jia	Il exhale un accord au soleil couchant
Fei niao xiang yu huan retournent	Des vols d'oiseaux ensemble s'en
Ci zhong you zhen yi	En ceci est l'authenticité

²³ Entretien publié dans Jean-Michel Frodon & Walter Salles (dir.), *op. cit.*, p. 103.

²⁴ Augustin Berque, *Cosmophonie et paysage moderne*. Colloque international Paysage & modernité(s), CNRS / Université Paris III, 10 - 12 mars 2005

Pour Berque, ces vers sont l'exemple même d'une cosmologie intégrale entre la vision de la vie du poète et le monde des animaux, du vent et de la montagne... tout est en harmonie et en interaction, "Mais si cela se peut, c'est parce que le paysage à la chinoise, dès l'origine, a été posé comme dépassant les limites de la substance."²⁵ Cette potentialité du paysage a été enrayée par l'urbanisme progressiste moderne et a provoqué une dichotomie, jusqu'ici inconnue en Chine, entre le monde physique et le monde phénoménal. Autrement dit, une relation culturelle millénaire construite à partir de la perception subjective du monde et de sa capacité à transmettre l'harmonie cosmique a été brisée en quelques décennies. Cette *cosmophanie*, que Berque définit comme une *forme d'apparaître d'un monde comme on l'aperçoit*, c'est-à-dire une modalité historiquement déterminée de la perception capable de nous mettre en relation avec le tout extérieur (l'univers), s'oppose à la *décosmisation qu'a entraînée l'absolutisation moderne de l'objet (S sans P)*. Cette notion nous intéresse pour éclairer la perception du paysage dans la société chinoise contemporaine, mais également pour saisir la brutalité de l'institution de cette perception linéaire, continue et rationnelle du monde.

Après la mort de Mao en 1976 et la modernisation mise en œuvre par Deng Xiaoping, ce processus de transformation de l'espace n'a fait que prendre de la vitesse, à la faveur en particulier de l'introduction du capital, dans un contexte politique toujours sous un fort contrôle dictatorial. Dans ces dernières décennies, l'hypercroissance économique a provoqué des changements sur le paysage avançant à un rythme presque insaisissable²⁶. Ce mouvement, justifié par la seule productivité de biens de consommation, ne prend nullement soin de l'héritage historique ou des populations les plus défavorisées.

“Dans les années 1990, les villes chinoises petites et grandes ont vu des changements considérables dans les dimensions d'infrastructure et sociales. Des ensembles de

25 *Ibid.*, p. 6.

26 Le film-fleuve de Wang Bing *À l'Ouest des rails* (2003), d'une durée de 9 heures, est un témoignage dur et poétique sur ce flux destructeur. Les gens rencontrés par Wang Bing se montrent perplexes et sans recours face à un tel bouleversement géographique et historique.

logements vernaculaires (le *hutong* de Beijing et le *longtang* à Shanghai, par exemple), des quartiers, et des vieilles communautés commerciales et culturelles ont été démolis pour céder la place aux autoroutes, stations de métro, les entreprises de bâtiment, et les centres commerciaux - tous dans le sillage d'une économie de marché qui avance impitoyablement et de l'incursion du capitalisme mondial.²⁷

Ces changements sont d'autant plus rapides que la propriété est presque exclusivement d'État, ce qui permet à celui-ci d'exproprier des quartiers et même des villes entières (comme pour la construction du barrage de Trois Gorges), sans avoir à dédommager correctement, ou pas de tout, les habitants. Cela a engendré une myriade de chantiers et de terrains en friche, éparpillés sur tout le territoire, et a donné au pays un aspect de ruine qui contraste fortement avec son impressionnant développement, et mis les plus démunis dans une situation d'extrême désœuvrement. Ce contraste entre le nouveau et la ruine, le progrès et la désolation sociale, est le *leitmotiv* des films de Jia. Pensons à l'opposition, dans *Useless* (无用, *Wuyong*, 2007), entre les usines textiles de la ville et les tailleurs de la campagne qui, ne pouvant plus faire face à la concurrence déloyale du prêt-à-porter, doivent chercher dorénavant du travail dans les mines de charbon. Jia observe la violence d'une société communautaire en devenant une économie libérale. Il observe la destruction d'un espace communautaire, d'une organisation sociale et économique et, aussi, d'une façon de vivre ensemble.

D'autres artistes contemporains, comme le dissident Ai Weiwei, sont sensibles à ces changements massifs opérés par un État qui détient le monopole de la propriété foncière, ce qui permet à celui-ci de construire et de démolir rapidement de vastes étendues, sans avoir à négocier avec les habitants. Ai Weiwei photographie la violence induite par ce *progrès de terrains vagues* sur la vie des Chinois : "Là où, peu de temps avant,

27 Zhang Zhen, *The Urban Generation – Chinese Cinema and Society at the turn of the Twenty-first Century*, traduction libre, Duham and London, Duke University Press, 2007, p. 3. "In the 1990s Chinese cities both large and small have seen tremendous change in both infrastructural and social dimensions. Vernacular housing compounds (the *hutong* in Beijing and the *longtang* in Shanghai, for example), neighborhoods, and old communities of commerce and culture have been torn down to give way to expressways, subway stations, corporates buildings, and shopping malls – all in the wake of a ruthlessly advancing market economy and the incursion of global capitalism."

FIG. 12 : Ai Weiwei : Paysages provisoires, inkjet-prints, 66 x 84 cm, 2002.



FIG. 13 : Zhangke Jia, *A Touch of sin* (2013).



se trouvaient des *hutongs*, ces petites ruelles typiques de la Chine traditionnelle, on ne voit plus que débris et gravats.”²⁸ Sa série *Paysages provisoires*, réalisée entre 2002 et 2008 dans plusieurs villes de Chine, dénonce la construction d’un espace déshumanisé, qui n’est que le reflet de la politique de l’État. Dans ces photographies, l’horizon coupe le cadre souvent en son milieu, ce qui crée un dérangement visuel entre la symétrie d’un ciel souvent gris (probablement à cause de la pollution) et un terrain hideux, inhospitalier, qui obstrue le passage et la lecture visuelle de l’espace. Celui-ci n’offre ni mobilité ni lisibilité, et rend problématique tout équilibre corporel et psychique. Les images prennent ici une tournure politique, en faveur de liberté individuelle et à l’encontre du pouvoir établi. Dans une autre série, *Étude de perspective*, Ai prend en photo des monuments

²⁸ Weiwei Ai, “Entrelacs”, Dossier de Presse, Paris, Jeu de Paume, 2012, p. 9.

touristiques, son majeur injurieusement brandi au premier plan, ce qui met en question le déterminisme et l'oppression cachés derrière les points de fuite des images convenues et codifiées que sont ces cartes postales ; ces images prennent part au discours officiel sur la représentation de l'espace de la nation (la place Tiananmen figure évidemment parmi ses premières cibles)²⁹.

Le cinéma, a toujours été suivi (et contrôlé) de prêt par les communistes, très tôt conscients en sa capacité de communication³⁰ et donc de propagande idéologique. Ce média a dû attendre en Chine les technologies digitales pour pouvoir gagner son indépendance (de financement et donc d'expression), par rapport au gouvernement, et développer ainsi un libre regard sur les changements de l'espace et ses répercussions physiques, culturelles et psychologiques. Dès son premier long métrage *Xiao Wu, artisan pickpocket*, Jia Zhangke expose l'envie de construire une approche visuelle critique de la Chine, essentiellement centrée sur les changements spatiaux et leurs conséquences sur les personnes les plus démunies. S'il va filmer dans sa région natale, ce n'est pas pour faire le portrait d'un lieu, mais pour exprimer plastiquement la perception d'une nouvelle réalité par les gens qui l'habitent. Les plans, souvent longs et ouverts, mettent l'observateur dans une position active par rapport à l'espace, révélant, dans leurs temps d'observation, la singularité de choses *a priori* banales. Le spectateur possède lui aussi suffisamment d'éléments pour frayer son chemin personnel dans cet espace en création et en effectuer sa propre lecture.

Cet environnement en constante transformation capté par Jia va révéler, selon Joyard, la complexité de son cinéma qui revendique une liberté critique tout en faisant inexorablement partie de ce processus :

29 Ces œuvres ne font pas rire le gouvernement, qui a mis Ai Weiwei en prison pendant 80 jours en 2011, sans jamais donner de explications convaincantes.

30 Lénine disait que de tout les arts, le cinéma était le plus important (voir. Robert Stam, *Introdução à Teoria do Cinema*, Campinas, Papirus, 2003).

“Déjà, le grand sujet politique et esthétique de Jia Zhangke (la transformation de la Chine contemporaine et des corps qui l’occupent) se déploie sous la forme d’une question de cinéma : comment se construit un cadre de vie, aux sens plastique et environnemental du terme, en dehors du cadre social normé. Isolés volontaires, les personnages de *Xiao Wu* sont aussi encerclés, presque étouffés par le réel. Le film leur offre un espace minimal, celui du plan, qui les détache autant que possible de la société tout en marquant leur appartenance. La ville, dès lors, est un étrange terrain de jeu, à la fois responsable de l’aliénation et lieu d’une possible liberté, dérivative et imprévisible. La tension entre ces deux options est le moteur dramaturgique du film [...]”³¹

La ville, lieu de désolation et de rêve, d’aliénation et liberté, est un terrain *de jeu* pour les jeunes réalisateurs chinois, leurs petites caméras au poing. L’avènement de la vidéo numérique entraîne d’ailleurs un paradoxe : si les réalisateurs peuvent ainsi tirer avantage des libertés économiques et expressives dues à une plus grande facilité d’accès aux moyens de productions cinématographiques, il n’en demeure pas moins que ces nouvelles technologies arrivent avec des changements qui aggravent l’élargissement du fossé social et la destruction de l’environnement naturel et historique. Sensibilisé par ce dédale de situations contradictoires, Jia se positionne comme un témoin éclairé, capable de faire un document sur son époque et d’y exprimer ses impressions subjectives. Cette approche est d’ailleurs venue dans ces films avant même qu’il n’utilise la vidéo numérique, le format s’adaptant au style qu’il développait (non le contraire), en lui apportant énormément de liberté sur le plan esthétique (la possibilité de très longs plans, déjà présents dans ces films en pellicule, comme *Platform*, tournée en 35mm) et sur le plan financier. À plusieurs reprises l’espace l’oblige à se confronter à des choix esthétiques, comme pendant le tournage de son premier film, *Xiao Wu* (réalisé en 16mm), dans sa ville natale : “Au cours du tournage, j’ai abandonné le découpage pour laisser la caméra osciller. J’ai senti que dans ce chef-lieu de district, il y avait un ordre indestructible, que l’on ne pouvait observer que de loin et avec inquiétude.”³²

31 Olivier Joyard, in : Thierry Jousse, Thierry Paquot, *La ville au cinéma*, Editions Cahiers du cinéma, Paris, 2005, pp. 723-724.

32 “Extraits de décision”, *Avant-garde d’aujourd’hui*, n°12, 2002, In : Zhangke Jia, *Dits et écrits d’un cinéaste chinois*, Capricci, 2012, P. 22.

La représentation d'un lieu ne consiste pas dans le pur et simple enregistrement d'un décor pour décrire son état actuel. Même si ses films assument aussi sans nul doute ce rôle (Jia dit à plusieurs reprises que son but est de documenter les métamorphoses géopolitiques en cours dans son pays), l'espace constitue pour lui une expression à part entière. L'indicialité du support et de la méthode documentaire de ses films ne l'éloigne pourtant pas de la représentation d'un point de vue subjectif dans la compréhension de l'espace et du temps. *In public*, son film le plus descriptif, est dépourvu de narration, d'entretiens et de musique additionnelle, tout réside dans l'observation. Cependant, loin de véhiculer la froideur habituelle des recherches sociologiques, ce documentaire illustre plutôt l'appropriation affective de ces lieux en mutation par les habitants d'une ville moyenne de Chine. La scène de la gare routière désaffectée, qui est devenue en même temps une salle de billard et une salle de danse, en est l'exemple le plus clair. En dépit de leurs difficultés, les gens tâchent de s'en sortir et cherchent l'apaisement en ces lieux encore fortement marqués par le passé. En plus d'enregistrer, la caméra de Jia semble ressentir la situation et, comme le pinceau du peintre de jadis, transmettre ce sentiment de vie (*qi*), c'est-à-dire de mutation³³, à l'œuvre et au spectateur :

“Les gens d'âge mûr ou sans travail y allaient dès qu'ils avaient fini leur petit-déjeuner, et dansaient jusqu'au déjeuner, puis ils remettaient ça après la sieste. Cette mutation des fonctions de l'espace m'attirait, mais je n'avais pas suffisamment médité la question, ni mené de réelle observation. Je me suis contenté d'entrer avec ma caméra pour ressentir les lieux.”³⁴

Ce désir d'observer la vie d'un espace pour exprimer (ou transmettre) une énergie vitale du monde par le biais de l'esthétique ramène inévitablement aux traditions

³³ L'historicité que porte l'image de ces lieux filmés dans *In Public* sera amplement développée dans le Chapitre IV.

³⁴ “*C'est une Fiction Doublée d'un Documentaire*”- Échange avec Tsai Ming-liang, *Eslite Reader*, jan 2008, In: Zhangke Jia, *op. cit.* p. 215.

artistiques chinoises ; il ne s'agit cependant pas d'un cinéma qui se revendique porteur d'une certaine pureté culturelle. À plusieurs occasions, Jia avoue s'inspirer aussi du cinéma international, Antonioni et Bresson étant des noms qui reviennent souvent dans ses références. Antonioni lui a appris à tenir compte de la singularité de l'espace, tandis que Bresson lui a donné le sens des effets temporels : "Les espaces contiennent les traces des activités des gens, ils fournissent plusieurs indications sur la manière dont les gens vivent et imaginent leur destin. On peut dire que *l'Avventura* et *Le Désert Rouge* m'ont aidé à percevoir l'essence de l'espace [...]. La vie est remplie de moments inutiles. Bresson m'a inspiré sur le temps, sur la relation entre les personnes et le temps."³⁵

Cependant, ses influences cosmopolites ne firent pas perdre de vue à Jia les repères de sa propre culture : "S'il est fondamental d'étudier le cinéma occidental, c'est-à-dire le cinéma contemporain, il l'est tout autant d'étudier la tradition qui le précède."³⁶ Même s'il se réfère plutôt ici au cinéma chinois d'avant le communisme, cela peut assurément s'étendre à toute la tradition plastique chinoise, "les défauts de notre gène culturel", comme il le précise plus loin, atteste autant de sa conscience historique que de son aversion pour toute espèce de purisme : "Afin que notre expérience soit complète, nous devons examiner l'ensemble de la culture chinoise. Nous devons détruire l'illusion de la culture chinoise orthodoxe, élargir nos idées, connaître et étudier tous les domaines."³⁷

D'un même mouvement, Jia parvient à mettre en place un dispositif qui annule la contradiction entre intériorité et extériorité des cultures : tout en utilisant la technologie numérique (et en intégrant les influences du cinéma européen) pour aborder certains des grands changements actuels de la Chine, il inscrit son œuvre au cœur de la tradition

35 Entretien "Jia Zhangke : a cidade em quadro" publié dans Mariana Kaufman, Jo Seraty (dir.), traduction libre, Rio de Janeiro, Fagulha filmes, 2014, pp. 240-241.

36 "Nous devons connaître les défauts de notre gène culturel". Discours prononcé le 17 décembre 2005 à la tribune de 'Cent ans du cinéma chinois', manifestation organisée par le journal Le nouveau Pékin. In : JIA Zhang-ke. *op. cit.* p. 120.

37 *Ibid.*, 124p.

artistique chinoise, actualisant ainsi cet héritage culturel. Au soir de la projection de *A Touch of sin*, Jia déclarait suivre une tradition de conteur d'histoires et faire, en République Populaire de Chine, ce que faisaient Shi Naian³⁸ dans ses romans sur la Dynastie Song ou les auteurs d'Opéra chinois : "Un film n'est pas seulement un média contemporain. Nous avons les mêmes devoirs [que ceux des anciens conteurs] : transmettre l'expérience des générations plus anciennes aux générations plus jeunes."³⁹

Sur le plan esthétique, Jia élabore ainsi une image qui cherche à atteindre un point d'équilibre entre la nouveauté des moyens techniques et la tradition chinoise. Comme ses personnages, Jia cherche une voie à suivre qui témoigne de sa culture et de son individualité, de ses convictions et de ses contradictions, pour percer de l'essor relatif de la Chine actuelle et de ses conséquences physiques et subjectives. Dans un contexte où la mémoire et les lieux qu'elle habite sont constamment déconsidérés et rasés au profit de bâtiments flambant neufs et de nouvelles routes pour décongestionner le trafic automobile, Jia tente de saisir le l'exode incessant des plus démunis, ceux qui constituent la main-d'œuvre de cette mutation géographique, qui s'avère être la plus radicale que l'humanité ait jamais connue. La grande majorité de ces jeunes migrants venus de la campagne traverse les ruines sans fin de la mémoire, dans un territoire où le passé est quotidiennement effacé. Jia est à l'affût de ces traversées, où les personnages sont en perpétuel mouvement, à la recherche d'un travail ou de quelques bribes de mémoire qui guideraient leur chemin. Mais privés de tout repère, ils déambulent à travers ces territoires déshumanisés, sans but ni avenir. Afin de capter à la fois le mouvement et ce *blues* quotidien, et de lui donner un sens, Jia travaille ses panoramiques et ses travellings de façon à les imprégner à la fois du langage du cinéma moderne occidental, afin d'en souligner le vide existentiel contemporain, et d'en souligner aussi la dynamique visuelle si précieuse aux yeux de la tradition esthétique chinoise.

38 Écrivain chinois qui aurait apparemment vécu au XIV^{ème} siècle, et qui a écrit le grand classique *Au bord de l'eau* (*Shui Hu Zhuan*, 水浒传), qui a beaucoup influencé la dramaturgie et la composition des personnages de *A touch of sin*.

39 Jia se souvient de ce discours donné au Festival International de Busan dans un entretien recueilli par Jo Serfaty et Mariana Kauffman, in Mariana Kaufman & Jo Seraty (dir.), traduction libre, op cit., p. 244.

Dans *Plaisirs inconnus*, dont *In Public* constitue une sorte d'ébauche, Jia Zhangke expose la vie quotidienne de deux jeunes *copains* inséparables dans Datong, une zone urbaine moyenne du nord de la Chine, réputée pour l'exploitation minière (essentiellement de charbon) et partant aussi connu pour être une des plus polluées du pays. À moto, ils traînent sans avenir dans cette ville provinciale à la recherche d'argent, d'alcool et, peut-être, qui sait, d'un peu d'amour. Leurs déplacements sont comme des moments creux sans fonction narrative, mais suffisent à exprimer un état de délaissement. Ces trajets se composent de longs *travellings* qui suivent le parcours de leur moto, de *travellings* latéraux (comme quand les amis rentrent au terme d'aventures souvent malheureuses) ou de *travellings* en arrière comme la scène (déjà commentée) de la fuite de Bin Bin après la tentative ratée de braquage⁴⁰).

Ces mouvements d'appareil de longues durées, récurrents dans le cinéma d'Asie orientale (surtout si l'on pense à Hou Hsiao Hsien à qui Jia Zhangke fait aussi constamment référence), font sans conteste partie des instruments qui, dans le cinéma moderne occidental (citons De Sica, Antonioni, Bresson, Kieslowski qui sont des noms auxquels Jia rend souvent hommage), expriment au mieux l'abandon psychologique dont souffre l'homme contemporain, éternellement prisonnier de son malaise intérieur en dépit de ses déambulations incessantes et de l'inconstance de son état d'esprit. Selon José Moure, c'est une figure de mouvement à vide⁴¹. Pour lui, l'opposition entre le constant changement visuel, dû au défilement du mouvement, où l'immobilité du vide n'est qu'apparente, comme dans une "immobilité mouvante qui brouille les yeux par la répétition hypnotique du même"⁴². Moure remarque que ce mouvement dans le vide impose au regard des personnages et à l'objectif de la caméra une vitesse imperceptible, quasiment de *nulle visibilité* : "celle-là même par le regard, incapable d'accommoder et

40 Scène analysée dans le chapitre précédent.

41 José Moure compare les *travellings* de Win Wenders à ceux qui d'usage dans les westerns, dont André Bazin précise que les genre « affectionne [...] le *travelling* et le panoramique qui nient le cadre de l'écran et restituent la plénitude de l'espace », dans André Bazin, « Le western ou le cinéma américain par excellence » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, Paris, p.225.

42 José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 1997, pp. 178-179.

de fixer, échappe à sa propre vue dans une fuite sans fin, dans un mouvement suspendu entre le fixe et le mobile.”⁴³ Si dans la culture asiatique le vide signifie le changement et le dynamisme, dans le cas précis de *Plaisirs inconnus*, c’est la tentative d’évasion et de complétude frustrée des jeunes marginalisés et condamnés à vivre dans ces espaces impersonnels qui les étouffent. À l’opposition entre mouvement et immobilité s’ajoute la résistance désespérée de chacun dans la lutte avec cette modernité matérialiste et déshumanisante.

L’expression de ce déplacement visuel peut également suggérer un état d’impermanence, qui, on l’a vu, est un *leitmotiv* de la peinture des rouleaux : le spectateur, en déroulant la peinture, découvre la scène au fur et à mesure. L’image de cet espace n’a d’existence totalisante qu’à partir de la composition mentale de chaque observateur. Jia fait de même avec ses travellings. Il manifeste son intérêt pour la tradition picturale, mais aussi pour celle du cinéma chinois qui s’est naturellement abreuvée aux sources de sa propre culture plastique. Dans ce contexte, la succession de cadrages et de plans n’est pas dictée par les règles d’appréhension d’un espace objectif et contrôlé, mais progresse dans un univers où les limites du temps et de l’espace ne sont que subjectives.

Déjà dans les années 1930, le cinéaste Zheng Junli avait développé un procédé qui adaptait la technique du mouvement continu, mise en œuvre par Murnau dans *Le dernier des hommes* (1924), pour faire un lien visible entre images en mouvements et peintures horizontales sur rouleau. Par cette démarche, il a pu introduire dans le cinéma la notion du *you*, qui signifie *errer*, *vagabonder* et qui désigne, en chinois, un mouvement ou une activité incessante. Selon Lin Niantong, ce concept, emprunté à la philosophie taoïste et qui a connu une importance toute particulière dans le vocabulaire de l’esthétique chinoise classique, a ainsi pu voir le jour dans le cinéma chinois:

43 Idem.

“On peut l’appliquer à l’activité visuelle du spectateur ainsi qu’au déchaînement de son imagination (par exemple, *lorsque les yeux bougent, même l’esprit galope*). Le regard du spectateur part de ce qui est le plus près pour aller de plus en plus loin et explore la scène en même temps que son imagination erre dans un espace sans limites.”⁴⁴

À partir de cette démarche, l’architecte-décorateur de Zheng, Jiang Jin, a développé la théorie du *cadrage afocal*. Pour lui, ce qui détermine la dimension du plan n’est pas la valeur de la focale de l’objectif, mais le parcours de la caméra qui implique un point de vue mobile dans le décor, où les plans ne se succèdent pas simplement dans l’espace, mais où chacun se fond peu à peu dans le suivant retrouvant ainsi l’imaginaire du spectateur et donnant à l’image une ampleur qui transcende la stricte dimension narrative du film :

“L’alternance rythmique des plans de l’espace suggère des idées qui sont de l’ordre de l’ineffable. [...] Le cadrage afocal permet au public d’avoir suffisamment de temps pour faire des associations à partir des impressions que suscitent les images, ou pour se remémorer des scènes passées. Ainsi, un scénario limité favorise une activité imaginaire illimitée.”⁴⁵

Jia a systématiquement recours à des mouvements similaires, généralement filmés en plans larges, quand les personnages traversent un espace qu’on découvre peu à peu et qui devient lui aussi, au fur et à mesure, un véritable personnage du film. La durée de ces prises de vue permet de faire interagir présent et passé, réel et souvenir, en rendant visible l’invisible de la subjectivité : celle du spectateur, celle des personnages, bien entendu, celle de l’espace même. Le parcours visuel du décor est imprimé comme un souffle temporel sur la scène, ce qui ouvre l’espace à de nouvelles dimensions narratives, car le présent se dissout sous nos yeux. Dans *Still life*, le parcours de Han Sanming, un mineur à peine

44 Niantong Lin. « Les théories du cinéma chinois et l’esthétique traditionnelle », in Jean-Loup Passek (dir.), *Le Cinéma chinois*, Collection Cinéma / pluriel, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p. 93.

45 *Ibid.* p. 88.

arrivé dans la région des Trois Gorges⁴⁶ à la recherche de sa femme qu'il n'a pas vue depuis 16 ans, offre l'exemple de quelques pratiques similaires à celle du *cadrage afocal*⁴⁷. La scène commence sur Han qui, dos à la caméra au sommet d'une colline, contemple la ville, le fleuve et la montagne. C'est à travers ses yeux que nous est donné à voir le paysage. Les éléments qui composaient les souvenirs de Han du lieu ont été détruits (ville, quartier, maison, famille), la montagne demeurant la seule preuve que son passé n'est pas un rêve lointain. Le regard parcourt les ruines de la ville de Fengjie, qui sera bientôt complètement submergée par les eaux du barrage ; le plan démarre sur Han immobile en montant en diagonale par un délicat mouvement de grue, pour permettre enfin de découvrir la ville en ruine à ses pieds. Quand Han se met en mouvement, la caméra le suit dans un panoramique vers la droite, jusqu'à l'apparition, au fond, du fleuve Yangzi et de la montagne (référence évidente au *shanshui* et aux perspectives multiples de la peinture traditionnelle chinoise), avant qu'il ne quitte le champ.

Puis la caméra nous propulse au cœur de la ville en destruction. Une succession de panoramiques et de travellings suivent patiemment le parcours de Han au milieu de débris où il croise des travailleurs qui se reposent à l'ombre des rares murs encore debout. On a quitté son point de vue pour une vision générale de l'espace, avec des plans ouverts sur des bâtiments en train d'être réduits en poussière (le bruit régulier du martèlement incessant de travaux renforce cette impression de continuité). Han s'approche de la caméra, qui l'accompagne d'un mouvement lent jusqu'à ce qu'un autre homme, qui porte un chat contre sa poitrine, traverse le champ du cadre ; la caméra se met d'un coup à suivre ce dernier un moment pour laisser Han hors champ ; l'homme au chat s'arrête, se retourne et regarde à son tour Han passer. Le spectateur est alors très subtilement

46 Jia avoue qu'il ne pensait pas faire un film sur les Trois Gorges, étant donnée la grande médiatisation du sujet, mais qu'une fois arrivé sur place pour tourner le documentaire sur le peintre Liu Xiaodong, l'impression visuelle et l'atmosphère de ce gigantesque site dévasté enclenchèrent le projet du film *Still life*, avant même que ne lui vienne l'idée du scénario et les personnages : "Ils ont réussi à transformer la région des Trois Gorges en un endroit totalement surréaliste, avec des débris à perte de vue, qui étaient comme les fantômes des milliers de bâtiments en tous genres qui se trouvaient là". Entretien publié dans Jean-Michel Frodon & Walter Salles (dir.), *op cit.*, p. 137.

47 Lors d'un entretien, Jia avoue l'influence de Zheng Junli dans sa formation, en particulier le film *Crows and Sparrows* (1948). *Ibid.*, p. 90.

FIG. 14 : Han Sanming parcourt les ruines de Fengjie dans *Still life* (2006). Voir SCENE 5: <https://www.dropbox.com/s/1f66s8fop4i4jgn/SCENE05-Still%20life.mov?dl=0+p.+106%2C+E.+10>



amené à regarder la scène par les yeux de cet inconnu qui, contre toute attente, se trouve, un bref instant, investi d'une force disproportionnée à son rôle dans le film, puisqu'il prend ni plus ni moins la place du personnage principal, partageant de surcroît avec le spectateur son point de vue sur le monde.

Juste après, l'image bascule dans un registre presque surréel : un énorme mur tombe d'un seul bloc au moment précis où Han passe et le regarde s'effondrer, toujours impassible à ce qui se produit autour de lui. Ce plan renforce le caractère improbable d'une destruction manuelle à l'échelle d'un territoire si vaste, au même titre qu'il souligne le point de vue subjectif du personnage, la scène étant presque une projection mentale de la lecture que Han fait de cet espace. Dans un très long et dernier plan, Han traverse de nouveau des ruines, croise des ouvriers qui l'observent (même type de croisement de regard et renversement de point de vue qu'avec l'homme au chat, mais, cette fois-ci, avec plusieurs personnages, offrant de nouveau la possibilité d'un changement de perspective, démultiplié cependant beaucoup plus ténu que la première fois). Han monte enfin doucement une colline jusqu'à disparaître derrière une bute ; le spectateur aura donc eu le temps d'entrer dans ce monde en cours d'effacement, d'y projeter son regard errant (le *you*) et d'en construire une image mentale emplie de ses propres valeurs et souvenirs.

Jia développe donc *l'alternance rythmique de plans de l'espace* des cadrages afocaux de Zheng Junli et Jiang Jin, aux multiples points de vue. Dans le même temps, ces cadres et

mouvements de caméra rapprochent son cinéma de la peinture traditionnelle⁴⁸, autorisant la création d'un espace ouvert à différents regards et diverses sensibilités, où personnages et spectateurs sont invités à en proposer leurs propres interprétations et formuler leurs propres discours. À partir de ces procédés, Jia dépasse le vide existentiel du travelling du cinéma moderne (avec ses *espaces singuliers* et ses *effets temporels*), au point d'en transgresser les codes sémantiques, en ayant recours à la tradition visuelle chinoise et ainsi humaniser l'espace jusqu'alors évidé de son histoire et son héritage culturel. Se profile alors une possible réappropriation subjective du lieu par les moyens du cinéma : en transgressant les bornes qu'imposent le contexte politique et économique de la Chine, comme celles temporelles et dramaturgiques de la narration dans le film, Jia parvient, par la qualité esthétique de son cinéma, à favoriser *une activité imaginaire illimitée* de la part du spectateur, en lui conférant le pouvoir de construire sa propre représentation du monde à partir de son vécu et de ses valeurs subjectives, dans une vision irrévocablement libérée.

2.3 Un espace dialectique vers le dépassement de la modernité

Une telle temporalité de perception de l'espace, à partir de la subjectivité de l'observateur, se présente comme éminemment subversive dans un pays comme la Chine, où les intérêts du capital, alliés à la machine autoritaire de l'État, provoquent l'accélération du rythme des expropriations des résidences et l'exode forcé de leurs habitants au profit de la prolifération de chantiers de construction. Nous pouvons voir, en effet, sur de nombreux murs à travers le pays le caractère chinois qui signifie "démolir" (拆, *chai*), tracé à l'encre rouge avec un gros pinceau sur les édifices à *détruire*. Ils sont, d'ailleurs, si nombreux qu'on entend souvent le jeu de mot "Chai-na" (*détruire là-bas*) avec la prononciation du nom du pays en anglais, qui vise à ironiser sur la quantité effarante de démolitions en cours dans le pays :

⁴⁸ La référence aux traditions esthétiques chinoises est plus prégnante dans cette fiction sur la destruction de cette région si importante pour l'histoire de la poésie et de la peinture que dans les autres films de Jia.

“À Shanghai, par exemple, entre 1995 et 2005, plus de 820.000 personnes ont été délogées et plus de quarante millions de mètres carrés ont été détruits. Les démolitions sont d’autant plus faciles que les pouvoirs publics ne passent pas par des procédures de préemption. Ils acquièrent les terrains de façon autoritaire car les droits de propriété individuels ne sont pas reconnus. Le sol urbain appartient de fait à l’État.”⁴⁹

Revenons encore à *Still life*, qui brosse un impressionnant portrait des transformations géographiques et humaines de la Chine actuelle induites par le développement économique fulgurant du pays. Dans le cadre de la démolition du site des Trois Gorges (*Sanxia daba*), Jia raconte en parallèle les histoires du mineur Sanming et de l’infirmière Shen Hong, venus du Shanxi jusqu’à Fengjie à la recherche de leurs conjoints respectifs. Ils proviennent de milieux sociaux différents, le mineur Sanming faisant, quant à lui, partie des laissés pour compte du processus d’enrichissement de la Chine. Mais cette différence de conditions ne les empêche pas de sombrer dans un même désarroi et d’errer (même si leurs chemins ne se croiseront jamais) dans un territoire où leurs sentiments personnels sont mis de côté comme pour laisser passer le flux de la course à la croissance économique, indifférent aux trajectoires individuelles. Le paysage apparaît ici comme un terrain semé d’embûches, que les personnages, en quête d’apaisement, ne parviennent à traverser qu’à grand-peine.

Lorsque Shen retrouve son mari et lui annonce enfin son souhait de divorcer pour s’engager dans une nouvelle relation, leur conversation a lieu devant le barrage, ce qui résulte évidemment d’un choix délibéré du réalisateur. N’arrivant pas à se parler franchement, ils finissent par danser sur une musique qu’ils entendent au loin. Cependant, ils savent sans savoir comment l’avouer, que leur relation est irrémédiablement arrivée à son terme. Pour Jia, le paysage les aide à parler de ce sujet difficile en brouillant les frontières entre extérieur et intérieur, vide et plein :

49 Jean-François Doulet, op cit., p. 73.

FIG. 15 : Hong Shen (Zhao Tao) retrouve son mari Bin Bin (Bin Li) au bord du barrage de Trois Gorges, *Still life* (2006).



“Alors, pour faciliter la démarche, ils évoquent d’abord le paysage. Shen Hong, la femme, en parlant du paysage, veut aussi montrer que la séparation ne lui pèse pas trop sur le cœur. Grâce au paysage, on ne se contente pas de regarder le divorce de l’intérieur, on le comprend d’un autre point de vue spatio-temporel. C’est ça l’effet du paysage, l’effet du vide et du plein.”⁵⁰

Dans une autre scène, où Shen se trouve sur le Ferry qui part pour Shanghai, dans un voyage qui marque sa séparation définitive d’avec son mari, en même temps qu’elle quitte la région de Trois Gorges et, ce faisant, quitte le film lui-même (elle disparaît en effet complètement du récit), Anthony Fiant remarque que le cinéma de Jia, pour capter les nuances de l’instant, opère à partir de la lecture de l’espace, pour ouvrir une forme dialectique entre l’intériorité des personnages et le monde environnant :

“La séparation est donc jouée en un mouvement de caméra accompagnateur restant à distance des personnages (pas de gros plan, pas de champ-contrechamp) et venant progressivement et précisément inscrire ce gigantesque barrage entre eux deux. L’effet du paysage a opéré. [...] On tient là une nouvelle variante d’interaction entre collectif et individuel qui est du même coup un nouveau constat des dégâts provoqués par la nouvelle politique chinoise, en l’occurrence au niveau sentimental.”⁵¹

50 Zhangke Jia, “La montagne intouchable”, propos recueillis para Fabienne Costa, *Vertigo*, 31, 2007, pp. 49-50, cité par Anthony Fiant, *op. cit.* p. 144.

51 Fiant, *op. cit.*, p. 115.

Dans une démarche largement documentaire, cette fiction a été tournée en des lieux qui subissent des transformations traumatiques dans le but presque exclusif de satisfaire la soif démesurée de développement de la Chine actuelle. Le film, réalisé visiblement dans l'urgence, ne se contente pas d'être le témoin de ce phénomène sans précédent ; il prétend également ressaisir l'environnement et interagir avec la région et ses habitants dans le processus de construction du barrage des Trois Gorges. Débris, gravats et bruit de démolition accompagnent le cheminement des personnages, imposant une ambiance pesante et imprimant un grain de réel au film.

La légèreté de la vidéo⁵² alliée à l'approche documentaire (à travers la prégnance des lieux) et à une démarche "amateur" (en tournant notamment avec des acteurs non professionnels) place, selon Zhang Zhen, les films de Jia dans l'esthétique du *xianchang* (traduit par la théoricienne comme *sur la scène*, ou *pris su le vif*⁵³). Cette esthétique capture l'esprit contemporain (*dangxiaxing*) d'un espace où les frontières entre fiction et documentaire sont transgressées, donnant naissance à un lieu où les *gens du coin* se trouvent à même de s'exprimer et de construire leur environnement.

C'est aussi une façon de filmer hors du système. Pour Zhang, Jia Zhangke fait usage de la méthode documentaire par essence ouverte au hasard, car c'est "essentiel pour le type particulier de récit qu'il veut construire et l'expérience qu'il propose – contingente, immanente, improvisationnelle et ouverte"⁵⁴. L'expérience du *xianchang* a rendu possible, selon Zhang, l'événement, déjà culte, de *Xiao Wu*, quand, la foule impossible à disperser pendant le tournage, incite Jia à décider de changer la fin initialement prévue pour se mettre à filmer la réaction des passants en tant que témoins diégétiques de l'humiliation

52 Une camera HDV, selon le chef opérateur Yu Likwai (voir: entretien en anexe).

53 [libre traduction] "On the stage".

54 Zhen Zhang, *The Urban Generation – Chinese Cinema and Society at the turn of the Twenty-first Century*, Traduction libre, Durham and London, Duke University Press, 2007, p. 19. "but also critical for the particular kind of story he wanted to tell and experience – contingent, immanent, improvisational and open-ended."

du pickpocket capturé et enchaîné à un poteau public, en plein jour et dans une rue bondée.⁵⁵

Même si Zhang conclut précipitamment au caractère hyperréaliste de la vision des jeunes réalisateurs chinois, le concept de *xianchang* est sans doute intéressant pour illustrer “la pratique du cinéma dans une expérience sociale, culturelle, politique, vivante, et même souvent mouvementée”⁵⁶, démarche par laquelle le cinéma se révèle comme une activité publique dans la construction d’un espace dialectique, bien qu’il soit avant tout espace filmique. Cet espace ouvert à la participation des acteurs urbains renvoie une fois de plus inévitablement à l’expérience sociale de discussion dans l’espace public telle que définie Habermas. On verra, néanmoins, que les deux concepts sont assez réducteurs pour appréhender l’esthétique de Jia vis-à-vis de l’expression du réel et de ses possibilités politiques et sociales.

En effet, dans le contexte chinois des bouleversements territoriaux massifs et autoritaires ordonnés par l’État, la notion habermassienne d’*espace public s’avère* également limitée au regard de la complexité d’un espace cinématographique dialectique. Néanmoins, la relation entre espace public et violence nous est d’un grand intérêt pour étudier les films de Jia et éviter ainsi adopter une grille de lecture manichéenne sur les rapports sociaux et les changements ruraux et urbains, pour mieux comprendre ses tensions. *A Touch of sin* est l’exemple le plus patent de la violence inhérente des la nouvelle géographie chinoise, dans un pays où l’*espace public* ouvert à la discussion générale est purement et simplement inexistant et plus que totalement déconsidéré. Dans ce film, Jia raconte quatre histoires basées sur des *faits divers* où la violence psychologique mène à des violences physiques très

55 Son directeur de la Photographie Yu Likwai, lors un entretien fait à Nantes pendant le Festival 3 Continents de 2014, précise que la décision a été prise en plein milieu de la prise de vue : “Dans cette scène, il s’est passé un petit moment de magie, car au départ j’essayais d’éviter de filmer les gens qui regardaient la caméra, mais cela n’était pas possible vu le monde qu’il y avait. Un moment donné, Jia a mis la main sur mon épaule en me disant de braquer la caméra sur eux. Cela est devenue la scène finale du film, un plan séquence complètement improvisé !” (in Camilo Soares, “Entrevista: Yu Likwai”, *Revista Será ?*, <http://revistasera.info/entrevista-yu-likwai/> consulté le 6 février 2015. Voir: Anexe.

56 *Ibid.*, p. 18.

brutales. Les histoires se déroulent dans différentes provinces, la Chine contemporaine faisant la liaison entre elles comme lieu de violence pour son peuple.

En effet, la traversée, surtout par la jeunesse et les travailleurs migrants (民工, *mingong*), de cette nouvelle géographie chinoise, un environnement souvent dangereux et inhospitalier où la vie d'un être humain ne vaut plus grande chose, est un des sujets principaux des films de Jia. A plusieurs reprises, ces espaces deviennent même le théâtre de la mort de ces gens, comme celle de Frère Marc (petit truand romantique dans *Still life*, fan de Chow Yun-Fat⁵⁷) ou de "La Petite" (un travailleur migrant dans *The World*), les ruines et les chantiers devenant les tombeaux pharaoniques de cette jeunesse à la marge d'un pays en quête d'un développement démesuré. Jia ne montre pas le moment de leur mort (un accident de travail dans le cas de "La Petite" et probablement un règlement de comptes entre bandes rivales dans celui de Frère Marc), pour ne pas dramatiser des événements devenus à présent assez banals en Chine. Il évite, avec pudeur, le pathos dans sa narration, laissant à l'observateur une certaine liberté d'appréciation, pour donner ainsi du sens à ce qui n'est pas vu, en faisant affleurer le visible de l'invisible, non par le biais du logos, mais par la sensation et l'imagination. La façon dont Jia présente l'espace, par exemple, comme un lieu toujours déshumanisé et d'obstruction, annonce déjà le mal à venir.

Cette vision est relativement pessimiste ; les personnages n'ont pas accès à ce monde de prospérité et finissent par trouver la mort ou l'emprisonnement, Jia leur accorde au moins un regard propre sur ce monde qui les marginalise. Ils se réconcilient un tant soit peu avec ces territoires déshumanisés, en laissant leur subjectivité et des traces de sentiments perdus dans la poussière de chantiers : pensons en particulier à la lettre consignante les petites dettes contractées par "La Petite" et à la vieille chanson sur le fleuve Jaune qui

57 Star hongkongais célèbre notamment par les films de John Woo, comme *Syndicat du crime* (1 et 2) et *The Killer*.

provient du de la sonnerie du portable de Frère Marc⁵⁸. Comme nous le rappelle Sebastian Veg, si le concept d'*espace public* proposé par Habermas est très problématique dès son origine, il s'avère cependant applicable à l'étude du cinéma indépendant chinois, dans ce qui concerne la construction d'un espace discursif d'*humanité partagée* et de *communauté imaginée* où chaque individu est libre d'émettre un avis sur des sujets d'intérêt public. Pour Veg, cette communication de groupe est mise en œuvre dans le cinéma de Jia :

“[...] en ce que, fondé sur le postulat d'une humanité commune partagée par les objets du tournage, le réalisateur derrière sa caméra et le public devant l'écran, il s'efforce de faire exister une discussion sur les valeurs communes de la société qui ne soit pas une simple reproduction du discours promu par l'État à travers l'éducation et l'art officiel. Cependant, le cinéma, en tant que médium spatial, confère également une forme physique à cet espace discursif.”⁵⁹

À partir des possibilités offertes par *la scène (xianchang)* de l'*espace public*, le cinéma construit une esthétique du lieu et un discours indépendant de celui des autorités (diffusé à l'école, à la radio, à la télévision et sur l'internet)⁶⁰. À plusieurs reprises, Jia oppose le monde virtuel du discours officiel à la réalité concrète des gens ordinaires qui tentent en vain de s'épanouir conformément à la promesse de prospérité faite par l'ouverture économique. À plusieurs reprises, il insiste sur le fait que le discours officiel diffusé à la

58 Après avoir écouté les sonneries de vieilles chansons de leurs respectifs téléphones portables, Frère Marc dit à Han Sanming, paraphrasant Chow Yun-Fat : “On a plus de place dans ce monde, car on est trop nostalgique.” De Chow Yun-fat ; Jia dit qu'il “interprète toujours des héros issus du peuple, des voyous de basse extraction, en rébellion contre la société. Pour nous, les jeunes, qui rejetons la politique et la culture en Chine, un tel personnage en révolte incarnait nos fantasmes, un ‘contre idéal’ de société, une aspiration à résister à la culture dominante.” (Zhangke Jia, “Chow Yun-fat à chaque coin de rue”, *op. cit.*, p. 91.)

59 Sebastian Veg “Introduction – Ouvrir des espaces publiques”, in *Perspectives Chinoises*, 2010/1, n° 110, Hong Kong, CEFC, 2010, p. 9.

60 Dans une interview, la sinologue Marie Holzman, qui préside l'association Solidarité Chine, dit que la peur de la répression, le contrôle de l'information et la dépolitisation de la société ont fait que les jeunes Chinois entre 15 et 25 ans n'ont pas d'idée sur ce qui s'est passé sur la Place Tiananmen en 1989. Entretien recueilli par Cordélia Bonal, vu sur http://www.liberation.fr/monde/2014/06/03/les-jeunes-chinois-ne-savent-absolument-rien-de-tiananmen_1032874, le 4 juin 2014.

radio est agressif et vise à conditionner la population, comme dans *Xiawu* en filmant les enceintes accrochées sur les poteaux publics; et à la télévision dans *Plaisirs inconnus*, quand l'annonce faite à la télévision du succès de la candidature de Pékin pour l'organisation des JO, est accueillie par la foule avec des hurlements de joie, au moment même où les deux amis étaient en train de se battre entre eux.

La télévision est d'ailleurs présente dans plusieurs lieux que traversent les deux jeunes. Que ce soit dans la maison des parents, ou dans les salles louées pour le visionnage de vidéos (et de rendez-vous amoureux), l'objet est toujours présent et toujours allumé, comme s'il constituait la seule échappatoire, pour certain bien illusoire, à leurs vies fracassées. Dans *Still life*, Jia crée une opposition visuelle en séparant le cadre, avec au premier-plan la télévision et au fond les montagnes sur le fleuve Yangzi, comme deux paysages et deux discours sur la même réalité mise en relief par le cinéma, comme le souligne Fiant :

Le cadrage du téléviseur n'est pas anodin. Au beau milieu du cadre, il laisse apercevoir sur deux côtés le Yangzi Jiang ainsi que quelques touristes sur la passerelle regardant l'horizon. Deux Chinois se côtoient alors dans un effet de profondeur qui s'en vient rappeler promptement la duplicité de la Chine moderne, entre passé et futur, entre communisme et libéralisme, entre collectif et individuel.⁶¹

Dans les films de Jia, la télévision constitue tout comme la radio une extension virtuelle de l'espace physique, qui souligne la superposition de différentes lectures dans le un même espace. Elle représente aussi un espace dominé par le discours officiel, qui véhicule une vision totalement figée de la Chine actuelle, n'en proposant qu'une représentation toute faite, tandis que le paysage appelle un regard actif et transformateur. Le cinéaste superpose ainsi différents discours possibles sur les espaces chinois sans pour autant imposer le sien,

⁶¹ Anthony Fiant, *op. cit.*, p. 80.

pour ne pas reproduire la pratique autoritaire de l'État dictatorial. Il donne même à voir des non-lieux impersonnels fruits de la postmodernité chinoise, qui promeuvent un espace lisse, sans identité et atemporel, comme dans *The World*, où les répliques de monuments touristiques du monde entier ne parviennent pas à cacher que ce nouveau monde ne sera jamais accessible à tous, et en particulier jamais à ceux mêmes qui l'ont bâti. Mais c'est justement la représentation des espaces en transformation, forgée par cette main-d'œuvre écartée de ses bénéfices, qui fait la richesse sémantique des films de Jia. Les pyramides d'Égypte, la tour Eiffel ou les tours jumelles du World Trade Center ne sont que des fantômes virtuels, les ombres de la société de consommation où le temps et l'espace n'existent que comme support de l'activité marchande.

Dans les films de Jia Zhangke, les espaces s'ouvrent à la possibilité d'une temporalité et d'une spatialité propres aux plus défavorisés, même s'ils en sont rarement conscients. Comme l'expose Veg, les films de Jia (comme ceux d'autres réalisateurs de sa génération) observent comment la *majorité silencieuse*⁶² déploie ses histoires privées dans l'espace public, sous l'autorité de l'État et à la merci du capital : "Cet espace peut aussi être décrit comme "l'espace 'non officiel' appelé *minjian* en chinois ('l'espace du peuple'). En ce sens, l'esthétique du *xianchang* est destinée à capter à l'écran la matérialisation spatiale d'une sphère publique où les discours alternatifs ne sont pas réprimés et où, sur le long terme, une forme de 'conscience publique' peut se former, pour reprendre les mots de Jia Zhangke."⁶³

Comment la construction du paysage, dans les films, de Jia peut-elle donc provoquer un sursaut de conscience ? On en revient à la théorie du paysage, selon laquelle le processus de dépassement du moderne n'arrive qu'à partir d'un changement dans la perception du monde, une révolution qui advient par l'esthétique, dans une formulation qui met en tension dialectique l'être avec son milieu. Comme le rappelle Bernard Stevens, ce nouvel

62 Veg emprunte l'expression au écrivain Wang Xiaobo.

63 Sebastian Veg. *op. cit.*, p. 9.

espace entre en collision avec la conception rationnelle de l'environnement et du sujet cognitif moderne :

“La modernité, au sens ontologique, est donc l'époque où l'être de l'étant est dépouillé de son essence propre pour être soumis à la raison cognitive et objectifiante, inhérente au Je transcendantal, lequel devient ainsi le site du fondement substantialiste de l'étant. Dans une telle perspective, dépasser le moderne serait, à la faveur d'un nouveau paradigme, réinventer un rapport à l'environnement qui serait l'occasion des retrouvailles de l'homme avec son milieu vital ainsi qu'avec sa propre essentialité.”⁶⁴

Le paysage comme interprétation subjective des lieux objectifs reprend de la vigueur dans cette prise de conscience historique et philosophique entre sujet et espace. Il ne s'agit pourtant pas d'un simple retour au monde traditionnel ptoléméen qui nierait le monde moderne copernicien, comme le prétend Joachim Ritter⁶⁵, par l'aptitude esthétique de ce dernier à combler le manque ontologique entraîné par le dualisme moderne entre le sujet et l'objet, le sens et la vérité. Il ne s'agit pas non plus du retour à un passé traditionnel qui faisait l'objet de la recherche du paysage, mais plutôt d'une conception nouvelle de l'espace, ancrée dans l'esthétique, pour former une nouvelle configuration politique et géographique du monde.

Berque pointe d'ailleurs l'anachronisme de la thèse de Ritter, puisque la représentation du paysage dans la peinture européenne précède d'un siècle la publication du *De Revolutionibus orbium coelestium* (1543), de Copernic, et de celles de *L'Éppur, si muove* (1633) de Galilée et du *Discours de la méthode* de Descartes (1637) et même de la thèse de l'espace

64 Bernard Stevens, “ Dépasser le moderne ”, dans Augustin Berque, NYS Phillippe (dir), *Logique du lieu et l'oeuvre humaine*, Bruxelles, Editions Ousia, 1996.

65 Joachim Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Besançon, les Éditions de l'Imprimeur, 1997 (Landschaft. Zur Funktion der Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, 1963).

et du temps absolus postulée par Newton dans ses *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687). Pour Berque, la tradition de la pensée occidentale ne légitime pas le paysage comme un contrepoint au POMC (Paradigme occidental moderne-classique), où la séparation ontologique entre le monde intérieur (*res cogitans*) et le monde extérieur (*res extensa*), ainsi que le caractère absolu de l'espace et du temps, nous conduisent à un espace homogène, isotrope et infini : "l'espace purement quantitatif des coordonnées cartésiennes, qui est par essence étranger à l'espace du monde sensible que nous percevons dans le paysage."⁶⁶ Cette idée nous amène à celle de la soumission du sensible à l'intelligible qui sous-tend le développement de l'industrie à partir du XIX^{ème} siècle et a modelé le mode de vie moderne.

Le problème crucial pour Berque est d'identifier en quoi le POMC est en effet contradictoire avec la pensée du paysage, à cause de cette dichotomie ontologique établie par le cogito, une fois qu'Homère, Platon, jusqu'à Pétrarque "appréhendaient leur environnement non pas 'en tant que paysage', mais en tant qu'autre chose."⁶⁷ L'univers (et l'universel) est pourtant *objectifié* par ces propos classiques sur le monde. De cette façon, chaque peuple a ses propres termes pour exprimer le monde (*cosmophanie*), c'est-à-dire sa propre réalité. Ce *mode écouménal* est compris dans l'Occident par le *ton logon hêmin* platonicien pour lequel r (réalité) = S (sujet) / P (prédicat ou le monde). Autrement dit, le monde est déterminé par le Sujet. Néanmoins, pour Berque, ce terme n'est pas une vérité universelle, mais plutôt le révélateur de notre *cosmophanie* : "à nous autres (hêmin), c'est en tant que paysage que le Monde apparaît. Mais qu'en est-il des mondes qui ne sont pas le nôtre ?"⁶⁸ C'est justement cette *mondanité* (*Weltlichkeit*) qui va marquer le *Dasein*

⁶⁶ Augustin Berque, *Cosmophanie et paysage moderne*. Colloque international Paysage & modernité(s), CNRS / Université Paris III, 10 - 12 mars 2005, p. 2.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁸ *Idem.*

(être-là) heideggérien avec l'idée selon laquelle l'animal est 'pauvre en monde' (weltarm), la pierre est 'sans monde' (weltlos), et l'humain, 'formateur de monde' (weltbildend)⁶⁹.

Néanmoins, Jia propose dans ses films une relation toujours ambivalente envers la modernité. S'il porte un regard critique par rapport ces espaces nouveaux sans mémoire ni éthique, son cinéma n'entreprend pas une réaction négationniste avec la modernité ; il ne lutte pas contre ces nouvelles technologies (comme le ferait un luddiste destructeur et nihiliste), car celles-ci lui ont permis de faire librement ses films et de se faire connaître (grâce à des dvds pirates) dans son pays malgré la censure. Mais une telle ambivalence ne se résume pas à l'utilisation de la vidéo. Avant la technique, Jia semble surtout chercher à entrer dans la profondeur de l'existence humaine, qu'il communique justement par sa justesse d'observation de cette *mondanité* (*Weltlichkeit*) de l'humain formateur de monde (*weltbildend*), égarée dans l'espace objectif, quantifiable et complètement extérieur à l'être qui s'affirme dans la contemporanéité chinoise. *Faire du paysage* n'est pas pour lui une fuite vers la nature, mais une façon de revenir à l'être, dans un contexte où la représentation du réel ne sépare plus l'intériorité et l'extériorité de soi, ce qu'il fait déjà dans *Platform*, son deuxième film, où il superpose par des éléments du cinéma l'extériorité de nouveaux temps et l'intériorité d'une culture ancienne.

La scène en question se passe lors de la première tournée de la troupe après sa privatisation. Leur vieux camion ne démarre plus et ils restent *coincés* en pleine campagne. Minliang (Hong Weiwang) entre dans le véhicule pour faire passer sur une cassette un morceau de rock (*Zhantai*, qui prête son titre chinois au film). Jia fait alors un faux raccord de 180 degrés, changeant la direction visuelle du camion, du personnage, du monde : on n'est plus dans un espace complètement objectif, mais dans une mondanité, dans une construction d'abord subjective du personnage qui change sa perception du monde à partir d'un sentiment transmis par la musique. La construction purement

⁶⁹ Sur ces rapports entre Heidegger et Uexküll, v. Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot et Rivages, 2002 (*L'Aperto. L'uomo et l'animale*, 2002). On trouve du reste déjà chez Uexküll le principe que « À l'animal simple correspond un milieu simple, à l'animal complexe un milieu richement articulé » (*op. cit.*, p. 24). Celui-ci, remarquons-le en passant, montre l'absurdité du réductionnisme naturalisant, tels le behaviorisme, la sociobiologie ou le déterminisme géographique.

FIG. 16 : Minliang (Hong Weiwang) dans *Platform* (2000).
Voir **SCENE 6** : <https://www.dropbox.com/s/yhw5lgsc3gn1sev/SCENE06-Platform.mp4?dl=0>



cinématographique, rendue visible par le changement de repères visuels après le faux raccord, fait basculer le plan en espace qui n'est plus figé, mais mobile, disponible. Subitement, un bruit très fort arrive au loin, la bande de camarades court désespérée en direction de ce sifflement de train, car ils n'en avaient jamais vu aucun⁷⁰. Dans le plan suivant, le groupe est déjà loin du camion et de sa musique ; cette dernière toujours présente est donc devenue extradiégétique ; elle ne s'arrête que quand le train passe finalement sur un long viaduc : nous sommes dans un espace de création, un espace où l'imagination et le souvenir se lient à la réalité (ce qui renforce d'ailleurs la perception de la mémoire de ce film d'époque qui se passe dans les années 1980). Les jeunes artistes émerveillés et euphoriques montent sur le viaduc en agitant les mains et en criant fort pour imiter le train, comme s'ils avaient finalement accès au *vaste monde* toujours rêvé, comme si ce train incarnait le monde ouvert et dynamique émergeant en Chine et encore peu perceptible dans la campagne où ils habitent. Mais ce *vaste monde* est fugace – le train passe rapidement et ils restent toujours *bloqués* au milieu de nulle part avec leur camion en panne. De retour au véhicule, à la nuit tombante, Minliang s'éloigne et croise un faible cours d'eau qui se dessine devant une imposante chaîne de montagnes : après l'euphorie du progrès, Jia nous donne à voir délibérément un paysage Shanshui comme une image qui propose une réflexion plus vaste sur le temps. Par les moyens du cinéma,

⁷⁰ Nous découvrons cela dans le début du film, quand Minliang répond le reproche du chef de troupe en disant qu'il ne pouvait pas imiter bien un train parce qu'il n'avait jamais vu aucun.

le réalisateur donne forme à cet *espace discursif*. Tournée entre le chien et le loup, l'image, teintée de bleu, brouille le contour des formes comme le lavis de peintures anciennes, décernant ainsi à l'image quelque chose d'intemporel, brisé timidement par la lumière chaude du feu allumé à l'instant par Minliang, qui l'éclaire maintenant au son d'une triste musique d'un air d'antan. Cette construction spatiale ne nous donne pas seulement à voir les changements imminents, mais permet de les ressentir à travers le vécu de ces jeunes gens. La relation temporelle, mais aussi subjective, qu'ils entretiennent avec leur milieu, permet à Jia de donner *forme physique* à une spatialité subjective.

Dans cette optique, le travail de Jia Zhangke donne à l'espace la forme sensible d'une *humanité partagée* ou d'une *communauté imaginée*, en renforçant la capacité discursive de cette médiation. Pour mieux comprendre une telle relation entre l'homme et son habitat, revenons à Berque qui privilégie le terme *écoumène* à ceux d'environnement et de biosphère, beaucoup trop naturalistes selon lui pour décrire les rapports complexes, à la fois objectifs et subjectifs, qui ont cours dans l'espace vécu. Le terme *écoumène* vient du grec *oikos*, qui signifie *habitation* (comme dans *écologie*) et était utilisé (*oikoumenê gê*) dans la géographie pour désigner la partie de la Terre connue ou habitée par l'homme. À notre époque, où cette distinction ne fait plus sens, le terme désigne *la Terre elle-même*, non seulement dans sa dimension physique, mais : “en tant que lieu de nôtre être”⁷¹. Autrement dit, l'humanité, à l'instar des autres espèces, vit dans un environnement, mais elle est seule à posséder une écoumène, à laquelle sont inhérents les échanges entre la perception du monde et le comportement qui la transforme. Pour Berque, ces points se rejoignent dans le moment structural de notre existence, notre *médiance* avec le monde :

“De manière générale, les motifs écouménaux portent visible l'empreinte des systèmes techniques de l'humanité ; ils sont l'incarnation visible de notre corps médial. Mais en même temps, ils en sont la part symbolique, celle que nous ne voyons pas mais qui, rapatriant le monde en nous-mêmes, émeut notre corps

71 Augustin Berque, *Être humains sur la terre : principes d'éthique de l'écoumène*, Paris, Gallimard, 1996, p. 17.

animal par le truchement de notre sensibilité, ainsi que, à travers elle, de notre comportement.”⁷²

En même temps que l'état de notre habitat indique la relation que nous entretenons avec le milieu, notre façon d'agir est aussi influencée par la sensibilité à cet écoumène. Une fois encore, il ne s'agit pas là de la notion d'espace propre à l'analyse marxiste-matérialiste d'ustensilité productive dans un sens économique ; l'écoumène désigne la planète physique (la biosphère), mais renvoie également au domaine de la vie éthique. Dans ce choix de principes, l'appréciation de l'écoumène s'étend à la politique, à l'économie et, bien entendu, à l'esthétique. Dans le cinéma, l'écoumène acquiert un sens de construction consciente de l'espace, où il ne s'agit pas seulement d'analyse artistique, mais de la possibilité palpable d'un positionnement politique. Dans ce sens, on retrouve dans la *médiance* proposée dans les films de Jia, entre la sensibilité et un rapport éthique vis-à-vis l'espace, une puissance politique de l'être dans le monde, à travers une relation ouverte par l'esthétique.⁷³

Dans le cinéma de Jia, la correspondance entre la sensibilité et le comportement fait de l'écoumène est centrale dans son cinéma : à partir de l'espace, nous comprenons la profondeur de l'être. Dans ses films, l'observation de l'espace prend souvent une place plus importante que l'exposition du destin des personnages, qui sont parfois laissés au milieu de la route, comme ce qui arrive littéralement dans *Useless* (无用, *Wuyong*, 2007) avec la créatrice de mode Ma Ke qui, après être suivit tout au long du film (jusqu'à Paris), sort du champ de la caméra alors qu'elle est au volant de sa voiture en prenant une route de la région de Shaxi et disparaît définitivement du film avant qu'il ne finisse. On retrouve sur le bord même de cette route un autre personnage. Et puis, aussi par hasard, nous retrouverons d'autres personnages qui prendront, les uns après les autres, la place centrale du film. Là encore, c'est l'espace qui s'impose par son caractère de *médiance*. Entre les usines textiles de Canton (ou les ouvriers, souvent malades, sont obligés à

72 Augustin Berque, *Écoumène: Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, ed. Belin, 2000.

73 Nous développerons dans le Chapitre IV la notion de *médiance*, dans la conception de l'espace immatériel.

sauter de grilles pour accéder à des espaces communs comme la cantine) et les ateliers délabrés de tailleurs à Shaxi (de plus en plus rares et en difficulté), Jia nous ramène à une conscience sociale de l'impact humain du processus historique en Chine grâce à la relation à la fois physique, sensible et finalement comportementale de telles écroumènes avec ses habitants. La ligne de production incessante, la façon de manger, la tailleuse enceinte qui discute avec son mari ivre, ce ne sont pas seulement des choses qui arrivent dans l'espace mais sont l'expression même de cet espace de nature aussi physique que subjective.

L'espace chez Jia incarne, comme l'écroumène de Berque, le visible de la complexe relation entre l'homme et son milieu (physique, sensible, éthique, etc.) : nous arrivons aux limites de la modernité, au carrefour de son dualisme ontologique, entre le monde des choses et celui, jadis radicalement séparé du premier par Descartes⁷⁴, de la pensée. Un tel dualisme était certes déjà présent chez Aristote (*Éthique à Nicomaque*), pour qui il ne saurait y avoir d'amitié possible entre l'homme et les choses inanimées, car ces dernières sont dépourvues de sentiments : il jetait ainsi les bases d'une modernité qui s'abstient de toute relation subjective et éthique avec les choses et donc avec le monde (l'environnement).

En contrepoint, le concept chinois *qi* (le souffle vital, ou l'énergie de la vie), utilisé en Chine pour traiter du paysage et du corps humain, permet d'atteindre l'équilibre concernant tant l'éthique que la médecine et l'esthétique, puisqu'il rassemble tous les aspects de l'existence.⁷⁵ Le *qi* n'est donc pas le changement extravagant et iconoclaste du temps, mais une dynamique qui traverse en liant différents aspects de l'expérience de l'univers. C'est le feu final de la scène du camion, le feu du moment présent et du

⁷⁴ Berque rappelle que Descartes était moins dualiste qu'on ne le pense en général, car il reconnaissait que le sentiment joue un rôle intermédiaire entre le sujet et l'objet (*Traité des Passions*) : "la science dure doit, pour arriver de la chose à connaître à la chose connaissante – la pensée –, dissoudre le sentiment, mais celui-ci reste notre vie elle-même, concernant directement la moral." (Augustin Berque, *Être humains sur la terre : principes d'éthique de l'écroumène*, op. cit, p. 20.

⁷⁵ Idem.

provisoire qui lie l'immutabilité des montagnes et les changements imminents de la Chine, à ce moment unique et fugace où Minliang réchauffe son cœur à la chaleur des flammes au tomber de la nuit, la nuit d'une époque. Le *qi* est ce qui lie la locomotive à la montagne, l'eau au feu, le temps à l'espace, le sentiment et la concrétude ; le *qi* est donc en lien avec la création du monde et la présence du monde en nous même.

Ce double mouvement de création-intériorisation est très fécond dans la pensée de Kitaro Nishida, qui a aussi été une des influences centrales de Berque pour son *écoumène*. Nishida est allé loin dans des constructions subjectives du monde, en proposant, comme le dit Ohashi Ryôsuke, son *tournant topo-logique* qui chasse l'égoïsme de la relation sujet-monde : "Le passage à la notion de ce qui est prédicat mais ne peut être sujet [...] représente précisément ce tournant *topo-logique*. Ce mouvement suggère un renversement de la pensée aristotélicienne et représente ainsi un moment important de l'histoire de la philosophie."⁷⁶ Ce *tournant topo-logique* ne confère pas seulement à l'homme la faculté créative de construire le monde. Mais ce monde qui, auparavant subissait passivement le regard de l'homme, devient un objet (objet-sujet) qui détermine à son tour le sujet. Cette façon de *voir le monde dans la perspective du monde* amène le sujet à la position de prédicat, car "ce qui voit et connaît est notre soi en tant que foyer de [...] l'universel dialectique."⁷⁷

La pensée de Kitaro Nishida constitue un solide appui théorique pour la *nouvelle géographie culturelle* de Berque dans sa perspective de *dépassement de la modernité* à partir de la confrontation qui fait voler en éclat le dualisme de l'homme et du monde. Pour Nishida, exprimer le monde est donc le subjectiviser en soi ; c'est un acte de conscience⁷⁸. Il ne s'agit pas de l'appréhension d'une donnée fixe (le monde tel qu'il est), mais de la mise en œuvre d'une opération temporelle, changeante, qui actualise la notion de paysage en le rendant actif et transformateur, à son tour, du sujet qui le transforme, dans un processus

⁷⁶ Ohashi Ryôsuke, *La théorie des groupes et la notion de monde chez Nishida*. in : Augustin Berque, Philippe Nys (dir). *Logique du lieu et l'œuvre humaine*. Editions Ousia, Bruxelles, 1996, p. 87.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁸ Nous allons développer la puissance politique de la pensée de Nishida dans le chapitre IV.

constant de négation et d'affirmation de soi. C'est dans cet état d'impermanence interrelationnelle entre sujet et objet qu'une dialectique est créée dans l'espace ; une telle relation s'avère en effet capable d'engendrer une vision plus intime et différenciée du lieu qui, à son tour, nous modifie, tout comme elle se révèle prête à favoriser la compréhension (illumination) de la position de chacun dans le monde, *éveil à soi*, selon les mots de Nishida qui fait de ce foyer actif un centre.

L'acte de conscience, pour Nishida, est le fruit avant tout d'une conscience de soi dans le monde et du monde en soi, dans une relation entre le sujet et l'espace toujours menée temporellement, à travers ses contradictions inexorables:

“ Un acte de conscience est ainsi toujours dirigé temporellement. Il est conscient de sa fin comme détermination du monde avec soi-même qui n'est autre que l'acte de s'exprimer de sorte que le passé se détermine dans le futur, le futur dans le passé et le présent dans le présent. Le champ de notre conscience exprime en lui-même le monde dans une identité de contradictions avec soi-même que sont l'intérieur et l'extérieur, où rencontre le temps et l'espace, il s'agit simultanément comme point dans lequel le monde se forme et s'exprime.”⁷⁹

Le cinéma de Jia bouleverse similairement la représentation du temps et de l'espace et exprime en lui-même le monde dans ses contradictions d'intériorité et extériorité de l'être. Dans *Plaisirs inconnus*, par exemple, ces contradictions sont présentes à tout moment, tout au long des parcours incessants de ces jeunes amis, une traversée sans but, insensée sur des terrains accidentés et poussiéreux, où ils semblent avancer sans vraiment sortir de leur non-action. Pourtant, ce ballet désespéré dégage, malgré tout, une humanité peut-être salvatrice, quand ces jeunes gens expriment leur envie de vivre (tel un *souffle vital*) : ils donnent à voir leurs amours impossibles, à travers des gestes improbables, des silences défaitistes. Ils sont toujours à mi-chemin entre un nihilisme

⁷⁹ Kitaro Nishida, *Logique du lieu et vision religieuse du monde*, trad: Hitoshi Oshima, Paris, Éditions Osiris, 1999.

infantile et un espoir galvanisé et éphémère. Jia les observe de loin, mais ce regard lointain s'avère singulièrement intime ; c'est, comme chez Nishida, une façon de *voir le monde dans la perspective du monde*. L'espace les détermine autant qu'il n'est déterminé par leurs sentiments et sensibilités, le monde devient sujet et le sujet monde, en tant que foyer d'une dialectique incessante et universelle.

La recherche de conscience à travers la relation de l'homme avec son temps et son espace par le biais de l'expression du monde par le sujet et du sujet par le monde semble trouver un écho dans la construction de l'espace de ces films. Jia se montre un observateur attentif des transformations de la société et de la géographie chinoises, sans pour autant imposer à ses films une position idéologique et morale. C'est un artiste confiant dans les moyens dont dispose le cinéma pour exprimer le monde. Il sait garder ses distances pendant le tournage "sur le terrain" (*xianchang*), de façon à proposer une dialectique de l'espace, entre l'intérieur et l'extérieur d'un paysage, entre l'individu et le collectif dans l'espace public, entre le discours officiel et l'individualité dans le *minjian* (*l'espace du peuple* eu sa liberté de pensée).

Bien entendu, on ne peut affirmer qu'il s'agit là d'une application des idées de Nishida par Jia au cinéma, car la praxis cinématographique permet rarement (Eisenstein en est l'exception qui confirme la règle) des rapprochements aussi radicaux entre la théorie et la pratique. Cependant, la pensée nishidienne s'avère être un outil intéressant pour comprendre la mise en œuvre par Jia d'une spatialité dialectique du regard, dans le contexte historique de la Chine actuelle et des flagrantes contradictions qui prennent racine dans la perception de l'identité individuelle en relation avec le temps et l'espace en pleine transformation. Comme Jia, Nishida présentait déjà une vision de l'univers ancrée entre deux traditions de pensée, occidentale et orientale, en équilibrant les contradictions qui résultent de ce rapprochement afin d'être en mesure de dépasser la modernité conçue comme système qui déshumanise la relation homme-monde.

Tous deux, Nishida comme Jia, s'approchent d'une dialectique benjaminienne de l'espace qui, en partant des allégories désenchantées de la *toute neuve ville en ruines* traversée par Baudelaire⁸⁰, porte un regard critique sur la splendeur des rêveries modernes. Otilia Arantes pointe le paradoxe benjaminien quant à la relation intrinsèque entre développement et destruction dans cette société émergente chinoise:

“Au cœur de l'expérience absolument nouvelle de la modernité, la découverte de la dégradation du monde, qui avait inspiré l'ancienne allégorie baroque, était maintenant enracinée au cœur de la société exclusivement productrice de marchandises.”⁸¹

Cependant, ni Nishida ni Jia n'ont cédé à la mélancolie baudelairienne qui voyait d'un mauvais œil l'avènement de temps nouveaux. Jia, on l'a déjà dit, a su tirer profit de l'indépendance que les nouvelles technologies offraient à sa génération pour exprimer l'actualité de son pays ; Nishida s'était en son temps, quant à lui, engagé dans de rigoureuses études de philosophie occidentale, pour non seulement entamer un dialogue entre des pensées lointaines l'une de l'autre, mais aussi pour dépasser la pensée instaurée par la modernité à partir des principes du *zen*.

Dans les deux cas, l'expression de l'espace est fondamentale pour la compréhension de la vie des individus. Dans l'esthétique des films de Jia, la tension constante créée entre les personnages et l'espace nous rappelle la dialectique nishidienne de l'espace, dans laquelle

80 Baudelaire était, comme Jia, un homme de son temps (et l'inventeur du terme de modernité, ne l'oublions pas) avec ses innovations poétiques. Néanmoins, malgré sa méfiance à l'égard de la photographie en laquelle il voyait une menace adressée à la beauté suggestive et créatrice de la peinture, son spleen se nourrissait plus de l'oubli insidieusement imposé par les temps nouveaux que de la peur des changements. Il craignait surtout que les ruines des passages parisiens n'eussent jeté la Révolution de 1848 aux oubliettes. De la même façon, Jia n'est pas le moins du monde nostalgique du temps communiste, mais a conscience que les ruines laissées par l'avancée du capitalisme dans son pays renieront toute mémoire collective, et avec elle le souvenir des manifestations de Tiananmen de 1989.

81 Otilia Arantes, Beatriz Fiori, Chai-na, traduction libre, São Paulo, ed. da Universidade de São Paulo, 2011, p. 29.

l'homme et le monde sont engagés dans un processus de définition réciproque sans fin. Cette construction de l'espace par l'individu va de pair avec celle du sujet par l'espace, dans une dialectique incessante de mutuelles déterminations qui ouvre la possibilité d'un champ de conscience. Dans une perspective nishidienne, l'espace dialectique de Jia offre à l'individu la capacité d'être conscient de la relation active qu'il amorce inévitablement avec l'espace qu'il traverse. Cette conscience dialectique de l'espace fait de l'individu, dans son parcours, un observateur actif de son monde qui devient lui aussi espace actif et *public*, par la possibilité logée en lui de déconstruire les discours officiels dont il est l'objet.

L'intégration au cinéma de Jia de l'esthétique du *shanshui*, du *you* (la temporalité erratique de la peinture sur rouleau), du vide et de l'esprit *qi* (des souffles vitaux) n'a donc rien de schématique. Le réalisateur met en place, à travers un procédé avant tout cinématographique, le moyen de faire écho à d'autres références (comme Bresson, Antonioni, Ozu, Hou Hsiao Hsien), pour les relier à l'esthétique du cinéma chinois. Néanmoins, il intègre davantage d'outils technologiques propres à son époque, comme la vidéo numérique, à laquelle il a recours pour sa légèreté et sa sensibilité à la lumière, ce qui lui permet de tourner dans de *vrais décors* avec de *vrais habitants* et de développer un style caractérisé par des plans inscrits dans la durée. Tout ceci afin de composer des lieux riches de possibilités d'interprétation pour mettre en cause la déshumanisation et les inégalités provoquées par cette ruée vers l'or de la Chine actuelle.

L'échange entre le sujet et son milieu s'inscrit également dans la perception du temps, dans la temporalité qui émane des espaces. Ces espaces sont composés d'une multitude de temporalités nées des traces physiques et de la mémoire que ces espaces actualisent chez ses usagers, comme le processus définit par Deleuze qui crée des images *crystal(es)*. En effet, la présence de souvenirs dans la formation du paysage est un élément fondamental dans les films de Jia, car elle est à même de frayer une voie pour humaniser ces *non-lieux* insipides à travers les pulsions individuelles afin de retrouver une certaine affectivité perdue dans un milieu où l'efficacité économique seule compte.

Dans *I Wish I Knew*, par exemple, même Shanghai se trouve dotée de montagnes : les tours de la mégalopole évoquent des monts postmodernes en arrière-fond du fleuve. L'ouverture du film se compose de plusieurs plans qui présentent des terrains en démolition, devenus périlleux à parcourir. Les tours assument le rôle rempli par la montagne dans la peinture de *shanshui*, perdant sa matérialité d'objet pour être incorporées aux souvenirs mouvants des eaux, qui composent l'histoire affective de la ville. Dans ce documentaire, Jia Zhangke donne à découvrir la ville de Shanghai à partir de témoignages, dont la plupart proviennent de personnes qui ont connu la période historique troublée de la fin de la guerre civile de 1949. Or à aucun moment, Jia ne semble porter de jugement sur l'histoire officielle de la ville, son propos étant plutôt de recomposer l'image de celle-ci à partir d'un échantillon de souvenirs individuels, sans prendre en compte le camp qui était le leur à l'époque, mais surtout de partir de ces vécus pour redessiner la ville dans le flux affectif du temps.

Nous quittons l'image des lions impériaux de bronze contemplant impassibles la rue en démolition, pour voguer sur le fleuve Huangpu. Le blanc écri du ciel qui éclaire ces animaux mythiques et réfléchit sur les eaux sombres fluviales assure le passage d'une atmosphère onirique où nous sommes plongés comme à la recherche de souvenirs et symboles perdus au bord de l'eau. Ce blanc, accentué par la trame de la vidéo (la perte d'information dans les hautes lumières de l'image sur ce substrat technique), rappelle la peinture traditionnelle, car il fait office d'espace ouvert à la divagation de l'observateur appelé à combler avec ses propres souvenirs et imaginations ce vide plastique. Une grille nous sépare du fleuve, marquant un détachement qui renforce l'impression qu'on est plus

FIG. 17 : *I wish I knew* (2010)
Voir **SCENE 7** : https://www.dropbox.com/s/vsez8taxv7u7i5i/SCENE07-I_wish_I_knew.mov?dl=0 p. 127



sur dans un espace mémoriel et non plus objectif. S'en suivent quelques portraits de gens ordinaires dont les déplacements en bateau sont à l'évidence quotidiens. Par ce procédé apparemment documentaire, Jia pénètre l'univers subjectif de ces passagers, qui lisent la ville à partir de leur mémoire : dans ses images, il s'approche de Shanghai comme une ville faite d'une mémoire chaque jour reconstruite, au gré des eaux du fleuve.

À la fin de la séquence, on voit Zhao Tao, l'actrice fétiche de Jia, errer tel un fantôme dans une ville en ruines, comme si elle cherchait à composer une Shanghai à partir des souvenirs que ces espaces dégagent. Derrière le fleuve, les tours partiellement effacées par la brume amènent, comme les lavis anciens de paysages de la Dynastie Song, le regard du spectateur à combler les espaces vides ou indéfinis du blanc du paysage, tels des lieux mystérieusement intimes composés de sentiments, de rêves, de souvenirs... Les villes chinoises renouent dans les films de Jia avec la possibilité de construire une relation dialectique entre le monde et celui qui le regarde.

Revenant sur son premier documentaire, le moyen métrage *In Public*, tourné dans la ville de Datong⁸², une municipalité moyenne qui a ces dernières années une violente transformation, Jia réaffirme, lors d'un échange documenté avec le réalisateur Tsai Ming Liang, son intention d'inviter le spectateur à collaborer à la construction de l'espace fait de plusieurs couches de temporalité et de plusieurs subjectivités perçues dans les détails de la vie quotidienne :

“Ce qui compte, ce sont les détails, leur allure, leur démarche, leurs froncements de sourcils, leur silence, leur façon de fumer... Une observation à distance permet de reconstituer leurs états à partir de fragments. Les spectateurs peuvent alors transposer leur expérience personnelle sur cet aspect extérieur, de façon à le comprendre et à le ressentir. Ce processus de transposition est particulièrement intéressant. Les images que nous donnons à voir peuvent ainsi trouver leur place dans la mémoire d'autres personnes.”⁸³

82 Où il va tourner ensuite *Plaisirs inconnus*.

83 “C'est une Fiction Doublée d'un Documentaire (Échange avec Tsai Ming-liang)”, *Eslite Reader*, janvier 2008, in Zhang-ke Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois, op. cit.*, 2012, pp. 218-219.

De cette manière, si l'observateur, pour Jia, ne souhaite pas projeter ses souvenirs et ses sentiments, le film risque fort de l'ennuyer, car sa passivité l'empêchera de communiquer avec des sensations et des mémoires portées par l'espace. À l'instar de la peinture chinoise, le cinéma de Jia s'avère ainsi capable de nous faire composer un espace entre l'indicialité du réel et le pouvoir de suggestion de l'image, entre faits et sentiments. Ici, les souvenirs trouvent refuge dans la conception de l'espace, comme les images extérieures dans la mémoire du spectateur, dans un jeu d'échange constant qui rend poreuses les frontières entre le sujet et le monde. Suivant la tradition du paysage chinois, venue de la poésie et de la peinture, Jia confie à sa caméra (comme le peintre à son pinceau) la responsabilité d'exprimer le principe interne de tout (里, li) et surtout la force vitale ou le souffle vital (气, qi), lié au rythme de l'univers et à la position du sujet dans la dynamique du monde. Ce regard méditatif, jailli d'une temporalité qui accueille les souvenirs et les sentiments. Il conduit à un lieu ouvert à la composition subjective, à un lieu à compléter par la sensibilité de l'observateur en même temps que celui-ci influe sur elle. Dans ce contexte de tournage *sur le vif*, ou *sur le terrain* (*xianchang*), le cinéma devient une expérience culturelle et sociale d'interaction entre le lieu cinématographique et l'espace réel (et ses usagers). Le cinéma est ainsi capable de créer du *minjian* (un espace du peuple) où les discours alternatifs et la libre pensée sont possibles.

En effet, cette composition de l'espace par le biais de l'esthétique appelle un regard subjectif sur le monde qui ne s'en tient pas à la transcendance romantique de la nature, car le monde n'est point ici un simple reflet de l'état psychologique de l'observateur, mais assume une fonction active, qui transforme autant qu'elle est transformée. Dans ce nouveau positionnement (*de tournant topo-logique*), la hiérarchie sujet-prédicat se dissout en une sorte d'*agora* subjective, où il est possible de combattre dialectiquement le discours officiel de la Chine contemporaine et, un même mouvement, de dépasser le Paradigme Occidental Classique Moderne et sa logique objectiviste d'efficacité matérielle, où les valeurs humaines sont réduites à peau de chagrin. Ainsi, entre l'innovation du langage cinématographique et l'inspiration des traditions esthétiques, Jia Zhangke propose dans

ses films une nouvelle pratique de l'espace qui ne modifie pas seulement l'appréhension sensorielle de l'espace et du temps, mais aussi la relation de pouvoir qui prévaut entre sujet et monde. Le monde n'est plus un donné et l'être n'est plus suprême ; ils se transforment continuellement et réciproquement, dans une dialectique inexorable.

Partie II - L'espace en tant qu'image de l'expérience sociale et politique

“Un savoir, c'est aussi un espace dans lequel le sujet peut prendre position pour parler des objets auxquels il a affaire dans son discours.”

(Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, p. 328)

Chapitre III – Du réalisme à l’immatériel

Depuis ses débuts, l’image cinématographique, héritière de la photographie, a établi un lien intrinsèque avec l’expression de la réalité. Cette relation entre le cinéma et la représentation du réel touche inéluctablement la relation que ce média entretient avec l’histoire, débat qui se poursuit jusqu’à nous jours. L’image cinématographique, apparue comme un enregistrement objectif du monde, ajouta à la photographie une durée à ce moment éternisé ; cependant, c’est justement cet acquis technique qui éloigna le cinéma des documents historiques officiels, en s’approchant des gestes anodins et des non-dits de la vie quotidienne. Or, c’est justement là que, comme le dit Rancière, la puissance du cinéma peut alors exprimer l’historicité du monde et s’en engager dans une conscience historique :

“[...] (L’) âge où le cinéma prend conscience de ses pouvoirs est aussi le temps où une science nouvelle de l’histoire s’affirme face à l’histoire-chronique, à l’histoire «événementielle» qui faisait l’histoire des grands personnages à l’aide des «documents» de leurs secrétaires, archivistes et ambassadeurs [...]. À cette histoire, faite avec les traces mêmes que les hommes de mémoire avaient choisi de laisser, ils avaient opposé une histoire faite de traces que personne n’avait choisies comme telles, avec les témoignages muets de la vie ordinaire. Ils avaient opposé au *document*, au texte de papier intentionnellement rédigé pour officialiser la mémoire, le *monument*, entendu au sens premier du terme: ce qui garde mémoire par son être même, ce qui parle directement, par le fait que cela n’était pas destiné à parler [...] Le monument est ce qui parle sans mot, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s’être soucié que de son présent.”¹

¹ Jaques Rancière, “L’inoubliable”, in Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1997, p. 55.

Ainsi, quand Jia Zhangke braque sa caméra vers les gens ordinaires, marginalisés par le processus d'enrichissement de la Chine, et les fait parler dans leurs patois locaux plutôt qu'en chinois officiel et standard (*putonghua*, 普通话), c'est bien la réalité la plus banale de la pratique quotidienne qu'il vise à exprimer, c'est le *monument*, comme l'appelle Rancière, les traces spontanées et ordinaires de l'histoire, qui deviennent le point de rencontre entre le sujet, son temps et son espace. Chez Jia, ces traces se manifestent régulièrement, comme dans la captation de *vrais* regards spontanés, curieux et anonymes portés sur le pickpocket fictionnel menotté en pleine rue à un câble dans *Xiao Wu* (des regards qui interpellent aussi, bien entendu, la caméra), ou comme le témoignage de l'explosion du complexe industriel dans *24 City*, ou encore comme la destruction dans *Still life* de la ville de Fengjie (qui dans le film devient métonymie d'un territoire beaucoup plus vaste affecté par la construction du barrage de Trois Gorges). Cette quête des *monuments* (comme formule Rancière) permet-elle de (et suffit-elle à) caractériser la singularité de l'approche réaliste à travers laquelle Jia met délibérément en route la machine du cinéma ? Certes, Jia cherche à établir, dans l'image de ses films, un rapport dialectique aux espaces de la Chine contemporaine, et à exprimer le processus continu de leur destruction/construction provoqué par une logique purement économique, et ses effets sur la population. Mais cela ne saurait suffire à caractériser son réalisme.

Nous nous trouvons ainsi inévitablement pris dans le sempiternel débat à propos du réalisme de l'image, surtout quand il est question du réalisme ontologique souvent associé à l'image cinématographique en tant qu'héritière de la photographie. Sur cette sinueuse route théorique, la question essentielle n'est pas de savoir si le cinéma de Jia peut ou non être vu comme réaliste, mais si, en analysant la nature propre de ses images, on peut identifier la relation entretenue dans ses films entre le monde extérieur et son appréhension subjective. En mettant en relief l'ontologie de la représentation cinématographique et l'histoire du réalisme dans la tradition cinématographique chinoise, on tentera de cerner, dans sa plus grande amplitude, son œuvre cinématographique afin d'en saisir la finesse de représentation du réel. Il s'agit de mêler dialectalement l'objectivité du support (élément

important pour capter les *monuments* historiques du quotidien) aux valeurs du sujet telles que la mémoire et l'imagination, pour redéfinir ce réel. Ce faisant, on pourra explorer les influences cinématographiques de Jia pour comprendre comment il s'inscrit dans l'histoire du cinéma (chinois et mondial), à partir de la relation toujours problématique entre l'image et le réel.

3.1 L'espace objectif et le réel ontologique du cinéma

Dès la naissance de l'esthétique chez Baumgarten, l'art n'avait plus besoin d'être en accord direct avec l'extériorité (le cosmos ou Dieu), mais devait dorénavant s'adresser à l'intériorité, plaire à la sensibilité intime de l'observateur et toucher son goût personnel. Pour cet auteur de la moitié du XVIII^{ème} siècle, il y avait une certaine *vérité subjective* dans la représentation des choses dotées d'une réalité objective. Kant va donner suite à cette idée dans son concept de *satisfaction désintéressée* procurée par l'œuvre d'art, réconciliant ainsi le monde objectif empirique et la subjectivité, la raison et les facultés sensorielles. La photographie (puis le cinéma) allait mettre en cause cette liaison, en tant que mode de représentation mécanique, ce qui attirera les foudres critiques d'un Baudelaire qui dénonçait une perte de l'idéal de l'art, paganisme dépourvu de création. Plus tard, dans sa fascination du réel, Bazin, la considérait, quant à lui, comme le premier art dépourvu de subjectivité, car "pour la première fois, l'image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux"².

Cependant, cet exercice d'objectivité va placer l'image photographique et cinématographique dans une impasse apparemment sans retour : être entre l'indicialité inhérente à la reproduction objective et mécanique du monde et l'improbable

² Bazin ajoute, en se rapprochant en cela de Baudelaire : "La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle ne figure pas au même titre que celle du peintre." André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. I, 2^e ed., Paris, Cerf, 1985, p. 15.

représentation d'une réalité trop vaste pour être saisie. Cela a projeté l'image photographique/cinématographique sous le feu de la critique, accusée, d'un côté, de renoncer à toute subjectivité dans l'art et, de l'autre, d'être incapable d'exprimer le réel de façon convenable. Ainsi l'image cinématographique a-t-elle, dès son plus jeune âge, vu apparaître de nombreux détracteurs, que ce soit en raison de l'exactitude dont elle est capable dans la reproduction du réel, ou de son incapacité, en tant qu'image, à témoigner fidèlement de la réalité et donc en présenter une fiable analyse.

Jia se montre particulièrement sensible à ce double aspect de l'image cinématographique, entre révélation et voile, et place cette réflexion au cœur de son cinéma, qui évolue aux confins du témoignage et de l'expression artistique. Quand il filme dans de vrais lieux, avec des acteurs non professionnels, il va de toute évidence chercher l'authentique, le grain du réel, pour exprimer un moment historique de son pays. Cependant, il est aussi conscient que même si le film est "d'abord la rencontre entre un certain donné matériel et une caméra", comme l'écrit Dominique Chateau, cette objectivation du subjectif (la clef de voûte du problème) est "à la fois la traduction en film de faits mentaux et la métamorphose du film en une forme."³

Jusque dans ses documentaires, Jia manifeste le caractère indubitable de cette conscience subjective de la caméra. En effet, on dit souvent que ceux-ci ressemblent à des fictions et ses fictions à des documentaires⁴. De la même façon qu'il tente, par une certaine distance et donc par une certaine tenue de la caméra pour capter et comprendre les espaces filmés, de maintenir dans ses fictions un regard objectif, il n'exclut pas la mise en scène dans ces documentaires, car le jugement subjectif est toujours, à ses yeux, très important dans le processus de représentation. Il le dit lui-même :

³ Dominique Chateau, *La subjectivité au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 13.

⁴ Pensons au célèbre postulat de Godard qui dit qu'une bonne fiction doit avoir quelque chose de documentaire et vice-versa; nous reviendrons plus tard sur ces propos sur le réel dans le cinéma.



FIG. 18 : Trois amis chevauchent le même vélo, dans *Platform* (1999).

“Lorsque je tourne une fiction, je cherche à maintenir une attitude objective, à me concentrer sur l’observation de la condition des gens au quotidien. Lorsque je tourne un documentaire, je m’efforce de saisir l’atmosphère de théâtralité du réel, et d’exprimer sincèrement mes impressions subjectives.”⁵

L’observation objective et la théâtralisation du réel sont donc des éléments essentiels pour comprendre l’approche du réalisme de Jia. Quand, par exemple, le réalisateur va tourner *Platform*⁶ comme une reconstitution de l’univers des années 80, il prend garde à maintenir la caméra à distance, pour observer ces jeunes gens et leur exploration des espaces de Fenyang. À travers un cadrage perpétuellement ouvert, les intérieurs acquièrent une dimension presque anthropologique tandis qu’en plein air l’histoire du pays semble s’imposer aux personnages, qui entament ici et là des actes intimes et désespérés pour attendre un peu plus de liberté, que ce soit dans l’art, dans l’amour ou dans des gestes aussi simples que les bras grands ouverts formant alors les ailes des trois amis chevauchant le même vélo, sur le point de s’envoler, bien qu’il ne s’agisse que d’un vol rêveur, imaginaire, pour fuir une réalité étouffante.

⁵ Zhangke Jia, *Dits et écrits d’un cinéaste chinois, op. cit.*, pp. 205-206.

⁶ *Platform* est son premier scénario de long métrage, mais il a dû en repousser le tournage après celui de *Xiao Wu*, qui était une production plus légère.

À l'inverse, dans ses documentaires, Jia ne craint pas de poser la caméra au plus près des personnages pour les capter en gros plan et saisir leurs émotions. Il n'hésite pas non plus, dans ses films non fictionnels, à élaborer une esthétique et une mise en scène très travaillées, afin d'exprimer au mieux son regard sur le sujet. Son chef opérateur, Yu Likwai, associe cette démarche à la tradition du portrait dans la peinture chinoise : "C'est une manière de tracer l'identité et les émotions des gens. C'est une référence picturale. Dans la fiction, on essaie pourtant d'être le plus près de la réalité."⁷

Du point de vue du traitement des espaces, cependant, ses fictions et ses documentaires sont néanmoins assez similaires. Dans *In public* (公共场所, *Gong gong chang suo*, 2001), son premier documentaire et première expérience avec une caméra numérique (dv), on retrouve, selon Anthony Fiant, le dépouillement esthétique appliqué aux deux premiers longs métrages de fiction du cinéaste : "plans longs et cadres non saturés, mais incluant des espaces signifiants, distance scrupuleusement observée dans le rapport filmant-filmé, pas de commentaire ni de voix *off*, réticence à intégrer la parole entière au profit de bribes, aucune musique additionnelle, lumière blafarde."⁸ Dans ce film tourné à Datong (où sera aussi tourné en 2002 *Plaisirs inconnus*), les espaces sont aussi imprégnés d'impressions du temps et du vécu. La scène finale, dans la gare routière transformée en salle de billard et en dancing, est un exercice entre observation et expression subjective présentant des visages, des corps en mouvement, les couleurs et les textures usées des murs, tous éléments dévoilés par le regard du réalisateur et exprimés par le mouvement agile et le rendu plastique aplati de sa caméra numérique.⁹

À plusieurs reprises, Jia réaffirme le rôle qu'il attache aux artistes et aux intellectuels, qui sont, à ses yeux, les observateurs critiques des phénomènes historiques de changement

⁷ Propos recueilli par Camilo Soares, "Entrevista: Yu Likwai", *Revista Será ?*, <http://revistasera.info/entrevista-yu-likwai/> visionné le 18 mars 2015.

⁸ Anthony Fiant, *op. cit.*, p. 121.

⁹ Telle *théâtralisation de la matière*, on le verra plus tard, est pour Epstein la base physique de l'expression immatérielle du cinéma, une expression des choses avant leurs formes.

de la Chine contemporaine. Loin de s'en tenir à une observation mécanique et passive, le cinéaste cherche à installer une certaine dialectique capable d'éveiller les consciences, au moyen des images et du montage, plutôt que par la parole de ses personnages ou par la narration. Dominique Chateau nomme *caméra positionnelle* cette prise de conscience du cinéma par rapport au monde extérieur, expression qu'il développe à partir de la *conscience positionnelle* sartrienne, selon laquelle notre conscience doit se transcender pour atteindre l'extériorité, l'objet, le monde, en conciliant l'objectivité du cinéma et la subjectivité du film comme projet créatif, apportant, selon lui, "une réponse adéquate au réalisme ontologique cher à Bazin, entre autres (Panofsky, Munier, Cavell, etc.)."¹⁰

Aux antipodes du réalisme intégral de Bazin et de la tautologie chez Munier (où représenté et représentation sont strictement équivalents), dans la *caméra positionnelle*, la subjectivité humaine est considérée comme "le seuil que le monde doit franchir pour être interprété, voire transformé par l'humain"¹¹, et se trouve donc être un raccourci pour désigner "l'ensemble du regard que le film incarne"¹². Ce regard est produit par la fusion de l'ensemble des ressources techniques du cinéma avec la subjectivité de l'auteur, dans la construction d'une conscience filmique :

"S'il s'agissait de la caméra au sens strict, on se contenterait de considérer l'activité du cinéaste, l'œil rivé dans l'objectif. Or, cette alliance du sujet et de la machine fait partie de la conscience filmique, produisant le plan *comme* conscience filmique, mais d'autres aspects du film y participent autant, en fait tous ses aspects qui le constituent comme discours, à commencer par la combinaison des plans, le montage."¹³

10 Dominique Chateau, *op. cit.*, p. 18.

11 *Ibid.*, p. 32.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

L'œil de la caméra ne peut donc pas être strictement objectif. S'y trouve déjà le choix de cadrage, des mouvements et du temps de la prise de vue, mais l'acte de filmer (et de monter) vient aussi de l'intention d'interprétation du monde à travers des moyens techniques et l'esthétique que s'en dégage. À cet acte à la fois esthétique et mécanique s'accompagne le processus complexe de construction de la conscience filmique, telle une réalité qui vient, comme disait Jean Rouch, du cinéma (ou d'une certaine sincérité personnelle et de moyens, dans ce processus d'interprétation du monde), et non pas une réalité dans le cinéma (comme la vérité inhérente à la technique de captation directe de l'image et du son). On est dans ce que Kant appelle le *singulier de l'œuvre d'art*, qui fait le lien entre le particulier et l'universel, entre la sensibilité humaine et l'automatisme mécanique de la machine.¹⁴

Chateau évoque Deleuze, qui attribue cette conscience au plan tourné. Mais, Deleuze va jusqu'à attribuer à la caméra *la seule conscience cinématographique* au détriment du spectateur ou du personnage du film. Chateau nous rappelle, quant à lui, que *la conscience n'est peut être qu'humaine*, "l'auteur d'un côté, et le spectateur de l'autre"¹⁵. La *caméra positionnelle* humanise cette conscience dans le cinéma et brise l'objectivisme dit *ontologique*, c'est-à-dire qu'elle rétablit la représentation condamnée par Bazin comme menaçant l'intégrité du réel, par excès, par ajout ("Par l'image j'entends très généralement tout ce que peut ajouter à la chose représentée sa représentation sur l'écran"¹⁶).

La subjectivité du registre du réel sur l'image cinématographique est, pour le cinéma de Jia Zhangke, aussi le fruit de la temporalité qu'elle incarne. Dans *Useless*, par exemple, Jia propose une discussion sur les conséquences de l'économie de marché en Chine en s'inspirant du travail de la *fashion designer* Ke Ma et des vêtements qu'elle confectionne en

14 En effet, Rouch dans son ciné-transe se montre déjà très conscient de cette fusion entre homme et machine, entre objectivité et hasard, entre la sensibilité de l'opérateur et l'importance du document filmé, malgré (et grâce à) l'influence incontestable de la caméra sur le comportement des personnes filmés.

15 Dominique Chateau, *op. cit.*, p. 31.

16 Bazin, *op. cit.*, 132.

utilisant des techniques anciennes de teinture, tissage et broderie, pour ensuite les vieillir en les enterrant ; ce faisant, elle se pose en rempart contre la logique de l'industrie textile et au régime de pensée qu'elle incarne. Jia souligne l'opposition entre la lenteur (et une certaine contingence) du processus de création de Ke, et les principes de rapidité et de sérialisation de l'industrie textile et du commerce à grande échelle, dans un système où ceux qui n'appartiennent pas à cette massification sont exclus, considérés sans importance. Jia présente cette industrie et ses ouvriers en de longs travellings ; ce choix souligne le caractère machinal de la répétition et du rythme de ce travail déshumanisé, mais permet aussi d'imprimer à ce monde mécanique une lenteur et un regard subjectif, ainsi comme redonner une certaine subjectivité à ses travailleurs et aux espaces qu'ils habitent.

En suivant son personnage principal, la couturière Ke Ma, Jia révèle le dispositif discursif qu'elle construit contre la logique de croissance économique qui fait fi des valeurs humaines, non seulement avec des mots, mais en manipulant les vêtements qu'elle enterre et rend, par ce geste même, *insignifiants* au regard des valeurs du marché du prêt-à-porter, vêtements qui trouvent leur place dans l'avant-garde de la haute couture parisienne. Pour Jia, ce travail de Ke Ma, appelé *Useless (Inutile)*, est une forme de révolte contre le contexte de l'implémentation d'un fonctionnalisme matérialiste de marché dans tous les aspects de la vie, comme l'urbanisation accélérée, la mécanisation de la vie et la perte des coutumes. Dans ce contexte, il est à ses yeux impératif de garder vivante



FIG. 19 : Ligne de production dans une usine textile de Canton, dans *Useless* (2007).

la lecture subjective du temps : “C’est le souci de la mémoire, l’importance accordée à la sensation psychologique du temps qui passe.”¹⁷ Jia s’identifie donc au projet de Ma Ke, car celui-ci met en cause les modes de narration et de représentation qui imposent en Chine cette rapidité du développement comme unique réalité, et justifie l’immense gaspillage des ressources naturelles et le sacrifice des populations les plus démunies.¹⁸

Ainsi, la *caméra positionnelle* est utilisée dans le sens de la *rationalité pratique* kantienne, où les valeurs sont mises en évidence dans la représentation du monde (impérative ou objective) visée comme fin. Ces choix et points de vue sont aussi, comme le disait Godard du travelling, *une question de morale*. Retournons à l’exemple d’*Useless*. Après que la caméra (et le film) a littéralement quitté Ke Ma, en pleine route dans sa voiture, Jia nous présente un tailleur qui résiste, lui aussi, à ce processus, en exerçant son métier. On apprend cependant qu’il va bientôt être exproprié de son atelier par le gouvernement : son monde n’est plus toléré par les machines du *progrès* ; il n’a plus d’espace dans la *modernité*. Juste avant, Jia trouve un ancien tailleur devenu mineur face à la concurrence déloyale de l’industrie du prêt-à-porter, situation qui dévoile encore davantage la crise humaine dans la trajectoire actuelle de la Chine, où les gens n’ont plus d’importance, n’ont plus même accès à leur propre subjectivité : ils sont devenus des choses inutiles, dérisoires, sans expression, prêtes à être jetées à tout moment comme dépouilles de l’histoire.

Dès lors, la *caméra positionnelle* avec ses valeurs implicites (esthétiques, morales, éthiques) questionne l’objectivisme ontologique de la captation cinématographique. On retrouve, dans l’expression de la subjectivité au cinéma, la rationalité pratique kantienne (ou la rationalité impérative wébérienne relative à des valeurs) dans laquelle la logique techniciste du monde se trouve nécessairement contestée. Mais la question qui se pose

17 Zhangke Jia, *op. cit.* p. 208.

18 Cet univers techniciste nous rappelle la critique heideggérienne du *monde de la technique*, basé sur la *rationalité hypothétique* (instrumentale ou technique) kantienne, où les moyens l’emportent sur la finalité. Heidegger emprunte à Max Weber sa vision du monde capitaliste où la rationalité vise un but sans valeurs. La mondialisation actuelle nous semble incarner cette vision par la course implacable à l’accroissement des moyens (la croissance économique), où ne sont jamais interrogés le pourquoi et le prix à payer (les conséquences humaines et écologiques, par exemple), car tout objectif moral a disparu (ce qu’Adorno et Horkheimer nommeront le *monde administré*).

ici consiste à savoir si cette subjectivité opérationnelle du cinéma ne constitue pas un handicap plutôt qu'un atout, surtout si l'on prend en considération la capacité de l'image à dire *ce qui se passe*, c'est-à-dire à être un instrument capable de générer une réflexion sur le réel, en l'occurrence sur les changements de la Chine actuelle. Cette image subjective peut-elle être chargée d'une authentique signification historique et politique ?

Dans ses documentaires, depuis l'observation sans intervention dans *In public*, jusqu'aux plus récents (où l'intervention du réalisateur est poussée au point de faire appel à des acteurs professionnels), Jia montre la complexité de la représentation du réel. Dans *In Public*, la présence même de la caméra se révèle déjà une intervention, les gens ordinaires jouent leur propre rôle et les lieux et institutions charrient leur propre récit. L'image cinématographique serait-elle toujours propice une telle ambiguïté ? Comment l'image peut-elle parler du réel ? Ou encore : peut-elle trouver à être employée dans la recherche par le spectateur d'une certaine conscience politique et sociale du monde ?

Cela nous ramène à une controverse philosophique qui a animé la décennie passée, quand les quatre photographies prises clandestinement par des membres juifs du *Sonderkommando* du crématoire numéro cinq d'Auschwitz-Birkenau en août 1944 ont incité Georges Didi-Huberman à écrire un article sur l'importance de ces images pour exprimer l'horreur de l'extermination¹⁹. Le problème pour ses détracteurs est qu'en utilisant des images pour exprimer "l'inimaginable", le philosophe tombait dans la croyance aveugle aux images, incapables de représenter une douleur inexprimable ou, pire encore, sombré dans le plus pur fétichisme. Pour l'écrivain et psychanalyste Gérard Wajcman, en effet, l'image "soulage notre horreur de ne rien voir en nous donnant à voir des images de l'horreur." Pour lui, l'image est trompeuse et, en nous éloignant de la chose, la cache et évite l'affrontement par la consolation qu'elle nous procure : "toute image de l'horreur est un voile de l'horreur"²⁰.

¹⁹ En fait, la polémique est née lors de l'exposition "Mémoires des camps", sur la *Shoah*, où ces quatre photographies ont été montrées alors qu'elles étaient déjà connues. Didi-Huberman a écrit ce texte en 2000, pour le catalogue de l'exposition à la demande de son commissaire Clément Chéroux.

²⁰ G. Wajcman, "De la croyance photographique", *art. cit.*, p. 67-68, cité par Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, 203-204.

La notion de voile est intéressante en ce qui concerne le pouvoir de suggestion de l'image, prise entre son impression sensorielle sur le spectateur et sa transformation en pensée ; elle l'est plus encore dans le contexte de la Shoah et de la tradition anti-figurative du judaïsme (tradition d'ailleurs partagée par l'islam, sans oublier l'iconoclasme chrétien repris plus tard par le protestantisme). La question est de savoir si la fascination émanant de l'ouverture suggestive de l'image peut occulter la dimension symbolique de l'événement. L'image peut-elle parler avec pertinence de la Shoah, des génocides staliniens à l'époque de Goulag, des crimes du régime Khmer rouge, ou encore du massacre des étudiants à Tienanmen ? Cet effort d'indicialité ne nous mène nulle part, selon Pierce pour qui la seule chose que nous dit une photographie à l'état brut, c'est qu'elle a été prise à un moment donné devant quelque chose d'actuel²¹. Pour Wajcman, ces images sont *déviantes* en ce qu'elles ne peuvent pas réfléchir le contexte historique ni symbolique de la connaissance de l'événement, car ce qui "n'est pas soluble dans le réel [...] ne peut, structurellement, se figurer dans une image"²². Le problème est que ce voile prétendu de l'image impose une censure, ce que le psychanalyste n'hésite pas à nommer lui-même explicitement *une thèse non révisable*, un inimaginable pur d'images puisqu'il n'y aurait rien à y voir.

Pour Wajcman, le contrepoint parfait de ces images vides convoquées par Didi-Huberman pour parler, en une sorte de blasphème, des camps d'extermination est le documentaire *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Ce dernier aborde le sujet pendant plus de neuf heures durant sans la moindre image d'archive, en n'utilisant que des entretiens avec des survivants et d'anciens soldats nazis accompagnés de quelques images tournées dans les années 1980 sur les sites des camps. Lanzmann qui, aujourd'hui encore, considère lui-même son film comme étant un monument²³ déterminant et incontestable

21 Cité par Dominique Chateau, *Esthétique du cinéma*, p. 73.

22 Idem.

23 Mais un monument figé qui ne peut surtout pas parler sans mots ; celui-ci est donc bien différent du *monument* de Rancière, *qui nous instruit sans intention de nous instruire, qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucié que de son présent* (cité au début du chapitre).

sur le sujet, a pris directement part à cette querelle²⁴ en disant que ces images d'archive d'Auschwitz étaient sans intérêt, car manquaient de rigueur historique et surtout d'imagination²⁵, ce qui disqualifiait non seulement le propos de Didi-Huberman, mais une œuvre aussi capitale que *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais. Wajcman illustre le danger de l'image en recourant au mythe de la Méduse qui pétrifiait ceux qui voyaient en face l'horreur insupportable de son visage²⁶.

En ce qui concerne les documentaires de Jia Zhangke, l'image ne se veut jamais pleine ; au contraire, elle ouvre toujours l'espace à la souplesse et invoque sans cesse le support (au double sens de substrat et de soutien) d'autres images (photos, reconstitutions, films d'époque, etc.) pour construire une relation formelle et affective avec l'histoire (car l'image n'est pas tout, mais est faite de tout²⁷). L'image de la femme qui flâne à Shanghai (*I wish I Knew*), par exemple, est donnée sans explication, mais vient conférer au regard du spectateur, justement par son ambiguïté, la possibilité d'une appréhension subjective. Elle fait le lien avec différentes subjectivités et historicités exprimées par les entretiens avec l'espace extérieur de la ville et donne l'imprécision nécessaire pour ouvrir l'image à l'imagination du spectateur. C'est justement cette nature lacunaire (qui empêche qu'on *absolutise l'image en image toute*) et son imprécision dans l'expression du réel qui, selon Didi-Huberman, donne à l'image sa force et lui confère une importance heuristique indubitable dans l'analyse historique.

24 Lanzmann et Wajcman ne se sont pas seulement levés contre l'utilisation des quatre photos, mais contre le principe même de l'exposition "Mémoire des camps".

25 Lanzman le dit littéralement : "J'ai toujours dit que les images d'archives sont des images sans imagination. Elles pétrifient la pensée et tuent toute puissance d'évocation. Il vaut mieux faire ce que j'ai fait, un immense travail d'élaboration, de création de la mémoire de l'événement. [...]"(C. Lanzmann, « le monument contre l'archive ?, entretien avec Daniel Bounoux., Régi Debray, Claude Mollard et al. » *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, 2001, p. 274, cité par Georges Didi-Huberman, op. cit, p. 120).

26 *Ibid.*, p. 83.

27 Selon Didi-Huberman, c'est une "façon de dire sa [de l'image] nature d'amalgame, d'impureté, des choses visibles mêlées à des choses confuses, des choses leurrantes mêlées à des choses révélatrices, des formes visuelles mêlées à de la pensée en acte."

FIG. 20 : Promenade fantasmatique à Shanghai, dans *I wish I knew* (2010).



Pour lui, ces photographies (ou les images d'archive de *Nuits et Brouillard*) ne se proposent pas de représenter le tout (de la réalité) de la Shoah ; ces images sont importantes *malgré tout*, c'est-à-dire que malgré leur nature incomplète et subjective, elles peuvent nous venir en aide dans notre lecture du monde et de son histoire, car elles nous offrent, au contraire de ce que pense Wajcman, la possibilité de (ou simplement le droit à) l'imagination. Pour saisir la puissance d'ouverture que l'image peut offrir à l'expression du réel, l'esthétique du paysage revisitée par Jia utilise curieusement les mêmes stratégies que l'image lacunaire dont parle Didi-Huberman, quand il associe plusieurs points de vue et plusieurs temporalités d'un même phénomène²⁸. Ce serait, pour lui, la meilleure façon de voir ce qui nous échappe, comme l'impossibilité de mettre en image dans un film, l'âme d'une ville, en l'occurrence Shanghai.

Cette peur que l'image soit dispersive, dans une représentation historique qui devrait (selon Wajcman) être absolue, ne serait-elle pas l'expression de la crainte de la possibilité d'une libre interprétation de sujets tabous ? C'est là un thème bien actuel en Chine où, comme dans toute dictature, l'image est crainte et contrôlée, en raison également de

²⁸ Comme il le dit pour répondre à l'attaque de son détracteur : "Gérard Wajcman pense que seules une élimination, une unification ou une absolutisation de l'image – l'image nulle, l'image une ou l'image toute – pourraient répondre à cet impératif. Je pense, au contraire, que la multiplication et la conjonction des images, toutes lacunaires et relatives qu'elles soient, forment autant de voies pour montrer malgré tout ce qui ne peut se voir. Or, la première et la plus simple façon pour montrer ce qui nous échappe, c'est bien d'en monter le détour figural en associant plusieurs vues ou plusieurs temps du même phénomène." (Georges Didi Huberman, *op. cit.*, p. 167).

son ambiguïté interprétative. Les films de Jia n'ont, pour cela même, pas l'autorisation d'être diffusés dans son pays²⁹. Pensons à la dernière phrase du texte de Jean Cayrol dans *Nuit et Brouillard* : "Nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps" ; celle-ci nous incite à percevoir une relativité temporelle et spatiale nécessaire au récit dialectique de faits tragiques qui hantent à jamais l'histoire. Dans le parallèle établi entre des images d'archive et des marques du présent, comme le fait Resnais dans son film, se trouve convoqué, selon Didi-Huberman, "un *temps critique* – à la façon de Brecht – propice, non à l'identification, mais à la réflexion politique."³⁰ C'est ce pouvoir réflexif et d'ouverture d'esprit qui a fait de l'image un ennemi longtemps combattu par les religions monothéistes et les dictatures dans leur tentative obstinée de détenir et véhiculer une vision absolue de la réalité. L'image, malgré (et grâce à) ses failles et incomplétudes, est donc un instrument pertinent et fécond pour l'analyse historique et l'interprétation du réel. Persée a pu tuer la Méduse, nous dit Didi-Huberman³¹, parce que l'image du monstre, réfléchi sur le bouclier offert par Athéna, lui a permis de regarder l'horreur épouvantable du réel, et ainsi de la vaincre.

Dans le contexte chinois, où tout ce qui conteste le discours du Parti communiste est très surveillé (aussi sur internet, par exemple, toute recherche sur *Tiananmen* ou *Falun Gong* est systématiquement bloquée), Jia Zhangke fait preuve d'une grande habileté dans le maniement de ce double régime de l'image (à la fois bouclier-miroir et voile³²) qui fait de lui le témoin et dépositaire de la mémoire de la destruction patrimoniale et culturelle en cours, en même temps qu'il rend possible, par l'incapacité même de l'image à tout

²⁹ Grace au piratage, ces films jouissent d'une certaine diffusion sur le territoire chinois.

³⁰ *Ibid.*, p. 165.

³¹ *Ibid.*, p. 2004

³² Ce que Didi-Huberman appelle de *plasticité dialectique*, par le double régime de leurs fondement : "visible et visuel, détail et 'plan', ressemblance et dissemblance, anthropomorphisme et abstraction, forme et informe, vénusté et cruauté... Comme des signes du langage, les images savent, à leur manière – tout le problème est là –, produire un effet avec sa négation. Elles sont tour à tour le fétiche et le fait, le véhicule de la beauté et le lieu de l'insoutenable, la consolation et l'inconsolable. Elles ne sont ni l'illusion pure, ni la vérité toute, mais ce battement dialectique qui agite ensemble *le voile avec déchirure*." (Didi-Huberman, *op. cit.* p. 103).

dire, une libre interprétation de ce nouvel espace national. Les images de ses films sont comme un vol qui transporte notre regard entre conscience et inconscient et met à mal toute perspective figée et toute vérité absolue. C'est à cause de cela qu'elles sont soumises à diverses formes de pression et de censure. Jia semble bien maîtriser ce jeu entre représentations et représenté afin de toucher en son cœur le réel et de le transformer en image, de façon à ne pas l'affaiblir par la nature lacunaire de celle-ci, mais au contraire à l'enrichir comme une invitation à l'imaginaire, comme le cheminement de la femme en blanc nous invite à entrer dans l'imaginaire de Shanghai, à partir de ses contes au bord de l'eau. Pour pouvoir parler de la réalité sans être pétrifié par les gorgones d'un État draconien qui annihile toute dissidence, le cinéaste construit, grâce à sa *caméra positionnelle* (et ses choix artistiques et subjectifs), une image-bouclier (qui voile et dévoile), à la fois incomplète et puissante, qui déchire le voile et dénoue les ficelles du réel.

Quand Jia filme, en ouverture de ce documentaire (*I wish I knew*), les statues de lions impériaux devant les portes du temple de Shanghai, il donne à voir une image qui voit (et qui nous fait voir) une autre image, une image qui n'est pas toute, ni seule, mais qui en appelle et renvoie à une autre, dans le cycle d'une danse incessante du temps. Ces figures invincibles de la mythologie chinoise regardent, impuissantes la ville en cours de destruction. Les sculptures impassibles acquièrent une certaine dynamique et entrent dans le film, en *slow motion*, par l'expression du temps et de la matière où fusionnent immobilité et mouvement, éternel et éphémère. Cette stratégie filmique s'appuie sur une vision enrichie par les oppositions et les complémentarités des éléments représentés. Les images de ces créatures nous donnent à sentir (et pas seulement à voir) le terrible visage de la Chine contemporaine, un visage ravagé d'un paysage, d'une culture et d'une pensée millénaires en voie d'anéantissement. Dans le regard des lions, le ralenti de la scène ne sert pas seulement à décélérer la machine à détruire qu'est le monde moderne. Ce point de vue nous fait pénétrer dans un temps mythique (une temporalité culturelle liée à l'éternelle), mais surtout dans un temps dialectique, où plusieurs temporalités sont superposées, mises en relation et en tension. Dans ces scènes, l'image suggère

FIG. 21 : Un Lion impérial de Shanghai, dans *I wish I knew* (2010).



la construction libre de l'histoire (de Shanghai, de la Chine, du monde) et donne de nouvelles formes à la réalité. Ces lions ne bougent pas (comme ceux dans l'illusion du montage d'attractions d'Eisenstein face au massacre d'Odessa), mais incluent notre regard erratique dans les ruines de ce paysage, en ouvrant un espace à partir d'une image qui regarde (et qui nous fait regarder), pour que la subjectivité trouve place au milieu de ce nouveau *monde techniciste* et utilitariste fondé sur une objectivité strictement économique et matérielle. Ils nous donnent à voir le phénomène de la transformation de la ville par plusieurs points de vue et plusieurs temporalités.

La condition des gens ordinaires lui tient particulièrement à cœur, comme on le voit dans tous ses films où s'illustre le souci de représenter la réalité de la Chine actuelle. Néanmoins, Jia ne s'engage pas dans l'illusion bazinienne d'un naturalisme de l'image photographique/ cinématographique, ayant conscience non seulement de l'ambiguïté du processus de représentation, mais aussi de son artificialité, ou, comme l'écrit Chateau, "le monde représenté dans l'écran est toujours un monde artificiel, au mieux artificiellement reconstitué. La dénéigation de son artifice procède de l'effet de présent qui résulte de la projection ; et on s'illusionne en niant toute illusion."³³ Parce qu'ils sont enracinés dans la réalité, les films de Jia ne proposent pas une représentation purement mentale du monde et ne perdent de vue ni le contexte historique et social chinois ni la violence que celui-ci exerce sur les gens les plus démunis. On n'est pas non plus dans un réalisme objectif, mais dans une réalité construite et transformée par la vision subjective du cinéaste, du personnage, du spectateur. Bien que les jeunes migrants de *The World* (世

³³ Dominique CHATEAU, *op. cit.*, p. 109.

界, Shijie, 2004), sont de personnages basés sur la véritable expérience de l'actrice Zhao Tao, Jia ne les ancre pas complètement dans une réalité implacable, en leur laissant la possibilité d'une lecture intime de lieu et de leurs vies.

Pour Jia, l'image ne fait pas plus courir à la réalité le risque de la pacifier, ainsi que le pense Wajcman, ni d'apporter une consolation visuelle ou un voile de l'horreur. Quand Jia nous propose un film sans aucun scénario ni commentaire, comme le documentaire d'observation *In public*, loin de lui l'idée de pacifier son public. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un film de dénonciation, au sens d'un pamphlet politique qui soutiendrait une cause spécifique, ces images du paysage chinois contemporain sont riches de possibles interprétations spatio-temporelles ; leur subversion est avant tout une expérience esthétique. Fiant illustre bien ce propos dans l'analyse d'une scène du documentaire *In public* :

“Dans la continuité sonore de la précédente – une lancinante sirène de train –, le spectateur est alors confronté à une saisissante vision. Celle de la Chine qui se met en marche, à l'aube, restituée dans une lumière bleutée d'une étrange sérénité. Un nouveau panoramique en plan très large, introductif, suit l'itinéraire d'une dizaine de personnes traversant ce qui a dû être un fleuve, aujourd'hui complètement asséché, empruntant des passerelles sous lesquelles plus rien ne passe, révélant au passage un bouleversement écologique qui peut en suggérer bien d'autres.”³⁴

L'image de Jia ne nous fait pas regarder le monde d'un point de vue strictement objectif ni totalement subjectif (que le même Wajcman, en raison de la nature lacunaire de l'image, la tient pour responsable d'un anéantissement du réel³⁵). Jia ne nourrit aucune crainte à l'endroit de l'image cinématographique et de ce qu'elle peut apporter

34 Anthony Fiant., *op. cit.*, P. 122.

35 Didi-Huberman réponds à Wajcman que “d'un côté, il oublie la leçon de Bataille ou de Lacan selon qui le réel, d'être 'impossible', n'existe qu'à se manifester sous l'espèce de bouts, de lambeaux, d'objets *partiels*. D'un autre côté, il feint d'ignorer ce que j'ai tenté d'élaborer concernant la nature essentiellement *lacunaire* des images.” *op. cit.*, p. 78.

à la représentation du présent et à la construction de la mémoire, comme il semble être le cas de Lanzmann³⁶. Dans la divagation des mouvements (et des moments), Jia étire le regard du spectateur au-delà des limites physiques de l'image (avec le *cadrage afocal*), nous faisant imaginer ce qu'on ne voit pas. Ainsi, pour évoquer l'invisible dans le visible, l'apparition dans la disparition, ses images nous donnent, comme l'écrit Didi-Huberman, la possibilité d'un dépassement de ces oppositions triviales pour pouvoir enfin déchirer les voiles du réel, à partir des lacunes traversées par l'imagination et la mémoire :

“L’*image-lacune* est *image-trace* et *image-disparition* en même temps. Quelque chose demeure qui n’est pas la chose, mais un lambeau de sa ressemblance. Quelque chose – très peu, une pellicule – demeure d’un processus d’anéantissement : ce quelque chose, donc, témoigne d’une disparition en même temps qu’il résiste contre elle, puisqu’il devient l’occasion de sa possible mémoire. Ce n’est ni la présence pleine, ni l’absence absolue. Ce n’est ni la résurrection, ni la mort sans reste. C’est la mort en tant qu’elle fait des restes. C’est un monde proliférant de lacunes, d’images singulières qui, montées les unes avec les autres, susciteront une *lisibilité*, un effet de savoir, du genre de celui que Warburg nommait *Mnemosyne*, Benjamin *Passages*, Bataille *Documents*, et que Godard, aujourd’hui, nomme *Histoire(s)*.”³⁷

L’*image-lacune* ne nous amène pas seulement à un espace de lisibilité réflexive, mais en parcourant notre mémoire, notre imagination et nos phantasmes, nous atteignons un espace où la création est possible ; c’est un vide créatif qui, comme l’écrit Valéry, est loin d’être méconnu des poètes:

“Dans le poète :/ L’oreille parle,/ La bouche écoute ;/ C’est l’intelligence,

36 Claude Lanzmann va jusqu’à dire qu’il aurait détruit des archives sur la Shoah, s’il les avait trouvées. Claude Lanzmann, « Parler pour les morts », *Le monde des débats*, mai 2000, p. 14, cité par Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 123.

37 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 206-207.

l'éveil, qui enfante et rêve ;/ C'est le sommeil qui voit clair ;/ C'est l'image et le phantasme qui regardent,/ C'est le manque et la lacune qui créent."³⁸

Mais si Valéry unit par la création née de la lacune ce que Wajcman séparera par son voile, abolissant ainsi la hiérarchie entre les mots et le visible dans la construction poétique, voire dans la construction tout court du réel, reste à savoir comment la lacune est possible dans *le flux de l'image cinématographique*, dont le mécanisme repose sur la continuité. Puisque l'image, on l'a déjà vu, n'est par nature jamais seule, dans le cinéma elle ne l'est *a fortiori* pas, son mouvement flottant nous éloignant définitivement de l'image unitaire et nous rapprochant du pouvoir imaginaire de la pensée³⁹. Il serait en effet hasardeux de parler de lacune dans le cas de l'image filmique, sans suspendre son adhésion à l'illusion d'unité et d'unicité générée par le flux cinématographique, où l'impression du temps semble tisser un lien indissoluble et sans fissure entre les espaces, les gestes et les moments, dans l'apparente complétude d'un plan.

Une fois de plus, nous aurons ici recours à la notion chinoise de paysage, qui parce qu'elle intègre le temps de la contemplation, donne au spectateur l'occasion de laisser flotter son regard sur la surface peinte et d'y combler le vide des blancs par un espace qui donne libre cours à sa subjectivité. Bien entendu, dans le cinéma l'usage du blanc ne saurait être aussi systématique. Mais c'est dans la relation entre la représentation et le réel que se retrouve la création par la lacune, car c'est dans le vide créé par des interruptions subtiles de l'impression de complétude au cinéma (avec des scènes insolites comme celle du bâtiment qui s'envole telle une fusée derrière Sheng Hong, dans *Still life*, par exemple, mais aussi par l'enchaînement de divers points de vue et par l'utilisation du

³⁸ Paul Valéry, *Littérature*, dans *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 547.

³⁹ Sartre accorde, lui aussi, une importance de premier ordre à la nature flottante de l'image pour la pensée et le savoir, ce qui peut entrer en résonance avec la nature lacunaire, dans sa création, de l'image cinématographique : «Toujours prête à s'enliser dans la matérialité de l'image, la pensée s'échappe en se coulant dans une autre image, de celle-ci dans une autre, et ainsi de suite, [...] il est absurde de dire qu'une image peut nuire ou freiner la pensée, ou alors il faut entendre par là que la pensée se nuit à elle-même dans des méandres et des détours. [...] La pensée prend la forme imagée lorsqu'elle veut être intuitive, lorsqu'elle veut fonder ses affirmations sur la vue d'un objet. » J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940 (éd. 1980), p. 229 et 235, cité par Didi-Huberman, *op. cit.* 142.

blanc), que l'illusion de réalité et de complétude se trouve déjouée. Seront problématisés, de telle manière, non seulement ces moments de rupture, mais tous les moments du film. À partir de ces points de cassure, la perception du film devient reprise, par le spectateur, dorénavant moins naïf, des parties incomplètes de la réalité, en vue de leur interprétation et afin d'être complétées et construites conjointement.

À travers la nature lacunaire de ses images, Jia nous conduit à une déambulation du regard par la multitude de plans spatiaux et temporels, comme le déploie la notion du *you* dans la peinture chinoise de rouleau. Celle-ci nous conduit à une dialectique qui dans un premier temps, grâce à la caméra, capte mécaniquement (et continûment) l'espace filmique lui aussi construit par l'imagination et la mémoire comme un mode d'apparaître de la disparation, un geste ancré à la fois dans le présent et dans le passé, un geste qui exprime la conscience d'être au monde. C'est également un parcours sonore, comme l'atteste l'image du train cité par Fiant, entrant en gare à la fin de la première scène d'*In Public* au son d'une *lancinante sirène*, qui se chevauche à la scène suivante à l'arrêt de bus situé au bord d'une route au trafic incessant. Comment ne pas penser au début de *Platform* quand les jeunes, qui n'ont jamais vu un train, crient en essayant de l'imiter, pendant que leur bus démarre et qu'ils disparaissent dans le noir de la nuit, quand les lumières de la route se font rares. Cette image-lacune rend la mémoire d'une génération qui rêvait encore d'une l'ouverture pas seulement technique, mais d'amples libertés.



FIG. 22 : Fin de journée à Datong, dans *In public* (2001).

Le son renforce ce parcours qui est aussi imaginaire (et mémoriel) de l'image (et des personnes) ; il ouvre vers d'autres lacunes à combler, même si *In Public* est apparemment un exercice d'observation très cru et naturaliste, en ce qu'il révèle, dans les détails, la subjectivité du réalisateur et son espace de création. Le chevauchement sonore nous prépare aux chevauchements du fonctionnement des espaces du film (le bus devenu restaurant, la gare devenue salle de danse et salon de billard). La réalité est formée par la superposition de diverses images et temporalités, le réel est une image construite par l'usage quotidien, mais aussi par la mémoire et l'imagination que ces espaces suscitent.

Cette expérience à partir de l'image en révèle la nature dialectique en nous offrant, comme le dit Godard, ce que le cinéma peut nous offrir de meilleur, c'est-à-dire nous faire penser : l'image, comme les mots d'un texte, n'est jamais seule⁴⁰, elle est toujours prise dans une relation qui modifie et qui est modifiée par d'autres images : "[...] l'image que vous apportez entre dans le texte et finalement le texte, à un moment donné finit par ressortir des images, il n'y a plus ce rapport simple d'illustration, cela vous permet d'exercer votre capacité à penser et à réfléchir et à imaginer, à créer."⁴¹

Celle *plasticité dialectique*, unit la vision, la pensée, l'imagination, la mémoire et la création ; elle sous-tend l'espace chez Jia Zhangke. Cet ensemble ne provient pas seulement de la syntaxe du montage, comme le pense Godard, peut-être trop influencé par les relations pas toujours claires entre textes et image. L'image elle-même est porteuse d'autres images et d'autres sens, dans un flux de couches multiples qui se retrouvent un même espace-temps. C'est dans l'image même, plutôt que dans la syntaxe godardienne du montage, que repose la foi de Jia, dans sa capacité à représenter l'invisible et proposer une pensée dialectique à partir du cinéma. Les traversées des lieux dans *In Public*, par

40 "Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y a deux, il y a trois. [...] C'est le fondement du cinéma." in J.-L. Godard, « Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray » (1995), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, II, 1984-1998, Paris, éd. Bergala, Cahiers du cinéma, 1998, p. 430.

41 J.-L. Godard, Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, *op. cit.*, p. 13 (et p 82).

exemple, ne nous amènent pas vraiment à une réflexion rationnelle⁴² sur ces espaces en transformation et les personnes qui les font vivre, mais nous guide dans une expérience du regard : le cinéma de Jia nous fait penser, mais il nous fait aussi sentir, vivre nos souvenirs, vivre tout court.

L'expérience du regard, par l'assimilation de l'imaginaire et de la mémoire, ne met pas en déroute le monde, comme s'il était une dispersion onirique et hédoniste aliénée du réel. Bien au contraire, elle peut nous rapprocher du monde par la conscience perceptive que Jean François Billeter donne à lire dans la pensée chinoise quand il propose une nouvelle traduction de la célèbre phrase de Zhuangzi : "Quand on perçoit, on ne parle pas ; quand on parle, on ne perçoit pas"⁴³, justifiée par l'emploi du verbe *tcheu* qui, en ancien chinois, implique une proximité que le verbe *savoir* n'entretient pas avec son objet de connaissance (la phrase est traditionnellement traduite par : "Celui qui sait ne parle pas ; celui qui parle, ne sait pas", le sens du verbe étant plus proche d'*appréhender* ou même de *percevoir*). Cette expérience est aux antipodes de celle de la vérité cartésienne objective (où l'essence précède l'existence), en ce qu'elle est ouverte à la subjectivité du regard qui, avec ses lacunes et défauts, nous fait, comme l'image-bouclier de Persée, percevoir, sentir, imaginer et éprouver le réel.

Forme et contenu de l'image semblent finalement trouver leur équilibre dans l'expression du réel, comme le pensait déjà Siegfried Kracauer, pour qui constructivisme et réalisme n'étaient pas contradictoires, là où Bazin distingue les cinéastes qui croient à l'image de ceux qui croient à la réalité⁴⁴. Pour Kracauer, l'image touchait le réel au

42 Godard souligne surtout que "le cinéma [fut] d'abord fait pour penser" (*Histoire(s) du cinéma*, p. 55), pour faire penser l'impensable, *JLG par JLG*, II, "Le cinéma est fait pour penser l'impensable", *op. cit.*, p. 296) plutôt que pour faire voir l'invisible.

43 J. F. Billeter, *Leçons sur Tchouang-tseu*, Paris, 12^e ed., Allia, 2014, pp. 26-27.

44 Du côté de l'image, on trouve les expressionnistes allemands et les réalisateurs russes maîtres du montage, qui disséquaient le monde par fragments; du côté du réel, Bazin cite Flaherty, Welles, Wyler, Murnau dans sa période américaine, et surtout le néoréalisme, qui travaillaient la durée des plans et la profondeur pour mettre en relief la multiplicité du réel. Pour Robert Stam, le réalisme bazinien n'était pas si réducteur et naïf, que le laissait penser sa liste des *cinéastes du réel* : "[...] le réalisme chez Bazin a moins à voir avec une adéquation mimétique littérale entre la représentation filmique et 'le monde du dehors', qu'avec l'honnêteté de témoignage de la mise en scène." (Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*, traduction libre, Campinas, 3^e ed. Papirus, 2003, p. 95.).

sein de coupes transversales du continuum spatio-temporel, nous laissant apercevoir ce que le réel, jusque-là, nous voilait.⁴⁵ Mais c'est la façon novatrice dont Kracauer intègre la dialectique dans l'image cinématographique qui va nous intéresser davantage pour l'analyse de l'image des films de Jia. Pour lui, c'est dans cette conjugaison éthique de la subjectivité des formes avec l'objectivité qu'on doit voir dans la tentative d'appréhension du réel, que les images peuvent "appeler le spectateur à incorporer en sa mémoire la face réelle des choses."⁴⁶ C'est-à-dire que la *construction de la mémoire* est aussi importante pour notre compréhension dialectique du réel que l'appréhension directe du sensoriel au présent. En effet, elles ont donc des activités complémentaires.

Par la fresque que constitue son œuvre, Jia Zhangke se lance dans le projet, qui dépasse la simple description physique des choses, de représenter l'espace chinois contemporain. Cette représentation n'étant pas seulement matérielle, puisqu'elle est paysage, place la subjectivité de l'espace au cœur de l'esthétique de Jia Zhangke, où les souvenirs sont détruits avec les constructions d'autres fois. Selon lui, "le cinéma est une manière de garder la mémoire"⁴⁷ et s'avère, selon lui, une nécessité capitale dans un pays où tout s'oublie très facilement, à cause du flux incessant des grandes transformations physiques et des mécanismes de contrôle par l'État de la conscience historique, jusque dans la mémoire collective. Un tel contrôle est décelable à tous les niveaux de la vie, comme le relate, notamment, la littérature de Gao Xingjian : à l'école, au travail, dans la

45 Dans le désormais classique *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Kracauer décrit comment le cinéma allemand entre 1919 et 1933, aussi artificiel fût-il, reflétait déjà *la folie institutionnalisée* de la montée du nazisme, en captant l'historicité dans la forme, comme figuration des situations sociales. Sur le sujet, Susan Sontag, dans *Fascinating Fascism*, affirmait que, bien que pas totalement convaincant, et biaisé dans le sens simpliste d'un *post hoc ergo propter hoc* (après cela, donc en raison de cela), l'argument général de Kracauer déplaçait de façon intéressante la question du réalisme à un autre niveau, dans lequel les films sont vus comme représentant de façon allégorique, non l'histoire littérale, mais les obsessions profondes, perturbatrices et inconscientes du désir et de la paranoïa de la nation. (*Ibid.*, p. 96.)

46 Cité par Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 220-221.

47 Zhangke Jia, rédige en qualité de membre du jury pour la brochure de présentation du Festival International du film documentaire de Yamagata de 2005, *op. cit.*, p.117.

presse et même sur le plan affectif. Dans la nouvelle *La canne à pêche pour mon grand-père*⁴⁸, il nous convie à son retour dans la maison de son aïeul, où il ne retrouve nulle trace physique de ses souvenirs jadis détruits et perdus au milieu des voitures et des nouveaux bâtiments, un sentiment de perte s'installe, sentiment aussi dominant dans l'œuvre de Jia.

Comme le remarque Esther M. K. Cheung, les films de Jia assument sans aucun doute la fonction de témoin privilégié des changements géographiques et subjectifs de son pays, le cinéma servant à exprimer de tels phénomènes dans la vie des gens ordinaires. Ce témoignage ne prétend cependant pas être un document historique objectif sur le temps présent, mais vise, comme dans la littérature de Gao Xingjian, à pénétrer la subjectivité de multiples récits dans ce processus, pour revendiquer le droit à la mémoire (comme construction dialectique kracauerienne) dans une globalisation sans passé et, avec elle, être en mesure de raconter son monde et son histoire:

“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.”⁴⁹

48 Dans cette nouvelle, Gao Xingjian (lauréat en 2000 du prix Nobel de littérature) expose son désarroi : “[...] la méchanceté est plus forte que la bonté, les saints, les savants et les philosophes de toutes époques et de tous les pays l'ont dit, mais toi tu penches encore pour la bonté du cœur humain, une fois rassasiés, les hommes ne peuvent quand même pas piétiner tes souvenirs d'enfance, car eux-aussi ils peuvent avoir eu une enfance dont il vaut la peine de se souvenir, c'est une vérité aussi évidente que deux plus deux n'est pas égal à trois, un plus un peut provoquer un changement quantitatif ou même qualitatif, devenir quelque chose de différent et même étrange, mais cela ne fera jamais trois, si tu veux te débarrasser de ces tourments engendrés par ton idée fixe, tu dois quitter la route goudronnée et ces bâtiments neufs, vieux, mi-neufs, mi-vieux, ou presque vieux, bientôt vieux, et ces bâtiments couverts d'arbres dont il ne reste que les branches dépouillées de leurs feuilles, des bâtiments, et des bâtiments et des bâtiments et des bâtiments, bâtiments, bâtiments, bâtiments, et des bâtiments et des bâtiments...” (GAO Xingjian, *Une canne à pêche pour mon grand-père et autres textes*, traduits par Noël et Liliane Dutrait, Paris, Éd. de l'Aube, 2005, p. 70).

49 Esther M. K. Cheung, “Le réalisme face à un dilemme. L'attrait de l' ‘accent Jia Zhang ke’”, In : *Perspectives Chinoises*, 2010/1, n° 110, Hong Kong, CEFC, 2010, p. 12.

Au milieu des débris des villes et de l'histoire, il semble que dans ses films, Jia n'ait pas seulement l'intention de *préserver les souvenirs* qui se perdent sous la poussière des terrains rasés, mais, comme le dit Cheung, manifeste aussi une volonté de "construire une mémoire individuelle et collective des transformations sans précédent de la Chine postsocialiste."⁵⁰ On est alors dans un mouvement d'observation autant que de création, dans un cinéma dont l'authenticité outrepassa la question des références et des preuves historiques (en tant que documents). Malgré l'utilisation de décors réels, d'acteurs non professionnels et d'une caméra à l'épaule (dans *Xiaowu*) qui donnent une forte impression d'immédiateté et de réel, Cheung souligne que le réalisme de Jia se manifeste davantage dans une *motivation* que dans un simple style. Pour preuve, il ne va guère tarder à abandonner la caméra au poing et faire appel à des comédiens professionnels.

Ce changement trouve d'abord sa source dans la volonté d'exprimer les gigantesques conséquences géographiques et humaines de la transition d'une économie planifiée au marché et à la mondialisation, dans un contexte où la représentation de l'image cinématographique rencontre sur son chemin le monstre de la disparition, une Gorgone plus redoutable encore que celle de Persée, car elle réduit à néant toute trace de mémoire et d'imaginaire présente dans un lieu. Selon cette perspective, un *nouveau régime de l'image* devient nécessaire pour exprimer (et combattre) ce mouvement d'anéantissement matériel et subjectif de l'espace, un changement qui défait les nœuds des discours fonctionnalistes d'une logique techniciste, un changement qui transforme une image organique en une image infinie, capable de dépasser les limites de l'organisé, capable de dévoiler ses propres troubles, tumultes et passions, ce que Deleuze nomme *image orgique*.

Deleuze part de la dialectique de la contradiction (ou de la différence, comme il préfère la nommer) pour décrire le passage de la représentation classique à une représentation qui fait de l'image pensable une sorte de pensée sans forme. Il subvertit la *dialectique négative hégélienne*, pour atteindre, comme il l'écrit, *l'infini positif de la contradiction*. Ce faisant, on peut dépasser ce qui rendait l'image pensable ou domptée, car soumise au quadruple

50 *Ibid.*, p. 14.

carcan de la représentation : *l'identité dans le concept, l'opposition dans le prédicat, l'analogie dans le jugement, la ressemblance dans la perception*⁵¹. Pour lui, cessant d'être mesurable, cette image inorganique (trop grande ou trop petite) cesse d'être pensée, dissipant la différence dans le non-être, dans le monstre qui n'est plus un monstre parce qu'il fait partie de cette image démesurée, parce qu'il fait partie d'un flux qui parcourt les impasses perdues de la mémoire et de l'imaginaire.

Cette dialectique subvertie nous sera utile pour mieux comprendre l'impasse du réalisme chez Jia Zhangke, celle d'une image désireuse d'exprimer le présent et la mémoire évanescence, le pensable et le ressenti, le local et l'infini.⁵² C'est une impasse que Jia développe tout au long de son œuvre, comme dans *Platform*, à travers la petite histoire de la coiffure permanente de Zhong Ping (Tianyi Yang). Son petit-ami Chang Jun (Jingdong Liang) l'amène chez le coiffeur, à l'extérieur le contexte politique d'une petite marche pour le contrôle de natalité, dans une scène très naturaliste. Dans un léger panoramique, on voit la salle improvisée et un peu délabrée, un client qui attend et une femme qui fait sa lessive à la main dans la cour. Chang Jun lui dit de patienter, car elle sera avec sa permanente si belle comme la femme sur l'affiche accrochée au mur. Ensuite, Zhong Ping arrive avec sa nouvelle coiffure en plein milieu de la réunion de la troupe d'artistes, pendant que le chef parle d'introduire de la musique pop dans le répertoire de la troupe, cette fois-ci c'est la photo de Mao qui pend sur le mur pour donner l'exemple ; sa nouvelle coiffure attire bien entendu l'attention de tous ; le chef

51 Deleuze prend ici la définition foucauldienne du **monde classique de la représentation**, "défini par ces quatre racines du principe de raison : l'identité du concept qui se réfléchit dans une *ratio cognoscendi* ; l'opposition du prédicat, développée dans une *ratio fiendi* ; l'analogie du jugement, distribuée dans une *ratio essendi* ; la ressemblance de la perception, qui détermine une *ratio agendi*. Toute autre différence, toute différence qui ne s'enracine pas ainsi, sera démesurée, incoordonnée, inorganique : trop grande ou trop petite, non seulement pour être pensée, mais pour être." DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, collection Épiméthée, Paris, Presses Universitaires de France, 9 ed., Paris, 1997, p. 337.

52 C'est une représentation dont les limites ne reconnaissent plus le cadre de la représentation classique, qui ainsi s'approche l'image orgique décrite par Deleuze avec beaucoup de poésie : "Il s'agit d'étendre la représentation jusqu'au trop grand et trop petit de la différence ; de donner une perspective insoupçonnée à la représentation, c'est-à-dire d'inventer des techniques théologiques, scientifiques, esthétiques qui permettent d'intégrer la profondeur de la différence de soi ; de faire que la représentation conquière l'obscur ; qu'elle comprenne l'évanouissement de la différence trop petite et le démembrement de la différence trop grande ; qu'elle capte la puissance de l'étourdissement, de l'ivresse, de la cruauté, même de la mort. Bref, il s'agit de faire couler un peu du sang de Dionysos dans les veines organiques d'Apollon." *Ibid.*, p. 338.

fait une blague en disant qu'elle est très à la mode, qu'elle ressemble à une Espagnole et que cela tombe bien, car elle pourrait faire un numéro de flamenco. Après une coupure brutale, on la voit danser sur une musique forte, dans la même salle (Mao est toujours là), des pas de flamenco, avec une luxuriante robe rouge et une fleur écarlate entre les lèvres. Lorsqu'elle tourne au tour de la salle on perd, presque totalement, une lecture objective, le ton de la scène et un rythme de la musique totalement décalés de l'austérité jusqu'ici affirmée par la figure du chef de la troupe. Jia construit ainsi une *dialectique de la différence* pour passer de la représentation classique à une représentation plus souple et sauvage, qui *fait de l'image pensable une sorte de pensée sans forme*. La sensualité de la danse contraste avec la dureté de la morale révolutionnaire. C'est aussi un contraste d'un univers visuel de couleurs froides (des vêtements du régime communiste) et le rouge vibrant que Zhong Ping porte, ou entre l'affiche du modèle qui porte une permanente et la photo de Mao, qui se superposent dans la mémoire affective que la scène suscite, en suggérant un contraste aussi temporaire. En frôlant les frontières de la rêverie, cette danse inattendue libère les désirs refoulés par l'imagination possible d'être dégagé dans l'image, qui devient infinie, capable de *dépasser les limites de l'organisé, de dévoiler ses propres troubles, tumultes et passions*, de façon à revenir sur l'objectivité avec un regard renouvelé.

L'analyse dialectique deleuzienne (des racines du principe de raison décortiquées par Foucault) ouvre certainement la voie à la compréhension du dépassement de la

FIG. 23 : Zhong Ping (Tianyi Yang) danse le flamenco dans *Platform* (2000). Voir **SCENE 8** : <https://www.dropbox.com/s/1wel8e0e1wvf675/SCENE08-Platform.mp4?dl=0>



représentation classique qui a sans doute lieu dans l'œuvre de Jia. Mais la puissance de l'étourdissement, de l'ivresse, de la cruauté, de la mort n'opère pas de façon très implacable dans le contexte asiatique en général et chez un cinéaste aussi retenu et discret (et donc pas tellement dionysiaque) que Jia Zhangke. En particulier, dans ses films, ce potentiel réside dans la subtilité de la mise en abîme de la représentation. Néanmoins, faire *couler un peu du sang de Dionysos dans les veines d'Apollon* nous permet de concevoir l'image dans sa capacité à produire une représentation du réel autre que celles véhiculées par le réalisme ontologique du cinéma et le surréalisme psychanalytique. Dans la perspective de ce dépassement par le rapport dialectique de la différence, il nous semble ici incontournable d'analyser l'évolution du style de Jia Zhangke, surtout par rapport à son approche du réel comme motivation de la recherche d'une image qui exprime la perplexité de son époque.

3.2 La crise du réel dans le cinéma de Jia Zangke

La représentation du réel dans le cinéma n'a jamais été une chose simple. Chez un cinéaste comme Jia Zhangke, qui fait preuve d'une profonde et constante réflexion sur la nature de la représentation, cette question s'avère plus complexe encore. Pour bien illustrer cette complexité, il suffit de comparer l'effet d'extrême réalisme de cette scène finale de *Xiao Wu, artisan pickpocket*, où le pickpocket est menotté à un câble sur la voie publique au milieu des passants qui regardent ce qui se passe là (y compris la caméra), comme s'il s'agissait d'un documentaire ou un reportage d'actualités télévisées, avec la scène de *Still life* où, au sein d'un récit tout aussi réaliste, le squelette d'un bâtiment s'envole telle une fusée spatiale, comme si de rien n'était, sans la moindre explication préalable ou ultérieure. Comment passe-t-on d'une approche à l'autre, à ce point opposées, dans une œuvre aussi cohérente que celle de Jia ?

Pour appréhender ce contraste entre le style de *cinéma direct* de *Xia Wu* et cette scène de *Still life*, qui semble tout droit sortie d'un film de science-fiction, il faut commencer par saisir le moment historique de *la représentation du réel dans le cinéma chinois*, pour la génération des cinéastes postsocialistes dont Jia fait partie, et qui est aussi dénommée *sixième génération*. Ces jeunes cinéastes, que l'on qualifie également d'indépendants, ont toujours été identifiés par leur proximité au réel, à la vie urbaine, aux gens ordinaires. Dans le livre manifeste de cette génération, *Ma caméra ne ment pas*, le critique britannique Tony Rayns⁵³ énumère les innovations stylistiques de cette nouvelle génération. Il s'agit d'abord de faire *du vrai* documentaire, ce qui ne se faisait pas en Chine jusqu'alors (pensons aux films de Wu Wenguan et de Duan Jinchuan), ou du documentaire fictionnel (comme ceux de Zhang Yuan et de Wang Xiaoshuai) ; puis d'assumer un réalisme direct à même la rue (par exemple dans les plans larges et fixes de Jia Zhangke, où l'espace incontrôlable minore l'influence du directeur sur les acteurs ou sur l'environnement) ; de cultiver le goût de l'improvisation (comme *Mr Zhao*, tourné sans scénario, et *Beijing bastards*, qui n'a trouvé sa structure qu'au montage) ; d'opérer des fragmentations narratives (Wang Xiaoshuai, Lou Ye, He Yi) ; et enfin d'accorder la préférence aux images qui ne sont pas codées par une signification préalable et que Rayns appelle image visuelle pure.

Yingjin Zhang nous met en garde contre les exagérations romantiques de Rayns. Les *modalités de la vérité* qu'il prête à ces réalisateurs, en l'occurrence, peuvent être trop passionné pour pouvoir prendre conscience de la faiblesse de ses connaissances en histoire du cinéma chinois, qui l'empêche de savoir que de telles innovations avaient été mises en œuvre bien avant 1990 :

“Des images documentaires ont été intégrées dans des films de gauche au début des années 1930 – une ère que Zhang Yuan apprécie pour son dynamisme, ses styles novateurs et son impact émotionnel. Ce qu'on peut nommer ‘de longues prises esthétiques’ existait déjà dans le travail de Fei Mu à la fin des années 1940

53 Cité par Yingjin Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2010, pp. 109-110.

et constitue la griffe de Hou Hsiao Hsien, un auteur célèbre à Taiwan, admiré par Jia Zhangke et par d'autres réalisateurs indépendants."⁵⁴

Le souci de se rapprocher de la réalité est sans nul doute impérieux pour ces cinéastes indépendants, dont l'objectif est de raconter ce qui se passe dans la rue, et auquel l'art officiel ne donne aucun écho. Néanmoins, et surtout en ce qui concerne la relation entre l'objectif et le subjectif, il ne règne pas, entre ces cinéastes, de consensus ferme autour de la manière d'approcher le réel. Pour exemple, Zhang Yuan affirme: "Je fais mes films parce que je suis concerné par les problèmes sociaux [...]. Je n'aime pas être subjectif, je veux que mes films soient objectifs. C'est l'objectivité qui me donne force."⁵⁵ Zhang Ming, quant à lui, a une vision opposée: "La vérité en soi n'a jamais existé dans l'œuvre d'art. Ce qu'on a, c'est l'imagination débordante de l'auteur, son attitude, son goût, sa sensibilité, et sa personnalité, ainsi que le degré auquel, toi, spectateur, tu t'identifies avec toutes ces choses."⁵⁶

Il n'est donc pas si aisé de définir la relation que cette génération entretient avec le réalisme. Dire d'un film qu'il est réaliste et souvent une affirmation ambiguë, surtout dans l'histoire du cinéma chinois. En effet, *diverses définitions du réalisme* ont été employées pour qualifier des mouvements cinématographiques ou des périodes très différentes, parfois chargées de significations contradictoires. Dès les années 1920 et 1930, la vie quotidienne est fréquemment représentée, notamment dans les films de Wu Yongang et de Fei Mu. Le réalisme est aussi revendiqué par les films de propagande du régime depuis

54 "For instance, documentary footage was integrated into leftist films in the early 1930s—an era Zhang Yuan appreciates for its dynamic energy, innovative styles, and emotional impact. The so-called 'long-take aesthetics' existed in Fei Mu's work of the late 1940s and has been the trademark of Hou Hsiao-hsien, a leading contemporary auteur from Taiwan admired by Jia Zhangke and other independent directors". Yingjin Zhang, [traduction libre] *op. cit.* p. 110.

55 "I made films because I am concerned about social issues and social reality... I don't like being subjective, and I want my films to be objective. It's objectivity that'll empower me." Reynault, 'New Visions/ New Chinas', p. 236, in Yingjin Zhang, *Ibid.*, [traduction libre], p. 105.

56 "Truth itself never exists in the work of art. What we have are the author's vivid imagination, his attitude, taste, sensibility, and personality, as well as the extent to which you as audience identify with all these items." Zhang Ming, Zhaodao yizhong, pp. 27-28, in Yingjin Zhang, *Ibid.*, [traduction libre], p. 108.

1949. Selon Jia Zhangke, ce cinéma a eu un impact négatif considérable sur le cinéma chinois, en abandonnant les sujets ayant trait à la vie quotidienne et ses problèmes, pour imposer la vision d'un monde idéal :

“L'image révolutionnaire a fabriqué des mythes qui ont fait disparaître nos vies réelles des écrans. La faiblesse humaine, les actions physiques spontanées, et même le langage ont été modifiés. Dans les films, aucun des personnages n'avait d'accent, de terre natale ni d'identité culturelle. Tous parlaient comme s'ils étaient des présentateurs de radio.”⁵⁷

Cette représentation idéale, imposée comme réaliste, a été remodelée par la suite pour intégrer le *romantisme révolutionnaire* préconisé par Guo Moruo.⁵⁸ Après la Révolution culturelle, le réalisme a été de nouveau réclamé par les cinéastes de la *cinquième génération* (parmi lesquels Chen Kaige et Zhang Yimou) durant leur retour à la ‘vraie’ Chine des campagnes, celle “où reposaient les racines culturelles de la nation, sorties presque indemnes de la violence politique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle et attendant d'être redécouverte.”⁵⁹ Pour la *sixième génération* (celle de Jia), les réalisateurs de la cinquième ont été à la fois une première influence⁶⁰, quand ils ont montré une Chine rurale jusque-là en marge du cinéma, mais aussi une sorte d'adversaire à surmonter, après qu'ils aient bâti un cinéma commercial de cape et d'épée dont la mythification d'un espace non historique n'est, pour les jeunes réalisateurs, que source d'aliénation. De leur côté, les cinéastes post-Tiananmen privilégient l'espace urbain contemporain.

Tout est bon à prendre pour démystifier la représentation de la Chine dans ce cinéma. Le paysage sonore s'avère aussi important que le paysage visuel. Contre ce cinéma officiel

57 Dit lors d'un entretien fait par Jean-Michel Frodon et Walter Salles, traduction libre, *op. cit.*, p. 144.

58 Comme l'a bien signalé Sebastian Veg dans son article “Introduction – Ouvrir des espaces publics”, in : *Perspectives Chinoises*. 2010/1, n° 110, CEFC, HK, 2010, p. 7.

59 Idem.

60 Jia a plusieurs reprises rappelle que *Terre Jaune* de Chen Kaige a été le film qui lui a donné envie de faire du cinéma, surtout parce que celui-ci avait été tourné dans sa province natale.

qui sonne artificiel, dont les acteurs parlent *comme s'ils étaient des présentateurs de radio*, Jia fait, par exemple, en sorte que les dialogues soient dits en dialecte local ou *translocal* (d'un groupe d'immigrants d'une autre localité chinoise qui parlent entre eux leurs *patois*). En utilisant le concept de *cinéma avec accent* développé par Naficy⁶¹ (qui fait référence aux films de l'exil et de la diaspora ethnique dans un contexte postcolonial de déplacement et dans le cadre postmoderne d'éparpillement), Esther Cheung analyse les films de Jia Zhangke pour décrire les tensions provoquées par la différence et la marginalisation de cette main-d'œuvre migrante qui, dans son propre pays, est confrontée à l'expérience de sa propre extranéité linguistique, culturelle et matérielle : "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."⁶² Cette diaspora linguistique est bien présente dans *The World*, l'accent de la communauté de Shaxi (d'où vient Jia) est clair : un moment donné, Taisheng interroge son ami d'enfance (Sanlai) récemment arrivé à Pékin pour savoir pourquoi il ne lui parle plus en dialecte ; celui-ci répond qu'il s'est habitué à parler avec les autres ouvriers qui viennent de toute la Chine. Leur rencontre a lieu en plein milieu d'un chantier de viaduc. Les langues, comme toute autre référence culturelle se perd au milieu des matériaux de construction, dans un espace purement fonctionnel qui avale tout ce qui est humain. Un peu plus tard Tao rencontre "La Petite", le cousin de Taisheng, au milieu d'un gigantesque chantier. Fiant décrit ce passage dans lequel un avion passe au-dessus de leurs têtes. Ils parlent dans leur dialecte : "Qui sont ces gens dans l'avion ?" interroge le nouvel arrivé. "Qui sait ?" répond la jeune danseuse, "Les gens que je connais n'ont jamais pris l'avion". Fiant conclut par une question : "Comment mieux signifier l'exclusion dont est victime une partie de la population chinoise sur cette question de l'accès à l'étranger qui n'est autre que celle, plus large, de l'accroissement

61 Voir Hamid Naficy, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

62 Esther M. K. Cheung, "Le réalisme face à un dilemme. L'attrait de l'*accent Jia Zhang ke*", in : *Perspectives Chinoises*, 2010/1, n° 110, Hong Kong, CEFC, 2010, p. 14.

FIG. 24 : Tao et “La petite” se rencontrent sur un chantier, dans *The World* (2004).



des inégalités entre classes ?”⁶³ L’oppression de ses endroits n’est pas seulement présentée dans un sens symbolique vu que *La petite* sera victime d’un accident mortel du travail, ce qui est devenu banal dans les chantiers de la Chine, faisant partie la face cachée de ce développement à tout prix.

L’attention portée aux paysages sonores et visuels renforce l’attachement de ce cinéma au réel. Aujourd’hui, le terme de *réalisme* (现实主义, *xianshi zhuyi*, ou 写实主义, *xieshi zhuyi*) est souvent évité par les cinéastes indépendants, qui préfèrent dire que leurs films ont un style documentaire (纪实风格, *jishi fengge*). Cette réticence s’explique surtout par l’utilisation idéologique du terme qui fut, des décennies durant, imposée par l’État (réalisme socialiste, réalisme révolutionnaire, etc.)⁶⁴. En Chine, le soin du vocabulaire utilisé est d’autant plus grand que la communication y est rigoureusement contrôlée, les mots souvent lestés par un contenu idéologique précis⁶⁵ qui impose un discours unique, une vision officielle du monde, mais aussi une lecture historique univoque. Jia Zhangke, en 2003, juste après avoir tourné sa *Trilogie du pays natal* (globalement d’un style assez réaliste, ou “documentaire”) laissait déjà entendre la responsabilité qu’il confiait au cinéma quant à la production du discours sur le réel et à la conscience historique qui en découle :

⁶³ Anthony Fiant, *op. cit.*, Presse Universitaires de Rennes, 2009, p. 60.

⁶⁴ Voir Yingjin Zhang, *op. cit.* p. 108. Zhang rappelle que cette tradition officielle a surtout été une source d’aliénation terriblement invalidante pour les cinéastes indépendants.

⁶⁵ Citons comme autre exemple de la préférence de l’utilisation du terme *Minjian* 民间 pour désigner le populaire, dans un sens vernaculaire ou non-officiel, en contraposition au terme *gong* 公, qui est, quant à lui, très lié à la vision de peuple du parti communiste.

“Se rappeler l’histoire n’est plus un droit exclusif (*tequan*) du gouvernement. Comme un intellectuel ordinaire, je crois fermement que notre culture doit être habitée par des mémoires non officielles (*minjian de jiyi*)’.”⁶⁶

Cette quête pour d’une mémoire non officielle ne serait-elle pas l’épine dorsale du cinéma de Jia, (avec sa lecture de l’espace – on verra qu’elles vont ensemble) ? Cela est partant dans *Au-delà des montagnes* (山河故人, *Shān Hé Gù Rén*, 2015), film divisé en trois époques différentes (1999, 2014, 2025), qui en parlant du destin d’une génération, retrouve des mémoires perdues, une histoire intime et non officielle d’un pays. Cette construction de discours historique implique nécessairement, selon Jia, de lutte contre la manipulation de la mémoire collective imposée par la représentation officielle. Cette *mémoire enseignée*⁶⁷ confère la tonalité d’une compréhension commune du réel, ce qui nous renvoie à Kracauer et à sa notion de construction du réel à travers la mémoire du spectateur. Fernand Léger, quant à lui, nommait *réalisme de conception* l’équilibre entre le réel et l’imaginé, rompant ainsi avec le réalisme visuel (mimétique) qui dominait jusqu’aux impressionnistes ; Chateau nous rappelle que Léger accordait au cinéma (et à la machine en général) un statut de haut rang, “un modèle qui stimule la recherche de ‘l’état d’intensité plastique organisé’, que seule l’œuvre d’art peut atteindre [...] : du moins quand elle entend échapper aux deux pièges adverses de l’imitation et de l’abstraction pure”⁶⁸. Pour Jia également, ce qui prime n’est pas la pure objectivité (comme le voudrait Zhang Yuan), ni la pure suprématie de la personnalité du réalisateur au détriment du réel (comme le défend Zhang Ming), mais de filmer *l’interprétation de la perception de la vérité* (*chenxian zhenshi gan*)⁶⁹. Il le note dans un propos tenu en 2007, peu après la sortie en salle

66 Cheng Qingsong and Huang, *Wode sheyinji*, p. 31, cité par Yingjin Zhang, *op. cit.*, p. 105.

67 Comme, on verra plus tard, Paul Ricœur nomme cette imposition.

68 Dominique Chateau, *Philosophie d’un art moderne : le cinéma*, *op. cit.*, p. 156-157

69 Jia Zhangke et all., ‘Sanxia haoren’, p. 24, cité par Yingjin Zhang, traduction libre, *op. cit.*, p. 108.

FIG. 25 : Un bâtiment décolle dans la région des Trois Gorges, dans *Still life* (2006).
Voir **SCENE 9** : https://www.dropbox.com/s/yzq4hht7t7kar87/SCENE09-Still_life.mov?dl=0



de *Still life*, qui marque un basculement de style puis qu’il passe d’un réalisme direct (ou documentaire) à une sorte de *réalisme de conception*, qu’il imprime magistralement à son cinéma avec la scène du bâtiment-fusée qui s’envole.

Cette scène désoriente le spectateur qui ne peut établir de continuité narrative avec l’intrigue, et qui, confronté à une telle apparition demeurée inexplicée, se met à douter de la tonalité jusque-là parfaitement réaliste du film. Malgré l’incontestable soin que le cinéma de Jia porte à l’expression du réel (avec des plans de longue durée, des comédiens non professionnels et des décors réels), cette scène rompt définitivement avec le mythe bazinien du *cinéma total*, “celui du réalisme intégral, d’une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l’hypothèque de la liberté d’interprétation de l’artiste ni l’irréversibilité du temps.”⁷⁰ L’image du bâtiment-fusée constitue une coupe franche dans le *cinéma total*, en ce qu’elle succède, avec les atours du naturel, à une scène tout à fait banale (l’infirmière Shen Hong suspend une chemise à un fil pour la faire sécher) ; elle dépose une couche d’interprétation décalée et sème un grain de folie qui rompt avec la pureté du vrai (le bâtiment s’envole à l’arrière-plan sans que le personnage esquisse la moindre réaction). Cet effet *surréaliste* est corroboré par les propos de Jia qui explique sa stratégie : “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

⁷⁰ André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma ?*, 14^e ed., Cerf, Paris, 2002, p. 23.

se produire dans un laps de temps de 50 voire de 100 ans dans un pays normal, et la rapidité de ces changements a eu un effet déstabilisant et surréel.”⁷¹

En effet, la nature insaisissable de ces changements monumentaux semble ouvrir un espace critique à cette analyse surréaliste. Mais comment concilier l'intention réaliste (bien qu'il ne s'agisse pas ici du réel ontologique défendu par Bazin) avec de telles bribes d'absurde ? Cela montre la complexité de l'approche du réel chez Jia et la difficulté, pour ne pas dire la confusion, éprouvée par les critiques et les théoriciens à la caractériser. Chris Berry, par exemple, la qualifie *d'anti-réaliste identifiée comme réaliste*⁷² parce qu'elle échappe au schéma de l'ultra réalisme ou réalisme flagrant (*xianchang*) systématiquement appliqué par les cinéastes de la génération de Jia. De son côté, Esther Cheung a écrit un article perspicace sur la crise du réel chez Jia, où elle explique que, sur le plan esthétique, ce mélange entre réaliste et surréel atteste la volonté de l'artiste de donner sens au réel, tout en pointant les limites ontologiques de cette démarche, dans laquelle “il s'ensuit que l'on est incapable d'interpréter sa propre histoire parce qu'elle est trop proche”. Esther propose donc l'appréhension de la réalité par l'éloignement, un *être-faux pour être vrai* qui suscite chez le spectateur une lecture dialectique du réel :

“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 défamiliarisation 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.”⁷³

71 Esther M. K. Cheung, *op. cit.* p. 18, cite Jia Zhangke dans un propos d'Andrew Chan, «Moving with the Times», Film Comment (mars/avril 2009), voir <http://filmlinc.com/fcm/ma09/uncutjia.htm>.

72 Chris Berry, “Jia Zhangke in context”, in Mariana Kaufman, Jo Serfaty (dir.), *Jia Zhangke: a cidade em quadro*, Rio de Janeiro, Fagulha Filmes, 2014, p. 41.

73 Esther M. K. Cheung, *op. cit.* p. 18.

Cependant, Esther affirme également que ce mode de défamiliarisation est la preuve du surréalisme de Jia. Pour ce faire, elle prend en exemple les “*juxtapositions ironiques et absurdes d’éléments très réalistes*”⁷⁴ de René Magritte (qui contrastent, comme elle le souligne, avec les célèbres montres molles⁷⁵ de Dali), qui distillent une fluidité au passage entre le réel et l’imaginaire et provoquent la fusion en douceur d’éléments contradictoires. Bien que la thèse du surréalisme de Jia paraisse simpliste et peu en phase avec son cinéma (qui ne dépasse jamais le seuil du réel, contrairement à ce qu’ont pu faire un Buñuel ou un Jodorowsky), elle est encore largement répandue parmi les critiques et le réalisateur semble lui-même y souscrire quand il illustre l’échelle presque inimaginable des transformations de la Chine à l’aide de ces quelques insertions formelles insolites (nous pensons surtout ici au funambule qui traverse la ville en ruines dans *Still life* et à la soucoupe volante que Shen Hong et Han Sanming voient, dans le même film).

Cependant, cette *indiscernabilité* (ou point de passage indéterminé entre le réel et l’imaginaire) dans l’image est moins systématique chez Jia que chez Magritte ; elle ne nous plonge pas dans l’abîme de l’absurde qui chez ce dernier fait vaciller notre croyance dans le réel ; elle ne nous ramène pas non plus à un état archaïque où l’inconscient l’emporterait sur la conscience. S’il en est ainsi, c’est sans doute parce que la lecture psychanalytique du monde contemporain ne correspond pas à celle proposée par le cinéma de Jia. Comme l’écrit Jean François Billeter, en s’appuyant sur Michel Henry, la psychanalyse reste dans une appréciation techniciste du monde, prisonnière du dualisme de Descartes⁷⁶, où l’*inconscient des soubassements* n’est que le *double négatif* de la *conscience diurne*. Chez Jia, on s’approche plutôt de l’état de veille détaché et lucide⁷⁷ dont parlait le

74 Idem.

75 De la toile *La persistance de la mémoire*.

76 Sur le dualisme chez Freud et Descartes, voir Michel Henry, *Généalogie de la psychanalyse*, Paris, P.U.F, 1985.

77 Cet état de semi-folie lucide peut néanmoins être lié à la propension à l’humour des films surréels qui, selon Breton, sont des manifestations de l’absurde, nous faisant à la fois rire et réfléchir et qui partant opèrent “un dévoilement de l’insolite que recèle la réalité, étant donné sa capacité à la fois syntagmatique et émotionnelle, l’une lui autorisant l’enchaînement des situations, l’autre l’incitant à chercher *les solutions extrêmes*”. In Dominique Chateau, *Philosophie d’un art moderne : le cinéma*, op. cit, p. 155.

penseur chinois Zhuangzi (selon la traduction et l'analyse de Billeter), pour qui l'on ne doit ni adhérer aveuglément au réel aperçu ni s'enfoncer dans cette caverne archaïque de notre être qu'est l'inconscient, mais parvenir à un état de détachement actif et vigilant, à l'affût *de ce qui se passe partout et toujours*, et qui nous tient à distance d'une perception dont l'objectivité ne peut être qu'illusoire :

“Quand Tchouang-tseu [Zhuangzi]⁷⁸ dit que l'homme, une fois éveillé, 's'attache à tout ce qu'il perçoit', littéralement : 'entre en contact et forme un solide' ; ou 'produit une concrétion' il parle de ce que les phénoménologues appellent le 'réalisme naïf'. La différence est qu'il se fait de l'épochè, du doute sur l'objectivité de nos perceptions, une idée plus riche. Ce n'est pas l'épistémologie qui intéresse Tchouang-tseu [Zhuangzi], mais notre liberté subjective, notre capacité de nous dégager des choses pour agir juste.”⁷⁹

C'est justement cette capacité à nous *dégager des choses* qui semble constituer le socle de l'image chez Jia, plutôt qu'une quelconque influence de l'absurde surréaliste. Dans cette quête de langage qui nous fait *agir (et voir) juste*, Billeter souligne qu'en dépit d'un réel ébranlement du paradigme du sujet et de la subjectivité, ainsi que du dualisme de l'esprit et du corps, nous demeurons, nous autres occidentaux, prisonniers, faute d'une option philosophique alternative. Cependant, l'auteur donne une fois encore le surréalisme comme l'exception (malgré la vision psychologique du monde véhiculée par ce mouvement) comme exemple visionnaire, car l'intuition qui le guidait le mettait sur la voie d'un nouveau paradigme et le rapprochait de la pensée de Zhuangzi : “André Breton est proche de lui quand il évoque 'le vertigineux et inappréciable 'en-deçà' sur la prolongation sans limite duquel le rêve humain a bâti tous les 'au-delà'. Comme

78 La graphie romanisée du mandarin en pinyin (ici en l'occurrence “Zhuangzi”) est plus courante aujourd'hui (c'est le système officiel dans la République Populaire de Chine) que la transcription phonétique Wade-Giles utilisée par Billeter (qui le nomme “Tchouang-tseu”). Le pinyin est donc privilégié dans cette thèse, mais je garderai la graphie originale des citations qui ne l'utilisent pas, en ajoutant à côté la graphie en pinyin.

79 Jean François Billeter, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2014, pp. 105-106

Tchouang-tseu [Zhuangzi], Benjamin Péret ‘conserve l’inconscience de sa conscience’ selon la formule de Pierre Naville.”⁸⁰

Néanmoins, si ce rapprochement est intéressant, il demeure approximatif, car la relation hiérarchique entre le réel et la subjectivité chez Zhuangzi (et chez Jia Zhangke) est beaucoup plus subtile que dans le mouvement surréalisme. À partir de ce rapport aux *choses du réel* dans le cinéma de Jia, on peut en revenir à Billeter qui convoque le terme *wou wou er pou yu wou* de Zhuangzi, en le traduisant par ‘si vous traitiez les choses en choses au lieu de vous laisser traiter en choses par les choses’ ou plus librement ‘si vous *chosiez* les choses, lucidement, au lieu de vous faire *choser* par elles’. Cela montre que Zhuangzi tient pour dangereuse la tendance naturelle de notre esprit à *se perdre dans les choses* et donc à s’y aliéner et, pis encore, à compromettre notre *liberté subjective* d’interpréter le monde.⁸¹

Jia entretient une relation ambivalente avec le réel. Il ne tente pas de s’en échapper comme le font les surréalistes, mais se méfie, comme Bresson (qui est une de ses grandes influences et pour qui “le réel brut ne donnera pas à lui seul du vrai”), de se faire *choser par les choses*. C’est Bresson encore qui nous permet d’appréhender la création comme une dialectique du réel : “créer [...] c’est nouer entre des personnes et des choses qui existent telles qu’elles existent, des rapports nouveaux”⁸². Telle liberté créative de la perception est aussi le chemin de la conscience du monde selon Zhuangzi. Cette subjectivité du regard n’est pas contradictoire avec la réalité selon Chateau, pour qui *ces manières* de dépasser le procès-verbal de la réalité “appartiennent encore au réalisme par la portée idéologique (voir autrement la réalité) et ontologique (voir autre chose dans la réalité) qu’elles assignent au film.”⁸³ Les insertions insolites de Jia semblent emprunter la même route, un détour depuis la voie principale, qui nous conduit à la possibilité, idéologique et ontologique, d’une autre appréciation du monde.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 142-143.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 107-108

⁸² Cité par Chateau, *op. cit.*, pag. 155.

⁸³ *Ibid.*

Ainsi le bâtiment-fusée de Jia coupe-t-il le ciel (et l'écran) tel un couteau brechtien qui nous signale que toute adhésion passive au réel représenté est désormais périlleuse⁸⁴, ce qui confère à notre regard un surcroît d'acuité grâce auquel nous ne nous égarerons plus dans la représentation des choses et de l'espace. Un tel pouvoir du regard est né de la liberté subjective de l'interprétation du monde, une conscience de la représentation du réel que la caméra positionnelle de Jia prend bien en compte pour exprimer la complexité d'un processus insensé et brutal de destruction infligé à la région historique des Trois Gorges et, par extension, à toute la Chine actuelle. Bien que l'objectivité ne soit plus souveraine, il ne s'agit pas d'un moyen d'échapper au réel. Bien qu'on soit dans l'imagination, il ne s'agit pas d'une formule métaphorique ; bien qu'on soit dans la mémoire, il ne s'agit pas d'une régression psychanalytique. On est dans un espace d'expérience ouvert et dialectique.

Dans l'œuvre de Jia, le sentiment de réel ne s'est jamais perdu, car même si l'on y retrouve, çà et là, des traces d'irréel, le réalisateur filme toujours une *interprétation de la perception de la vérité* (*chenxian zhenshi gan*). On n'est ni dans le mimétisme de la captation technique du monde ni dans le surréel purement mental, c'est-à-dire dans une certaine conscience d'habiter la représentation du monde, conscience qui nous donne prise sur le réel de façon libre et critique. La perception du réel vient donc liée à la fois le sens d'observation du monde et son interprétation subjective, elle-même accrochée à la mémoire et à l'imagination, comme Jia le précise lui-même : "la perception de la vérité ne vient pas toujours de la captation directe, car il est aussi possible qu'elle puisse venir de l'imagination [*zhuguan xiangxiang*]"⁸⁵

Nous ne sommes cependant pas dans une sorte d'entre-deux qui prétendrait concilier réalisme ontologique du cinéma et surréalisme. Quand le bâtiment de *Still life* s'envole (comme les animations du film précédant, *The World*), ou quand la violence prend une

84 Voir dans le chapitre IV le développement de cette idée sur la coupure dialectique générée par cette image en tant que simulacre.

85 Zhangke Jia et all., 'Sanxia haoren', p.24, cité par Yingjin Zhang, *op. cit.*, p. 108.

tournure théâtrale et allégorique dans *A Touch of sin*, on n'est plus ni dans la transparence du réel ni derrière son voile. On n'est plus dans le lieu commun défini par la distance qui sépare l'image du réel ni dans le lieu où représentation et objet cessent de s'opposer ; on se trouve là où ces pôles convergent dans une *faille commune*. Il ne s'agit pas non plus de *l'image-voile*, mais, comme la nomme Didi-Huberman, de *l'image-déchirure* qui *laisse fuser un éclat de réel*. On redécouvre le réel à partir des lacunes et de l'imagination et de l'expérience directe, qui agissent concomitamment. On construit le réel dialectiquement à partir d'une image consciente de ne pas être *toute et complète* :

“Évidemment, nous ne sommes plus dans la sphère de l'expérience consensuelle, mais dans une *expérience déchirante* qui produit le bouleversement des territoires, donc des limites. À ce moment, dit bien Lacan, ‘le rapport imaginaire atteint lui-même sa propre limite’.”⁸⁶

Il serait en effet hasardeux à qualifier de surréalistes les films de Jia, car la nature et la dynamique de ce qu'ils racontent et la manière dont ils font récit, bien qu'on y décèle, dans certaines scènes, une imagination défamiliarisante, nous lient au réel, en nous amenant à l'interpréter et à sortir de ce que les bouddhistes appellent *avidja*, à savoir l'illusion du réel créée par la roue de la vie, c'est-à-dire l'ignorance faite de l'attachement aux choses et du désir, qui nous éloigne de la conscience de soi. La notion d'*avidja* nous rend ainsi conscients que la réalité n'est dans notre expérience qu'une sorte de croyance imposée par l'habitude d'un regard dépourvu d'une conscience libre. Ainsi, si Jia se méfie de la réalité sensorielle comme d'un discours absolu. Il semble aussi concevoir l'imagination comme une puissance positive de l'esprit, à condition qu'elle nous renvoie à son tour, d'un regard conscient, au monde des phénomènes. Objet et image, perception sensorielle et imagination font partie d'un système complexe que la caméra de Jia parvient à exposer à partir des *stimuli* objectifs et à reconstruire subjectivement sous forme d'images en osmose avec la conscience du spectateur.

86 G. Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 104-105.

3.3 Le témoin étonné d'un regard mouvant

Bien entendu, ce n'est pas uniquement dans cette seule scène que le cinéma de Jia Zhangke a basculé, comme dans une sorte d'épiphanie cinématographique, d'une approche documentaire à une approche plus souple et subjective de la réalité. Mais si les scènes dites fantastiques de *Still life* s'avèrent démontrer une conscience de cet état de représentation, presque comme un manifeste esthétique, le réalisateur avait déjà donné plusieurs indices d'une évolution conceptuelle et stylistique de son rapport au réel. Cependant, Jia n'aborde pas la réalité de la même manière que les avant-gardes du début du siècle dernier comme Fernand Léger⁸⁷, qui, suivant la négation du sujet dans la peinture moderne, prônaient aussi dans le cinéma la destruction du *scénario descriptif*⁸⁸ produit d'une *inféodation du septième art sur le commerce*. Même si Jia semble chercher lui aussi ce nouveau réalisme qui ne prétend pas trouver le mimétisme du réel, en limitant la charge sentimentale de ses films pour donner de l'expression aux phénomènes et aux objets anodins du monde, il ne va cependant jamais rejeter le scénario⁸⁹. Il ne désavoue pas non plus la tradition de conteur d'histoires, mais bien au contraire, la revendique. Il semble maintenant intéressant d'observer l'évolution de son cinéma, pour pouvoir bien analyser chez lui la nature de l'image en relation à sa représentation du réel.

Déjà dans *The World*, des éléments insolites, plus ou moins évidents, donnent au réel un statut tout à fait différent que celui du réalisme documentaire de ses tout premiers

87 Dans la recherche d'un cinéma pur, Léger conteste tout élément qui ne soit pas purement cinématographique et qui, dans l'effort de construire un monde reconnaissable, soit négligeant avec le *pouvoir spectaculaire* du fragment: "La raison d'être du cinéma, la seule, c'est l'image projetée... Remarquez bien que cette formidable invention ne consiste pas à imiter les mouvements de la nature ; il s'agit de tout autre chose, il s'agit de faire vivre des images, et le cinéma ne doit pas aller chercher ailleurs sa raison d'être. Projetez votre belle image, choisissez-la bien, qualifiez-la, mettez le microscope dessus, faites tout pour qu'elle donne un rendement maximum, et vous n'aurez plus besoin de texte, de descriptif, de perspective, de sentimentalisme et d'acteurs. Soit dans l'infini réalisme du gros plan, soit dans la pure fantaisie inventive (poétique simultanée par image mobile), l'événement nouveau est là avec toute ses conséquences.", in Fernand Léger, *Dossier pédagogiques du Centre Pompidou* : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:suHp66yaes8J:mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-leger/ENS-leger.html+&cd=7&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&client=safari> (vu en 30/05/15).

88 Fernand Léger, "Autour du ballet mécanique", p. 167, cité par Chateau, *op cit.*, 157-158.

89 Il a d'ailleurs été primé à Cannes pour le scénario d'*A Touch of sin* en 2013.

FIG. 26 : Taisheng (Chen Taisheng) retrouve un ami devant le “World Trade Center”, dans *The World* (2004).



films. Les *animations* qui apparaissent dans ce film comme des images de rêveries des personnages y sont les marques plus évidentes de cette distance prise par rapport au réel objectif. Ce procédé apparaît dans le film comme l’envie de sortir d’une représentation figée du réel pour atteindre l’expression de la subjectivité des personnages : ils survolent la ville comme s’ils se projetaient dans le ciel pour goûter une liberté à laquelle ils ne peuvent pas accéder dans leurs vraies vies, essentiellement pour de raisons financières. Dans une des scènes, la contradiction entre leurs vraies conditions de vie et l’illusion engendrée dans un monde de falsifications⁹⁰ saute aux yeux : les travailleurs migrants jouent, par exemple, le rôle d’équipage d’avion dans le parc d’attractions alors qu’ils n’ont jamais pu s’offrir un seul voyage avec ce type de transport.

L’espace du parc en soi, où le film se déroule, est une expérience plus subtile de passage et d’entrelacement entre une lecture objective et une représentation subjective du monde, étant donné qu’il s’agit d’un espace façonné par la mondialisation, dans lequel tout devient une chimère à laquelle les travailleurs migrants n’arrivent pas à échapper. Comme dans ces animations, on voit là aussi une insatisfaction envers le monde réel exprimée de façon subtile et rêveuse : on adopte le point de vue des travailleurs migrants prisonniers de ce rêve moderne d’accès à la prospérité (l’*avidja* engendrée par cette roue de la vie). Pour eux, même la liberté présumée du capitalisme n’est plus qu’un autre fantasme. Ces travailleurs n’ont pas la possibilité de connaître les bâtiments originaux qui ont servi de modèle des monuments représentés dans le parc (telles la tour Eiffel, la Statue de la

⁹⁰ Nous reviendrons plus tard sur la différence entre copies et simulacres, distinction que Jia utilise de façon dialectique dans ses films.

Liberté, les pyramides, etc.) ; ils n'ont pas non plus la possibilité de changer leurs vies, d'évoluer dans leur profession, de gagner suffisamment d'argent pour participer à la consommation mondialisée, de s'évader pour changer d'air, pour changer de paysage, changer de perception. Ce n'est pas un hasard si c'est dans ce film que Jia commence à oser des mouvements de caméra plus complexes, dans une recherche d'esthétique plus élaborée et moins documentaire. Pour autant, cette approche plus formelle ne nous éloigne pas ici de l'expression du réel, mais nous rapproche de sa représentation grâce à la médiation artistique.⁹¹

Cependant, le tout premier signe réellement clair de ce basculement entre une esthétique naturaliste et une représentation du réel plus ouverte à l'interprétation subjective se manifestait déjà, comme l'observe Fiant, dans le dernier film de la trilogie du Pays Natal, *Plaisirs inconnus*, quand Xiao Ji raconte la fameuse scène de braquage de *Pulp Fiction* à Qiao Qiao (qui porte une perruque semblable à la coupe du personnage joué par Uma Thurman dans le film de Quentin Tarantino) :

“Les deux personnages sont au restaurant, leur échange verbal est restitué par de brusques panoramiques de l'un à l'autre, mouvements de caméra déjà contre nature pour Jia. Le jeune homme se lance alors dans son récit : ‘C’est dommage que je sois né à Datong. Se j’étais né aux États-Unis, au pays du fric, j’aurais déjà fait un casse. L’autre jour, j’ai vu un DVD de film américain. Il y avait un couple qui mangeait au restaurant. La fille était belle, des cheveux comme toi. Tout d’un coup, ils se décident d’attaquer. Le type sort un flingue... [Xiao Ji frappe violemment la table du plat de la main, se retourne et mime un braquage] ‘Haut les mains !’ C’est alors qu’intervient le raccord en question, entre la scène du restaurant et la scène de la discothèque où on retrouve les deux protagonistes dansant sur le remix de la musique de *Pulp Fiction*. Pour la première fois dans son cinéma, Jia semble remettre en cause une esthétique réaliste, pudique, fortement affirmée dans ses deux premiers longs métrages.”⁹²

91 Chateau commente la fameuse phrase d'Adorno dans la *Théorie critique*, qui affirme que “les grandes œuvres d'art ne peuvent pas mentir”, pour signaler que telle vérité est fondamentalement dialectique : “la vérité ne consiste pas ici dans l'énoncé d'une préposition que l'on présente comme incontestable et qui serait immédiatement reconnaissable, mais dans le fait d'assumer ses contradictions.” (Dominique Chateau, *op. cit.*, p. 164.)

92 Anthony Fiant, *op. cit.*, pp. 61-62.

Même si cela s'avère être sans nul doute un basculement plus clair, il y a déjà dans *Platform*, son deuxième film (et son premier scénario), des signes d'un regard plus plastique, même si encore très pudique, envers le réel, comme l'exemple, beaucoup plus subtil il est vrai, du faux raccord de 360° de la scène du train, commenté ci-dessus, avec notamment la musique qui passe du diégétique à l'extradiégétique. Cependant, ce qui est plus intéressant ici, c'est la cohérence formelle de Jia pour exprimer le désir inassouvi de ses personnages et leur subjectivité entravée par un réel implacable. La scène faisant référence à *Pulp fiction* de *Plaisirs inconnus* fait rupture avec la représentation naturaliste jusque là prépondérante. Cependant, ce n'est pas une rêverie qui surpasse le réel au sens surréaliste, car ici le désir est bien inaccessible. La scène dévoile le désir d'un jeune homme d'avoir le droit de rêver, de devenir un héros (ou un bandit romantique), de satisfaire sa soif d'aboutissement, d'amour et d'aventure, d'avoir accès aux biens de consommation mondialisés, de voyager et d'être libre, de pouvoir voler. En effet, il s'agit bien de *voler*, qui est une aspiration récurrente chez les personnages de ses films : c'est le cas des protagonistes de *The World*, qui s'envolent dans les images animées, faute de pouvoir prendre l'avion dans la vraie vie (et d'avoir la possibilité de liberté et d'épanouissement qui cela représente) ; on peut aussi penser à *Platform* et la belle scène (commentée plus tôt) où trois amis chevauchent ensemble un même vélo, ouvrant leurs bras comme des ailes ; ou bien encore à la scène des escaliers quand Xiao Wu (dans son tout premier long métrage) les monte, en quittant le niveau de la rue, pour gagner de la hauteur devant l'hôtesse de karaoké qui l'accompagne (une hauteur qu'il n'a ni physiquement ni socialement) ; et, bien entendu, le bâtiment qui s'envole dans *Still life*, comme s'il échappait ainsi à la destruction qui lui était destinée.

Ces possibilités de dépassements physiques représentées par le vol rapprochent le cinéma de Jia de la double réalité de l'image selon Bachelard, laquelle exprime à la fois une réalité physique et une réalité psychique⁹³ à travers une imagination matérielle et créative, une *image imaginée* qui s'envole d'une *imagination reproductrice* pour construire une

⁹³ Ce qui se rapproche de la nature duelle de l'existence humaine, comme nous le verrons plus tard dans la notion de *fūdosei* de Watsuji.

imagination créative capable de vaincre la pesanteur de la masse des choses. Pour lui, on comprendra mieux le réalisme psychique de cette dialectique de l'ascension et de la chute si on lit, avec *l'âme pleine de songes*, ces notes de Léonard de Vinci :

“La légèreté naît de la pesanteur, et réciproquement, payant aussitôt la faveur de leur création, elles grandissent en force dans la proportion où elles grandissent en vie, et elles ont d'autant plus de vie qu'elles ont plus de mouvement. Elles se détruisent aussi l'une à l'autre au même instant, dans la commune vendetta de leur mort. Car la preuve est ainsi faite, la légèreté n'est créée que si elle est conjonction avec la pesanteur, et la pesanteur ne se produit que si elle se prolonge dans la légèreté.”⁹⁴

Telle complémentarité des opposés dans les écrits de Léonard de Vinci, (qui lui aussi rêvait de voler comme nous le rappelle ses projets de machines-oiseaux), peut être mis en parallèle avec la dynamique du *yin-yang* créateur du mouvement incessant entre vide et plein, destruction et construction. D'autant plus que le sentiment de légèreté représenté par *l'envol* dans les films de Jia reflète l'image de la pesanteur des conditions sociales et économiques subies par les personnages, et en particulier les jeunes et les travailleurs migrants. Cet envol ne représente pas seulement l'ascension de la subjectivité au-delà du monde concret, mais rend aussi visible le gouffre existant entre l'objectivité limitée et la subjectivité illimitée, qui finit par révéler une réalité lourde et étouffante jusqu'ici cachée. Ce jeu d'opposition confère, selon Bachelard, une image dialectique au vol, qui exprime à la fois élévation et chute, divagation et raison ; un vol qui ne montre pas seulement la splendeur des hauteurs, mais aussi les limites périlleuses des possibilités de nos ailes⁹⁵.

94 Léonard de Vinci, *Carnets*, trad., t. I, p. 45, cité par Gaston Bachelard, *la terre et les rêveries de la volonté – essais sur l'imagination de la matière*, 16e ed., Mayenne, José Corti, 1996, p. 342.

95 Bachelard confère à l'imagination du regard, la possibilité d'animer les images par le poids qui les intègre : “On le voit, les images de la pesanteur et les images de la hauteur s'offrent comme un axe aux images les plus diverses, comme un axe qui donne des images de chute et des images de relèvement, des images de la petitesse humaine et des images de la majesté de la contemplation. Dès qu'on adjoint à ces images leur dynamisme initial, elles se pluralisent encore, elles se diversifient par leur intensité même. [...] C'est par le poids accordé par l'imagination que les choses imaginées prennent la dimension de la hauteur et de la pesanteur. L'imagination devant le monde d'objets à réimaginer, à animer, joue sans fin à pigeon vole, se plaisant à distinguer, suivant l'humeur, ce qui va aux abîmes et ce qui vole au ciel.” Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté – essais sur l'imagination de la matière*, 16e ed., Mayenne, José Corti, 1996, pp. 387-388.

Dans *Plaisirs inconnus*, se trouve une clé pour comprendre l'importance du vol dans l'univers de Jia. Dans ce film, on revient à plusieurs reprises sur la figure du papillon, mais le secret n'est révélé que lorsque Qiao Qiao explique à Xiao Ji dans une chambre de motel ce que veut dire la notion de *Xiao Yao You*, de Zhuangzi. Elle dessine un papillon sur un bout de papier, accroché au miroir, pendant qu'elle lui révèle que l'essence de ce symbole est d'être libre pour accomplir ses désirs, ce qui nous amène directement à la célèbre parabole du papillon de Zhuangzi :

“Tchouang [Zhuangzi] Tcheou, au réveil d'un rêve où il avait été un papillon butinant les fleurs, se demanda s'il était Tchouang Tcheou [Zhuangzi] se souvenant avoir rêvé qu'il était un papillon ou plutôt un papillon en train de rêver qu'il était Tchouang Tcheou [Zhuangzi].”⁹⁶

Dans cette scène, Qiao Qiao est devant le miroir, mais ne regarde jamais son image ayant les yeux fixés sur le dessin du papillon. Elle voudrait aussi voler et voltiger, mais sait que sa condition l'en empêche. Elle n'a pas le droit de rêver, comme Zhuangzi (ou le papillon). Elle abandonne le dessin et, toujours sans regarder son reflet dans le miroir, va s'asseoir sur le lit à côté de Xiao Ji, qui, l'air désolé, a les yeux dans le vague. La caméra suit son déplacement en un seul plan. Toujours sans se tourner vers elle, il lui demande qui lui a parlé de Zhuangzi. Elle répond que c'est Qiao San, son ancien chef et fiancé, qui a récemment humilié et battu Xiao Ji dans une boîte de nuit. “Putain, encore lui !”, s'exclame Xiao Ji. La jeune femme vient alors vers lui pour lui essuyer les cheveux avec une serviette. Il la regarde alors et lui demander comment ce papillon est arrivé là. En le prenant dans ses bras, elle lui dit qu'il est venu tout seul.

Ce qui pourrait être une scène d'espoir et le commencement d'un amour s'avérera être le présage d'une fin triste et mélancolique. Dans la scène suivante, on voit Qiao

96 Tchouang-tseu [Zhuangzi], *Les œuvres de maître Tchouang*, chapitre II, « Discours sur l'identité des choses », traduit par Jean Lévi, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 2006, p. 30.



FIG. 27 : Qiao Qiao (Zhao Tao) et le papillon, dans *Plaisirs inconnus* (2002).

Qiao dans un bus le même papillon tatoué sur le devant de son épaule. Ensuite, Xiao Ji est torse nu sur sa moto, le calque du tatouage encore collé sur sa poitrine. On pourrait penser à une fin romantique, d'autant plus qu'on découvre plus loin que Qiao San, l'ex-patron petit mafeux et amant de Qiao Qiao, est mort dans un accident de voiture. Mais cela n'est qu'une illusion de plus que leur amour deviendrait possible. C'est une fausse piste pour atteindre le bonheur: elle n'arrivera pas à échapper à son image (qu'elle ne regardait pas) oubliée dans le miroir du motel. On l'aperçoit une dernière fois dans le film alors qu'elle est devenue prostituée dans un bar ; quant à Xiao Ji, on le voit déboussolé sous la pluie au milieu d'une route, sa moto en panne à ses côtés, alors qu'il fuyait un braquage qui avait mal tourné. Ces jeunes Chinois démunis, n'ayant pas le droit de rêver, veulent voler, mais leurs pieds ne quittent jamais le sol.

Dans la parabole de Zhuangzi, on retrouve deux notions importantes dans le cinéma de Jia, le vol et *la mise en doute du réel*. D'abord le vol, qui vient de la notion de Zhuangzi nommée *xiao yao you* (déambuler sans entrave), comme la volonté d'épanouissement, de bonheur et de liberté, de désir étouffé par une situation économique d'inégalité et d'exclusion. Le titre original de ce film (任逍遥, *Rèn xiāo yáo*) reprend aussi cette expression (*libre de toute contrainte*), qui est le titre d'un morceau de musique pop que Bin Bin (l'ami inséparable de Xiao Ji) choisit, quand l'officier de police l'oblige à se mettre debout et à chanter, après son arrestation. L'ironie (et la triste poésie) de la scène transparait lorsque Bin Bin chante cette chanson romantique sur la liberté spirituelle procurée par l'amour

alors que le policier vient de lui dire que sa tentative de braquage est un crime passible de la peine de mort. Dans les films de Jia, l'envol est un rêve qui s'écroule devant un système pervers, où les gens sont de plus en plus isolés et aliénés. Ici encore on est dans la représentation d'un vol impossible, comme la défenestration, dans le dortoir d'usine brouillant et surpeuplé, du jeune travailleur dans *A Touch of sin*, comme Icare tombant vers la mort après avoir vu ses rêves de hauteur et de lumière brûler ses ailes d'ange.

À travers cette citation de Zhuangzi, dans *Plaisirs inconnus*, on retrouve non seulement le rapprochement de l'esthétique de Jia à la pensée chinoise, mais aussi l'indice de la crise du réalisme dans son cinéma. En effet, la nature profonde de la réalité est bien mise en question dans la parabole du papillon : dans la notion de *xiao yao you*, le second mot, *yao*, correspond à *distance* ou *au-delà*, ce qui indique ici la volonté de dépasser *les frontières de l'habitude*, c'est-à-dire d'outrepasser les valeurs consensuelles qui légitiment les rôles sociaux et la compréhension quotidienne des choses. Pour Jia, cette appréhension des valeurs consensuelles correspond à l'idéologie de développement imposée par l'État chinois, et la logique utilitaire qui justifie toutes les conséquences humaines et matérielles néfastes engendrées par ce projet. Conscient des contradictions de la représentation du réel, Jia, comme Zhuangzi, nous met en garde vis-à-vis de nos préconceptions pratiques qui nous empêchent de voir le monde autrement, nous privant d'un libre regard posé sur la réalité. En ce qui concerne les éléments insolites dans ses films, il est bien clair que l'intention de Jia n'est pas de nous y faire croire, mais de nous prémunir contre les contradictions de la représentation du réel⁹⁷ et contre tout discours qui impose une vérité incontestable. Cette liberté ne sera pas atteinte avant la restructuration de la perception des frontières de ce qu'on appelle réel, en laissant errer notre esprit au-delà du familier, nous mettant dans un état (*dao*) de perception du monde plus ouvert et plus créatif. Cela nous ramène à la volonté de voler que le peintre doit insuffler aux nuages dans la notion du *qi* de la peinture chinoise, en détriment de la pure ressemblance technique.

97 On peut d'ailleurs mettre encore en parallèle ce parti-pris avec le principe d'Adorno qui affirmait que les grandes œuvres d'art étaient incapables de mentir.

En ce qui concerne l'appréhension du monde dans le cinéma de Jia, Zhuangzi fournit une autre clé importante pour sa compréhension, dans ce que Jean François Billeter va appeler, dans son œuvre sur le penseur chinois, la *physique élémentaire de la subjectivité*, qui s'intéresse aux changements de régime de l'activité humaine, aux discontinuités de la conscience et aux paradoxes qui les accompagnent. Selon lui, on passe souvent d'une activité consciente (une vision techniciste), qui nous induit en erreur, à un état de non-conscience dans lequel les phénomènes se déroulent sans entrave, comme l'écoulement des choses dans la nature. Cet état naturel n'est pas un retour à la cosmologie déterministe grecque, mais l'expression de la liberté pour agir naturellement ; le cinéma étant, si l'on prend le terme de Spinoza, un artifice pour entrer dans la nature du réel.

Concernant cette *appréhension visionnaire de la chose*, c'est-à-dire des phénomènes du monde, Zhuangzi, propose une conscience en retrait, comme une sorte d'observateur ironique de soi-même, d'un agir naturellement au monde. Ce passage entre un état de conscience objective figée et trompeuse et un état de conscience libre et en retrait dans une activité spontanée n'est pas si simple à saisir, pouvant ainsi nous amener à plusieurs malentendus et simplifications, comme le comparer à un état de léthargie passive ou d'inconscience surréaliste. Cela nous rappelle *le retrait de l'artiste* chez Bergson, lui aussi accusé d'irrationalisme. À partir d'un *détachement désintéressé des phénomènes* (non pas un détachement kantien réflexif, mais un état où la sensibilité peut percer l'habitude trompeuse du réel, qui le voile, et contourner les limites du langage qui ne parvient pas à exprimer le réel), Bergson croit qu'on peut percevoir le monde sans les filtres de l'utilité, sans ce voile qui cache à l'intelligence la perception immédiate des choses. Chez Bergson, l'art peut finalement nous amener à une vision de la réalité au-delà des étiquettes imposées par nos habitudes et conventions : "à partir de l'idéalisme on arrive à la réalité"⁹⁸.

Pour sa part, Jia semble évoluer d'une esthétique où la simple appréhension crue des

⁹⁸ Henry Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Les Presses universitaires de France, "Édition du centenaire" des Oeuvres de Bergson, 1959, pp. 458-462.

choses suffisait pour exprimer le monde à une esthétique où, à travers l'artifice même de l'art, il devient possible d'exprimer ce que les mots n'expriment pas. Tel artifice dans le cinéma ne vient pas seulement par le mécanisme de reproduction qui lui est particulier, mais par la mise en scène, la narration, le montage et la *caméra positionnelle*, qui construisent une interprétation du réel à partir de choix formels.

Cependant, la construction du temps et de l'espace dans un film n'est pas achevée avant sa perception et sa reconstruction par le spectateur lui-même. Pour Merleau-Ponty notamment, un film n'est pas pensé, il est perçu⁹⁹. Cette façon de percevoir le monde au-delà de la matière n'est pas, pour Bergson, issue de l'intelligence, mais de l'intuition, qui pour lui (comme pour Kant) nous donne seulement le sens de la durée, tandis que l'intelligence nous donne à saisir la matière dans sa spatialité géométrique. Cette hiérarchie ne correspond pas à la construction de l'espace dans le cinéma de Jia, qui dessine (de Shanxi aux Trois Gorges, de Pékin à Shanghai) une *cartographie affective* de la Chine, à partir de la physique élémentaire de la subjectivité de ceux qui l'utilisent.

En effet, la spatialité reléguée à l'objectivité ne correspond pas selon Dominique Chateau à notre perception du monde ni à celle du cinéma. En partant de l'image de Bachelard de la maison comme *topographie de notre être intime*, Chateau, dans sa poétique de l'espace, ouvre la voie à de multiples représentations et processus mentaux : "la pratique de l'espace, dans les situations ordinaires ou spéciales (poétiques par exemple), n'est sans aucun doute jamais réduite à la pure extériorité. L'illusion de cette pure extériorité provient, on l'a déjà dit, d'un géométrisme poussé à son comble pour être mieux épinglé."¹⁰⁰ Ainsi l'intuition est également nécessaire à la perception et à l'intériorisation de l'espace. Autrement, on l'aurait réduit à une représentation simpliste d'un seul point de vue, comme le souligne Chateau : "l'espace matérialisé n'est pas plus l'espace que le temps matérialisé n'est le temps. L'espace est un concept aussi abstrait que celui

⁹⁹ "Il suggère que l'application au cinéma d'un amalgame de psychologie de la Gestalt et de la phénoménologie existentielle fournirait une base psychologique pour les structures fondamentales de l'expérience cinématographique comme une expérience de médiation d'être au monde.", Robert Stam, [libre traduction], *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁰ Dominique Chateau, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 72.

du temps.”¹⁰¹ Dans le cinéma, la réconciliation de l’espace et du temps provient (pour l’espace-temps deleuzien-bergsonien) de la *sensation de mouvance*, une image mouvante plutôt qu’une image-mouvement. Mitry explique que cet espace filmique n’est plus un réceptacle : “[...] ce n’est plus un espace fixe qui enveloppe un ensemble de mouvements déterminés, mais l’espace, infiniment mobile et variable, qui se compose en une infinité de cadres et de plans, et détermine ou explicite les mouvements qu’il contient en devenant mouvement lui-même”.¹⁰²

Lorsque, dans *Plaisirs inconnus*, Xiao Ji traverse à moto un vaste terrain en friche, alors que celle-ci cale plusieurs fois avant de pouvoir monter une petite butte. Ce terrain n’est plus seulement un espace de circulation difficile, mais aussi un espace en transformation, une *sensation de mouvance* qui passe par plusieurs états de représentation, accompagnant le mouvement du personnage et de la caméra (voie d’échappatoire, chemin infranchissable, lieu de détresse, mais aussi de contemplation quand, une fois arrivée au bout, le personnage peut avoir le plaisir fugace de fumer une cigarette). Par le mouvement de la caméra qui suit le personnage, une fois au sommet de la butte, on parvient à voir les montagnes derrière les bâtiments. La simple et banale friche acquiert alors un nouveau statut, celui de paysage.

Ce plan de deux minutes et trente-six secondes n’a aucune valeur narrative pour le film, il semble avoir juste été fait pour interagir avec cet espace¹⁰³, qui atteint l’essence du paysage chinois *shanshui* dans cet espace actuel : la plongée brise la perspective unique, le long parcours dans cette terre désaffectée et vide invite le regard à divaguer. Si les montagnes sont bien visibles à la fin du plan, l’eau est évoquée par son absence, car ce terrain abandonné semble être une rivière asséchée, ce qui confirme le petit pont

101 *Ibid.*, p. 71.

102 Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Paris, Ed. Universitaires, tome I, 1963, p. 27, cité par D. Chateau, *Ibid.*, pp. 78-79.

103 Si l’on fait bien attention, on se rend compte que Jia avait déjà filmé cet endroit dans *In Public*, dans la scène de l’arrêt de bus, où l’on voit à la fin la structure métallique de ce mobilier urbain. La position de la caméra est d’ailleurs presque identique dans les deux films.

FIG. 28 : Xiao Ji (Qiong Wu) monte en moto une butte de Datong, dans *Plaisir inconnues* (2002).



métallique surplombant sable et poussière. Au cours de ce parcours, la perception de l'espace se transforme. Le temps du regard rend visible l'image latente de plusieurs couches de significations jusqu'ici invisibles (le désarroi personnel du jeune homme, la catastrophe écologique de la Chine actuelle, etc.). Dans cet environnement, les rêves s'évanouissent comme ce cours d'eau. Quant à la montagne, malgré la confusion sonore du trafic de véhicules, elle nous mène à une dimension plus vaste, à une histoire plus large d'une Chine ancestrale, voire d'un temps éternel. La fumée qui monte vers le ciel (de la moto, des cheminées à l'arrière-plan, de la cigarette), la poussière dans le vent, les montagnes devant un ciel blanc peu flatteur, et même l'absence de l'eau (hors-temps) et de voitures (hors-champ) nous proposent ainsi une certaine dynamique, une absence en présence. Malgré la première impression d'obstruction et d'immobilité, l'espace devient, par son image, infiniment mobile et variable, composé d'une infinité de cadres et de plans ; sa perception devient mouvement.

Ainsi, nous retrouvons dans cette *sensation mouvante* cinématographique, le spectateur parachevant cette activation, le concept du *you* de la peinture chinoise. Dans le paysage chinois et dans le cinéma de Jia, l'espace s'avère être aussi saisi par la subjectivité d'un regard mouvant ; l'espace n'est plus figé, pour être ainsi perçu et construit par un regard sans entrave, c'est-à-dire hors de la perception utilitaire du monde¹⁰⁴. On peut à nouveau s'en remettre à Zhuangzi pour éclaircir ce point. Il donne à l'observation libre (le *you* de

¹⁰⁴ Comme l'infini sans forme de l'image orgique de Deleuze. Cependant il n'a pas su appliquer ce concept à l'expérience du monde.

xiao yao you) une signification active liée au regard qui ‘se balade’, ‘se promène’, ‘évolue librement’, et retrouve ainsi la possibilité active de la perception créative du monde au-delà des limites des images précises et discernables. Ce même *you*, comme on l’a vu précédemment, se retrouve dans la théorie de la peinture du paysage chinois et plus tard, dans le *cadrage afocal* du cinéma chinois des années 1930, se destinant à rompre les limites de l’image. Jia nous fait aussi, par exemple, suivre le chemin ardu que Xiao Ji doit traverser et sentir l’angoisse de voir sa moto caler à plusieurs reprises en pleine pente pour finalement parvenir à la gravir. Malgré la difficulté, le cadrage final, quand il arrête sa moto devant le pont et fait quelque pas pour allumer une cigarette au sommet, nous permet de contempler les montagnes en arrière plan, une désobstruction qui s’avère non seulement visuelle, mais aussi capable de libérer l’interprétation de l’espace, de le transformer en image mouvante et libre, ce qui rend possible la remise en cause, à partir l’observation du mouvement de ce jeune homme, du discours officiel imprégné dans la perception consensuelle de cet espace.

Le *you* incite à une intention du réel similaire à l’image mouvante à partir de la relation entre durée, mouvance et réponse de notre appareil de perception : “cette consistance n’est pas seulement une illusion de réalité, elle est ressentie comme est ressentie la réalité.”¹⁰⁵ Cela nous rappelle une ancienne histoire que François Jullien raconte pour illustrer l’esthétique chinoise : un néophyte croit qu’il suffit d’arriver à la *ressemblance* pour atteindre la *vérité*. Le vieux Maître rappelle qu’il faut d’abord considérer pleinement les *phénomènes* (象, *xiang*) des êtres et des choses pour atteindre à la fois la fleur (de la ressemblance extérieure) et le fruit (constitué par le souffle-énergie). La ressemblance est superficielle sans le souffle-énergie qui la traverse et la fait vibrer, qui fait émaner continûment l’image comme il fait respirer continuellement le monde. Sans cela, on assiste à la mort de l’image. Ainsi, la moindre figuration nécessite le pouvoir initiatique et d’animation du *yang* et la capacité de réception et d’actualisation du *yin*. L’image de la peinture chinoise varie, selon lui, entre vide et plein, entre apparition-disparition,

105 *Ibid.*, p. 77.

émergence-immersion, manifestation et retrait.

“Le sage a établi les images pour exprimer complètement le *yi* (意), lit-on dans le Classique du changement (Xici, A, §12), c’est-à-dire que l’image n’a de contenu objectif, *i.e.* de teneur vitale, que quand, sous ses traits tangibles, elle exprime une aspiration invisible. Même si vous voulez peindre des nuages, et cela qu’ils soient *enchaînés ou concentrés, amassés ou dispersés*, il faut obtenir un mouvement de fluidité et de non-obstruction tel en eux que, dans leur allure *légère et dégagée*, ils soient une image phénoménale (*xiang*) dont la tension-intentionnalité (*yi*) soit de *vouloir voler* (TangZhiqi, C.K., p.120).”¹⁰⁶

La vérité d’une image n’est donc pas l’imitation d’un moment du réel, mais l’expression de l’intentionnalité des éléments de telle réalité dans le temps, comme l’intention de Xiao Ji de monter la butte, mais aussi d’avoir un moment d’apaisement, de sortir de sa condition. Cette scène ne fait en rien avancer la narration du film, mais permet à Jia de saisir l’expression des intentionnalités qui animent l’image phénoménale de ce moment, de donner à voir les obstructions qui entravent le chemin de ces jeunes, de faire ressentir le *vouloir voler* qui les pousse, malgré tout, au bout de chemin. Cette fluidité donne essence aux formes, en faisant sentir l’état d’imminente transmutation dans l’interaction réciproque du temps et de l’espace ; elle donne forme à l’intentionnalité de changement qui est, ainsi, un état de disponibilité, pour le personnage comme pour le spectateur.

Cette disponibilité du regard est aussi une disponibilité de conscience, qui n’est plus dans un état passif. Cette conscience doit être libre, mais vigilante de la perception errante, tel un retrait de nous même qui nous éloigne des vices et des habitudes qui obstruent le regard. Dans l’expérience du *you*, selon Zhuangzi, notre conscience devient un témoin étonné de nous même, comme l’explique avec subtilité ce passage de Billeter, qui s’avère important pour la suite de notre propos :

106 François Jullien, *La grande image n’a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003, p. 336.

“Le verbe *yeau* [you] ferait référence aux équipées des chamanes en transe. Je n’exclus pas une telle filiation, mais je suis persuadé que Tchouang-tse [Zhuangzi] donne au terme un sens philosophique. Lorsqu’il donne son sens fort, *yeau* [you] désigne chez lui le régime d’activité dans lequel notre conscience, dégagée de tout souci pratique, se fait spectatrice de ce qui se passe en nous. [...] Il a un intérêt philosophique parce que c’est en lui que se rencontrent la connaissance de la nécessité et une sorte de liberté seconde qui résulte de cette connaissance, ou de cette vision de la nécessité. Cette forme d’activité nous place en un point qui est au cœur de la pensée de Tchouang-tse [Zhuangzi], comme celle de Spinoza, et qui, avant d’être au cœur de sa pensée, est au cœur de son expérience. C’est pour cela qu’il est visionnaire. Rien ne l’intéresse plus que de se mettre dans cette relation seconde à sa propre activité et de s’en faire du dedans le témoin étonné.”¹⁰⁷

Au sommet de cette butte de sable et débris franchie par la moto de Xiao Ji, Jia nous place comme témoin étonné de la réalité chinoise, nous faisant d’abord sentir ce parcours hasardeux, comprendre l’affolement de ce jeune homme dans la réalité étouffante chinoise, sentir son désarroi matériel et psychique, puis recontextualiser l’espace historique et géographique qu’il traverse. Sans aucun mot, sans aucune fonction narrative pratique, cette scène nous mène dans sa mouvance et, grâce à l’étonnement envers cette image en constante transformation, nous rend le réel surprenant, à travers un regard dialectique et autoréflexif posé entre le témoignage et la création, qui nous ouvre à cette sorte de liberté seconde, subtile, mais pleine de possibilités.

3.4 Vers une image sans limites

Malgré le rapport critique avec la réalité, l’étonnement de ce témoin dans les films de Jia n’est pas ciblé et intramondain, ce que Schopenhauer appelle l’étonnement scientifique,

¹⁰⁷ Billeter, op. cit, pp. 67-68.

il s'agit plutôt de ce que le philosophe de Dantzig nomme *étonnement philosophique*, par lequel le rationnel de la causalité devient absurde dans la contingence du monde. Dans *Useless*, le deuxième documentaire de Jia, la critique de la perception utilitaire du monde est patente, à commencer par le titre qui veut dire inutile ou, plus littéralement, *vide d'utilisation*. Ce film a été assez mal compris lors de sa sortie à cause d'une lecture sociologique donnée par les critiques qui reprochait au film un certain aspect manichéen entre la styliste de mode qui prépare un défilé-exposition de sa série *Useless* à Paris, dans une ambiance *chic* et mondaine, et les pauvres tailleurs chinois retrouvés par Jia, en voie d'extinction, dont le savoir faire la créatrice utilise. Néanmoins, il ne s'agit pas d'un portrait de la couturière Ma Ke, mais d'un film sur la logique utilitaire dans l'organisation économique et sociale du monde et sa représentation. D'ailleurs, Ma Ke disparaît sans raison avant la fin du film. Pourtant, son travail a été perçu par Jia Zhangke comme étant un exemple artistique d'objection à la culture de la rapidité et de l'utilitarisme dans la perception du monde, par un retournement au temps et un détachement des filtres de l'utilité et du progrès. Les vêtements de la série *Useless*, enterrés (littéralement) par Ma Ke pour les imprégner des traces du temps, ne sont pas "prêts-à-porter" ; bien au contraire, il est impossible de s'habiller avec ; ils sont donc inutiles dans le système de production et de consommation, à l'instar des anciennes activités artisanales.

Dans le film, la déshumanisation imposée par l'utilitarisme est révélée par les longs travellings qui suivent des lignes de production d'une usine de textile à Canton, au cours desquels les travailleurs, baignés dans une lumière blafarde, ne sont plus dans l'intuition du temps ni dans la perception subjective de l'espace, mais dans sa quantification mécanique, où le sentiment, la mémoire et l'éthique ne peuvent plus trouver refuge. Cet espace-temps subjectif est supprimé par l'État chinois, comme l'indique la marque "chai" (拆) écrite sur le mur d'un des derniers tailleurs qui résiste encore, avant que son atelier soit démoli. La réponse de Jia est de défaire cette logique utilitariste en transformant un espace-temps technique en espace-temps subjectif.¹⁰⁸ On remplace ainsi

108 Ce que Zhuangzi appellerait de passer du régime humain au régime du ciel ou de la nature.

des logiques imposées, dont les contours sont déterminés par la croissance économique et l'accumulation matérielle, par une représentation subjective et sans forme, et donc ouverte à l'interprétation. La monotonie de la ligne de production est ici cassée pour la fragmentation du récit après la disparition de Ma Ke. On suit alors d'autres personnages rencontrés par hasard sur la route : le tailleur résistant et l'ex-tailleur contraint à devenir mineur pour gagner sa vie.

Useless, comme presque tous les films de Jia, devient alors un *road movie*. Dans la propre structure du film, Jia casse la rigidité formelle de contrôle des espaces et du temps d'un scénario bien établi, pour se lancer au hasard des rencontres avec des gens et des espaces. Cette rupture est bien claire quand on passe aux routes de Shanxi, province natale du réalisateur. En effet, on passe de travellings techniquement impeccables dans les usines de Canton à des plans moins virtuoses, mais qui à cause de leur légèreté et leurs imperfections saisissent des moments et l'organicité des lieux : une première tailleuse n'accepte pas d'être payée un yuan de plus, une autre se dispute avec son mari ivre, des mineurs fument à l'extérieur à la fin de la journée, une cliente dit que son mari était tailleur et nous amène à sa rencontre, des événements banals qui rajoutent aux marques sur les murs, du souffle (*qi*) qui donne vie aux formes du film. Jia perd délibérément le contrôle de son scénario original, pour donner à ce film une précarité, qui loin d'être négligente, propose une vision philosophique critique contre un utilitarisme qui déshumanise l'espace et le temps. Dans l'errance de cette *image mouvante*, le regard coupe à la façon d'un peintre chinois de paysage le réalisme, et brouille les limites entre présence et absence, matière et subjectivité, "renonçant à la pure extériorité constitutive de la science, dans l'inconsistance d'une formulation subjectivante parce qu'elle n'est plus alors tissée des matières et de l'entrain du monde."¹⁰⁹ Dans cette vision, le raisonnement cartésien, où le rapport sujet-objet est à la fois totalisant et suffisant en soi, est dépassé pour instaurer un plan de la connaissance et de la représentation (*l'idée est l'image de l'esprit*).

Ce passage entre les différents *régimes de perception* (ou d'*activité*, comme disait Zhuangzi),

109 François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003, pp. 30-31.



FIG. 29 : Des garçons de la province de Shanxi, dans *Useless* (2007).

marque aussi *l'évolution stylistique* de Jia et le changement d'approche de sa représentation du réel. Une telle évolution d'un style documentaire à une approche plus complexe entre réel et fiction ne l'éloigne pas pour autant du réalisme. Sa volonté de parler de la situation actuelle de la Chine semble intacte, mais sa façon d'en parler est devenue plus sophistiquée. Ces nouveaux modes d'écriture cinématographique sont indiscutablement présents dans *The World*, *Still life*, *Dong*, et *Useless*. Mais c'est à partir de *24 City* qu'il va systématiser un rapport plus complexe avec la vérité, poussant le réel jusqu'à ses limites, jusqu'aux frontières de la croyance dans la vérité et la fiction, sans jamais abandonner le projet qui consiste à proposer une réalité critique.

Dans *24 City*, sur un ancien complexe industriel, fait d'usine et d'habitations qui va être bientôt détruit pour laisser la place à une zone résidentielle de luxe, l'espace en transformation est représenté comme un personnage principal, ce qui était déjà le cas dans les œuvres précédentes de Jia, mais de façon moins nette. L'espace est fait non seulement de matière, mais de souvenirs et de sentiments, imprégnés dans les murs et exposés pendant les entretiens. À partir d'un format documentaire, Jia raconte des histoires de vie qui donnent du sens historique et sentimental à ce lieu (et par extension à ce monde communautaire d'ouvriers) qui va bientôt disparaître. Néanmoins, il fait appel à de vrais comédiens pour interpréter des personnages réels (parfois un seul acteur adopte les caractéristiques de plusieurs personnages), afin d'avoir des témoignages plus "naturels". Le réalisateur mélange dans ce film de vraies interviews avec des témoignages

qu'il met en scène, sans aucune distinction formelle entre eux.

Cette ambiguïté créée consciemment dans *24 City* reflète bien la confusion entre monde et spectacle, due, selon Jean-Louis Comolli, à notre *désir utopique de réalisme* en tant que possible rapprochement entre spectacle et vie réelle: *où finit le théâtre et où commence la vie ?* Une relation paradoxale s'installe dans cette double demande du spectateur, lorsque celui-ci exige non seulement la plénitude du spectacle, mais aussi la plénitude du monde représenté, car *si le monde s'affirme, le spectacle dépérit*. Comolli souligne que cette imprécision est d'autant plus complexe, qu'il n'existe pas qu'une seule réalité, mais plusieurs, constituants de diverses représentations et ritualisations de mondes distincts:

“À peu près en même temps que les anthropologues, et les ethnologues et les sociologues, les cinéastes ont compris que les sociétés, les ordres, les institutions, les entreprises, les groupes sont autant de récits et, de ces récits, autant de mise en scène. Que les diverses «réalités» auxquelles nous sommes confrontés sont en fait des trames narratives et dramaturgiques dans lesquelles, quand il n'est plus le spectateur de cinéma, chacun d'entre nous se trouve pris et repris.”¹¹⁰

Dans *24 City*, les récits des habitants fabriquent aussi l'image de ce lieu, en s'éloignant ainsi de l'histoire officielle de ce quartier industriel. L'anéantissement physique du quartier ne signifie pas seulement la fin d'un voisinage, mais la fin d'une réalité énoncée dans ces narrations, ces rituels et ces souvenirs qui dessinent une sorte de cartographie affective et permettent la survie de ce lieu en voie de disparition. Ici le subjectif et le monde physique s'entremêlent implicitement dans cette réalité fragile et éphémère que Jia essaye de saisir avec sa caméra. Quand l'usine vole en éclats, cette destruction peut être perçue sous différents angles distincts : à la fois physique et affective, objective et subjective, historique et intime. Il ne suffit pas d'accepter une telle perte de réalité: “il

¹¹⁰ Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, Verdier, Lagresse, 2004, p. 385.

faut éprouver physiquement, dans le corps, la réalité de la perte.”¹¹¹

Or dans la recherche de cette *réalité de la perte*, surtout en ce qui concerne l’interdiction du scénario qu’il inflige à la construction documentaire, Comolli demeure pris dans ses règles, retombant dans l’ancienne ontologie platonicienne du réel qui désire capturer la vérité derrière la représentation. Jia choisit un autre chemin et fait de *24 City* un film hybride qui brise les frontières du documentaire et nous donne l’expression d’un monde représenté avec finesse et rigueur esthétique. En donnant la voix à quelques-uns des personnages pour intermédiaire des comédiens professionnels, Jia souligne, en même temps qu’il le cache, le paradoxe entre spectacle et réel, en démontrant que notre représentation du monde est un monde en soi. Quand Comolli avoue une certaine crainte de l’impureté de l’intervention du texte dans l’articulation du cinéma avec le réel¹¹², c’est au contraire dans l’artifice (en récrivant des passages, à partir des vrais entretiens, pour qu’ils soient joués par des comédiens) que Jia parvient à s’approcher au plus près de l’expression de cette communauté par le cinéma, du souffle de la vérité dans la reproduction mécanique du monde.

Pour Jia, ce souffle de vérité ne peut pas transparaître dans un film sans l’aide de l’imagination. En citant Bazin lorsqu’il dit que le réalisme en art ne peut être obtenu que par l’artifice¹¹³, Jia parle de la relation ambiguë entre les stratégies du documentaire et celles de la fiction dans la construction de la réalité, notamment dans *24 City* :

“Quand le visage d’un ouvrier ou un lieu du quotidien est montré sur l’écran, nous passons par un processus de surprise, de redécouverte de la vie. Nous constatons que, dans ces enregistrements naturels, il est possible de réorganiser la beauté du lieu et faire réapparaître ce qui n’existe plus. Mais l’esthétique du documentaire n’est pas un registre mécanique, elle exige une compréhension

111 *Ibid.*, p. 382.

112 Il s’oppose, par exemple, à l’écriture du scénario dans le documentaire.

113 O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação, in *O que é o cinema ?*, traduction libre, São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 291.

profonde de la réalité, il ne suffit pas de filmer. Et pour la réaliser, il faut avoir une bonne dose d'imagination. Il faut sans cesse donner forme, faire des choix, recomposer, tant lors le tournage d'une prise que lors du montage. Cela paraît paradoxal, mais la méthode du documentaire est la fiction, l'imagination, une imagination sans limites, dont la source est une connaissance profonde de la vie. Plus nous sommes proches de la réalité et de l'espace réel et naturel, plus nous avons besoin d'imagination."¹¹⁴

Dans *24 City*, nous ne sommes pas seulement témoin de la disparition physique d'un quartier-usine ; celle-ci s'accompagne d'un phénomène beaucoup plus subtil et violent, qui est l'effacement d'une ancienne mémoire collective. Après un plan général de l'entrée de l'usine du groupe Chengfa, nous arrivons immédiatement à des images de lourdes machines manipulées avec aisance par des hommes et des femmes, puis nous passons à la foule entrant dans l'usine pour la cérémonie annonçant le discours protocolaire sur le déménagement de ce complexe industriel. La masse chante dans ce grand théâtre une ode à la nation, puis un homme entame un discours solennel sur l'histoire de l'usine et annonce son déplacement imminent. Pendant qu'il parle, nous passons à un plan zénithal sur l'escalier en spirale qui nous suggère le temps qui s'écoule et la mémoire qui s'en dégage : un homme solitaire monte (si l'on fait attention, on verra plus tard qu'il s'agit de He Xikun, le premier ouvrier à témoigner dans ce film, comme s'il ramenait de profondeurs de l'usine sa propre mémoire). La pluie tombe derrière la fenêtre, les gouttes se brisent sur le morceau de vitre reposant sur le parapet.

On parcourt ensuite un mur, l'image est floue jusqu'à la mise au point sur un homme, que l'on voit ensuite en gros plan devant l'extérieur éblouissant à l'arrière-plan, derrière la fenêtre, il sera le premier témoin du film. Un autre plan nous montre trois fenêtres derrière des ampoules qui se balancent au gré du vent et du temps. Le titre *24 City* apparaît. Puis un poème daté de la Dynastie Tang nous est présenté en guise de préface : "Les hibiscus fleurissaient dans la cité 24/ Chengdu resplendissait et prospérait". La

114 Frodon, Salles (dir.), *op. cit.* traduction libre, pp. 147-148

FIG. 30 : L'usine 420, qui fabrique des avions de guerre depuis le régime maoïste, sera bientôt détruite, dans *24 City* (2008). Voir **SCENE 10** : https://www.dropbox.com/s/lqhd8x1tiz0qy8m/SCENE10-24_CITY.mp4?dl=0



caméra est déjà à l'extérieur, une grande machine de l'usine est transportée sur un camion le long d'une avenue de Chengdu, indiquant que le déménagement commence. Nous revenons à l'intérieur de l'usine, comme si nous revenions à un souvenir, un travelling nous faisant parcourir une salle déshabillée, où la machine et les instruments sont voilés par la vapeur qui monte. La mémoire ici évoquée est présente avant tout dans les objets, sur les murs, ou imprégnée dans la fumée qu'expirent les machines vers le ciel.

Ainsi comme dans l'idéal bergsonien, l'art peut nous rapprocher davantage du réel, ce qui réconcilie l'action mimétique du cinéma et la création artistique, contrairement à ce que pensait Baudelaire¹¹⁵. L'enregistrement mécanique du cinéma semble, au contraire, comme le disait Epstein, redonner aux choses leur subjectivité, rendre la *matière immatérielle* en retrouvant une *physique élémentaire de la subjectivité* comme chez Zhuangzi. La vapeur qui ramène aussi la mémoire des machines nous renvoie encore une fois à Epstein, pour qui le cinématographe saisit le monde à *l'état d'ondes et de vibrations*, avant que celles-ci prennent la forme et la qualité d'objets, de personnes ou d'événement identifiables par leurs propriétés descriptives et narratives. Rancière reprend Epstein pour démontrer que le cinéma dépasse l'ordre mimétique :

“Ce que l'œil mécanique voit et transcrit, nous dit Epstein, c'est une matière égale à l'esprit, une matière sensible immatérielle, faite d'ondes et de corpuscules.

¹¹⁵ Voir note 219.

Celle-ci abolit toute opposition entre les apparences trompeuses et la réalité substantielle. L'œil et la main qui s'efforçaient de reproduire le spectacle du monde, le drame qui explorait les ressorts secrets de l'âme appartiennent au vieil art parce qu'ils appartiennent à la vieille science. L'écriture du mouvement par la lumière ramène la matière fictionnelle à la matière sensible. Elle ramène la noirceur des trahisons, le poison des crimes ou l'angoisse des mélodrames à la suspension des grains de poussière, à la fumée d'un cigare ou aux arabesques d'un tapis. Et elle réduit ceux-ci aux mouvements intimes d'une matière immatérielle."¹¹⁶

Ainsi, selon Epstein, cette *tragédie en suspens* supplante, dans le cinéma, la vieille action dramatique. Jia ne va pas jusqu'à nier cette tradition, mais il la traverse avec ce récit muet fait de la substance des choses et de leur immatérialité : la diffusion de la vapeur sur ces machines nous amène à la fois aux souvenirs qu'elles dégagent chez les ouvriers et leurs familles, mais relèvent aussi de la tragédie d'une mort annoncée (un état d'âme renforcé par la tonalité des violons et violoncelles de la musique extradiégétique), en exprimant la mélancolie de l'impermanence de toute forme.

L'automatisme cinématographique ne nous prive pas de l'aura de la création, il n'abêtit pas non plus le public comme le disait déjà Georges Duhamel¹¹⁷, pour qui le cinéma produisait une image nous aliénant dangereusement du réel, de même pour Gérard Wajcman¹¹⁸. L'image cinématographique ne nous enferme pas non plus dans un réel immaculé qui doit éviter à tout prix le montage (Bazin) ou le scénario (Comolli) afin d'empêcher la perte de sa pureté ou, pire, de sa légitimité. Au contraire, l'image cinématographique peut retrouver dans sa propre nature l'imagination des choses, la

¹¹⁶ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Lonrai, Éditions du Seuil, 2001, p. 9.

¹¹⁷ Duhamel considérait le cinéma comme un divertissement et non pas comme un art, qui se donnait sans exiger d'effort du public : "C'est un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leur besogne et leurs soucis. [...] Un spectacle qui ne demande aucun effort, qui ne suppose aucune suite dans les idées, ne soulève aucune question, n'aborde sérieusement aucun problème, n'allume aucune passion, n'éveille au fond des cœurs aucune lumière, n'excite aucune espérance, sinon celle, ridicule, d'être un jour " star " à Los Angeles. [...] Le cinéma m'a parfois diverti, parfois même ému, jamais il ne m'a demandé de me surpasser." voir. Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930 (Mille et une nuits, 2003).

¹¹⁸ Sur l'impossibilité de l'image à être un document pouvant témoigner de la Shoah. Voir à ce sujet Georges Didi-huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*

dramaturgie de la matière par son immatérialité originale. En effet, selon Rancière, “l’automatisme cinématographique règle la querelle de la technique et de l’art en changeant le statut même du ‘réel’.”¹¹⁹ Ce n’est pas par mimétisme que le cinéma peut toucher le réel, mais par l’appréhension des possibilités narratives des choses et des phénomènes, pour revenir à un réel représenté en construction constante.¹²⁰

Dans l’œuvre de Jia à partir de *24 City*, ce nouveau statut du réel est évident. Cela ne va pas pour autant dans le sens de la *réalité de la perte*, inhérente au cinéma comme le veut Comolli, mais le changement de la réalité dans la représentation, ou mieux, sa métamorphose au sein même de l’immatérialité du réel, dans ses divers récits superposés comme un palimpseste qui dénote continuellement une vérité insaisissable. Avec cette *matière immatérielle* s’expriment aussi des émotions, des états, des non-dits et des ambiances, imaginés ou non dans cette représentation en suspens. Pour Rancière, la *fable cinématographique* – théorique et poétique –, racontée par une telle *puissance originelle du cinéma*, ne se réduit pas à une inscription sur un support du *visage intime des choses*, mais mène une *dialectique active* par laquelle le monde s’ouvre à la potentialité des récits et des significations des lectures subjectives des choses: “la menace du cigare, la trahison de la poussière ou le pouvoir vénéneux du tapis sur les enchaînements narratifs et expressifs traditionnels de l’attente, de la violence et de la crainte.”¹²¹

Ce cinéma donne à l’appréhension de la réalité un caractère d’expérience. Pour Jia, il ne s’agit pas d’un vécu direct du monde, mais d’une relation subjective qui est créée continuellement dans le temps et dans l’espace, qui rassemble le spectacle et la réalité, en gommant les frontières entre fiction et documentaire, formant à partir de bribes de récits un pont qui nous mène vers le réel :

119 Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Lonrai, Éditions du Seuil, 2001, p. 8.

120 Gao Xingjian, dans son discours prononcé devant l’Académie suédoise le 7 décembre 2000 à l’occasion de son prix Nobel de littérature a un propos semblable: “La littérature n’est pas uniquement une copie de la réalité, elle traverse les couches extérieures et la pénètre jusque dans ses tréfonds ; elle est le révélateur de l’imaginaire et s’envole très haut au-dessus des représentations communes, adoptant un point de vue macroscopique pour dévoiler les tenants et les aboutissants des situations.” Xingjian Gao, *op. cit.*, p. 260.

121 *Ibid.*, p.11.

“[...] la fiction est aussi une passerelle vers le réel [zhenshi], vers la compréhension qu’on en a – comment il arrive, comment il devient réalité ; quels sont ses divers niveaux ? Le réel est lui-même un type d’expérience, un type de jugement, pas un style de réalisation documentaire. C’est pourquoi, dans mes documentaires, il y a beaucoup de plans arrangés, j’invente beaucoup et j’utilise de vraies personnes comme acteurs.¹²²”

Un retour à l’immanence des choses s’opère, non pas dans une pureté du réel, mais en soulignant l’expérience physique, créative et intuitive de l’espace et du temps, dans la représentation du monde. La subjectivité du cinéma de Jia ne se dégage pas seulement des histoires ou des personnages, mais elle s’exprime aussi par l’expérience déagée par des lieux et des objets. Dans *Still life*, cela est évidant lorsqu’on prête attention aux titres des chapitres empruntés aux objets du quotidien, tels le thé, le vin, les bonbons, les cigarettes, qui connotent une matérialisation de la mémoire représentée par ces objets dans la sphère individuelle et collective.¹²³ La perception du réel se dilate grâce à ce que ces éléments nous font ressentir, grâce à la subjectivité avec laquelle ces objets viennent à nous, grâce à l’imaginaire qu’elles suscitent lors de leur perception, grâce à leur *dramaturgie en suspens* : on arrive au cœur de la matière grâce à son image immatérielle, qui concilie le sensible et l’idéal, ou, pour dire autrement, les remet à niveau dans une relation de changement réciproque.

Cette dialectique du regard du monde provient du cinéma par le partage de l’expérience proposée dans son esthétique et la dramaturgie qui en ressort. L’image n’est

¹²² Zhangke Jia, cité par Sebastian Veg, *op. cit.*, p. 7.

¹²³ La contemplation intérieure des choses et des espaces est une des clés du cinéma de Jia, selon son chef opérateur Yu Likwai : “Cette contemplation vient de l’intérieur. Ce n’est pas seulement regarder le personnage, mais aussi le lieu, l’espace, les objets. C’est un exercice quotidien qui nourri le travail dans le cinéma. [...] En relation avec les images, Jia accorde beaucoup d’attention aux objets. *Still life* a été réellement pensé en chapitres comme Cigarette, [tasse de] Thé, [verre de] Vin, Bonbon. Ce sont des objets symboliques dans la culture chinoise [...]. Il place toujours ces objets dans les moments forts de ces films” (propos recueilli par Camilo Soares in <http://revistasera.info/entrevista-yu-likwai/>). Voir Annxe I.

plus une simple forme du contenu. En tant que *matière immatérielle*, l'image s'en dégage des états, des émotions capables de nous faire ressentir le monde différemment, de nous le faire regarder sous un autre angle, comme les objets qui donneront leurs noms des chapitres de *Still life*¹²⁴. Cette forme de subversion esthétique nous donne la possibilité de voir au-delà de la forme matérielle, de percevoir l'au-delà du consensus social et du discours prépondérant ou officiel, basé sur une logique techniciste, dont le paradoxe du cinéma semble pouvoir exposer dialectiquement sa propre nature mécanique :

“Ses procédures d’art doivent construire des dramaturgies qui contrarient ses pouvoirs naturels. De sa nature technique à sa vocation artistique, la ligne n’est pas droite. La fable cinématographique est une fable contrariée.”¹²⁵

Dans ce contexte, le statut du réel représenté dans le cinéma a subi une *double transformation* : tout d’abord un changement issu de la *matérialité immatérielle* de ses formes ; puis un autre dû à la dialectique dramatique de ses récits. La distance entre la forme et le contenu a été brouillée, les deux faisant partie d’un même flux, d’un même mouvement changeant de sensations et de significations. Le réalisme purement rationnel et matériel (un temps de pure durée et un espace de pure extériorité) ne peut plus faire face à une réalité complexe composée d’une multitude de récits et de significations.

Dans l’ouverture de *A Touch of sin*, Jia semble construire le récit de ses films à partir d’une complexité de registres qu’il superpose par différents éléments et univers. Le film commence par cette illustration de jungle tropicale de bananiers (on apprendra plus tard qu’il s’agit du papier peint de l’intérieur d’une maison de massage). Puis la caméra arrive sur Dahai (Jiang Wu) qui, juché sur son scooter, observe le camion qui s’est renversé sur une route de montagne, les tomates qu’il avait comme charge éparpillées par terre

124 On verra plus tard que Jia travaille la charge psychologique et culturelle de ses objets pour donner à voir la singularité des espaces et récits de ses films.

125 Jacques Rancière, *Ibid.*, pp. 18-19.

(le rouge contrastant avec le gris-bleu de l'asphalte ; le rouge, couleur de prospérité en Chine, devient celui qui évoque le danger, comme en Occident). Quand on coupe pour montrer Zhou San (Wang Baoqiang), une musique d'un opéra chinois se fait entendre (extradiégétique) et nous prépare à la scène *des brigands* qui va suivre ; scène de tentative de vol et de violence au bord de la route bien fréquente dans des romans classiques chinois (comme *Au bord de l'eau*), que Jia adapte à la réalité actuelle. Après que Zhou San ait tué ses trois assaillants et que les deux personnages se sont croisés sur la route, une explosion arrache Dahai à son jeu distrait avec une tomate qu'il jetait à l'air. On revient sur le papier peint de Jungle, comme la violence aussi en tant que représentation du monde.

Dans le plan qui suit, on revient sur Dahai, du temps s'est écoulé, nous sommes en hiver, la neige tombe à l'extérieur pendant qu'il mange au restaurant à côté de femmes qui chantent. Puis le voici de nouveau sur la route ; il arrive au village Wujinshan (*la Montagne en or noir*), s'arrête devant le lion impérial du portail de la ville pour y voir passer la police et ses sirènes (cela fait sans nul doute écho avec son désir de faire justice dans son village corrompu). Il traverse enfin la porte pour trouver au pied de la statue de Mao, un petit camion que transporte un tableau figurant la vierge à l'enfant, ce qui rajoute des signes à la fois historiques, idéologiques, religieux, qui non seulement contextualisent le récit, mais ouvrent à d'autres possibilités d'interprétations de sens de l'espace et du temps. Jia nous donne à voir tout à la fois le portrait d'un village typique de la Chine et nous offre des indices pour regarder autrement ces espaces en évoquant la violence de la route, la force morale du lion impérial, le poids culturel du maoïsme, le sacrifice de Jésus pour son peuple (comme le sien¹²⁶ qui viendra bientôt), des choses qui peu ou prou s'ajoutent la perception totale de la scène et donnent une lecture expansive à ce moment et ce lieu, avec une historicité complexe, des narrations plurielles qui forment le vaste tissu de cette réalité et préfigurent même la lueur d'un futur tragique imminent. L'image

¹²⁶ L'apparition des bonnes-sœurs après qu'il ait fini son violent soulèvement renforce l'idée de sacrifice conscient et presque religieux de Dahai.

FIG. 31 : Shanghai entre la ville moderne et ses ruines, dans *I wish I knew* (2010).



de Jia semble être partie de l'image de la réalité pour attendre une réalité d'images, celle-ci étant capable, par sa liberté subjective, de questionner la nature d'une vérité constituée de discours. L'esthétique de Jia nous met en contact avec le réel à travers la perception dialectique de sa construction, dans ses constantes bifurcations, lacunes et possibilités, entremêlée de libres interprétations et d'objectivité documentaire.

Dans les films de Jia Zhangke l'expression de la *fable contrariée* du cinéma par son esthétique met en question le discours sur la réalité imposée par l'État dans son projet de modernisation de la Chine. Dans *I wish I knew : histoires de Shanghai*, en l'occurrence, le réalisateur retrace l'histoire de la ville de Shanghai à partir de récits distincts qui ne sont pas foncièrement cohérents et linéaires entre eux. Dans ce film, Jia rappelle que l'espace de la ville s'est construit par ruines et des nouveautés, des souvenirs et des récits différents, mais également par la mémoire dégagée par des films anciens et contemporains, ainsi comme par des photographies qui expriment délibérément une incomplétude travaillée.¹²⁷

Le temps (comme l'histoire) est dans ce documentaire ouvert et organique. La linéarité est décomposée et étendue afin d'en proposer un aperçu complexe, mais jamais complet,

¹²⁷ Voir aussi l'analyse de ce film dans le chapitre précédent.

fermé et uniforme¹²⁸. Cette fragmentation du temps s'explique selon Léon Vandermeerch, comme l'effet d'une description subjective et moralisante du temps par l'historiographie classique chinoise, une expression de jeu d'équilibre physique, biologique et psychique dans le cosmos par les forces du *yin* et du *yang*. Le temps représenté par l'historiographie chinoise n'a pas de durée statique (*métronomique*), se compose de moments (*shijian*), dynamique par essence :

[...] si, dans la perspective occidentale de la temporalité, la causalité historique fonctionne par addition d'une dynamique spécifique de causes et effets à la durée pure et simple d'un temps statique, dans la perspective chinoise de la temporalité, la causalité historique se confond avec le dynamisme du temps lui-même, qui n'est autre que le dynamisme cosmique du *Dao*.¹²⁹

En effet, dans *I wish I knew*, Jia propose une lecture temporelle qui va *au-delà de la causalité et de la linéarité du temps de l'Histoire officielle*, en éparpillant différents récits et états (physiques et émotionnels) dans une histoire décentralisée qui n'est plus exclusivement basée sur des faits et des dates. Ce faisant, il construit un espace-temps où la réalité n'est jamais figée par un discours unique (qu'il soit politique ou historique), car il est en perpétuelle construction. L'histoire moderne de Shanghai est décrite ainsi à partir de moments qui structurent le temps et l'espace à partir des souvenirs de personnes de camps opposés, communistes ou nationalistes, de personnes jeunes et moins jeunes, riches et pauvres, dans un état où la vérité n'est plus absolue.

128 Marcel Granet nous rappelle que dans la pensée traditionnelle chinoise le temps n'est pas vu comme un paramètre. Il explique que les Chinois décomposent le Temps en périodes comme ils décomposent l'espace en régions, mais définissent chacune des parties composantes par un lot d'attributs. Le temps (et l'espace) n'est pas empirique, ni linéaire, ni constant, mais forme un complexe de conditions emblématiques à la fois déterminantes et déterminées, toujours imaginé comme un ensemble de groupements, concrets et divers, de sites et d'occasions. En effet, originellement il n'y avait pas de concept abstrait du temps, le mot *shi* (composé de deux pictogrammes représentant la marche du soleil) qui a aujourd'hui cette signification, désignait, auparavant, la saison, puis le moment. Le temps était alors un ensemble d'ères, de saisons et d'époques. Voir à ce sujet Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris, La Renaissance du livre, 1934 /ED. Albin Michel S.A., 1999.

129 Léon Vandermeerch, in : *La pensée en Chine aujourd'hui*, Anne Cheng (dir.), Paris, Editions Gallimard, 2007, p. 65.

Ce sont des moments saisis par la caméra (positionnelle), comme ces gens dans le hall d'un grand building de Pudong, qui font la queue pour prendre l'ascenseur. À ce moment, l'acte de filmer devient une expérience en soi, notamment quand la femme au bonnet, qui apporte deux grands cafés Starbucks, se rend compte qu'elle est filmée. Son regard caméra, timide puis franche, nous renvoie inévitablement à celui d'une femme sur le marché de Bissau dans *Sans soleil*, filmé et décrit par Chris Marker : "je la vois – elle m'a vu – elle sait que je la vois – elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi – et pour finir, le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image." Ce regard fugace, chez Jia, confère aussi une autre perspective et une nouvelle subjectivité à cet espace.

La caméra nous amène alors en haut du bâtiment et donne à voir l'énormité de la ville, un paysage urbain autant inhumain que sublime. Mais Jia nous ramène à la pure construction, avec une autre scène de la femme en blanc (Zhao Tao), sur la passerelle surplombant la route, comme s'il voulait nous ramener à l'échelle humaine et à une lecture subjective. Puis un plan présente l'avant d'un métro qui avance ses rails ; nous passons à l'intérieur du train avec ses passagers endormis ou distraits par leurs portables, déconnectés de l'espace et du temps qui ne cessent de se transformer à l'extérieur. Ces alternances entre rapprochement et éloignement, entre différents points de vue et perspectives multiples est un recours esthétique bien connu de la peinture chinoise, qui travaille justement à représenter le réel comme une complexe fabrication de plusieurs narrations, de plusieurs points de vue, de plusieurs discours dialectisant la construction d'un monde. Jia est conscient de l'importance cette construction subjective qu'il en est *en permanence l'artisan*. Dans ce film sur la mémoire de Shanghai, Jia propose une réflexion ontologique sur la représentation de la temporalité d'un lieu, comme une réécriture incessante qui rejoint encore le Chris Marker de *Sans soleil* : "J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on récrit la mémoire, comme on récrit l'histoire."

Même si ce dernier film est plus classique que *24 City*¹³⁰, le traitement de l'image de ce documentaire va aussi dans le sens d'une ouverture des perceptions, pour faire apparaître la réalité ressentie. Il y a toujours une fluidité des mouvements de caméra chers à Jia, des travellings et des panoramiques qui nous font divaguer entre le vu et le non vu d'un temps et d'un espace toujours mouvant. On cherche toujours une superposition des couches de réalités dans des reflets qui forment une image à la fois virtuelle et actuelle, une image-cristal comme disait Deleuze, qui révèle et fait voir le fondement caché du temps : "à la fois le temps fait passer le présent et conserve en soi le passé."¹³¹ Deleuze part de l'idée de l'évaluation de Bergson pour qui "la mémoire n'est pas à nous, [mais] c'est nous qui nous mouvons dans une mémoire-être, dans une mémoire monde"¹³². Dans cette perspective, le présent n'est que le passé contracté à l'extrême pointe du déjà-là tandis que le passé n'est pas fait de moments qui se succèdent, mais *de régions, de gisements, de nappes*, qui coexistent dans le point de vue de l'actuel présent.¹³³

Dans *I wish I Knew*, de tels nappes, gisements et régions superposés de temps sont évidents. Dans la construction jamais accomplie de l'histoire d'une ville, l'histoire (et la ville qu'elle historicise) est une image flottante en transformation incessante, qui dérive au fil du temps et de l'espace, et se reconstruit à chaque moment par des souvenirs retrouvés, des gestes perdus, des rencontres et des abandons, mais aussi dans de vieux bâtiments et de nouveaux buildings, des trajets de métro ou de bateau, dans des photos et des films, enfin dans tout ce qui compose le *tissu sensible* qui donne à la ville sa forme et son existence. Ce n'est donc pas juste l'histoire de l'ouverture du port de Shanghai au XIX^{ème} siècle ou la prise de la ville par les communistes en 1949 que cherche à raconter ce film, mais surtout rendre visible tissu sensible formé de multiples discours, d'images

130 Pour les entretiens en *I wish I knew*, par exemple, Jia ne fait pas recours à des comédiens professionnels, comme dans *24 City*.

131 Gilles Deleuze, IT, *op. cit.*, p. 129.

132 *Ibid.*, p. 130.

133 Deleuze affirme que Fellini est bergsonien quand celui-ci précise que nous sommes construits en mémoire : nous sommes à la fois l'enfance, l'adolescence, la vieillesse et la maturité.

fragmentées, de récits locaux, de récits exilés et même de récits étrangers. Ce tissu fait de vécus des rues, et de mémoires au bord de l'eau, des expériences qui construisent cette cartographie affective que Jia semble vouloir capter à travers ses narrations¹³⁴.

Jia ne veut pas donner une image figée et univoque de Shanghai. Cette ville n'est pas simplement faite de goudron et de béton, mais aussi de *mémoire-monde*, de narrations multiples et représentations superposées. La ville n'est pas une *image seule* ni une *image toute* (comme l'a dit Didi-Huberman), car l'image est toujours accompagnée et ouverte. Dans ce passage du non-formel à la forme, le cinéma s'exprime forcément par la rénovation constante des choses concrètes, en passant ainsi par la question de la légitimité de la ressemblance en relation avec la représentation du réel. Epstein avait déjà remarqué l'avant-forme immatérielle que le cinéma était capable de saisir. Mais s'il s'agit bien des formes qu'on voit à l'écran (au moins dans la grande majorité des cas), comment comprendre une telle souplesse de l'image chez Jia, surtout si l'on pense à la ressemblance inhérente du monde représenté ? C'est justement la subtilité de la relation entre cette image immatérielle et la ressemblance qui donnera de la puissance à la représentation, car, comme le disait Laozi, *la grande image n'a pas de forme* : "C'est seulement parce qu'il [le dao] est grand, qu'il semble ne pas ressembler."¹³⁵

Il ne s'agit pas de refuser tout mimétisme du réel, mais de ne pas figer l'image dans une représentation précise. Le danger de l'intention de ressemblance est d'individualiser l'image qui, devenant ainsi trop spécifique, perdrait de sa potentialité et de sa liberté d'interprétation. Elle perdrait alors également sa capacité à signifier au-delà du visible, à voir l'infini dans les limites du cadre, à sentir le *qi* donner vie aux formes et à entendre la *dramaturgie en suspens* de la *matière immatérielle*. Néanmoins, Jullien remarque que la force

¹³⁴ Le titre original du film est *Contes au bord de la mer*, ce qui n'est pas anodin, car c'est, comme on l'a déjà dit, un jeu de mot avec le nom de Shanghai (en changeant juste la position des idéogrammes on a "Hai Shang", qui donne le sens plus vaste de *Hǎi shàng chuán qí* – Contes au bord de la mer – à la fois de *Shànghǎi chuán qí* – Contes de Shanghai).

¹³⁵ Cité et traduit par François Jullien, *op. cit.*, p. 86.

de la grande image réside dans son ambivalence. Il nous rappelle, d'ailleurs, que *Laozi ne se prive pas plus de possibilités de ressemblance qu'il ne se laisse réduire à ressembler*¹³⁶.

En effet dans l'œuvre de Jia, la recherche de l'ouverture à la grande image, dont la représentation n'est jamais un *résultat définitivement acquis*, est perceptible dans le rapport subtil entre le visible et la représentation du réel. Jia utilise à cet effet, quelques stratégies déjà développées auparavant, comme la subjectivité de sa *caméra positionnelle*, l'insertion des éléments insolites ou la construction de l'espace en tant que perception subjective dans le sens du paysage *shanshui* : casser la perspective unique par le biais de plongées ; proposer des perspectives multiples grâce à des changements de points de vue suggérés par l'importance donnée aux regards des figurants ; donner du temps aux mouvements des panoramiques ou des travellings pour laisser ainsi *galoper le regard (you)* comme dans une peinture chinoise à rouleau¹³⁷ ; insérer sa subjectivité dans la construction de l'espace contemplé et du temps perçu¹³⁸.

Parmi les éléments du paysage chinois, le blanc amplifie la puissance expressive du vide de l'image cinématographique, surtout de l'image numérique. Le blanc du ciel et des nuages dans *Dong* et dans *Still life* est très caractéristique de cette transposition, marquant des possibilités de changements des formes par l'ambivalence de son image et l'insertion de la subjectivité de l'observateur pour l'ouverture suggestive du vide (ce qui peut dialectiser le regard sur cette région dévastée par une logique purement utilitaire). Dans *I wish I knew*, l'utilisation du blanc revient, à son tour, comme un recours continu

136 Comme Jullien commente : "Dans son 'flou', était-il rappelé précédemment, il y a de l'existant particulier ; si donc elle ne se laisse pas contraindre par la ressemblance, elle ne l'exclut pas non plus, mais la rend évasive. En ce sens, elle est moins une qualité (atteinte ou non) qu'une capacité (constamment à l'œuvre). Ou encore, cette ressemblance demeurant virtuelle et ne se laissant pas préciser, sa faculté de ressembler est, non pas un attribut, exprimant un résultat définitivement acquis mais une fonction qui, comme telle, a toujours à nouveau à s'exercer." *Ibid.*, pp. 88-89.

137 Ce que Cheng-Ying Wang appelle une migration de l'agencement pictural où la perspective dispersée nous offre une image continue de différents temps et espaces. ("The legacy of the view", in Kaufman et Serfaty [dir.], *op. cit.*, p. 164.).

138 La superposition de temps éphémères et éternels par l'effet *montagne et cours d'eau*, dans la peinture du paysage chinois.

du cadrage qui cherche des hauts contrastes ; cela est perceptible notamment lors des entretiens, ce qui semble vouloir renforcer cette incomplétude et indiscernabilité de la construction de l'espace de la ville de Shanghai. Selon François Jullien, le fait que le peintre chinois de paysage s'attaque à l'invisible n'a rien en soi de surprenant, car cela fait partie de sa vocation à repousser les limites de la peinture, à circuler entre le manifeste et le caché, le patent et le latent, le visible et l'invisible, en sachant que les endroits cachés sont toujours plus nombreux que les endroits perceptibles. Il conclut en citant le théoricien chinois Shitao :

“Il faut laisser du ‘blanc’ et ne pas remplir pour ‘obstruer’. C’est à ces points d’enfouissement et de confusion surtout que la présence doit faire place à l’absence, que le visible se creuse en invisible. [...] À la fois ‘il y a’ et ‘il n’y a pas’ : il n’y a pas de forme à contempler, mais il y a de la cohérence à scruter”¹³⁹.

FIG. 33 : Un exemple d'utilisation de la couleur blanche dans le portrait, dans *I wish I knew* (2010).



FIG. 32 : Un exemple d'utilisation de la couleur blanche dans le paysage urbain, dans *I wish I knew* (2010).



¹³⁹ François Jullien, *op. cit.*, p. 36.

Le tableau (ou le film) final est ainsi rempli par la subjectivité du spectateur qui n'est plus dans une observation passive, mais peut ajouter son temps vécu (présent et passé) dans ces espaces désobstrués, et y intégrer cette carte mentale tracée entre le concret et le subjectif. De même, dans les films de Jia, le réel n'est plus simplement composé de faits historiques et de matière, mais aussi de l'interprétation de la mémoire et de sentiments qui redessinent l'espace constitué de faits et de discours, dans une image sans forme, sans matière, sans limites.

3.5 Le faux péché de la théâtralisation du réel

Dans cette approche esthétique entre vide et plein, la réalité se révèle par l'invisible de la captation des ondes et corpuscules avant la forme (*matière immatérielle*) et par l'expression directe de ces choses (*dramaturgie en suspens*), qui se complètent presque comme un *Dasein narratif*, un être présent dramaturgique, un "il y a" où la théâtralité des choses nous rapproche de la compréhension (de la représentation) du monde. Pour poursuivre cette relation avec le terme heideggérien, revenons sur Zhuangzi qui nous parlait déjà d'une réinterprétation possible de notre expérience à partir d'un regard intérieur, du libre jeu des facultés. Comme Jia, Zhuangzi utilise la fiction pour exposer ses idées à partir de l'imaginaire et s'interroger sur le point de départ d'une réinterprétation possible de notre expérience de monde : "Nous ne verrions rien hors de nous si nous n'avions pas d'abord la faculté d'imaginer, et de percevoir ce que nous imaginons."¹⁴⁰ L'artifice de la narration (que ce soit celle sans forme ou celle en suspens ou celle de la représentation matérielle des récits) peut finalement retrouver la conscience du réel à travers sa possible ouverture à la perception de l'imagination.

¹⁴⁰ Cité par Billeter, *op. cit.*, pp. 116-117.

Dans *A Touch of sin*, cette deuxième instance de l'image immatérielle, la théâtralité du monde, devient plus évidente. Ce film propose une lecture de la violence en Chine, en adaptant des faits divers publiés dans des journaux ou sur internet à un univers basé sur celui de la littérature de cape et d'épée et des films d'art martial *wuxia*¹⁴¹. Se faisant, Jia révèle la dure réalité de la Chine, tout en distillant parfois une tonalité intentionnellement décalée et théâtrale, connotant un aspect critique au film. Cette distanciation narrative vient du fait que les œuvres dont le film s'inspire (notamment le roman chevaleresque *Au bord de l'eau*, attribué à Shi Nai'an, et le film de kung-fu *A touch of zen*, de King Hu) racontent des histoires de héros qui se rebellent contre un gouvernement corrompu. Les personnages du film de Jia sont aussi contraints de réagir de différentes façons aux violences physiques et psychologiques qu'ils subissent. Le réalisateur ne les juge pas, le film n'adopte pas un regard moralisateur, mais essaye de représenter de façon dialectique la nature de la violence dans l'espace de la Chine actuelle.¹⁴²

A touch of sin sous-tend un mélange de réalisme et d'artifice, sans s'annuler l'un l'autre. Les décors, la photographie, les costumes, le son, tout suit soigneusement cette double direction paradoxale. Les costumes des personnages principaux, par exemple, reprennent d'une façon actuelle ceux des personnages de la littérature classique ou de l'opéra de Pékin. Xiao Yu, le personnage interprété par Zhao Tao, en l'occurrence, trouve son inspiration dans une héroïne classique, dont ses attributs sont une queue de cheval et une arme blanche. Jia nous dit que ses vêtements (chemise blanche à col haut, gilet et lourdes bottes) ont été repris de combattants (*wusheng*) de l'opéra chinois ; quant au jeans rouge, il évoque Lin Chong, un personnage d'*Au bord de l'eau* qui se rebelle et devient hors-la-loi. Dans le même entretien, Jia parle de sa façon de rendre contemporain des éléments d'une culture plus ancienne :

141 Jia précise que même si c'est une nouvelle forme pour lui, il tente de s'insérer dans la tradition chinoise du *shuoshu*, constituée d'histoires anciennes racontées oralement et qui sont toujours diffusées à la radio. (propos recueilli lors d'un entretien fait par Jean-Michel Frodon et Walter Salles, *op. cit.*, p. 156).

142 S'il y a une critique, cela est pour dénoncer le manque d'éthique d'un système corrompu vis-à-vis des plus pauvres.

“Je tisse en ce moment des relations entre le monde ancien et le monde moderne. [...] J’ai fait la même connexion avec [la représentation de] l’espace. Dans les scènes de Jiang Wu [Hu], des constructions centenaires, comme des temples et des murailles, servaient de décors. Des personnages modernes interprétaient des histoires anciennes. Dans les scènes de Wang Baoqiang [Zhou San], il traverse montagnes et fleuves. Dans les scènes de Zhao Tao [Xiao Yu], quand elle court sur les montagnes le soir, et quand Luo Lanshan [Xiao Hui] marche dans les tréfonds du Guangdong, je pense qu’en vérité je cherchais inconsciemment la relation entre l’ancien et le moderne.”¹⁴³

En ce qui concerne l’image, le directeur de la photographie Yu Likwai¹⁴⁴ nous précise que le concept de ce film a induit un éclairage artificiel de studio réalisé dans des décors réels (en effet la lumière de ce film est beaucoup plus claire sur les visages et donc moins contrasté et naturelle que dans les films précédents, surtout en relation au contraste entre intérieurs et l’extérieur¹⁴⁵). Se faisant, le film prend le contrepied de films comme *A touch of zen* (qui était une grande référence pour *A Touch of sin*) où tout était reconstruit en studio afin de faire du vrai, avec de *faux paysages*. Ce renversement est intéressant pour raconter des histoires basées sur des faits divers, car se développe alors l’idée que la réalité est construite à partir de récits (tel qu’ils sont racontés), c’est-à-dire par des représentations, plutôt que par des faits. Les vrais décors permettent ainsi de faire un lien direct avec le réel objectif (bien qu’il ne soit pas clairement visible) : ils gardent une authenticité, une histoire, un vécu qui se fait sentir aussi bien dans une fiction que dans un documentaire.

Le premier récit, qui se déroule à Shanxi, province natale de Jia, raconte l’histoire de Dahai, un mineur qui se révolte contre la corruption et l’impunité et se résout à faire justice lui-même, en tuant les responsables. Dahai (Jiang Wu) est un héros romantique qui, au

143 Mariana Kaufman; Jo Serfaty (dir.), traduction libre, *op. cit.*, p. 243.

144 In Camilo Soares, “Entrevista: Yu Likwai”, *Revista Será ?*, <http://revistasera.info/entrevista-yu-likwai/> regardé le 18 mars 2015. Voir Annexe I.

145 Nous avons ici en tête surtout les contrejours des intérieurs de Platform.

FIG. 34 : Dahai (Jiang Wu), dans *A Touch of sin* (2013).
Voir **SCÈNE 11** : https://www.dropbox.com/s/d9wkg3gr3hvo96v/SCENE11-A_touch_of_sin.mov?dl=0



lieu de chercher les faveurs de son ancien collègue d'école devenu un riche entrepreneur ou de faire jouer ses connaissances dans l'administration du village, prend le parti des plus démunis en se rebellant contre la corruption qui a été la cause d'énormes inégalités. Il essaye d'interpeller les responsables, mais tout ce qu'il obtient c'est de se faire passer à tabac. Désespéré, il prend son vieux fusil de chasse, l'entoure d'une serviette de bain sur laquelle est tissé un tigre, pour en faire son drapeau de guerre : le vieux tigre malade se lève. Le rugissement extradiégétique entendu à ce moment nous indique qu'on est entré dans la folie du personnage où la réalité n'est plus qu'un conte insolite dans un espace mythologique. Après un vrai carnage (il tue à coup de fusil plusieurs personnes qui sont à l'origine du système de pots-de-vin et de maltraitance dans le village), la scène s'achève sur Dahai qui sourit, satisfait de son œuvre ; sa folie semble lui avoir permis d'atteindre une lecture plus juste du réel et lui a donné la force de prendre enfin son destin en main, même si, il le sait, il en subira les conséquences.

Les plans de passage entre ce premier récit et celui de Zhou San (Wang Baoqiang) à Chongqing ne sont pas très longs, mais s'avèrent spécialement riches à interpréter. Du plan sur Dahai qui sourit, arme au poing et le visage couvert de sang, on passe vers le plan d'un cheval qui traîne une charrette vide (juste avant, Dahai avait tiré sur son maître qui le maltraitait sans cesse et sans pitié). L'animal passe devant deux religieuses (curieusement en arrêt au bord de la route comme de purs éléments symboliques, qui ont probablement un lien avec l'image de Jésus au début du film et le sacrifice moralisateur de Dahai, pour soustraire son peuple à l'injustice). Le cheval prend la route dans le sens

contraire aux voitures, notamment celles de la police (les sirènes rappellent aussi le début du film, quand Dahai s'arrête pour voir passer la police jusqu'avant de voir le tableau de Jésus), dont on suppose qu'elles se dirigent vers la scène du crime où il se trouve. Ces sirènes hurlantes renvoient aussi à l'ordre du réel après cette ponctuation insolite, alors que le cheval sort finalement du cadre, laissant le spectateur face à ce paysage de bord de route, moment qui préfigure la probable fin tragique de Dahai, même s'il se sent momentanément libre comme une bête qui erre sans but en fin de journée.

Bien que ce ne soit que pour un bref instant, le personnage s'engage dans un retour au naturel en se sacrifiant pour une cause plus grande (l'intérêt de la communauté de mineurs, exclus du progrès et privés de la richesse qu'ils produisent). C'est un retour aux sources, tant prôné par les taoïstes et les bouddhistes, ce que Zhuangzi nomme le retour au *régime du ciel* (en parlant d'une compréhension-action plus directe du monde à l'inverse du régime non-naturel de l'homme), et ce que Shitao (dans son traité qui date du XVII^{ème} siècle) appelle de *grande simplicité (tai pu)*, pour décrire le geste originel du peintre progressant sur la feuille pour reproduire dans son tracé "l'ininteruption du procès de 'création-transformation' des choses, [où] on le voit poindre du visible hors de son fonds invisible."¹⁴⁶ Ainsi Jia retrouve dans son cinéma cette relation ténue et ininterrompue entre l'invisible des intrigues et le visible des choses sensibles, une compréhension directe que le cinéma est capable d'offrir comme le disait déjà Epstein.

Ce n'est pas anodin si après la scène du cheval, Jia nous confronte visuellement à la différenciation de ces deux régimes de perception-action : on passe immédiatement du cheval égaré à une usine, avec ses cheminées et ses fumées qui nous font revenir à la réalité matérielle et techniciste (logique pratique, régime humain ou monde de la technique) qui reprend le contrôle du récit (et de la représentation du réel), pour enfin revenir sur

¹⁴⁶ François Jullien, *op. cit.*, 91.

le fleuve Yangzi¹⁴⁷ dans une composition typique de paysage *Shanshui* traditionnelle (de l'eau, de la brume, des nuages, des chemins, des bois et des forêts). La montagne et l'eau nous ramènent ici à une relation plus cosmologique et dialectique entre la conscience humaine et sa perception du monde.

Cette relation entre extérieur et intérieur nous est aussi révélée par le visible et l'invisible dans la peinture, tel que l'a écrit le peintre Guo Xi, "la variation infinie de ses formes transparaisant au gré des nuées que ne cesse de sourdre le paysage, tel qu'il émerge de l'invisible". Selon lui, la variation visuelle (proche-profond, claire-obscur, etc.) propose de nouvelles possibilités de perception, où "les perspectives se croisent en elle, et la montagne [...] se prête à tous les angles de vue."¹⁴⁸ On arrive ensuite à l'intérieur du bateau (qu'on apercevait à l'horizon dans le plan précédent), dans un changement de point de vue courant dans la peinture chinoise suggéré par de petits personnages au milieu d'un grand espace vide. Dans une figure récurrente du cinéma de Jia, le passage d'un travelling sur différents voyageurs (proposant encore différents points de vue et différentes narrations), aux traits des visages qui suggèrent une poésie sur la vie et ses voies multiples. Nous changeons alors de récit, en retrouvant Zhou San à la fin de ce travelling latéral (Han Sanming, qui n'est qu'un figurant dans ce film¹⁴⁹, entraîne notre regard vers lui en lui demandant du feu). Nous le suivons alors dans son retour à Chongqing, entre deux braquages, pour retrouver sa famille.

Cette variation infinie de ses formes transparaisant au gré des nuées que ne cessent de sourdre le paysage, comme l'écrit Guo Xi, rajoute une couche dans de différents signes de différents arts, peinture, musique, théâtre, danse que Jia s'utilise pour renforcer sa mise en scène. Celle-ci va au-delà de la gestique et du décor, en s'approchant de ce que Rancière décrit

147 Aussi appelé le Grande Fleuve ou le Long Fleuve (en étant le plus long fleuve de l'Asie et le troisième plus grand du monde), le Yangji Jiang a été beaucoup traité dans la peinture de paysage chinois, ce qui a été auparavant clairement développé dans le film *Still life*, tourné au niveau du barrage de Trois Gorges.

148 Cité par François Jullien, *op. cit.*, 91.

149 C'est le cousin de Jia, qu'il retrouve par hasard sur le tournage de *Platform* qui participe à plusieurs de ses films, notamment *Still life*, dont il est un des protagonistes.

comme la *mise en espace de la puissance sensible de pensée du poème dramatique* : “non pas une figuration de ce qui disent les mots, mais une musique visible de la puissance de la parole qu’ils manifestent sans la dire.”¹⁵⁰ Ces différents signes proposent une dialectique de lecture par un processus d’identification entamé par le spectateur :

“Selon cette logique [causale], ce que nous voyons - sur une scène de théâtre, mais aussi dans une exposition photographique ou une installation -, ce sont les signes sensibles d’un certain état, disposés par la volonté d’un auteur. Reconnaître ces signes, c’est s’engager dans une certaine lecture de notre monde. Et cette lecture engendre un sentiment de proximité ou de distance qui nous pousse à intervenir dans la situation ainsi signifiée, de la manière qui est souhaitée par l’auteur. Appelons cela le modèle pédagogique de l’efficacité de l’art.”¹⁵¹

Dans l’évolution de son approche du réel, Jia cherche ainsi à rompre avec une telle efficacité de l’art pour justement donner à voir au spectateur le réel par des distances abruptes poussées par la brisure des attentes en introduisant de codes qui ne correspondent pas à l’approche documentaire de réel attendue dans ses films. Cette théâtralisation dialectique du réel va être développée petit à petit par Jia en reprenant dans son cinéma une certaine tradition des conteurs chinois qu’il revendique pour engager le spectateur dans une lecture critique de la représentation officielle du réel par les forces du pouvoir établi. Dans *A Touch of Sin*, cette théâtralisation deviendra la clé de voute de sa mise en scène. Cette stratégie est évidente dans le troisième récit, qui se passe dans la province du Hubei, quand Xiao Yu (Zhao Tao) tue à coup de couteau l’homme qui la frappe au visage avec une liasse d’argent parce qu’elle a refusé de lui faire un “massage”, en rétorquant qu’elle était réceptionniste dans l’établissement.

150 Racière ajoute encore que : “Ainsi la cinégraphie théorisée par Delluc, Epstein ou Élie Faure, réalisé par Chaplin ou Vertov appartient-elle à la même tradition esthétique que la ‘scénographie’ de Craig, Apia et Mayerhold.” Jacques Rancière, “L’historicité du cinéma”, in: A. de Baecque et C. Delage (dir.), *De l’histoire au cinéma*, Paris, IHTP/ CNRS/ Éditions complexe, 1998.

151 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, pp. 58-59

FIG. 35 : Xiao Yu (Zhao Tao), dans *A touch of sin* (2013).
Voir SCENE 12 : https://www.dropbox.com/s/ecifrtlb0okw3q2/SCENE12-A_touch_of_sin.mp4?dl=0



Le découpage, la gestuelle, la bande sonore, tout nous éloigne ici d'un registre réaliste. Xiao Yu est devenue une héroïne faisant finalement face à la violence qu'elle a subie à plusieurs reprises : la queue de cheval héroïque et le couteau (qui lui permettra de commettre le seul meurtre dans le film sans arme à feu) renforcent son allure romantique. Le motif de feuillage tropical du papier peint sur le mur n'est pas anodin (d'autant plus qu'il s'agit de la première image du film). On revient à un état sauvage (un *régime du ciel*, comme le disait Zhuangzi) pour se défendre d'un monde où la logique pratique et techniciste nous mène à une compétition amoralisée, déclenchant souvent une violence brutale, injuste, sauvage et insensée. Mais ce papier peint est lui aussi artificiel et technique, comme si la nature (avec toute sa connotation écologique, spirituelle et psychologique) n'était plus qu'une illusion dessinée sur le mur. De même, cette forêt virtuelle suggérée sur le papier peint est une représentation parmi d'autres du film (il en va de même du film de John Woo¹⁵² qui passe à la télévision), qui nous fait prendre conscience, par son absence (la distance de la chose représentée), d'une composition en multiples signes superposés, à l'instar du réel.

¹⁵² Bien que élaboré sur un mode plus mineur, cette fabulation était déjà présente dans les films de Jia. Comme dans la scène où Qiao Qiao imite le braquage de *Pulp fiction* dans *Plaisirs Inconnus* ou celle où frère Marc brûle l'argent pour allumer une cigarette, parodiant Yun Fat-Chow dans un film de John Woo. Jia semble ne pas juger ces actes, pas seulement parce qu'il voit ces personnages comme des héritiers des hors-la-loi romantiques des histoires classiques, qui ne s'inclinaient pas face à l'ordre injuste imposé, mais aussi pour proposer une vision collective de la violence de la société. À propos de *A touch of sin*, il explique : "Ce qu'j'espère est qu'on cherche à comprendre la violence du point de vue des sentiments humains et des difficultés qu'on rencontre dans la vie, et qu'on ne décide pas à l'avance qui est coupable. [...] Dans une certaine mesure, nous créons tous ensemble cette société, et nous la laissons devenir ce qu'elle est aujourd'hui." Frodon, Salles (dir.), *op. cit.*, traduction libre, p. 162.

Jia problématise, dans ce film, la complexité des personnages dans leurs contextes distincts par la construction en spirale des événements¹⁵³. Il nous révèle que les rôles des personnages changent par rapport au point de vue de chaque récit. L'amant de Xiao Yu, par exemple, écartelé entre un amour sincère, mais clandestin, et un contexte social figé (un mariage, une situation sociale, un travail), incarne le pair romantique de ce récit tragique ; en revanche, dans l'autre histoire, il est le patron intolérant de Xia Hui, insensible à la situation d'exploitation du jeune ouvrier qui doit fuir pour ne pas travailler gracieusement à la place de son camarade blessé au travail : Xiao Hui finira par se tuer en se jetant de la fenêtre du bâtiment d'une autre usine où il travaillait dans des conditions aussi inhumaines que la première.

Revenons sur l'assassinat spectaculaire commis par Xiao Yu (la femme agressée dans la maison de massage). Après son crime, elle déambule, visiblement perturbée, au bord de la folie à travers la ville, puis s'enfuit sur les routes en brandissant son couteau à chaque bruit entendu en chemin. Elle croise des animaux (un singe, des vaches), qui comme elle semblent errer au bout de la nuit. Elle avance, en effet, dans le sens contraire du trafic en pleine route, comme une bête sans repères. Lors d'une brusque prise de conscience, elle appelle la police de son portable pour dire qu'elle vient de tuer un homme. Les figures d'animaux lors des moments de furie du film (le cheval, le tigre, les buffles, les serpents, le singe et les vaches), ne sont pas seulement le signe d'un simple retour à l'archaïsme psychologique, mais l'image d'une violence physique, subjective et culturelle¹⁵⁴ que les hommes et leur environnement subissent dans le monde techniciste. Ces animaux, représentés dans un état de détresse et maltraitance dans l'espace moderne, suggèrent encore la rupture avec une cosmologie chinoise où l'homme n'est qu'une partie infime et son équilibre avec l'univers est capital.

153 C'est une construction qui diffère, par exemple, des films de Iñárritu/Arriaga (*Amours chiennes*, *21 grammes*, *Babel*), car ce ne sont pas les coïncidences qui sont prépondérantes sur les destins des personnages comme chez ces réalisateurs mexicains. La structure spirale de *A Touch of Sin* sert plutôt à faire évoluer le point de vue et la perspective des récits, en rendant les situations plus complexes et les personnages moins simplistes et donc plus humains.

154 Dans une référence à l'horoscope chinois et par extension à sa culture millénaire.

FIG. 36 : Xiao Yu (Zhao Tao) trouve un théâtre de rue dans la province de Shanxi, à la fin d'*A Touch of sin* (2013) Voir **SCÈNE 13 :** https://www.dropbox.com/s/4f9psq0cz673qgj/SCENE13-A_touch_of_sin.mp4?dl=0



À la fin du film, on retrouve Xiao Yu à Shanxi, où s'est passée la première histoire du film, celle de Dahai. Elle marche encore face au vent et dans le sens contraire de la foule. Elle s'approche d'un théâtre de rue qui joue un spectacle d'opéra chinois au pied de l'ancienne muraille de la ville, les deux composants (l'opéra et la vieille muraille) fond écho à une temporalité plus vaste, à une douleur plus ancienne de l'humanité. Dans la pièce, le juge demande à l'accusée si elle a conscience de son propre péché. À ce moment-là, Xiao Yu baisse la tête comme si c'était à elle que le juge s'adressait. Puis elle se ressaisit, relève la tête et affronte le regard du juge. Sans plus de réponse, le film se termine, par un plan d'ensemble sur des spectateurs qui contemplant la scène, face caméra. Outre une fin ouverte et délicate sur le sort du personnage, Jia nous donne des pistes de la complexité de la représentation du réel dans sa subtile écriture.

Ce n'est pas anodin que la représentation du théâtre (ou celui du spectacle vivant en général) soit une constante dans l'œuvre de Jia. On peut constater une telle récurrence déjà dans la scène où Xiao Wu (*Xiao Wu, artisan pickpocket*) emmène sa sœur voir un opéra dans une petite salle de campagne ; chez la troupe d'artistes de *Platform*, qui faisaient des pièces de propagandes (c'est d'ailleurs la première scène de ce film, qui devrait être également le premier film de Jia) et plus tard des concerts de musique pop ; dans la pièce à l'intérieur du bordel de *Plaisirs inconnus*, et lors des concerts de la chanteuse pour promouvoir le vin de Mongolie dans des endroits improbables ; ou dans la scène *high-tech* imprégnée d'effets de lumière de la chorographie dans *The World Park*; ou encore le magicien du début de *Still life* et la fin, plus suggestive, avec un funambule qui fait des ruines de la région sa scène. Enfin, la scène au sens figuratif ou dénotatif, c'est-à-dire

la mise en scène de la représentation, est une préoccupation qui se révèle capitale dans l'œuvre de Jia. Ce regard aigu envers la scène théâtrale révèle l'attention qu'il porte à la capacité de l'image de représenter le réel, mais il atteste aussi la conscience du réalisateur du fait que cette réalité est faite de narrations et de représentations. Dans le regard de Xiao Wu, par exemple, ces représentations peuvent, dans une dialectique avec le réel, nous faire sortir de l'illusion. Jia, qui se reconnaît comme un artiste appartenant à la tradition de conteur, réunit ainsi la *dramaturgie en suspens* de la *matière immatérielle* du cinéma (observées par Epstein) avec la tradition de récits, pour proposer des angles différents d'interprétation des représentations de la réalité de la vie actuelle en Chine.

Quel était donc le péché de Xiao Yu ? Fut-il celui de croire que la pièce parlait d'elle ; et donc croire dans le mimétisme théâtral tant critiqué par Platon ? Dans la fine écriture de Jia, la représentation n'est plus un problème, car elle se compose finalement dans l'œil du spectateur, à partir de plusieurs autres représentations qui donnent la conscience des multiples visions du monde. Son péché semble être plutôt de vouloir voler dans un monde qui impose la lourdeur d'une réalité figée illusoire. Son mal ? De convoiter la liberté et un minimum d'épanouissement personnel, de rêver de s'émanciper de l'obstruction qui l'empêchait de voir l'horizon. C'est un désir qui lui est violemment interdit, frustré par les structures de violences implantées en Chine, conséquences des valeurs disséminées par ce nouveau monde où l'argent est roi. Ces structures, composées par un tissu mental et de formes physiques, construisent par ses représentations et narrations une idée figée d'un réel absolu, qui n'est pas seulement subjective, mais capable d'engendrer des violences physiques indéniables qui visent d'imposer à feu et à sang l'assujettissement de sensibilités et de croyances.

Une telle réalité, en la punissant sévèrement, ne permet pas à Xiao Yu d'accomplir sa quête de bonheur. Cette réalité qui, pour Rancière, n'est qu'une *fiction dominante*, consensuelle, une "construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable"¹⁵⁵, trace une ligne séparant le domaine de ce réel et celui de la représentation,

¹⁵⁵ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 84.

des apparences (il en va ainsi des opinions et des utopies). De cette façon, pour Rancière, le spectateur, en s'émancipant, n'est plus un sujet passif devant un monde fictionnel imposé ; son regard faisant le premier pas vers la conscience d'une réalité représentée. Xiao Yu n'est pas aliénée lors de la pièce, mais, à partir de sa mémoire et ses sentiments, revit dialectiquement (en remettant en question continuellement la perception en tant qu'expérience) ce que la pièce lui exprime. Au lieu de l'éloigner du réel, le théâtre lui fait prendre conscience de sa construction, lui permettant de percevoir que la culpabilité, qu'elle a peut-être ressentie dans un premier temps, n'est qu'une représentation d'un réel imposé. Qu'elle n'a fait que lutter, presque héroïquement, contre cet assujettissement.

Devant la scène, Jia capte la transformation de cette femme par la subtilité du regard du personnage et donne au spectateur du film (et au personnage) le désir de mouvance d'une *image phénoménale*, d'une *image immatérielle* sans formes figées, qui brouille ainsi la rigidité entre réel et représentation. La représentation de la pièce permet à Xiao Yu d'intérioriser l'extérieur et d'avoir la conscience de son illusion. Le film termine sur le public regardant, en direction de la caméra, le théâtre de la vie. On sait plus quand commence le spectacle et où il finit. Le crime de Xiao Yu fût de croire à un réel sans fiction, à un visible sans invisible. Or c'est justement sur cette capacité du cinéma de capter un réel à la fois matériel et immatériel, objectif et subjectif que repose l'art de Jia, sur cette capacité de, comme il le dit lui-même, "révéler la poésie invisible qui existe dans la vie elle-même, les lumières, les couleurs, les expériences amères des hommes, leurs conversations, l'état du ciel. Parfois, il s'agit d'une poésie très matérielle, exprimée par des décisions techniques : le mouvement de caméra et la musicalité d'un changement de plans peuvent faire ressortir une telle poésie."¹⁵⁶ Dans le dernier souffle du film, Xiao Yu est acquittée de son péché grâce à cette poésie invisible qui la caméra précise de Jia est capable de saisir, alors que le spectateur peut finalement apercevoir une image sans limites et une réalité qui s'étend au-delà du visible.

¹⁵⁶ Entretien recueilli et publié par Frodon et Salles, *op. cit.*, p. 168.

Chapitre IV

Vers un espace politique

La réalité vécue étant une construction aussi subjective qu'objective, l'espace ne serait pour sa part pas constitué non plus d'une donnée purement extérieure, au contraire de ce que prônait la séparation kantienne, pour laquelle seul le temps était la forme *a priori* de sens intimes, l'espace étant une forme dépourvue de subjectivité.¹ Dans les films de Jia Zhangke, la construction de l'espace comme des paysages, c'est-à-dire des espaces à la fois mentaux et physiques est avant tout un choix esthétique qui n'est point dissocié d'une attitude politique. Tout d'abord, cela pose d'une façon générale un regard attentif sur la démarche menée par l'État chinois de transformation des espaces pour répondre l'expectative d'un système moderne de mondialisation, justifié par un raisonnement purement technique et fonctionnel², et donc détaché d'une relation saine (et morale) avec l'être humain, la nature et le milieu. Nous y retrouvons également un complexe processus esthétique de représentation du monde physique, en passant par une perception symbolique et affective de ce lieu³, pour enfin arriver à une expérience sociale de reconstruction spatiale, qui, dans un sens large, on verra, n'est pas seulement mentale, mais porteuse de puissance de changements effectifs.

1 Gilbert Simondon nous rappelle que dans le cadre kantien cette dualité entre l'activité intuitive du sujet et sa sensibilité matérielle est nécessaire pour que l'expérience du monde soit féconde : "l'activité du sujet apporte l'unité, mais l'intuition sans contenu sensoriel est vide ; les sensations apportent la matière, mais leur pluralité sans ordre ni unité reste confuse ; l'expérience est féconde seulement si la pluralité, venue des sens, s'ordonne selon une unité, venue du sujet, cette unité pouvant d'ailleurs être celle du simultané (espace) ou du successif (temps)." Dans *Cours sur la perception*, Paris, Presses Universitaires, 2013, p. 286.

2 Comme l'était déjà développé dans l'impératif kantien hypothétique de l'habileté, ce que Max Weber appelle *monde de la technique*, en parlant des motivations sociologiques du capitalisme.

3 On ne suit pas ici la distinction qu'A. Moles et G .N. Fisher font entre espace et lieu (un espace qui possède une signification particulière et une identité par la représentation humaine). Cela serait comme la distinction marxiste-matérialiste entre paysage et espace, une thèse (voir chapitre I) qui est trop réductrice pour servir à notre propos, vu que tout espace est conçu aussi par de représentations. Néanmoins, leur *psychologie de l'espace* est une voie très intéressante, qui a influencé, à n'en pas douter, notre propos.

Dans le cinéma de Jia, l'espace est aussi un instrument capable de remettre en question la position dans le monde de ceux qui ont l'expérience de cette image, c'est-à-dire de ceux qui, ayant vécu de telles représentations, découvrent la possibilité de création de ces lieux par la dynamique de la médiation entre eux, l'activité humaine et l'histoire, autour des aspects esthétiques, environnementaux, sociaux et politiques. En étant conscients de la difficulté de la tâche, nous allons essayer de clarifier ce passage entre le regard artistique d'un cinéaste et ses dédoublements politiques. Pour le faire il nous faut aborder trois aspects fondamentaux d'un tel processus : d'abord l'aspect historique-anthropologique de cet espace à la fois naturel et humain, puis son aspect politique-social, et enfin sa relation de *médiance*⁴ qui se tisse entre subjectivité et objectivité pour rendre possible cette construction.

Nous envisageons donc de parler de la relation esthétique de Jia dans la formulation d'un espace historique, puis d'un espace dialectique et finalement d'un espace immatériel régi pour cette *médiance*. Ces concepts ne proposent pas une évolution linéaire de différents types d'espaces, mais imbriquent différentes perceptions de réalités qui s'entrelacent et se complexifient, en rendant possible le passage de la conception d'un espace extérieur, objectif et statique (ou monumentale) à un espace dynamique, ouvert à la perception subjective et aux changements des pratiques sociales. Expliquer le franchissement de cette traversée, qui part de l'extérieur physique pour arriver à la sphère sociale, en passant par un monde subjectif ou mental, n'est pas une entreprise simple, car il ne se résume pas seulement à un passage d'un espace euclidien à un espace relatif. Cela serait *très spécifique et éloigné de notre pratique sociale*, comme le remarque Henri Lefebvre : Il faut se méfier *des sauts trop rapides du théorique à la pratique, du mental au social*.⁵

4 Voir la définition donné au Chapitre I.

5 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, p. 10. Lefebvre critique une certaine démagogie théorique chez ceux qui essaient de faire ce beau passage très vite et de façon spectaculaire, mais finalement vide de sens, en les appelant de "funambules", ceux qui " franchissent le précipice, donnant un beau spectacle et un joli frisson aux spectateurs, en général la réflexion dite philosophique, celle des philosophes spécialistes, n'essaie même plus le 'salto mortale'. Aperçoivent-ils encore le trou ? Ils détournent les yeux." (*Ibid.*, p. 13). L'auteur cite parmi ceux qui, victimes d'un formalisme intolérant, ont péché pour tel paralogisme (saut de toute une région), N. Chomsky, J. M. Rey, sans épargner J. Kristeva et sa *semiotikè*, J. Dériida et sa *grammatologie*, R. Barthes et sa *sémiologie généralisée* (*Ibid.*, p. 11).

Dans tel parcours entre l'espace et le politique, Lefebvre affirme que l'on doit dépasser, une fois pour toutes, l'espace neutre, ne dépassant pas seulement la conception kantienne, mais aussi la tradition marxiste qui, d'une certaine façon, la suit. L'espace est avant tout un enjeu de représentations et de stratégies contradictoires ; c'est une scène active transformée par des tensions, des valeurs, des symboles et des idées antagoniques. En l'occurrence, pour les espaces des villes modernes, une telle dialectique rompt aussi avec le Paradigme occidental moderne classique (POMC)⁶, ce qui, selon Augustin Berque, constitue *l'armature foncière qui fournit la base conceptuelle des villes et des campagnes contemporaines*. Lefebvre précise que cet espace euclidien (géométrique), indifférent à ce qui le remplit et à qui lui compose, représente aussi certaine pratique politique concernant le savoir, sous l'action d'une idéologie masquant ce savoir, comme si elle était neutre et objective et représentait tout simplement le réel. Encore une fois, il souligne les dangers de dérives formelles et la nécessité de penser un espace social par-delà une telle objectivité faussement neutre :

La thèse du milieu spatial inerte, où les gens et les choses, actes et situations, n'auraient qu'à se loger, correspond à un schéma cartésien (la chose étendue comme 'objet' de pensée) devenu au cours des âges 'sens commun' et 'culture'. L'espace mental élaboré (par les philosophes et les épistémologues) se constitue en lieu transparent – en milieu logique. La réflexion dès lors croit atteindre l'espace social ; mais celui-ci est le siège d'une pratique qui ne consiste pas seulement en l'application de concepts. Elle est aussi méconnaissance, aveuglement, épreuve vécue.⁷

Dans le cinéma, la perception complexe et parfois contradictoire des espaces est explorée surtout dans l'œuvre de réalisateurs conscients des enjeux politiques présents dans la représentation spatiale. Quand Jia Zhangke, par exemple, fait un film dans un

6 Voir chapitre I.

7 Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 342.

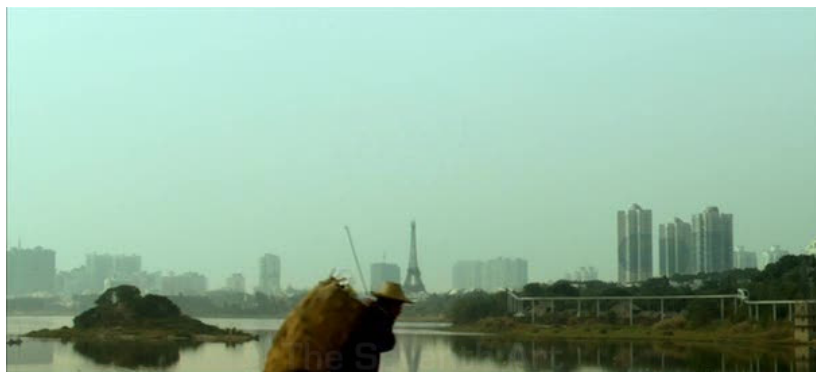
parc thématique rempli de copies de monuments du monde entier à l'échelle presque réelle (1 : 3), il veut explorer le contraste entre l'imposture de ce monde et l'espace quotidien des travailleurs migrants qui l'habite, comme s'il voulait filmer de vraies vies dans un espace artificiel. Ces tensions et confluences entre réalité-fiction, vérité-illusion et objectivité-représentation donnent la base de sustentation de *The World*, comme il le dit lui-même :

“J’ai fait exprès de créer une interaction entre le monde du parc et le monde extérieur. Il y a différentes formes d’aliénation combinées, les visiteurs qui voient pour la première fois la fausse tour Eiffel ou la fausse Maison-Blanche ont l’illusion d’un voyage autour de monde, comme s’ils circulaient dans un espace libre et ouvert. Cette sensation des visiteurs contraste avec celle d’emprisonnement ressenti par les employés du parc. Les visiteurs ne se rendent pas compte que ces gens qui habitent le parc sont prisonniers de la scène fictive de la mondialisation.”⁸

The World est d’ailleurs le premier long métrage fait hors de sa région natale (donc juste après *la trilogie du pays natal*), et expose une spatialité déjà plus complexe, en dépassant la nostalgie des ruines pour proposer une mémoire active qui rend l’espace dialectique par les contradictions du visible et de l’objectivité. Dans le début du film, la danseuse Tao (Zhao Tao), qui porte des costumes indiens verts, très exotiques, se trouve dans un tramway aérien, une voix enregistrée annonce les horaires du parc à travers les haut-parleurs du véhicule. Tao prend un appel sur son portable pendant qu’elle passe sous la tour Eiffel et dit à son interlocuteur qu’elle va “en Inde”, ce qui atteste déjà d’un contexte spatial improbable, une déterritorialisation (non pas selon le contexte positif de Deleuze, mais dans une géographie culturelle en rupture entre territorialité, société et espace, que subissent ces travailleurs migrants, *mingong* 民工). En effet, les travailleurs du parc peuvent changer de costumes et de pays plusieurs fois par jour, mais dans leur vie, avoir un passeport et voyager encore chimériques.

⁸ “Jia por Jia”, in Frodon et Salles, op. cit, traduction libre, p. 132.

FIG. 37 : Vue panoramique du The World Park, dans *The World* (2004). Voir **SCENE 14** : https://www.dropbox.com/s/egt7o4tazw2nzl8/SCENE14-The_world.mp4?dl=0



Sur un autre plan, on passe à l’extérieur du tram d’où l’on voit Tao qui fait signe à son beau frère Erxin en l’appelant de la fenêtre. La caméra, dans un mouvement de grue, fait un panoramique du parc, en montrant l’ampleur du lieu (et les gratte-ciels de la ville en arrière-plan), pour passer ensuite sur Erxin et d’autres agents de sécurité qui, écrasés visuellement par la plongée de la caméra), portent des bidons d’eau et discutent entre eux sans faire attention aux célèbres monuments, dont les pyramides visibles à la fin du mouvement, quand le *slogan* du parc apparaît en surimpression sur l’écran : “Faites le tour du monde sans quitter Pékin”. Le propos, bien entendu, est impossible, étant mensonger comme tout dans ce lieu invraisemblable.

Ensuite, un plan général du parc devant un lac nous propose une vision extérieure de ce monde, un plan de carte postale avec lequel Jia termine la présentation du parc en même temps qu’il problématise son image. Dans cette composition à la façon du paysage *shanshui*, aux couleurs pâles et froides (on peut se demander si cela vient du brouillard ou de la pollution), la fausse tour Eiffel est au centre et les gratte-ciels font figure de montagnes. En nous donnant une vision panoramique du parc, on s’éloigne pour la première fois de cette ambiance artificielle et ultra utilitaire, pour avoir une première expérience dialectique de ce lieu. À commencer pour l’eau (qui était enfermée dans un bidon dans le plan précédent) apparaît ici en interaction physique avec le milieu, suggérant, comme dans la peinture chinoise, l’absence de formes figées dans la fluidité du temps, devant l’aspect rigide et factice du parc, de la ville, du monde. Cette eau rêvée en surface, comme le dit Bachelard, exprime aussi la volonté de paraître, comme

l'idéalisation de sa propre image dans le rêve de Narcisse.⁹ La non-forme de l'eau en contraste avec les formes rigides des copies du parc, donne au spectateur la possibilité de refaire la lecture de ce lieu. La souplesse du regard sur les formes figées laisse affleurer de nouvelles significations à partir d'une appréciation subjective, qui remet en question le rêve passif des cartes postales.

Dans le même sens, la fin de la scène nous réserve une surprise remarquable dont la signification renforce le contraste entre l'illusion de perfection du parc et la dure réalité du dehors. Dans ce même plan de carte postale, un glaneur de déchet apparaît au bord gauche de l'écran et croise le paysage en portant un grand sac rempli d'objets trouvés dans la décharge de ce monde de simulations. Le protagoniste s'arrête vers le centre du cadre pour regarder la caméra : c'est alors que surgit en surimpression le nom du réalisateur 贾樟柯作品 (un film de Jia Zhangke) et le titre du film 世界 (*The World*). L'image de cet homme est à la fois la première vue du parc de l'extérieur, ce qui nous donne conscience du monde de l'illusion qu'il représente, comme dans le mythe de la caverne de Platon. Mais ce n'est pas dans la transcendance pure que ce passage nous amène à la conscience de la fausseté du monde utilitariste globalisé, mais dans l'immanence des éléments en transformation¹⁰. Cet homme misérable, contraste avec la prétendue efficacité de ce monde parfait, coupe le cadre, comme s'il déchirait l'écran pour révéler ainsi ce qui est voilé par la lisse image de ce monde, de ce pays, de ce parc. Ce glaneur crève l'illusion de perfection de ce monde de copie tout comme son regard face caméra perce l'illusion fictionnelle du film : le spectateur et le personnage deviennent des sujets actifs dans la construction de ce paysage.

Dans l'espace mis en œuvre dans *The World*, l'histoire ne peut plus être niée, tout comme les distances sociales, de même que les expressions culturelles qui s'y opposent

⁹ Michèle Pichon indique que, pour Bachelard, contrairement au reflet stable que donne le miroir, le reflet aquatique vague, instable, ouvre la voie à l'idéalisation. Vue le 10/02.2016 sur https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/L-Eau-et-les-reves_M.PICHON.pdf

¹⁰ Cet homme qui amène la réalité à dialectiser ce monde de copie agit à l'envers des simulacres, qui dialectise l'image à partir de sa fausseté. Voir plus bas le développement de l'idée de simulacre dans les films de Jia.

ou les contradictions naturellement produites dans un complexe jeu d'interaction de facteurs internes et externes. Ce film représente ainsi une avancée importante dans l'évolution de la conscience spatiale de Jia. La scène du glaneur démontre la profondeur de la construction spatiale dans l'œuvre de Jia Zhangke, dans ce lieu¹¹ complètement dépourvu d'authenticité, qui devient un espace où la vie se manifeste matériellement et subjectivement, ouvrant la possibilité d'une pluralité de lectures de ce monde figé dans une prétendue réalité. Ces représentations composites occupent une place particulière dans le cinéma de Jia, qui nous montre avec subtilité que là où nous réfléchissons, n'est pas, comme disait Bachelard, un espace réel, mais un véritable *espace de configuration*.¹²

Il sera important ici de vérifier comment cette configuration est travaillée dans l'espace cinématographique par Jia Zhangke, c'est-à-dire d'observer la façon dont il représente l'espace naturel et le transforme en espace social à travers la subjectivité des regards du réalisateur, des personnages et du spectateur. Il sera également question de vérifier ici comment les personnages de ses films (pour la plupart des travailleurs migrants) transforment l'espace où ils habitent ou travaillent (comme, en l'occurrence, dans *The World Park*) par leur vécu et leur sensibilité propres et comment le spectateur a, lui aussi, la possibilité de reconfigurer l'espace d'une façon critique et politiquement active. La difficulté de la tâche sera donc de comprendre le cheminement entre l'espace objectif et la représentation qu'il peut engendrer de la société, ou comme le dit Lefebvre, "Comment passer des espaces mathématiques, c'est-à-dire des capacités mentales de l'espèce humaine, de la logique, à la nature, d'abord, à la pratique, ensuite, et à la théorie de la vie sociale qui se déroule ainsi dans l'espace ?"¹³

11 Nous ne suivons pas la distinction entre lieu et espace de la *psychologie de l'espace* d'A. Moles et de G. N. Fisher, pour laquelle le *lieu* a une signification particulière pour l'homme, en possédant, au contraire du simple *espace*, une identité ou une appropriation humaine par le moyen de la représentation. Dans le contexte de la représentation cinématographique, lieu et espace (comme paysage et espace), se confondent dans la mesure où il s'agit de constructions faites par l'intégration complexe entre l'objectivité du monde matériel et de la technique de reproduction cinématographique avec la sensibilité et l'intention de l'esthétique de l'auteur (par sa caméra positionnelle) et la subjectivité de l'appréhension finale du spectateur. Il en va de même de la distinction de la géographie marxiste entre espace et paysage, discuté dans le Chapitre I.

12 Gaston Bachelard, *La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, Paris, Quadrige, 7^e édition, 2012, pp. 73-74

13 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974, p. 16.

Le cinéma de Jia Zhangke, comme on l'a vu dans ce passage, établit une relation particulièrement complexe avec l'espace, en partant de l'objectivité présumée de l'appareil pour la dépasser en suite, en allant vers la subjectivité dans la perception, pour enfin pouvoir jouer avec la possibilité de ses expressions politiques. Essayons de voir ensuite comment cette *théorie de la vie sociale* peut être interprétée et modifier par la lecture esthétique de l'espace d'un film. Pour cela, la relation de l'espace et du temps, dans les configurations, interrelations et réminiscences morphologiques de la mémoire et de l'histoire vont nous servir de guide pour la compréhension de la *médiance* qui anime l'image du cinéma de Jia Zhangke.

4.1 L'espace historique

L'expression historique de l'image s'avère déterminante pour une plus ample compréhension de l'espace cinématographique, en traversant sa nature matérielle, subjective et, finalement, sociale. Cette appréciation d'abord morphologique nous achemine aux relations hétéroclites entre temps et espace pour introduire l'interprétation de la réalité actuelle dans le sens historique, mais, plutôt qu'une histoire factuelle linéaire, cela représente une historicité de l'image (formes, couleurs, textures, symboles, etc.) liée à une essence psychologique et culturelle. Cela veut dire qu'on observe dans l'espace les traces de cette histoire, l'appréciation visuelle devenant un moyen indissociable pour le processus de perception historique, ainsi qu'un outil important pour la conscience historique et sociale potentielle dans les films de Jia Zhangke.

Ces marques du temps ne sont pas seulement des empreintes physiques, dans un sens archéologique, mais voient le jour aussi en tant que *monuments*, comme le nomme Rancière pour le distinguer des documents historiques écrits. Pour lui, le monument¹⁴

¹⁴ “[...] Le monument est ce qui parle sans mot, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucié que de son présent.” Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1997, pp. 37-38. Voir début du chapitre III.

porte en soi la mémoire et l'imagination, toutes les deux capables de se référer à l'histoire sans l'intentionnalité d'en parler plus que de sa présence actuelle. Ce sont des monuments bien différents des copies monumentales du *The World Park*, car ils n'ont plus l'intention ni de ressembler, comme ces derniers, ni de ressusciter une mémoire spécifique. Ces formes sont plutôt connectées à l'expérience subjective de la mémoire que des traces matérielles suscitent, des traces qui résistent matériellement au temps, mais aussi survivent symboliquement, dans l'imaginaire collectif. Pour ce cinéma attentif aux détails du quotidien, de petits objets anodins constituent des marques du temps aussi significatives que des signes de l'histoire officielle de grands personnages et de grands œuvres (pièces *monumentales*, dans le sens officiel, des pièces commémoratives ou des bâtiments imposants¹⁵), capables de nous donner des liens historiques directement ancrés dans le présent, donnant un aperçu plus spontané des phénomènes historiques : «une histoire faite de traces que personne n'avait choisies comme telles, avec les témoignages muets de la vie ordinaire»¹⁶. L'image cinématographique est donc porteuse de la possibilité de susciter une expression historique non seulement narrative et logique, mais aussi intuitive et sensorielle¹⁷.

La perception de l'espace, ouverte à l'expression temporelle, représente le premier facteur important pour la compréhension de la valeur de l'espace comme expression politique dans l'esthétique de Jia Zhangke, en raison de la conscience historique qu'elle peut engendrer. Dans l'espace de ses films, l'historicité qui y est exprimée ne va pas dans le sens linéaire et progressif de l'histoire officielle, mais dans l'affirmation

15 Même si Rancière explique son choix pour le terme de *monument*, cela s'avère toujours très ambigu du fait de son utilisation courante (comme dans cette phase), qui est alors aux antipodes de son idée et donc rend peu pratique son utilisation.

16 Rancière, op. cit, p. 38.

17 D'une certaine façon, cela rejoint le nihilisme originel tel que l'avait conçu Jacobi, un des pères fondateurs du romantisme allemand, pour qui la philosophie rationaliste est nihiliste car la raison ne saisit jamais l'existence, et qu'on ne peut pas déduire l'existence au concept. Pour saisir l'existence il faut passer par l'intuition et la perception dans son rapport direct avec la vie. Malgré le fait qu'il était opposé à Kant, Jacobi et ce dernier se rejoignent dans leur rejet de l'idéalisme en ce qui concerne l'impossibilité de générer l'existence à partir d'un concept, étant ce dernier de l'ordre de la mort.

de ses contradictions et l'incarnation de ses masques, tout au long d'une continuelle correspondance entre tradition et modernité, dont les images sont indissociables des enjeux historiques, même quand il y a une tentative délibérée d'enlèvement et de fausseté, ce qui est patent dans *The World* :

“On peut copier une architecture, mais pas un mode de vie, un régime, des traditions. Les habitants du World Park sont condamnés à affronter leurs propres souffrances. De ce point de vue, jouir des fruits de la mondialisation ne permet pas de résoudre le problème du décalage lié à notre propre histoire. Ce site postmoderne n'est pas en mesure de masquer nos problèmes, qui subsistent depuis le siècle des Lumières.”¹⁸

Dans cet art de faire parler les masques, Jia retrouve l'espace comme un moyen d'expression active de l'histoire, une façon d'entendre les non-dits des choses, des objets insignifiants, des gestes quotidiens, même quand il s'agit de lieux apparemment dépourvus d'histoire, comme c'est le cas du *World Park*. L'histoire, n'étant pas annulée par la fausse antiquité de ces pyramides, est toujours présente dans l'interaction entre les gens, les objets. Ces endroits gagnent de nouvelles connotations, témoignant aussi de la souffrance et de la frustration devant cette illusion de liberté et de bonheur, mais aussi d'un espoir en lutte pour ne pas mourir.

Une telle attention vis-à-vis de la conscience historique n'est pas anodine, surtout dans un pays comme la Chine. Tout d'abord, une telle démarche nous induit à garder les yeux ouverts sur une dangereuse tendance à l'oubli dans la modernité, à une sorte de renouveau des propos de la fin de l'histoire, dans une mise en scène du progrès qui prétend justifier l'exclusion d'une grande partie de la population, comme c'est aussi le cas des destructions de sites historiques ou encore des impacts environnementaux. Les arts plastiques chinois s'avèrent très sensibles à de telles tentatives d'effacement de la

¹⁸ JIA Zhangke, *Dits et écrits*, *op. cit.* p. 114.



FIG. 38 : Ma Yuan, *Water Album #1*, l'encre sur soie, 26.8 x 41.6 cm (10.6" x 16.4"), 1160-1225, Beijing Palace Museum.



FIG. 39 : Zhang Hongtu, *Re-make of Ma Yuan's Water Album #1 (780 Year Later)*, l'huile sur toile, 50" 72", 2008.

mémoire collective par les forces politiques et économiques. En vue de l'importance de la cosmologie dans la culture chinoise, ces œuvres se réfèrent souvent aux dégradations écologiques et à l'anéantissement de la valeur de paysage dans son contexte matériel et immatériel. Les artistes actuels réutilisent des principes ou des sujets de la tradition visuelle chinoise pour créer un rapport dialectique entre le présent et le passé et rendre ainsi possible un regard critique par rapport à l'espace de la Chine actuelle, dans une voie toute à fait semblable à celle du cinéma de Jia Zhangke.

La tradition du paysage de *Shanshui* est d'ailleurs souvent revisitée, dans le contexte d'équilibre entre l'homme (le peintre, le personnage, le spectateur) et son milieu (le cosmos, la montagne, les cours d'eau), et par la continuelle actualisation interprétative de l'espace par l'observateur qui est propre à cet art. En effet, cela rend possible l'expression de l'impact du développement économique actuel chinois sur la nature, non seulement du point de vue des qualités des ressources naturelles et de la biodiversité, mais aussi comme

par une violence éthique et culturelle sur la pensée chinoise représentée par la peinture traditionnelle. C'est bien le cas de la récente série de peinture à huile de Zhang Hongtu basée sur le célèbre *Album d'eau* du peintre Ma Yuan (1190 – 1225 d.J.-C.), élaboré sous la dynastie des Song du Sud. Zhang reprend le maître pour pouvoir construire dans une dialectique temporelle un regard critique sur l'environnement dévasté en Chine actuelle, comme il le dit lui-même:

“Dans le *shanshui* d'aujourd'hui, l'eau est sale, l'air d'aujourd'hui est pollué, les montagnes d'aujourd'hui sont si couvertes de pollution qu'on ne peut même pas les voir, je ne veux pas faire de propagande, mais je veux saisir l'amour au *shanshui* de l'artiste, pour partager l'espoir de l'artiste et son sentiment de désespoir par rapport à la condition de l'environnement en Chine. J'ai essayé d'imaginer comment les anciens maîtres Chinois de la peinture de *shanshui* feraient face à la montagne et à l'eau d'aujourd'hui. Par exemple, si Ma Yuan devait se tenir devant les rivières et les lacs d'aujourd'hui, salie par les substances toxiques des produits chimiques et des déchets industriels, serait-il encore capable de peindre son *Album de l'eau* en douze parties ?”¹⁹

La référence historique ne revient donc pas ici comme une lecture mélancolique d'un imaginaire moribond, mais comme un agent actif, actuel, vivant. Ce n'est pas non plus un regard conservateur qui est ici proposé, mais comme le représentant de la dialectique d'un mouvement incessant. Le retour à la tradition de la peinture de *shanshui* ne semble pas être pour Jia une tentative de rechercher un idéal perdu, mais l'expression des formes de l'inconscient du temps dans l'interprétation du présent, à commencer par un

19 “In today's *shan shui*, today's water is dirty, today's air is polluted. Today's mountains are too covered with polluted as to even see. I don't want to make propaganda, but I want to catch the artist's love of *shan shui*, to share the artist hopes and his hopeless feelings about what has happened to the environment in China. I tried to envision how the ancient Chinese *shan shui* painting masters would face today's mountain and water. For example, if Ma Yuan were to stand before today's rivers and lakes, fouled by chemicals toxins and industrial waste, would he still be able to paint his twelve-part *Water Album*?” MI Jianyan, Framing Ambient Unheimlich, in Chinese Ecocinema, Sheldon H. Lu, Jianyan Mi (org), Traduction libre, Hong Kong University Presse Honkong, 2009, p. 122.

renouveau technique²⁰ et comme une relecture psychologique de l'imagerie du paysage chinois à la fois incrustée dans les perceptions actuelles, diffusée dans l'histoire et dans la culture en voie de disparition dans une modernité trop gourmande de ressources et de temps, telle une *image survivante*, comme le nomme Didi-Huberman à partir des théories d'Aby Warburg. Ces paysages ont leur signification amplifiée et, parfois, reconfigurée par *rémanence de formes*, tel un fantôme qui revient pour hanter, dans le flux des impensés et des non-savoirs, à la fois l'idéal du passé et les images qui se prétendaient figées dans le présent : la forme n'est plus immobile, mais en devenir constant, fruit des *processus tensifs*, "tendus, par exemple, entre volonté d'identification et contrainte d'altération, purification et hybridation, normal et pathologique, ordre et chaos, traits d'évidence et traits d'impensé."²¹

La série de l'*Album d'eau* de Ma Yuan hante donc le travail de Zhang Hongtu, non plus comme un idéal à suivre, mais dans la perspective d'une ouverture du regard sur les tensions spatiales et temporelles présentes dans le paysage de la Chine actuelle, en ce qui concerne la pollution des eaux et de l'air, mais aussi la dégradation d'une cosmologie où les montagnes et les fleuves ne sont pas simplement des points géographiques, mais font partie intégrante de la culture nationale. Il ne s'agit donc pas d'un simple remake fait 780 ans après l'original, mais il de construire une perception d'un espace à partir de l'actualisation des mémoires, des valeurs, des images psychiques qui le hantent, comme des fantômes d'une mémoire visuelle collective, capable de se matérialiser là où on ne l'attendait plus. Autrement dit, avec les mots de Warburg : "Nous sommes devant l'image comme *devant un temps complexe*, le temps provisoirement configuré, dynamique, de ces mouvements eux-mêmes."²²

20 Zhang Hongtu, par exemple, peint à l'huile, ce qui n'existait pas à l'époque de Ma Yuan. Or même quand la technique est arrivée en Chine, elle n'est jamais vraiment s'intégré à la peinture traditionnel. Voir plus dans les Chapitres I et II.

21 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de Fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 27-28.

22 *Ibid.*, p. 39.

Quand Zhang représente en couleurs les eaux (ce qui était rarement le cas dans la tradition de shanshui), il joue intentionnellement avec *la relation entre réalité, beauté et destruction*²³ dans l'historicité qui affleure dans cette image d'aujourd'hui, avec des teintes qui peuvent à la fois évoquer la beauté et à la fois tacher l'équilibre du lavis monochromatique comme la pollution tache les eaux fluviales, exprimant ainsi un regard critique sur la dévastation environnementale en cours. Le peintre construit un espace dont la réalité est une composante ouverte à de différentes couches temporelles présentes, de la même façon que Jia Zhangke revient lors de chaque film, de façon plus ou moins systématique, à l'image traditionnelle de la montagne et ses cours d'eau qui contraste avec la dure réalité de destruction et de violence (psychologique, culturelle et physique) mise en premier plan dans son travail. Le constant retour au bord de l'eau est en cela très représentatif dans son œuvre et particulièrement significatif dans *Au-delà des montagnes*. Ce retour à l'élément aquatique trace une relation intime entre l'espace physique et symbolique du fleuve et la vie sociale, affective, matérielle de ceux qui habitent à ses alentours. La dynamite que Jinshen avait décidé d'utiliser pour tuer son ami Liangzi, par exemple, va finalement, grâce à l'intervention de Tao, exploser le paysage fluvial. Cette violence physique aux marges du fleuve atteste aussi du délitement d'une ancienne amitié. L'effondrement du paysage n'est pas seulement physique, il renvoie à un effondrement affectif et à une crise morale.

Ces réminiscences formelles sont présentes, notamment, pour représenter la ville de Datong, filmée dans son moyen métrage documentaire *In Public*, même s'il n'a pas des références directes au *shanshui* comme ce sera le cas plus tard dans *Still life*. La scène de l'arrêt de bus de la zone industrielle de Datong, par exemple, présente une superposition de la montagne avec des habitations dans le style des années 1960. Pour capter ces gens qui traversent cet espace creux qui est sans doute une rivière asséchée devenue terrain vague, la caméra parcourt d'abord cet espace par un mouvement de panoramique, pour

23 Comme le dit Michèle Vicat, dans son article *Zhong Hongtu. "Blurred Boundaries"* sur le site *3 dots water* : <http://www.3dotswater.com/zhanghongtu.html> (vu le 30/11/2015).

faire errer (*you*) le regard et, au fur et à mesure, composer un espace avec le flux de perception tout au long du chemin, comme dans une peinture sur rouleau : le terrain en friche, la route poussiéreuse où transitent des camions poids lourds (apparemment remplis de charbon), encombrée par le brouhaha des klaxons infatigables, la fumée qui monte à la fin de la journée et des ouvriers qui attendent leurs bus pour rentrer chez eux. Au cours de cette errance visuelle, la caméra se donne le temps d'entrer dans la temporalité de ces gens rencontrés sur la route. Ce lieu de passage impersonnel redevient paysage par la subjectivité des gestes des gens qui y transitent : l'attente du vieil homme qui a du mal à refermer son gilet sera filmée, jusqu'à qu'il prenne son bus ; il se passe la même chose avec la femme qui rate ce même bus, on a le temps de sentir sa relation propre à cet espace et à la temporalité que l'endroit dégage.

Curieusement, dans le cadre où l'on voit le monsieur qui rentre dans le bus et cette femme qui arrive trop tard, on peut aussi apercevoir, comme presque effacée au milieu de ce tohubohu, l'ancienne construction traditionnelle à flanc de montagne appartenant au monastère *Huanging* (ancienne édification construite en 490 de notre ère); puis la caméra l'accompagne vers la route, dont l'arrière-plan est composé de poteaux électriques, puis, agitée, cette femme se déplace encore une fois derrière l'arrêt d'autobus, où l'arrière-plan est barré par des bâtiments de la cité industrielle et par la fumée des chauffages s'envolant vers le ciel pendant que sept heures sonnent aux cloches d'une église toute proche. Le même support DV qui permet des prises si longues et spontanées écrase

FIG. 40 : L'arrêt de bus dans la zone industrielle de Datong (monastère à l'arrière plan), dans *In Public* (2001). Voir **SCENE 15** : https://www.dropbox.com/s/b53kxmy8nz3q9fp/SCENE15-In_Public.mp4?dl=0



ensuite (par sa faible définition spatiale et chromatique) le paysage et ses temporalités qui ne se distinguent plus bien l'une de l'autre, tout comme ce monastère millénaire oublié au milieu de cette zone industrielle.

La caméra attendra encore cette femme au bord de la route jusqu'à l'arrivée de son bus, ce qui nous permettra d'imaginer son périple quotidien entre l'usine, qu'on voit à l'arrière-plan, et son habitat. Le spectateur a peut-être le temps de comprendre l'angoisse de ses mouvements, ou encore de s'interroger sur la relation qu'elle pourrait avoir avec un homme entretemps retrouvé à l'arrêt de bus. La caméra confère au temps une subjectivité, par ses déplacements et ses gestes, par sa forme de vivre le temps qui passe.

Le paysage réapparaît aussi dans telle insertion de la subjectivité, cette fois-ci c'est celle du spectateur, appelé à recomposer cet espace à la fois actuel et anachronique : les habitations d'ouvriers des années 1960 ou 1970, qui, comme l'usine, découpent la vue des montagnes immuables à l'horizon, la route poussiéreuse d'aujourd'hui, la rivière tarie à jamais, l'ancien temple qui semble être effacé au milieu de la fumée et du bruit des camions – l'image expose de multiples temporalités, où des éléments s'entrechoquent et se complètent dans une lecture historique à travers laquelle de différents temps (y compris le passé) sont en perpétuel mouvement, ce qui demande au spectateur une interprétation aussi incessante de la représentation du présent et de son historicité, en suscitant forcément une forme de conscience à partir de la perception esthétique du monde.

Dans sa lecture d'Aby Warburg, Didi-Huberman atteste que l'enjeu de représentation de la complexité temporelle dans une image est une sorte de conscience perceptive du monde au travers de la décontextualisation et de l'anachronisme, c'est-à-dire un processus d'*élargissement méthodique des frontières*, par "la déterritorialisation de l'image et du temps qu'en exprime l'historicité."²⁴ Pour le théoricien français le temps de l'image n'est

²⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 39.

pas le temps de l'histoire générale : l'histoire de l'art doit refonder sa propre théorie du temps et de l'évolution, ce qui pour Warburg inaugurerait de toute évidence le caractère psychologique de l'histoire. Jia semble aussi très attentif à une telle psyché de l'image-historique construite dans les espaces de ses films, comme une historicité morphologique, mais aussi culturelle, où des figures de la tradition visuelle chinoise reviennent hanter l'image de l'actuel et élargir ainsi les possibilités de perception et d'interprétation du spectateur sur ce que ces espaces représentent, en les insérant dans une sphère temporelle plus large : le monastère *Huanging* de Datong (à la fois taoïste, bouddhique et confusionniste) au milieu des camions, des buses, des fils électriques, des cheminées ou de l'église qu'on ne voit pas, mais dont le son des cloches atteste de sa présence.

À partir de la reconsidération warburgienne de la Renaissance européenne comme une période impure, où le renouveau n'est fait que de réminiscences de l'Antiquité et du Moyen Âge, Didi-Huberman propose une vision qui ouvre l'histoire de l'art (*Kunstgeschichte*) linéaire de la tradition vasarienne à une plus vaste science de la culture (*Kulturwissenschaft*)²⁵ liée à l'évolutionnisme culturel de l'anthropologie d'E. B. Taylor (*survival*) et à la troisième voie de l'histoire de Burckhardt, libérée en même temps de la prison chronologique positiviste et de la vérité trop abstraite de l'idéalisme. Autrement dit, cette pensée historique s'affranchit du sens réducteur d'une *histoire-nature* ou d'une *histoire-idée*, par une étude de la culture et de l'art "ouverte aux résonances anthropologiques et morphologiques des images."²⁶ Ces rémanences sont ancrées dans la mémoire collective d'une culture, faisant partie de ses images, d'une façon visuelle ou encore latente.

25 Pour bien différencier l'une de l'autre Didi-Huberman donne l'exemple du *portrait* comme genre prétendument maxime de l'humanisme de l'époque : "La *Kunstgeschichte* raconte, par exemple, qu'un genre des beaux-arts nommé 'portrait' émerge à la Renaissance grâce au triomphe humaniste de l'individu et au progrès des techniques mimétiques ; mais la *Kulturwissenschaft* de Warburg racontera une autre histoire, selon le temps bien plus complexe d'un croisement – un entrelacs, une surdétermination – de la magie antique et païenne (survivances de *l'imgo* romaine), de la liturgie médiévale et chrétienne (pratique des *ex votos* sous formes d'effigies) ainsi que des données artistiques et intellectuelles propres du Quattrocento ; alors le portrait se transfigurera sous nos yeux, devenant le support anthropologique d'une 'puissance mythologique' dont l'histoire de l'art vasarienne s'était montrée incapable de rendre compte." (*Ibid.*, p. 49).

26 *Ibid.*, p. 109.

FIG. 41 : Un fleuve desséché de Datong, dans *In Public* (2001).



FIG. 42 : Le même fleuve desséché, dans *Plaisirs inconnus* (2002).



Dans le contexte chinois actuel de Jia, ces images survivantes omniprésentes. La figure de la montagne et de l'eau, par exemple, lourdes de significations historiques et culturelles, peut à son tour élargir, dans ses films, comme on l'a vu, la perception de l'espace actuel en général, libéré d'une zone de confort naguère trop limitée aux espaces visibles et au temps synchrone (l'ici et le maintenant). Ce faisant, son cinéma incite le spectateur à développer la prise de conscience d'une telle historicité complexe et fantasmatique, ainsi, dans *In Public*, la montagne en arrière-plan de la scène de l'arrêt de bus rappelle l'eau qui n'existe plus dans ce terrain (ce que l'on présuppose à travers l'architecture environnante : la hauteur des constructions, les murs bétonnés, la passerelle en forme de pont). Cela induit au lieu une lecture complexe, avec des vestiges apparents ou des marques invisibles, remontant à une tradition ancestrale pour revenir au stress environnemental actuel. Cette survivance ne perd pas non plus de vue les gestes quotidiens des gens et leurs déplacements.

Cependant chez Jia, le paysage de *shanshui* n'a pas d'exclusivité pour exprimer cette historicité : le bus transformé en restaurant et la gare routière devenue salle de billard et discothèque dans le même *In Public*, sont d'autres exemples incontestables de ce phénomène de *survivance*. Dans de longs panoramiques, Jia dévoile au fur et à mesure les aspects fantomatiques de ces lieux, dont la lecture est constamment reconfigurée, d'abord par ses habitants, puis par le registre subjectif de la *caméra positionnelle* et finalement par la sensibilité suscitée par ces images chez le spectateur. Ce dévoilement démontre le caractère intime de la construction de l'image de ces lieux et donne le ton de la perception de leur historicité faite de passages incessants entre la présence matérielle et la perception subjective, entre présent et passé, entre mémoire et événement proprement social.

Dans la scène du bus, un peu après celle de l'arrêt en zone industrielle de Datong, on aperçoit un homme en train de remplir un verre d'eau bouillante. La prise de vue est faite de l'extérieur vers l'intérieur à travers les portes ouvertes, le seul véritable indice d'un ancien véhicule de transport public. Ensuite, on suit l'homme dans son mouvement (panoramique de droite à gauche) ; rien n'indique encore qu'il ne s'agit plus d'un simple bus ordinaire à l'arrêt. On suit le personnage, verre à la main (la vapeur monte de l'eau chaude), qui se dirige vers l'arrière du bus (visible à gauche de l'écran), jusqu'à qu'il pose le verre sur la table d'un client. À ce moment, se comprend parfaitement ce qu'on soupçonnait déjà : la dépouille de l'autocar (les sièges faisant foi de son état) est devenue le salon d'un petit restaurant. Curieusement, malgré la découverte, plus



FIG. 43 : bus-restaurant dans *In Public* (2001) Voir **SCENE 16** : https://www.dropbox.com/s/8ag769qrzm84251/SCENE16-In_Public.mp4?dl=0

on avance, moins bien on voit à cause de la déformation faite par le verre estompé des fenêtres : on passe tout d'un coup dans une autre dimension de l'image, les vitres sales et raillées dénaturent les visages, comme une mémoire qui perd ses contours nets, tandis que les idéogrammes rouges collés aux fenêtres (indiquant des noms des plats) impriment une couche d'actualité, de pittoresque et de pauvreté ; en revanche, même s'il est fait d'un matériel très probablement neuf (bien que bon marché), le papier peint et ses motifs floraux nous ramènent à une tradition de la peinture chinoise, donnant à ce bus-restaurant très populaire un certain air de noblesse ; ces fleurs blanches venant hanter le bleu de vieux sièges du bus et le rouge des idéogrammes des autocollants modernes du restaurant. En effet, chacun de ses éléments est composé d'un contenu matériel, d'un contenu temporel et d'un contenu symbolique, qui reflètent une présence morphologique et des symptômes qui hantent cette présence et sa relation à l'espace.

L'historicité de ces images survivantes ne se limite pas à la reprise des représentations du passé. Comme le rappelle Karl Sierck, c'est beaucoup plus complexe que cela. Pour Sierck, qui a actualisé la théorie warburgienne aux médias actuels, particulièrement au support de la vidéo numérique, c'est la dynamique historique des formes qui donne force à ces survivances. Cette élucidation nous aide pour comprendre la relation entre temps et espace dans le cinéma de Jia :

La puissance – pour reprendre le terme délibérément choisi par Warburg – consiste plutôt à *accentuer* la *différence* entre le passé et le présent, de manière à provoquer un effet d'intensification et de dynamisation des images. L'histoire des images, au double sens du terme, contribue à décharger la tension qui s'y trouve accumulée. [...] Ce qui résiste dans l'image l'ouvre au travail de la réflexion et de la survivance, la rend compréhensible dans son historicité et son actualité comme force dynamique.²⁷

²⁷Karl Sierck, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*, trad. par Pierre Rusch, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 17-18.

Jia observe aussi la temporalité des corps et des choses pour dynamiser son image. En rendant sensible leurs différences, dans un travail d'observation et de réflexion, il confère à l'image cinématographique cette puissance warburgienne de rendre compréhensibles les tensions historiques et actuelles en tant que possible force dynamique.

Dans cette tâche, il actualise des procédés du cinéma en utilisant des réminiscences propres à sa culture visuelle, pour ouvrir la perception temporelle et spatiale à ses dynamiques : le lent déroulement des mouvements panoramiques, par lequel l'espace n'est saisi que dans le flux de la subjectivité du spectateur lors de son déplacement visuel, nous ramène une fois de plus à la perception temporelle de la peinture de rouleau. Le bus-restaurant d'*In Public*, en l'occurrence, nous donne à voir à travers un parcours visuel à la fois spatial et temporel : dans le temps du film, celui du plan regardé par le spectateur, et dans les temporalités des formes nouvelles et survivantes. La construction de l'espace est indissociable de la sensibilité spatiale et temporelle du spectateur, voilà sa *puissance*, pour lui dire en termes warburgiens.

Bien entendu, un tel flux de *puissance* de perception de l'espace ne peut pas se limiter dans un film à des scènes isolées, comme si elles étaient indépendantes les unes des autres, mais s'exprime plutôt dans la structure du montage. La scène en question, par exemple, vient jusqu'après un plan beaucoup plus court, où la caméra se trouve dans ce bus-restaurant et le présente au spectateur en montrant sa cuisine adaptée et les rangements destinés aux denrées alimentaires. Cependant, avant cela, dans une longue scène précédente, caméra observe les voyageurs dans un bus en circulation ; il ne s'agit pas du même véhicule, mais la continuité des scènes nous amène à une subtile ellipse, brouillant les logiques linéaires du temps et de l'espace.

En effet, si l'on observe attentivement, la ville de Datong nous est donnée à voir dans ce film d'un point de vue du déplacement de ses gens, de la mobilité spatiale et temporelle entre ces espaces, dans un sens non seulement physique et longitudinal, mais aussi dans le mouvement du regard, dans la profondeur de l'image et de son historicité. Ainsi, les

FIG. 44 : Une gare routière est devenue salon de billard et discothèque, dans *In public* (2001)
Voir **SCENE 17** : https://www.dropbox.com/s/phbg4kft8v6mxhe/SCENE17-In_Public.mp4?dl=0



transformations actuelles dans la ville de Datong sont aperçues par des mouvements et des temps morts qui recomposent ces espaces, selon les traces de leurs origines et leurs nouvelles fonctions et narrations : la gare de train, l'arrêt d'autobus, le bus en mouvement, le bus-restaurant et, finalement, comme pour boucler et relancer l'observation cyclique de l'espace historique mouvant, la gare routière transfigurée en lieu de divertissement. Le déplacement est permanent, comme dans tous ses films, depuis le désir d'évasion de la jeunesse des années 1980 (*Platform*), matérialisé par la première vision d'un train de ces jeunes artistes, jusqu'au regard habitué aux trains-balles et à l'avion, dans les derniers films.

L'analyse du panoramique de la gare routière nous amène à conclure que ce film est fait d'une succession de lectures de *lieux publics*²⁸. La scène est composée de divers plans qui décomposent l'espace en différents angles et coins réservés à des activités distinctes et donc des occupants caractéristiques. Pensons en particulier à ce handicapé en fauteuil roulant devant la table de contrôle de billet à l'entrée de la discothèque : avec son air de mafieux au crâne rasé, son complet *veston-cravate*, clope entre les doigts et ses lunettes de soleil rondes, il porte en même temps les couleurs impériales rouge vin et jeune or, les mêmes couleurs qui étrangement animent les figures de Mao qui sont accrochées à sa chaise roulante, composant une sorte d'amalgame des différentes époques dans un lieu déjà hybride. De tels anachronismes, continuités, renaissances, proposent une historicité

²⁸ Pensons notamment au titre du film en chinois (公共场所, *Gōng gōng cháng sǎo*), qui veut dire littéralement *lieux d'utilisation publique*.

complexe où les images surgissent et se chevauchent dans un processus morphologique et psychologique de l'histoire, appelé par Warburg, comme nous l'avons dit plus haut, de *Nachleben* ou survivance, par laquelle :

“La forme survivante, au sens de Warburg, ne survit pas triomphalement à la mort de ses concurrentes. Bien au contraire, elle survit, symptomatiquement et fantomalement, *à sa propre mort* : ayant disparu en un point de l'histoire ; étant réapparue bien plus tard, à un moment où, peut-être, on l'attendait plus ; ayant, par conséquence, survécu dans les limbes encore mal définis d'une 'mémoire collective'.”²⁹

La relation entre les images survivantes et la mémoire collective est fondamentale pour passer d'une appréciation esthétique individuelle à une dimension historique plus vaste, comme nous pouvons l'observer dans cette gare routière devenue discothèque, et comme nous le révèle le mouvement panoramique de la caméra de la dernière scène et avant-dernier plan du film. Ce dernier démarre de gauche à droite, l'obscurité est envahie par la lumière du jour, en pénétrant la salle par les fentes générées d'une étanchéité improvisée ; le bleu clair du jour contraste avec les faibles rayons verts, rouges et jaunes provenant des petits (et rares) globes dans la salle ; des couples de personnes âgées dansent une sorte de *yéyé* chinois des années 1960, entrecroisant les bras au-dessus de la tête pour tourner leurs corps dans l'axe ; quelques dames, manque de partenaires, dansent ensemble. La vieille télé oubliée au fond, trop petite pour la taille de la salle, retransmet des films de dance. Ce mouvement de caméra nous amène finalement au bout du salon où des habitués, assis sur les longs bancs de l'ancienne gare, bavardent dans la pénombre pendant que la lumière du jour rentre par des trous des rideaux, suggérant, avec des rayons franchement dessinés dans l'air poussiéreux, une inattendue impression d'éternité, de transcendance et même d'une certaine noblesse, malgré la précarité de la pièce. Ces multiples strates temporelles renvoient au concept d'histoire de Benjamin,

²⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 67.

basé sur un *principe constructif*³⁰, où la pensée n'est pas seulement faite par le mouvement des idées dans le courant du temps, mais aussi par leur absence, leur blocage, comme le montage d'un film ou la lecture d'une image, dans sa logique historico-anthropologique.

La structure historique permet, selon Benjamin, de reconnaître les signes d'un *passé opprimé*, mais capable, en tant que possibilité révolutionnaire, d'agir comme acteur de changement. Jia est un cinéaste qui procède comme l'historien benjaminien : c'est un *observateur attentif à cette dialectique latente de l'histoire*. Dans son cinéma, l'espace nous semble exprimer un tel *principe constructif* temporel, en révélant des passages entre mouvement et obstruction, présence et souvenance, latence et matérialité, aux carrefours de mondes et d'époques que, par exemple, cette ancienne gare routière actualise. Ce cinéma saisit l'image d'une puissance latente dans un mouvement à la fois centripète et centrifuge, au-delà d'un pur moment présent, en s'insérant plutôt dans la ligne discontinue d'un processus historique, à la fois culturel et psychologique. Ces images ne revendiquent pas la rigueur scientifique nécessaire à l'interprétation des documents historiques, même quand il s'agit d'un film principalement basé sur l'observation, comme *In Public* (où il était question au départ d'aller sur le terrain et de filmer sans préparation ni intervention préalable), car celui-ci propose la possibilité de faire ressentir des formes oubliées, des significations perdues et des sentiments asphyxiés, qui entre autres remettent en question le déterminisme de l'histoire officielle écrite toujours par les vainqueurs.

Dans un passage à la fin de ses *Thèses sur le concept d'histoire*, le "il" par lequel Benjamin fait référence à l'historien, peut aussi bien indiquer ici "le cinéaste" qui, comme Jia, se montre conscient de la vaste expressivité temporelle de son image touchant à l'universel à partir d'un présent spécifique :

"Il saisit cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire ; il arrache de même à une époque telle vie particulière, à l'œuvre d'une vie tel ouvrage particulier. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver dans

30 Walter Benjamin, "Thèses sur le concept d'histoire", in *Œuvres*, t. III, coll. Folio, Paris, Gallimard, p. 441.

l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, dans l'œuvre d'une vie l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire."³¹

L'image n'est plus dans ce cours homogène de l'histoire, mais dans une tâche *intempestive, inactuelle*. Benjamin est ainsi proche de la pensée de Warburg. La perception d'une image devient une expérience anthropologique absolue d'un moment donné de l'histoire d'une culture, que ce dernier appelle *puissance mythopoïétique de l'image*³² (*die mythenbildende Kraft im Bild*). Celle-ci est capable d'exprimer de subtils croisements de sentiments, de références historiques rémanentes et de bribes de mémoires dans une historicité propre à l'image, hantée par des survivances et nourrie par des contaminations. Cette gare désaffectée à Datong est saisie par la caméra de Jia comme un espace dont l'historicité, comme les personnages, danse dans la fluidité des gestes et des sédimentations parfois inattendues, telle l'image de Mao sur la musique du rock n' roll des années 1960 suivie par les pas des danseurs retraités d'une Chine en pleine ascension des années 2000. Dans ce film, qui n'a pas de ligne narrative proprement dite, les détails des objets, les gestes, la lumière, les taches sur les murs, les couleurs, expriment des narrations infinies, des mythologies et des archétypes qui naviguent dans les zones invisibles du temps comme un bateau fantôme à l'horizon des regards erratiques.

Le cinéma garde ainsi cette puissance mythopoïétique. L'image est capable d'exprimer l'historicité du moment en dilatant l'instant filmé, en tant qu'expérience temporelle esthétique, comme si l'on avait dilaté le présent surgissant dans l'instant historique, un instant expansif et hybride, mais plein de possibilités. Comme l'a noté Benjamin : "L'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation."³³ Cette constellation, c'est l'image qui donne vie à l'espace historique, où c'est l'espace

31 *Ibid.*, pp. 441-442.

32 Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 48.

33 Walter Benjamin, "Paris, capitale du XIX^e siècle", *Le Livre des passages* (1927-1940), Éd. du Cerf, 1989, p. 494.

historique tout court, dans sa fugacité éclair, dans une expérience temporelle qui, diffusé dans différents registres d'une culture, élargit le maintenant dans un phénomène collectif bien connu de l'histoire et de la philosophie, comme l'indique Paul Ricœur : "Pour Koselleck, comme Augustin, l'instant est plus qu'une coupure sur une ligne irréaliste ; c'est le présent vif, gros du passé récent et du futur imminent ; mais la dialectique entre ces trois dimensions temporelles vaut au même titre pour l'expérience collective et l'expérience temporelle."³⁴

Ce dépassement de l'instant par l'expression d'une expérience physiologique, psychologique, sociale et culturelle donne forme à cette ancienne gare routière transformée en discothèque diurne pour des retraités. Cette improvisation des fonctions, qui ne correspondent pas à la fonction originelle du bâtiment, rend possible la relecture de cet espace et donc sa réappropriation affective et sociale. Cette gare n'est plus un lieu décrit dans un instant mécaniquement reproduit par la machine cinématographique, mais un *espace historique* vécu par les acteurs sociaux et les spectateurs du film et dont le temps s'exprime d'une façon expansive ou dilatée. Cette dilatation temporelle n'est donc pas le fruit d'une description *organique* à propos d'un objet extérieur et indépendant, mais, comme le disait Deleuze, émergeant d'une description *crystalline*, qui nous amène, par les chemins de la narration, à une reconstruction de l'objet dans un mouvement infini de création, qui, dans un même acte, "le gomme, l'efface et le crée"³⁵.

34 Paul Ricœur, "Histoire et mémoire", in: A. de Baecque et C. Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, IHTP/ CNRS/ Éditions complexe, 1998, p. 21.

35 Deleuze expose la description cristalline en la rapprochant de celle mise en œuvre par le *nouveau roman* : "[...] on appellera cristalline une description qui tend à remplacer son objet, à se substituer à son objet (et nous l'avons vu Robbe-Grillet nous propose un statut de ce nouveau type de description par lequel il va définir tout un élément du nouveau roman). C'est une description qui au lieu de renvoyer à un objet supposé indépendant, c'est-à-dire au lieu de poser son objet comme indépendant de la description même, c'est une description qui se substitue à son objet, c'est-à-dire, nous dit-il, qui à la fois et dans le même acte, le gomme et le crée, le gomme, l'efface et le crée. Si bien que cette description est à la lettre une description infinie puisque en tant qu'elle gomme l'objet elle ne cessera pas d'en recréer un autre à l'infini dans l'opération par laquelle je n'efface pas l'objet sans créer un autre objet ou sans faire des variations d'objet etc. Donc, on voit bien là qu'il y a deux types de descriptions très différentes." (Cinéma cours 46 du 22/11/83 - 1 transcription : Una Sabljakovic. Transcription et audio disponibles au http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=262 vu le 15/12/15.

La question de la nécessité ou non de narration dans l'expression historique va générer un vaste débat à propos de la relation entre représentation et description. Ankersmit, par exemple, considère que le passé ne possède pas de structures narratives propres, celles-ci ne se trouvant pas dans les narratives mêmes, ce qu'il nomme de *narratio*³⁶. Ricœur, à son tour, présente ce *narratio* comme étant la logique des grandes constructions, qui se font valoir par "leur capacité d'intégration des faits les mieux connus au sein de chaînes d'explications limitées, ainsi que par l'amplitude de leur angle de perspective, leur *scope*, leur portée."³⁷ La narration ne pouvant plus avoir le monopole de l'expression historique, vu son aspect aussi artificiel, l'étude des formes de la représentation devient aussi une méthode légitime de lecture historique. La représentation et la narration n'étant plus antagoniques, l'image devient un instrument important au sens historique, malgré ses *lacunes* et propensions à la *subjectivité*, qui lui confère, finalement, une puissance imaginative. Dans l'image de Jia, l'image dégage aussi une telle charge historique et psychologique qui crée et modifie des narrations fictives ou historiques.

Traditionnellement en Chine, la narration linéaire n'a pas eu l'essor qu'elle a connu en Occident à travers la formulation d'un récit historique. Originellement, l'histoire n'était pas *racontée* par un enchaînement linéaire d'évènements, comme en Occident, mais par des annales dont les éléments étaient datés, mais non enchaînés, le sens étant laissé ouvert à l'interprétation. Confucius, par exemple, dans son fameux *Printemps et Automnes* (春秋 Chūn Qiū, considéré comme un des cinq classiques chinois, l'ouvrage fait la chronique des règnes de l'État de Lu entre 722 et 481 av. J.-C.), a réécrit ces annales traditionnelles en intervenant dans deux moments distincts de la construction de l'histoire, celui de l'historiographie (qui note seulement les événements) et celui de l'historiologie (qui les explique). Cela suggère la notion du temps pour les Chinois, qui, comme le note Granet,

³⁶ Peter P. Icke, *Frank Ankersmit's lost historical cause: a journey from language to experience*, New York, Taylor & Francis, 2012. Icke va défendre la notion de *Narratio* au cœur d'une polémique quant à une possible confusion entre représentation (la figure ou l'image) et description (des expositions d'une narration), comme le disait ses détracteurs comme McCullagh.

³⁷ Ricœur Paul, *op. cit.*, p. 26.

est déjà perceptible dans la langue par le caractère *shi* (时) et signifie originalement *saison*, mais qui, dans sa définition de temps (*shijian* 时间), confère au moment une plus grande importance qu'à la durée, jugé trop statique pour la compréhension de la complexité historique. Une telle dynamique de moments souligne les interrelations entre les différents faits et phénomènes sans les effacer dans une continuité causale trop artificielle et facilement manipulable.

Bien entendu, la causalité n'est pas exclue dans l'histoire chinoise, mais, comme le remarque Léon Vandermeerch, explicite les différences de dynamique et synthèse entre les notions européenne et asiatique du temps: "D'où vient que si, dans la perspective occidentale de la temporalité, la causalité historique fonctionne par addition d'une dynamique spécifique de causes et effets à la durée pure et simple d'un temps statique, dans la perspective chinoise de la temporalité, la causalité historique se confond avec le dynamisme du temps lui-même, qui n'est autre que le dynamisme cosmique du *Dao*."³⁸ Le temps n'est pas une simple durée et l'histoire n'est plus une narration linéaire, et cela se fait sentir, en l'occurrence, aussi dans la représentation de l'espace, le noyau de l'art chinois traditionnel. Le temps et l'image se retrouvent à ce moment où narration et représentation sont indissociables, dans une relation de contradiction et de complémentarité, de perception et d'interprétation.

Pour d'autres disciplines (comme celle ou celle de la psychologie et de l'anthropologie) la notion de *Survivance* (*Nachleben*) de Warburg, rejoint une notion du temps moins déterministe. Didi-Huberman attribue aussi à l'indiscernabilité de la cristallisation deleuzienne, dans son évolution entre le concret et l'imaginaire, la même perspective anthropologique et culturelle. La lecture historique de l'image devient une possibilité de conscience, en brouillant, comme dans la gare désaffectée d'*In Public*, des frontières temporelles démarquées, donnant à l'image historique plus qu'un passé-présent, mais aussi un passé-futur latent dans une perception à la fois factuelle et psychologique, visible et invisible, vive et morte (ou survivante), matérielle et immatérielle :

38 Léon Vandermeerch, in : *La pensée en Chine aujourd'hui*, Anne Cheng (dir.). Editions Gallimard, 2007, p. 65.

“Nous ne sommes pas devant l’image comme devant une chose dont on saurait tracer les frontières exactes. L’ensemble des coordonnées positives – auteur, date, technique, iconographie... – n’y suffit évidemment pas. Une image, chaque image, elle est le résultat de mouvements provisoires sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d’elle.”³⁹

La question que se pose ici est de savoir comment cet amalgame de temps et de mémoire, cette trajectoire historique, anthropologique et psychologique de l’image devient présence cinématographique dans le film de Jia, puisqu’elle est perceptible dans le présent en même temps qu’elle modifie ce même présent. Quand ces superpositions temporelles, comme dans l’exemple de la gare routière, acquièrent-elles une nouvelle fonction historique (narrative et représentationnel) ? D’autant que ce cheminement de l’image vers une conscience historique passe inévitablement par de troubles liaisons entre la sensibilité privée et la mémoire collective, sans compter l’incertitude conceptuelle de l’existence même de cette dernière.⁴⁰

Husserl souligne ce dilemme ontologique de la mémoire, en allant dans le sens de l’analogie pour permettre de transposer le je au nous, dans des notions comme identité collective, continuité de la mémoire collective et dans la relation entre l’oubli et la conscience collective. Paul Ricœur, à son tour, rompt avec l’interdit de la tradition philosophique de ne parler de mémoire collective qu’analogiquement, en proposant à la place “l’hypothèse d’une constitution mutuelle, croisée, de deux subjectivités, privée et collective.” Cela anticipe ce que Augustin Berque appellera, s’inspirant de la pensée de l’école de Kyoto, d’existence duelle de l’être par une relation de *médiance*, et permet notamment de comprendre comment l’interprétation subjective de l’image peut devenir historique dans un sens social.

39 Georges Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps de Fantômes selon Aby Warburg*, *op. cit.*, p. 39.

40 Paul Ricœur, “Histoire et mémoire”, in: A. de Baecque et C. Delage (dir.), *op. cit.*, p. 20.

Cet enchevêtrement des subjectivités privées et collectives est également fondamental dans l'approche historique des films de Jia. Celui-ci est notamment visible dans les documentaires comme *I wish I knew* ou *24 City*⁴¹. Dans les deux cas, il n'y a plus de hiérarchie entre la grande histoire officielle et politique et la petite histoire des gens ordinaires. Dans *24 City*, par exemple, on sent la charge affective des espaces détruits en Chine à partir des souvenirs des habitants de cette zone industrielle en voie de disparition. Même s'il traite du démantèlement des moyens de production, le film ne retrace pas une historicité dialectique-matérialiste, où seul le facteur économique présuppose le futur et la culture, mais une historicité beaucoup plus complexe, exprimée par des images résultantes de *mouvements provisoirement sédimentés*, dont les frontières entre le privé de psychologie et l'anthropologique de la mémoire collective ne sont plus discernables. Le choix d'utiliser des acteurs professionnels pour exprimer ce moment brouille encore plus les limites entre description et narration, laissant ses mouvements historiques traverser l'image, *partant de loin et continuant au-delà d'elle* dans leurs trajectoires psychologiques, anthropologiques et esthétiques.

Dans ce film, la parole des habitants (énoncée par eux-mêmes ou par les comédiens) nous conduit au-delà de linéarités causales trop synthétiques et d'explications trop matérialistes de l'historicité du lieu. Ricœur s'appuie sur le caractère nécessairement langagier de la mémoire, qui, telle la *dianoia* (la pensée) platonicienne, n'est qu'un dialogue que *l'âme se tient à elle-même*. Le philosophe de Valence rappelle que, dans la pratique psychanalytique aussi, les souvenirs refoulés sont accessibles grâce à une porte ouverte de la communauté que la parole engage : "Il porte au langage symptômes, fantasmes, rêves, fragments de vie, etc. Or le langage dans lequel se dit la pulsion n'est pas un idiolecte, mais la langue commune ; c'est à travers elle que je me souviens."⁴² Ainsi, cette convergence entre *médiation langagière* et *médiation narrative de mémoire la plus privée* nous amène à penser *qu'intériorité et socialité se constituent simultanément et mutuellement*.

41 Celui-ci peut être considéré comme un film hybride entre fiction et documentaire.

42 Idem.

Comme dans *24 City*, la narration intime de monde, à partir des souvenirs, passe donc par le commun du langage, pour contaminer le spectateur de ses propres réminiscences, apparentes ou latentes.

L'image fait aussi partie d'un régime où, comme le langage, elle construit dans le flux de l'histoire commune, les formes présentes de son expression et donne forme à l'historicité mouvante observée par la science de la culture (*Kulturwissenschaft*) warbugienne. Dans ce contexte représentation et narration s'unissent, l'art est même probablement plus propice que le langage écrit pour exprimer le passage entre l'inconscient refoulé commun et la matérialisation des formes survivantes qui passe sûrement par la sphère privée avant de regagner un statut public. L'image n'a pas forcément besoin de l'abstraction symbolique des mots, mais a aussi recours à l'univers d'une culture commune.

Dans le cinéma de Jia, l'échange entre médiation langagière, narrative et représentation de la mémoire est dispersé dans l'observation cinématographique de la vie quotidienne et tisse une communication entre les *connexions narratives communes* et la représentation de ces narrations par la *mémoire privée*. Dans ce contexte, la *mémoire collective* est la base des superpositions des formes matérielles et psychologiques sur une image qui ne révèle à nous que la pointe visible de l'*iceberg* de ce qui est cristallisé et latent dans un espace historique. Dans *In Public*, cette mémoire collective est par exemple présente dans les couleurs impériales des vêtements modernes, dans les lumières des globes comme signes de changements et de modernisation, les images anachroniques de Mao, les gestes déplacés, le bruit de voitures qui remplace la musique à la fin du film font de la représentation de cette ancienne gare un espace dont l'image exprime une historicité par ses contradictions et réfutations, disparitions et apparences.

Dans *Cry me a river* (河上的爱情, *Héshàng de àiqíng*, 2008), par exemple, l'espace historique est ainsi construit par une image hantée par la mémoire et par l'imaginaire qui passe par la médiation du langage commun, dans un double mouvement d'intériorisation et de socialisation, espace public et contemplation, construction et interprétation. Il s'agit

d'un pouvoir de l'image dont Jia Zhangke semble avoir recours dans la construction de l'espace dans son cinéma : un pouvoir capable de proposer à la perception sensorielle la possibilité d'appréciation psychologique et matérielle de l'histoire, par les formes du présent et ses contenus latents.

Bien avant le cinéma, comme l'avait déjà remarqué Granet, une telle perception temporelle de l'espace se trouvait très présente dans la culture chinoise : “[...] les Chinois ont évité de voir dans l'Espace et le Temps deux concepts indépendants ou deux entités autonomes. Ils aperçoivent en eux un complexe de rubriques identifiées à des ensembles agissants, à des groupements concrets.”⁴³ Cependant, l'indissociabilité de l'espace et du temps est une marque du cinéma de Jia Zhangke, une relation qui devient plus complexe à chaque nouveau film. Les contours, les objets, les empreintes, les gestes, le flux de ses habitants cohabitent avec des mémoires, des fantômes, des formes oubliées, des potentialités endormies : l'appréciation de l'espace est un mouvement physique et temporel, intime et collectif.

L'espace historique devient chez Jia l'expression de l'historicité complexe de la Chine actuelle par ses formes nouvelles ou réminiscentes qui composent les lieux filmés. Ce faisant, Jia actualise aussi dans son cinéma numérique des procédés liés à la tradition de l'esthétique et de la pensée chinoises, survivantes au fil du temps dans l'inconscient artistique et culturel. Il reprend des figures du cinéma, comme les travellings et les panoramiques, en les mettant en relation avec un exercice de perception analogue à celui de la peinture de paysage, où l'espace a aussi une expression temporelle, donc historique. En ayant conscience d'une culture visuelle dont les formes disparaissent et ressurgissent d'une façon fantasmagorique ou symptomatique pour contextualiser l'espace d'un pays qui perd ses repères, Jia n'aborde pas l'historicité de l'espace historique d'un point de vue idéal ni positiviste ; il n'est pas non plus limité à la narration officielle, mais passe par la culture et la mémoire collective, passe également par l'interprétation

43 Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris, La Renaissance du livre, 1934, Ed. Albin Michel, 1999, p. 99.

libre et la conscience privée du spectateur, qui peut ainsi appréhender l'histoire baignée d'images et réciproquement comprendre l'image imprégnée d'histoire.

4.2 L'espace dialectique

En tant qu'expression vivante de l'histoire, c'est-à-dire une cristallisation du processus social et culturel dans le temps, l'espace s'avère capable de donner à l'art présentiel du cinématographe un rang plus riche que celui de pur registre. La perception spatiale devient dans le cinéma de Jia Zhangke un moyen esthétique capable de signaler et alarmer contre le risque imminent de perte de repères culturels et historiques dû aux colossales transformations du paysage chinois. En d'autres termes, la *survivance* (*Nachleben*) de l'image de l'espace nous rappelle l'historicité de ce nouvel espace chinois, ce qui signifie en Chine lutter contre l'oubli historique et culturel face à un processus de perte de valeurs et d'imposition d'une histoire officielle. Néanmoins, l'espace de Jia ne propose pas seulement une description historique. Son approche semble plutôt sous-tendre une vision active, critique et constructrice du processus historique et de ses déroulements sociaux actuels.

L'image s'avère ainsi un outil important pour mettre en relief les caractéristiques historiques, sociales et culturelles d'un espace, s'ouvrant à des interprétations qui problématisent des questions qui affectent directement l'utilisation d'un espace (surtout public), comme les lois, les costumes, le sentiment d'appartenance, la relation à l'environnement et la conscience historique. Il reste cependant à comprendre comment se fait le passage entre l'espace matériel, son image, la perception de son historicité et la conscience que telle expérience induit. Autrement dit, comment cet espace représenté par la technique cinématographique peut-il libérer une dialectique d'interprétation, c'est-à-dire comment met-il en question les vérités absolues, les certitudes imposées des discours totalitaires et les histoires officielles incontestables ? Cependant, on peut aussi

se demander si, dans son registre fidèle de l'espace, le cinéma peut créer un espace où émerge le doute contre des visions trop systématiques, en soulignant la liberté de l'interprétation et en rendant visible la complexité du monde.

La représentation spatiale dans les films de Jia devient le lieu où sont confrontés des discours liés à la destruction de l'environnement et à la négation d'une pensée cosmologique historique et culturelle, c'est-à-dire selon ses propres mots, des discours qui livrent un plaidoyer pour "le gaspillage des ressources naturelles et la négation de l'histoire que justifierait le développement."⁴⁴ La représentation des changements de la Chine en est l'enjeu principal, car ses films mettent en image des conséquences environnementales, sociales, psychologiques et historiques qui en résultent. La relation intrinsèque entre la décadence de l'homme et celle de son espace dans le processus de modernisation de la Chine est un processus bien clair à ses yeux :

"Les gratte-ciels s'élèvent brusquement de la terre, et les corps de chair et de sang sont précipités au sol. Au prix de leur santé et de leur vie, les ouvriers migrants ont illuminé la ville de néons. Au petit matin, la rue est pleine de gens qui viennent d'arriver en ville. On ne distingue plus le jour de la nuit, et les quatre saisons se ressemblent. Nous avons gagné la vitesse au prix de la sérénité".⁴⁵

Dans le cinéma de Jia, l'espace est porteur de discours, de narrations et de valeurs qui composent l'amplitude de l'histoire psychologique et anthropologique à laquelle l'image donne forme. Cette perception temporelle dans l'espace redonne à l'image de l'espace son caractère ouvert à l'abstraction et à l'imagination perdue dans *l'espace objectif euclidien* et ses principes de contrôle (physique, psychologiques, politiques), liés à *l'idéologie du progrès*. Une telle amplitude de perception ne semble pas, comme on pourrait le supposer après une lecture trop rapide, détourner le spectateur d'une vision critique de la réalité

44 Zhangke Jia, *op. cit.*, p. 208.

45 *Ibid.*, p. 113

en privilégiant une évaison vers l’imaginaire ; au contraire, cette sensibilité induit une nouvelle perception de l’espace, porteuse maintenant d’historicité, et un nouveau regard sur l’histoire en cours et son contexte politique.

Le cinéma de Jia s’est ainsi construit sur des *espaces dialectiques*. Dans *Still life*, par exemple, Sheng Hong, lors de son périple à la recherche de son mari à Fengjie⁴⁶, témoigne de la désolation des gens de cette région en disparition. Du jour au lendemain ces derniers sont obligés de quitter leurs maisons, des usines entières sont démantelées. Les habitants sont devenus des laissés pour compte, comme cette jeune fille de 16 ans qui demande à Sheng s’il avait du travail d’où elle venait ; à l’heure des adieux, la jeune fille reste seule à regarder le fleuve d’un air résigné pendant qu’elle frôle un bouquet de fleurs sauvages de la main, comme si, d’un geste qui semble ontologiquement répété depuis l’aube des temps, elle contemplant le flux du temps, pendant que l’eau s’écoule sans discontinuité. Ce n’est pourtant pas vraiment une image du conformisme, comme une trop rapide lecture pourrait nous amener à le croire, mais la perception (et l’acceptation) de l’impermanence du monde, une impermanence qui brouille les temps et nie un présent qui s’applique à tout effacer. Le flux du temps en son regard serein sur les l’eaux du fleuve nous conduit à un terrain précaire de l’histoire, imprimée dans ce geste, à la fois présent et corporel, de la caresse des fleurs de la pointe des doigts et de la paume de la main, et amène (dans le sens de la *Pathosformel* warburgienne et sa *symptomatologie psychique* des gestes) à un “temps psychologique irréductible à la simple trame de péripéties rhétoriques, sentimentales ou individuelles”.⁴⁷ Cette *métapsychologie* du geste dans cette scène si simple remet l’histoire en premier plan dans cet espace de désolation. C’est une histoire qui, dans la simplicité de ce geste, nous éloigne de la distance héroïque de l’épique et de la passivité du déterminisme. Nous ne sommes plus dans un espace maîtrisé qui nous impose des vérités absolues, mais dans un terrain où l’espace et le temps se construisent

46 District de Chongqing qui sera submergé par les eaux du Yangzi quand le barrage de Trois Gorges sera terminé.

47 Didi-Huberman, *Image Survivante*, *op. cit.*, p. 281.

aussi psychologiquement en rendant visible un *état affectif* ; nous sommes sur un *terrain dangereux* au-delà des *qualités du monde extérieur*, un terrain indiscernable, difficile à saisir, dangereusement riche d'interprétations :

“Cela veut dire que, non seulement le *Nachleben* doit être pensé comme un temps psychique, mais encore que la *Panthsformel* doit être comprise comme un geste psychique. Gertrud Bing a bien reconnu ce trait fondamental : les ‘formules de pathos’ dit-elle, ‘rendent visibles, non pas une qualité du monde extérieur [...] mais un état affectif’... Et elle conclut sur cette réflexion d'historienne un peu effrayée par les marécages du règne psychologique où elle vient de poser un pied : ‘Nous sommes là sur un terrain dangereux’.”⁴⁸

Ces terrains périlleux, ouverts à la dialectique des jugements, acquièrent forcément dans les films de Jia un caractère également politique. Ce sont des espaces créés par de différentes forces, y compris par les gestes saisis par le cinématographe et, finalement, par le spectateur. Un peu plus loin dans *Still life*, le paysage est donné à voir à travers le squelette d'un bâtiment dans lequel Sheng fait un appel sur son téléphone portable. Elle (et le spectateur regarde ce paysage encadré comme un tableau : une montagne brumeuse couverte de buildings modernes délimitée par les murs de ce bâtiment en ruine. Jia nous met en garde et rappelle qu'il s'agit d'une composition, c'est-à-dire d'une construction, qui ne représente pas ce paysage de façon innocente. Le paysage est toujours intentionnel, donc politique, comme le démontre Martin Warnke, soit dans la plus simple caractéristique topographique, soit dans la représentation artistique de ce paysage, car sa mise en forme garde toujours des traces des décisions ou positions politiques prises dans sa conception.

Le paysage politique, pour Warnke, est autant exploré par des forces idéologiques que n'importe autre symbole politique, ayant la particularité de lier ces signes avec l'idiosyncrasie du paysage “coloré par la claire présence des forces naturelles”⁴⁹. Il y a donc

48 *Ibid.*, p. 125-130.

49 Martin Warnke, *Political landscape. Art History of Nature*, (trad. anglaise David McLintock), trad. fr. libre, Londres, Reaktion Books Ltd, 1994, p. 20. “[...] coloured by obvious presence of the natural forces.”



FIG. 45 : Sheng Hong (Zhao Tao), dans *Still life* (2006).

toujours dans la représentation des espaces une recherche de nouvelles significations du monde et de son organisation sociale à travers une approche esthétique. Même quand elle découle d'un exercice de composition, cette esthétique reste ouverte à la subjectivité du spectateur. Cette appréciation esthétique ne peut plus être considérée comme libre de toute association avec la science, le travail et l'action sociale en opposition à un espace scientifique pris comme objet (cette dichotomie nous rappelle la vision marxiste du paysage⁵⁰). Ici, au contraire, les attributs topographiques du paysage prennent la forme d'une métaphore politique qui confèrent à ces espaces de nouvelles significations : "des panoramas peuvent exprimer un souhait pour les formes coordonnées de communication, un massif robuste peut refléter la crainte des obstacles insurmontables."⁵¹

Warnke, qui a dirigé le Centre d'iconographie politique de la Warburg Haus, à Hambourg, donne plusieurs exemples de la peinture européenne pour expliquer la relation entre esthétique, histoire et politique dans la représentation de l'espace⁵². Tout comme Warburg, il est sensible aux interactions entre culture, forme, conscience individuelle et

50 Voir Chapitre I.

51 *Ibid.*, trad. libre, pp. 145-146. "panoramas may express a wish for co-ordinated forms of communication, rugged massif may reflect the fear of insurmountable obstacles."

52 Comme le fameux tableau de Jan Van Eyck *Le Chancelier Rolin en prière devant la Vierge* (dit *La Vierge du Chancelier Rolin*), qui est admis comme une des origines du paysage européen du XV^{ème} siècle, que Warnke explique : "The boundaries between city and country, between near and far, should become transparent, that they should be kept flexible and passable in both directions, so that a hint from the palace would find an echo in the arch of a distant bridge - this dream of merchant class coincided with the administrative conception of unified state in which all particularist interests were levelled." (*Ibid.*, pp. 44-45.)

créatrice de l'artiste et l'inconscient collectif d'une image. Ces interactions nous éclairent pour comprendre ce paysage encadré par Jia : c'est une montagne, avec toute la charge symbolique qu'elle porte dans la culture chinoise, encadrée par un bâtiment en ruines ; cette montagne couverte de bâtiments modernes inflige à l'image, non sans violence, un sens d'actualité. On a un aperçu concret de la relation entre le monde et la société (on voit objectivement les types de buildings et leurs dispositions sur la montagne), mais cette vision porte aussi une charge symbolique, par la violence que représente le poids du concret sur la montagne, d'autant plus qu'il s'agit d'une région très importante pour l'histoire pour l'art chinois et qu'elle sera bientôt noyée par *les eaux du progrès*. Ce cadre fait par la ruine, à travers lequel nous contemplons la représentation de la région des Trois Gorges, n'est pas anodin. Contrairement au tableau de Van Eyck, commenté par Warnke (voir note 422), cette vision donnée par le cadre de la fenêtre ne sous-tend pas une extension transparente et harmonieuse entre l'intérieur et l'extérieur, mais justement la destruction de cet équilibre. Néanmoins, le cadre confère à cette composition une vision dialectique des intérêts et valeurs qui agissent sur la composition. Elle donne inexorablement à cette image l'expression de la relation dialectique de ces forces.

En filmant des espaces, Jia travaille à travers le *statut mixte* d'écriture temporelle, à la fois à préserver la mémoire du *progrès* implacable des temps nouveaux et à faire de la caméra un agent actif du processus d'expression historique. Ce premier point, touche surtout sur un autre crucial, celui de la guerre contre l'oubli ; en l'occurrence, Jia essaye de saisir l'éphémère et filmer l'imminence de l'anéantissement d'un monde et donner à ses films la fonction de montrer aux générations futures les conditions de ces changements radicaux et violents. C'est ce qu'il fait de façon encore plus aiguë dans *Still life*, en montrant le dernier souffle d'une région millénaire avant qu'elle ne soit engloutie par l'eau du barrage de Trois Gorges, ou dans *24 City*, quand il filme l'usine et tout le quartier industriel en général qui devient poussière après des décennies de vie communautaire de ses habitants.

Néanmoins, le réalisateur ne propose pas une simple préservation nostalgique du passé. Dans les films de Jia, l'expression historique devient plutôt un processus politique de connaissance et de libération contre le joug de la *mémoire commune* comme forme d'aliénation en réécrivant des événements historiques et effaçant d'autres. Ce *danger d'oubli* serait pour Hanna Arendt un des mécanismes redoutables de la modernité, dont le produit signifierait que "nous nous priverions d'une dimension, la dimension de la profondeur de l'existence humaine"⁵³, car pour elle, la mémoire et la profondeur sont indissociables, ou plutôt "la profondeur ne peut être atteinte par l'homme autrement que par le souvenir."⁵⁴ La mémoire confère aussi de la profondeur à l'image de Jia. Dans ses films, cette inquiétude par rapport à la perte de la mémoire est traduite par une mise en image qui est soucieuse de ne pas perdre le sens historique puis dans le processus de compréhension du contexte actuel qui transforme l'espace.

L'œuvre de Jia semble être constamment confrontée "au rouleau compresseur" du développement chinois, dont il essaye de comprendre historiquement à travers le drame commun des gens ordinaires : l'honneur romantique du voleur Xiao Wu face à un ami devenu riche et malhonnête qui le méprise ; la déchéance d'une troupe d'artistes lors de l'entrée de la Chine sur le marché international ; les déceptions amoureuses de jeunes qui errent dans une ville en destruction ; le désir d'envol impossible des jeunes travailleurs d'un parc d'attractions, des rêves frustrés, des rêves frustrés... Dans ces films, l'histoire officielle n'est ni plus ni moins importante que les histoires banales et individuelles. C'est en effet en regardant les détails de vie des gens que Jia nous fait ressentir l'histoire, et cette compréhension par le sentiment montre une rupture hiérarchique de l'histoire, comme le fait le chroniqueur historique chez Benjamin, "qui rapporte les événements sans distinguer entre les grands et les petits, fait droit à cette vérité : que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire."⁵⁵

53 Arendt Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972 (1954), p. 124-125.

54 Idem.

55 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 429.



FIG. 46 : Des amis dansent en 1999, dans *Au-delà des montagnes* (2015).

Cette chronique de petites histoires, dans laquelle le *passé est devenu intégralement citable*⁵⁶, humanise la grande histoire officielle en la liant à nouveau à la petite échelle de la vie ordinaire et en rendant sensibles les effets objectifs et subjectifs des changements historiques subis par le citoyen ordinaire. *Au-delà des montagnes* ne fait pas l'exception. Dans ce film, Jia narre l'histoire récente (et à venir) de la Chine à partir de l'amitié entre trois jeunes gens d'une petite ville chinoise. Jia témoigne, de cette façon, du danger d'oubli et de la perte des repères devant le développement du pays comme une question cruciale pour la compréhension et interprétation de l'évolution temporelle. Cette *historiologie* de Jia s'avère évidente dès le début du film, avec un groupe d'amis de Fenyang, ville du nord-est de la Chine (où Jia est né), qui, à la veille du XXI^{ème} siècle, dansent sur le tube "Go West" de Pet Shop Boys. Le bruit de l'eau pendant que le générique avant la chanson phare du duo britannique introduit l'impermanence de temps qui s'écoule et nous prépare à regarder ces changements brutaux en Chine pendant 26 ans de la vie de ces personnes. Cette danse heureuse fera aussi le lien avec les autres parties du film où le désir d'occidentalisation de cette jeunesse heureuse va donner lieu à de mauvaises tournures.

Ce film part de l'histoire des trois amis : la belle Tao (Zhao Tao), qui est courtisée par Jinsheng (Zhang Yi), ambitieux propriétaire d'une station-service d'un futur prometteur, et Liangzi (Liang Jing-dong), jeune homme simple et humble qui travaille dans une mine

⁵⁶ Idem.

de charbon. Forcée à prendre une décision, Tao va finalement choisir un futur *a priori* certain au niveau matériel, et qui va se révéler loin d'être très heureux, pour elle et pour son futur fils. Le titre original 山河故人 (*Shan He Gu Ren*) est, d'ailleurs, une expression idiomatique en chinois qui veut dire *les vieux amis sont [immuables] comme la montagne et le fleuve*, ce qui souligne le sentiment général du film de l'entropie des relations affectives, qui ne sont plus très solides dans ce nouveau monde où l'argent règne en maître. Le titre s'il parle bien évidemment des relations humaines, c'est-à-dire des liens affectifs et sociaux, il atteste aussi des liens entre l'homme et son espace et entre l'homme et ses repères affectifs et culturels qui nourrissent sa mémoire. Pour Jia, ce titre exprime plus spécifiquement des relations humaines, du respect dû à l'environnement (si présent dans la culture chinoise où les fleuves et les montagnes sont sacrés), de l'importance donnée à la mémoire, tout en liant ces éléments à un triste constat sur la déchéance de la société contemporaine⁵⁷.

À travers les relations tissées entre des personnages ordinaires, Jia souligne l'effacement graduel, mais rapide des repères et valeurs, qui évolue sur trois époques (1999, 2014, 2025) qui structurent le récit, dans un paysage où "tous [...] modes de vie ont été bouleversés, avec l'irruption de l'argent au centre de tout".⁵⁸ La perte des valeurs et des repères culturels prend le dessus sur le pathos du récit. Jia n'hésite pas à faire disparaître les personnages principaux, comme Liangzi, qui, très malade, revient avec femme et enfant à Fenyang (et n'apparaîtra plus dans la troisième partie) ; de même Jinsheng devient un personnage solitaire⁵⁹ et malheureux malgré sa réussite sociale; même Tao devient un personnage secondaire dans le troisième volé, tel le fantôme d'un temps disparu.

⁵⁷ Dans l'entretien publié par le *dossier de presse* de la distribution française d'*Au-delà des montagnes*, Jia Zhangke répond qu'il a est nostalgique d'un rapport plus profond et durable entre les personnes mais aussi avec des lieux et surtout avec des souvenirs : "Dans la vie quotidienne des Chinois d'aujourd'hui, je constate une perte profonde de cette relation d'engagement réciproque, et elle affecte aussi les souvenirs. Même si une relation entre des personnes se défait, il ne devrait y avoir aucune raison pour ne pas continuer de respecter ce qui a été partagé. Si on abandonne cela, tout peut se défaire, même 'les montagnes peuvent s'en aller'." (2015, p. 4).

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Sa deuxième femme (qui l'on entendait parler en 2014 avec le petit Daole, qui lui appelait "mommy"), n'apparaît plus dans la troisième partie sans qu'aucune explication ne soit donnée.

Dans le cinéma de Jia Zhanke, ce processus d'oubli de la mémoire collective et de perte des repères est avant tout exprimé par l'image, qui fait affleurer les associations dialectiques entre les différentes époques. Pour l'enterrement de son père, dans la deuxième partie du film, en 2014, Tao fait venir son fils Daole (son nom ne signifie phonétiquement rien d'autre que *dollar*, sur une idée du père pour lui apporter de la bonne chance de gagner plus d'argent américain) qui habite à présent à Shanghai avec Jinsheng, à présent son ex-mari. L'enfant, qui étudie à l'école américaine (il mélange déjà la langue chinoise avec l'anglais), il n'accorde aucun intérêt à sa famille maternelle et à la culture de la terre de ses parents. Tao est même obligée de le forcer à se mettre à genoux lors des adieux à son grand-père pendant l'enterrement traditionnel taoïste : la musique agitée et forte, des *huaquan*⁶⁰ colorés, des démonstrations dramatiques⁶¹ de tristesse et de l'encens embrasé en l'honneur du mort. Le fait qu'il soit célébré sur un terrain complètement rasé, au bord d'une route nouvelle encadré de gratte-ciels, confère à ce rituel l'aspect d'un souvenir fragile, mais résistant à son anéantissement définitif.

En toute évidence, ce n'est pas seulement la mort du grand-père qui est évoquée dans cette scène, mais la disparition des traditions et ses valeurs dans une modernité où il n'y a que l'argent qui compte. L'espace révélé dans la scène représente clairement une extinction imminente, dans un monde où les rites n'ont plus de place, où les valeurs n'ont plus de raison d'être pour la jeunesse, comme c'est le cas du petit Daole. Le grand-père est mort avec ses valeurs, lui qui regardait avec méfiance, avant même le mariage de Tao, l'ambition sans limites de Jinsheng, et préférait en silence l'humilité de Liangzi (la scène dans le train, quand Tao lui communique ses fiançailles, en est très explicite), même si le premier représentait une sécurité matérielle pour sa fille. Ses funérailles au bord de la route sont très significatives : la route, qui avant était perçue dans la peinture

60 Le *huaquan* (花圈) est un type de guirlande circulaire de fleurs ou de papiers colorés qui sont comme des symboles pour honorer les morts dans le taoïsme et le bouddhisme. Les couleurs peuvent, dans le cas du taoïsme de certaines régions, représenter l'âge du défunt : le rouge, par exemple est prépondérant quand le mort a plus de 90 ans ; le rose, quand il a entre 60 et 90 ans, etc.

61 À Taiwan à présent, il y a encore la costume de payer des *wǔzǐ kūmù* 五子哭墓 pour pleurer et se lamenter de façon exagérée lors des funérailles. Curieusement cette même tradition est présente dans d'autres cultures, comme dans le Sertao du Brésil, où les figures de pleureuses professionnelles sont récurrentes lors des enterrements.

et de la poésie en Chine comme un symbole de liberté et de quête de soi, est devenue un espace déshumanisé uniquement à la circulation des biens de consommation et de la main-d'œuvre ; pire que cela, la route devient un lieu de perte et de peur. Martin Warnke, dans son ouvrage sur la politique dans le paysage, rappelle que la route symbolisait l'assurance de l'omniprésence de l'État (il parle alors de l'Occident, mais son propos peut s'adapter facilement à la Chine, où les routes de la soie, du thé et des chevaux ont dessiné la grandeur de l'État pendant des siècles), mais qui au XX^{ème} siècle a pris forme d'un endroit hostile et oppressif, ressenti comme une menace pour l'individu.⁶²

Au bord de la voie moderne, le rituel aux morts devient marginalisé, surpassé par l'immédiateté des temps nouveaux. Le problème de la *perte de la tradition*, comme le dit Arendt, n'est pas la *perte du passé*, car ce n'est pas la même chose, contrairement à ce qu'on croit (surtout ceux qui croient aux valeurs incontestables du passé ou ceux qui croient aveuglement au progrès). La tradition est un "solide fil conducteur dans les vastes domaines du passé"⁶³, mais il ne faut pas oublier, selon Arendt, que "ce fil était aussi la chaîne qui liait chacune des générations successives à un aspect prédéterminé du passé."⁶⁴ Le passé peut donc exister sans cette ligne tracée par la tradition, qui nous donne des repères pour nous situer dans le moment actuel, mais qui parfois sont aussi des marques trop astreignantes. Néanmoins, si l'histoire peut aujourd'hui, comme le dit Arendt, s'ouvrir à nous *avec une fraîcheur inattendue* et nous dire *des choses pour lesquelles personne encore n'a eu d'oreilles*, "on ne peut nier que la disparition d'une tradition solidement ancrée (survenue, quant à la solidité, il y a plusieurs siècles) ait mis en péril toute la dimension du passé."⁶⁵

62 Warnke cite la peinture de Ferdinand Hodler et de Munch comme représentation de phénomène, en soulignant la connotation politique de ces représentations: "In 1892 Ferdinand Hodler painted a road strewn with golden leaves that forces its way relentlessly to the evening horizon, where the clouds seem to form a gateway to the inferno. Somewhat later, Munch was to depict a group of girls embraced by the road, the bridge and the riverbank as if serpents. The road becomes an oppressive place, beset by hostile forces. Martin Warnke, *op. cit.*, p. 16.

63 Hannah Arendt, *op. cit.*, 124-125.

64 Idem.

65 Idem.

Une telle ambivalence avec les relations aux traditions est aussi présente chez Jia. La mélancolie dans cette scène de l'enterrement est indéniable, mais ce sentiment de tristesse se trouve quasiment violé par l'agressivité de l'espace utilitariste de la modernité chinoise. Cependant, Jia ne semble pas vouloir en rester là. Il ne veut pas simplement se lamenter sur un passé en disparition. Ce rituel, célébré entre le goudron d'une route poussiéreuse et des hauts bâtiments impersonnels, ne signifie pas une simple négation de la tradition, mais indique aussi une sorte de dialectique temporelle, qui permet la réappropriation de cet espace déshumanisé. Ce travail de reconquête symbolique est engendré par le principe qui donne, comme une forme de résistance, une signification à la fois culturelle et affective à ce non-lieu sans expression. Ce faisant, cet espace réacquiert une amplitude sociale (par la tradition des rites, couleurs et musiques du rituel) et personnelle (la conscience de Tao sur son double deuil : celui de la mort de son père et un autre, anticipé, celui de la perte de son fils pour ce rêve de prospérité d'une modernité symbolisée par Shanghai, par l'anglais et par ma culture occidentale).

Dans ce film, Jia nous donne à observer l'image même de cet oubli imminent, chargé d'une double puissance, collective et individuelle : la perte d'une tradition en train de disparaître sous la poussière des décombres qui envahissent le paysage, et l'oubli des relations affectives fortes (dont la plus élevée, celle de l'amour entre mères et fils) effacées sous la fumée des industries et des nouvelles voitures d'une génération désespérément pressée d'*aller vers l'ouest*. Néanmoins, dans cette *dialectique temporelle de la mémoire*, le passé ne s'anéantit jamais définitivement : s'il souffre des pressions et même s'il disparaît matériellement, ses formes et les sentiments qui lui sont attachés sont des puissances latentes capables de réapparaître dans à moment.

L'expression temporelle de l'espace dans le cinéma de Jia Zhangke est ainsi portée par la puissance de l'historicité d'engendrer la conscience des points de vue imposés. Une telle dimension historique et culturelle de la lecture de l'espace n'est plus dissociable du caractère politique que Paul Ricœur nomme *fonction critique*, puis qu'elle "ne lutte pas seulement contre les préjugés de la mémoire collective, mais contre ceux de la mémoire

officielle qui assume le rôle social d'une *mémoire enseignée*.⁶⁶ Pour Ricœur, ce qui est en jeu dans cette vision active de l'écriture historique est l'identité même des collectivités et des communautés dans leur façon de se raconter "leur propre histoire en racontant l'histoire des autres"⁶⁷. L'oubli n'est que le commencement du mécanisme qui impose cette *mémoire enseignée*, une tentative d'affaiblir cette fonction critique capable d'apercevoir l'idéologie qui agit sur un espace à partir de la formulation de son histoire; cette *idéologie*, qu'Hannah Arendt appelle *Modernité*, Benjamin l'appelait simplement *progrès*. Un *progrès* qui, pour Benjamin, conférait la base d'une façon de conformisme politique justifié par le développement de la technique et de l'économie, d'un *mouvement dans un temps homogène et vide*.⁶⁸ S'opposer à ses espaces d'oubli, comme le fait Jia, est développer une vision dialectique des faits et des mémoires contre un progrès *général, illimité et linéaire* qui masque l'imposition autoritaire d'une pensée et d'une sensibilité sur la réalité.

La construction dialectique de l'espace de Jia se caractérise par plusieurs temporalités qui sont en interaction de façon visible ou latente, exprimant l'histoire d'une façon qui n'est plus affirmative et linéaire, mais problématique et régressive. La question qui se pose maintenant est de savoir comment ces relations de superpositions, de disparitions et de réapparitions qui ont lieu dans l'espace sont capables de faire affleurer, dans le cinéma, un regard critique face à cette *mémoire enseignée*.

66 Paul Ricœur, *op. cit.* pp. 26-27.

67 Idem.

68 Bien que Benjamin pensait à l'ascension de la social-démocratie en Allemagne, ce même principe progressiste est restauré par les démocraties libérales et par le capitalisme d'État chinois, pour justifier les impacts sociaux et environnementaux de ses politiques et pratiques: " Dans sa théorie, et plus encore dans sa pratique, la social-démocratie a été guidée par une conception du progrès qui ne s'attachait pas au réel, mais émettait une prétention dogmatique. Le progrès, tel qu'il se peignait dans la cervelle des sociaux-démocrates, était premièrement un progrès de l'humanité elle-même (non simplement de ses aptitudes et de ses connaissances). Il était deuxièmement un progrès illimité (correspondant au caractère indéfiniment perfectible de l'humanité). Il était envisagé, troisièmement, comme essentiellement irrésistible (se poursuivant automatiquement selon une ligne droite ou une spirale). Chacun de ces prédicats est contestable, chacun offre à la critique. Mais celle-ci, si elle se veut rigoureuse, doit remonter au-delà de tous ces prédicats et s'orienter vers quelque chose qui leur est commun. L'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire est inséparable de celle d'un mouvement dans un temps homogène et vide. La critique de cette dernière idée doit servir de fondement à la critique de l'idée de progrès en général." *op. cit.*, pp. 438-439

Jia a recours à toute sa maîtrise de construction de l'espace cinématographique afin de contrer cette *mémoire enseignée* et de permettre une appréciation plus libre de l'histoire. Sa caméra ne se restreint donc pas à montrer ou à décrire ces multiples temporalités, mais elle révèle davantage des conflits inhérents à ces superpositions. Ce faisant, des discours communs et des narrations dominantes sont mis en examen dans cet espace dialectique ouvrant d'autres possibilités de lecture sur l'histoire et sur l'identité de ceux qui l'habitent. L'image cinématographique prend ainsi une dimension politique par sa lecture de l'espace, en nous faisant voir les pointes tranchantes que les discours dominants (et les histoires officielles) dissimulent dans une vision trop ronde, confortable et hégémonique du monde⁶⁹.

L'espace historique devient ainsi, dans les films de Jia, un espace dialectique qui nous insère dans la perspective d'une représentation temporelle complexe et d'une historicité relevant de la *confrontation et de la controverse, de réfutation et de contre-réfutation*⁷⁰, où tout devient relatif et contestable. L'historicité de cet espace se dialectise, non seulement par le discours logique, mais aussi par la charge psychologique de ses narrations, par les symptômes visibles et par les traces invisibles de ses *mémoires malades*⁷¹. Pour Ricœur, celles-ci donnent, à partir de la négativité du besoin de transformation et de résolution, un caractère dialectique à l'histoire et enrichissent à la fois la construction historique et la fonction thérapeutique de sa représentation :

“C'est en s'initiant à la confrontation entre écritures historiques rivales que les mémoires malades s'exercent non seulement à raconter autrement, mais à structurer différemment la compréhension qu'elles prennent d'elles-mêmes au niveau des causes et des raisons.”⁷²

69 Comme le dit Vilém Flusser en parlant d'un regard étranger, dans le passage “Exílio e criatividade” in *Pise a grama*, 4, set., 2011, belo Horizonte, Ed. ICC. Ce passage appartient originalement à l'ouvrage *The Freedom of the immigrant*, publié originalement en 1920.

70 Ricœur, *op. cit.*, p. 26.

71 Voir Olivier Abel et All, *La juste Mémoire : lecture autour de Paul Ricœur*, Genève, Labor et Fides, Collection : Le champ éthique, 2006.

72 Idem.

Ricœur voit la richesse de cette capacité psychologique de guérison des appréhensions du passé par sa relecture du présent, notamment parce qu'elle agissait surtout au croisement de la mémoire individuelle spontanée et de la mémoire collective. Dans les deux cas, la remémoration ou l'anamnèse (le travail conscient de la recherche de la mémoire) peuvent voir le jour à partir des marques affectives ou des empreintes laissées par des expériences primaires (les affections, les sentiments, etc.)⁷³. Bien entendu, rien ne peut confirmer que l'image-souvenir soit conforme à l'original, mais l'importance du processus ne vient pas de sa vraisemblance, mais de la richesse de l'action psychologique de reconnaissance, même provisoirement. Cette reconnaissance est vitale pour une relation saine avec l'histoire et, en conséquence, avec la composition de l'identité. Le problème vient justement quand l'exercice de la mémoire subit des abus, comme la mémoire malade (ou empêchée): cela peut venir de la perte d'un objet d'amour (et donc pas nécessairement d'une personne), mais aussi de la perte d'une idée (de sa croyance ou de sa situation affective ou de droit) telle que la patrie ou la liberté, ou simplement d'une image du passé.

Cette notion de mémoire malade nous aide dans la compréhension de l'espace dialectique du cinéma de Jia lorsque la manipulation forcée du passé est un négationnisme commun aux régimes dits autoritaires ou totalitaires⁷⁴. Les films de ce réalisateur sont très fortement marqués par les conséquences d'une mémoire officielle, en occurrence la Mémoire de la Révolution, qui continue à justifier la censure, la violence et les grandes constructions (comme le barrage de Trois Gorges, qui se présente comme un des grands rêves de Mao). Ce violent périple entre la mémoire imposée et l'oubli nous inflige trop de mémoire, ou pas assez. Dans les deux cas, ce mécanisme déchaîne une perception qui souffre d'un déficit critique. Ce risque d'oubli et l'indulgence envers à une mémoire enseignée qui lui est consécutive amènent Ricœur à opposer, au *devoir de la mémoire*, un

⁷³ Pour en savoir plus voir Sabina Loriga, "La tâche de l'historien", in Oliver Abel et al., *La juste mémoire : lectures autour de Paul Ricœur*, Genève, Ed. Labor et Fides, 2006.

⁷⁴ Ici, Loriga évoque les dystopies du XX siècle présentes dans des œuvres comme *Nous Autres (My)* de Evgenij Zamjatin ou *1984* de Georges Orwell, (*Ibid.*, p. 58-59).

travail de mémoire dépourvu de toute déclinaison impérative. Ce travail de la mémoire ne lutte pas seulement contre l'oubli, mais également contre la mémoire hégémonique ou enseignée, ceux qui peuvent causer une forme de traumatisme à cette historicité officielle présente dans la conception de l'espace.

Dans les films de Jia, la relation entre les mémoires malades dans un processus d'oubli et l'injonction d'une mémoire hégémonique dans l'espace est très présente. *Au-delà des montagnes*, en l'occurrence, est marqué par cette question du début jusqu'à la fin du film. L'histoire de Daole en est l'exemple le plus évident. La séduction de la modernité occidentale incarnée par le personnage de son père, Jinshen, mais partagée à un certain degré par tous, comme on le voit dans l'image de la jeunesse heureuse et avide du futur, du "Go West", mais aussi une génération insoucieuse, pour ne pas dire aliénée (ou conformiste dans le sens benjaminien) par les événements de Tiananmen, survenus il y a juste 10 ans. Tao allait aussi, comme disait Benjamin, nager dans le sens du courant, quand elle choisit Jinsheng à la place de l'humble Liangzi. Tao se marie avec Jinsheng et donne naissance à un enfant à la fin de la première partie, partie qui est une sorte d'épilogue du film (le générique n'arrive qu'à la fin de celle-ci) ; Jinsheng nomme leur fils Daole, une transcription sonore en chinois de la monnaie américaine, pour "faire que son papa gagne beaucoup de dollars". On va très vite comprendre que même si les dollars viendront, les personnages, dépourvus du sens de la vie, ne retrouveront plus l'équilibre entre présent et passé, ou, comme le disait Ricœur, n'atteindront pas une *mémoire heureuse*. Déjà dans la deuxième partie on voit Daole séparé de sa mère : il habite à présent avec son père à Shanghai. Il revient à Fenyang, comme on l'a déjà dit, pour les obsèques de son grand-père et ses mémoires vont le marquer à vie.

Jia traite l'oubli et la perte des relations comme un danger de la modernisation sans mémoire (ou avec une mémoire enseignée) qui résulte d'une société sans référence, où les individus sont de plus en plus perdus, isolés et malheureux. Cependant, pour Jia rien n'est systématique ou trop simple (Tao aime vraiment Jiashen, même si elle démontre aussi avoir beaucoup d'affection envers Liangzi) ; les gens deviennent en général plus

riches (même s'il y a de grands écarts entre les riches et les travailleurs migrants, qui n'ont pas droit à une couverture de santé convenable, ce qui sera le cas de Liangzi), mais ne sont pas forcément plus heureux. La mort du père de Tao en est un exemple très clair : avant qu'il ne parte en voyage pour voir un vieil ami, elle lui demande s'il a bien sur lui son billet de train, son portefeuille et son téléphone portable, mais tous ces biens matériels ne le protégeront pas de son destin. Il meurt assis, dans une petite gare, avec son portable à la main (Tao jusqu'avant apparaî, elle aussi, jouant d'un l'air ennuyé sur son iPad). Les moines qui, s'apercevant de son décès, vont l'entourer de prières offrant un judicieux contrepoint à l'illusion de l'efficacité des temps nouveaux et à l'intransigeance de la technologie qui, finalement, s'avère ne pas être une réponse à tout et surtout de ne pas pouvoir changer l'essentiel de la vie.

Ce contrepoint au progrès technique marque aussi le retour de Daole à Shanghai, qui était parti en train avec sa mère après les funérailles de son grand-père. Sur le chemin, Daole demande à Tao pourquoi ils ont pris ce train si lent à la place de prendre l'avion ou un train rapide. Elle semble déjà avoir pris conscience d'un double deuil (celui de son père et celui, plus symbolique, de son fils qui part bientôt à l'étranger), et lui répond qu'à présent elle préfère la lenteur afin de passer plus de temps avec lui. Cette désaccélération impose une temporalité personnelle à l'espace, donne à la mémoire un sens dialectique et à l'histoire une vision qui n'est plus positiviste et univoque face au progrès. La technique, en lien avec un monde où *time is money*, fait que les choses vont de plus en plus vite, mais cela n'est pas forcément toujours positif, surtout quand on ne veut pas être pressé. Dans ce cas, ne respectant pas les temporalités subjectives, ces vitesses peuvent même empêcher la conscience du moment.

Néanmoins, Tao accepte de laisser son fils partir, car elle n'arrive pas encore à faire face aux valeurs hégémoniques de prospérité matérielle représentée par Jinsheng (et, par extension, aussi par Shanghai, puis par l'Occident, en occurrence l'Australie). Elle est convaincue que cela serait indubitablement le mieux pour le futur de Daole⁷⁵.

⁷⁵ Elle lui dit cela textuellement sur un viaduc de Fenyang d'où on voit au fond le train qui passe sur un autre viaduc plus en haut, symbole de ce progrès où il faut partir pour arriver au futur.

Sur le chemin, elle s'arrête pour visiter la gare où son père est mort (elle n'en dira rien à Daole), la vitesse des machines importe peu lors qu'il est temps de fermer les yeux et de méditer sur la mort de son père. La salle vide, de teintes vertes et bleues (couleurs qui entouraient aussi son père, quand il était en vie), de cette gare perdue au milieu de nulle part, s'harmonise avec ses souvenirs et gagne une signification spéciale, apaisant la douleur et la peine en relation avec la mémoire et le deuil.

Quand ils reprennent le train, Tao va écouter avec Daole la chanson cantonaise de Sally Yeh (qu'elle a écoutée la première fois avec Jinshen et Liangzi dans le magasin de son père) et va lui donner les clés de sa maison, pour qu'il puisse quand bon lui semblera revenir à la maison. Les clés ouvrent un lien pour eux deux à la fois symbolique, affectif et matériel, même s'ils seront éloignés par la distance et le temps. Le porte-clé est rouge, couleur prédominante de ses vêtements jusqu'à la mort de son père. L'objet va devenir plus tard la matérialisation de l'oubli qui revient hanter une mémoire malade et rendre possible une nouvelle vision du passé.

Dans ce voyage se dissipe la différence entre le travail de deuil et la mélancolie qui n'arrive pas à se détacher du passé, ne retrouvant plus ce que Ricœur appelle mémoire heureuse. Dans sa lecture de Freud sur le pouvoir *coûteusement* libérateur du deuil, par rapport à la douleur irrésolue de la mélancolie, Ricœur précise que cette relation est

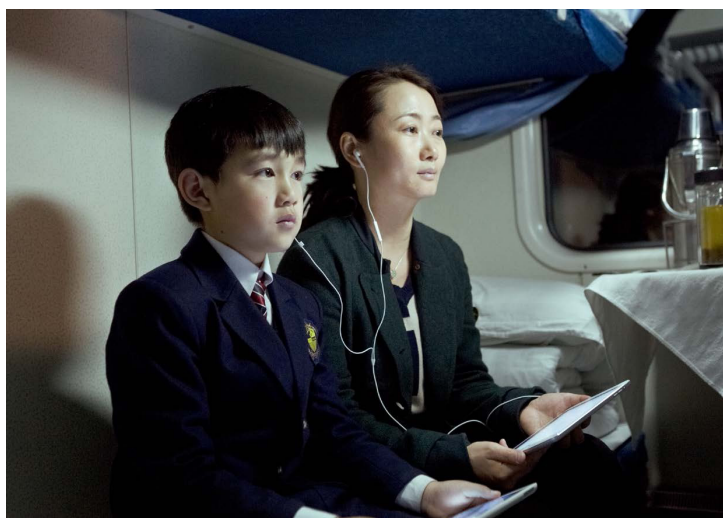


FIG. 47 : Tao (Zhao Tao) e Daole, en 2014, prennent le train pour Shanghai, dans *Au-delà des montagnes* (2015).

aussi présente dans la dimension sociale de la mémoire collective pourvue de la nature ambivalente de l'identité : “La hantise du passé que ne passe pas est à la mémoire collective ce que l'hallucination est à la mémoire privée”. La mémoire malade de Daole est bien entendu personnelle, mais témoigne également d'une génération qui a perdu ses repères culturels et affectifs, en raison des valeurs liées au progrès et à la mémoire enseignée.

Dans 2025, en Australie, les multiples couches de mémoires affleurent dans une “love affaire” entre le jeune homme qui est devenu Daole et une femme plus mûre, qui est son professeur de mandarin (langue qu'il ne parle plus après si longtemps sans retourné en Chine). La langue maternelle qu'il ne maîtrise pas est symptomatique d'un autre oubli, celui d'une mère dont il semble ne se plus se rappeler. L'institutrice l'aide à revenir sur la profondeur de ces trous de mémoire et de combler partiellement le vide de ses mélancolies. En effet, plusieurs *déjà vu* plus ou moins explicites l'amènent inexorablement à développer des liens affectifs avec la figure maternelle de sa maîtresse (son nom ne sera jamais prononcé dans le film). Lors de leur première rencontre dans le tram, par exemple, l'institutrice a les yeux fermés comme Tao (quand elle lui a amené dans la petite gare où son grand-père est mort) et s'habille pareillement en noir (comme elle a fait pendant tout leur voyage en train). En classe, quand elle lui demande le nom de sa mère, il lui dit qu'il n'a pas de mère et lui demande tac au tac son nom. Plus tard, l'institutrice lui fait écouter en classe la chanson de Sally Yeh qu'il a entendue dans le train avec sa mère : la caméra subjective de Daole sur elle, subtilement sensuelle, annonce leur liaison. Finalement, c'est lui-même qui a le sentiment d'avoir vécu une scène identique, lorsqu'il la voit conduire la voiture, habillée en noir et portant des lunettes de soleil, tout comme Tao l'a fait en l'amenant à l'enterrement de son grand-père.

Cependant, un détail on ne peut plus intéressant enrichit notre analyse de cette scène, en rajoutant encore une couche symptomatique à ces *régressions dialectiques*. Daole est à ce moment en train de fumer dans la voiture, ce qui lui fait se réconcilier pour une fois avec ses souvenirs : quand enfant, il reproche sa mère de fumer, elle lui répond que

cela démontre qu'il est vraiment le fils de Jinshen, à vouloir ainsi tout contrôler. C'est justement autour de la liberté de choisir son propre chemin qui réside la raison de la dispute actuelle du père et du fils. En fumant, il se relie d'une manière symbolique à sa mère⁷⁶ contre les impositions du père, qui représente le discours hégémonique d'une société obsédée par l'efficacité et par la réussite économique.

Le lien induit par Jia entre le personnage de Daole (ou Dollar, comme on l'appellera en Australie) et l'histoire de sa génération est plus subtil que la métonymie sans doute présente dans le film. Il s'agit encore d'une relation plus complexe, à la fois historique, psychologique et politique ancrée aussi dans l'esthétique du film et le contenu que celle-ci suggère. Cette subtilité se retrouve aussi dans l'analyse du passage individuel-collectif chez Ricœur, surtout quand le travail de mémoire touche un sens politique et donc commun. Dans *Au-delà des montagnes*, le moment arrive également où cette dialectique régressive du temps devient conscience. C'est le cas lorsque la relation amoureuse entre le jeune Dollar et l'expérimentée instructrice est consommée. Dollar s'effondre en pleurs sur le lit en lui révélant l'histoire du porte-clés rouge de sa mère qu'il garde au tour du cou, comme s'il fallait l'ambiguïté cette affection (maternelle et sexuelle) pour qu'il assumât, une fois par toute, ses souvenirs. Cette prise de conscience individuelle atteint métonymiquement la conscience d'un pays qui perd ses repères, mais sous-tend également un sentiment de liberté, ce qui est, pour Ricœur, inexorablement lié à la mémoire individuelle qui appartient à la communauté.

Évidemment, ce passage sensible et critique entre la sphère privée et publique ne fait jamais l'unanimité, surtout quand on touche à des sujets délicats comme la *liberté*. Cela, par exemple, a infligé à Ricœur l'objection de Sabina Loriga⁷⁷ en relation à sa vision sur la transposition des catégories pathologiques individuelles à la mémoire collective. Pour

⁷⁶ La cigarette fait partie des objets chez Jia qui symbolisent les liens sociaux avec les personnes, comme c'est le cas également de l'alcool, du thé et du chocolat (*Still life*) et des ravioli (*Au-delà des montagnes*). Ces objets matérialisent des sentiments qui donnent des nouvelles significations à des espaces, comme on le verra plus tard.

⁷⁷ la seule, comme elle même souligne.

elle, cela n'est pas possible vu l'absence des thérapeutiques reconnues dans les relations interhumaines. La condition pour que la liberté gagne l'espace public impose de faire un vrai travail de mémoire qui trouve ses fondements dans le sens d'équité. Cependant, pour Loriga, "même si elle est potentiellement heureuse, la mémoire n'est pas toujours équitable."⁷⁸

Cette controverse nous permet de souligner que dans cinéma de Jia on est toujours dans le terrain accidenté, mais fertile, des interrelations entre les dimensions personnelles et collectives des mémoires qui composent la narration historique. C'est un lieu riche, mais ambigu, en même temps qu'usurpé et redouté par le pouvoir établi. Cela est d'autant plus délicat quand il s'agit d'un cinéma qui doit faire face à une puissante machine répressive, habituée à contrôler et à censurer toute expression en désaccord avec l'idéologie dominante. Cependant, Jia paraît trouver son chemin dans ce terrain incertain et comprendre que c'est en le traversant qu'il construira une esthétique capable de provoquer une vision critique qui touchera la conscience du public. L'engendrement d'un regard critique de l'histoire donne à l'espace de ses films un caractère politique. Mais comment de tels passages entre le sensible et l'idée et entre l'idée et la puissance de l'acte sont-ils possibles dans la représentation cinématographique ?

L'association entre esthétique et politique était souvent mal vue ou même reniée, surtout en Occident. Chez les Grecs, à l'époque classique, cette méfiance venait avant tout du dédain envers le travail manuel des artisans (par rapport au travail intellectuel ou politique) et d'une méfiance envers l'instabilité du goût et toute extravagance du plaisir esthétique. L'amour du beau et le mépris pour les artistes n'étaient pas contradictoires dans le monde hellénique. L'activité esthétique était ainsi mise à écart, considérée inférieure à la politique (la praxis) et au savoir des idées⁷⁹. L'activité esthétique, conditionnée par le goût, était considérée beaucoup trop subjective pour avoir un intérêt social. Le goût

78 Sabina Loriga, *op. cit.*, p. 60.

79 Cette séparation est très explicite dans *La République* de Platon et dans *La Politique* d'Aristote.

était considéré, par le raisonnement classique, comme une activité qui devait s'accorder uniquement et totalement à l'individu, tout comme le reflet de la pensée rationnelle du sujet devrait s'accorder avec soi-même, comme le disait Socrate, "dont la doctrine centrale, telle qu'elle fut formulée par Platon, est contenue dans la phrase : 'Comme je suis un, il vaut mieux pour moi être en désaccord avec le monde entier qu'être en désaccord avec moi-même.'" ⁸⁰ Cette relation cosmologique s'avère bien distincte de la relation entre espace et individu dans le cinéma de Jia.

Hanna Arendt rappelle qu'en Occident la question du goût comme valeur sociale de l'appréhension esthétique n'a pas été vraiment confrontée avant que Kant ne propose une *mentalité élargie* (eine erweiterte Denkungsart) dans sa *Critique du jugement*, en argumentant qu'*être en accord avec soi-même serait insuffisant* pour comprendre la faculté de juger de l'esthétique. En effet, Kant, qui n'était apparemment pas très sensible à la beauté, donne à l'esthétique, et plus spécifiquement au goût, une importance capitale dans la formulation de sa compréhension du jugement ; il note que la faculté de juger n'était pas une conversation avec soi-même, comme le processus mental du pur raisonnement, mais l'ouverture à un espace commun où le *je* cherche à s'accorder avec l'autrui, dans une situation dialectique d'un potentiel accord⁸¹, qui n'est pas d'ailleurs automatique. Ainsi, pour Kant, *la beauté a un caractère public*⁸², dans ce qu'elle applique un jugement de goût. En effet, au contraire de ce qu'on dit couramment, c'est à propos du goût qu'on se dispute le plus, et ce débat donne un caractère forcément politique à ce jugement :

“Que le pouvoir de juger soit une faculté spécifiquement politique, dans le sens justement où l'entend Kant, à savoir la faculté de voir les choses non seulement

⁸⁰ Platon Gorgias, 482, in: Arendt Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972 (1954), p. 281.

⁸¹ Arendt dit que cet accord potentiel avec autrui se trouve "toujours et primitivement, même si je suis tout à fait seul à faire mon choix, dans une communication anticipée avec autrui qui je sais finalement devoir trouver un accord. C'est cet accord potentiel que le jugement tire sa validité spécifique. Ce qui signifie, d'une part, qu'un tel jugement doit se libérer lui-même des 'conditions subjectives privées', c'est-à-dire des idiosyncrasies qui déterminent naturellement la perspective de chaque individu en privé [...]" (*Ibid.*, pp. 281-282).

⁸² Hannah Arendt, op. cit, p. 283.

d'un point de vue personnel, mais dans la perspective de tous ceux qui se trouvent présents ; mieux, que le jugement puisse être l'une des facultés fondamentales de l'homme comme être politique, dans la mesure où il rend capable de s'orienter dans le domaine public, dans le monde commun – ce sont des vues virtuellement aussi anciennes que l'expérience politique articulée.”⁸³

Dans cette question de jugement esthétique, le cinéma de Jia retrouve les liens ténus, ou déjà rompus, entre les gens comme entre ces derniers et l'espace qu'ils habitent. Cette perception esthétique du monde devient aussi politique dans ses films, quand il articule les différentes subjectivités à la construction d'un monde commun, car, comme le souligne Arendt, la décision prise dans la construction de l'espace est toujours déterminée par une *certaine subjectivité*, du simple fait que “chaque personne occupe une place à elle d'où elle regarde et juge le monde”⁸⁴. L'espace s'établit dans ce film à partir de la subjectivité de ses personnes, une subjectivité capable de lire l'historicité des espaces. Pour recomposer l'espace de ce quartier industriel démantelé en *24 City*, Jia commence, pour la fin : la cérémonie d'adieux et les machines qui sont déménagées en camion, qui traversent la ville de Chengdu. Toute la matérialité de cet espace filmé s'efface devant nous, mais est toujours présente dans la subjectivité des discours et dans la profondeur des souvenirs, qui reconstruisent sa signification et sa mondanité.

Ce vécu de l'espace représenté dans le cinéma devient une composante importante dans le processus de jugement du monde qui, étant à la base d'un *datum objectif*, devient une construction commune à ses habitants. Le jugement esthétique, néanmoins, nous amène à voir la subjectivité inhérente à ce lieu commun, qui intervient dans un aspect social et politique à son tour dans ce *datum objectif*. Comme Arendt le précise: “L'activité du goût décide comment voir et entendre ce monde, indépendamment de l'utilité et des intérêts vitaux qu'il a pour nous, décide de ce que les hommes y verront et y entendront.

83 *Ibid.*, p. 282.

84 *Ibid.*, p. 284.

Le goût juge le monde en son apparition et en sa mondanité [...]”⁸⁵. L’apparition d’une image de mondanité à partir de l’articulation de différents goûts est aussi l’apparition d’un espace dialectique, où la communauté du sensible qui donne forme à son historicité et à son usage est un regard construit à partir de l’articulation des différentes subjectivités. Le cinéma semble être un outil parfait pour saisir cette mondanité à travers le vécu des habitants (et du cinéaste lui-même), grâce à l’expérience du regard (de la *caméra positionnelle*) qui parcourt l’espace, en rendant reconnaissables dans son image le caractère social lié à sa perception et le jugement du goût. La scène du champ de tournesols dans *24 City* est un exemple d’une image qui, belle dans un sens commun du goût hégémonique, peut devenir mélancolique et vide de sens dans le contexte historique que Jia lui confère à travers la mémoire de ces anciens habitants. Ce beau champ jaune et fleuri est finalement une image privée d’affection. Dans ce plan, la jeune femme Su Na (interprétée par Zhao Tao), ambitieuse fille d’ouvriers, arrête sa belle voiture devant ce champ fleuri. Jia superpose, à travers un long panoramique, plusieurs temporalités, plusieurs subjectivités, plusieurs couches sociales : un jeune couple qui se prend en photo, les paysannes qui passent houes à la main, Su Na dans sa voiture au milieu du champ et les gratte-ciels de l’ensemble de luxe *24 City* presque finis à l’arrière-plan. Mais l’image de Jia n’est pas composée que de ses strates visibles, mais aussi des charges invisibles qui elle dégage. Cette image flamboyante vient à la fin du film et ne peut plus être dissociée des mémoires des personnes qui ont habité dans cet endroit, contraintes à partir. Cette image presque naïve à la première vue est ainsi capable d’induire une analyse plus ample de projet urbanistique.

L’espace se dialectise à partir de l’image et de son jugement esthétique, dépassant ainsi sa pure nature de donnée objective pour entrer, à travers la subjectivité, dans la sphère publique, dans une discussion qui va au-delà du beau pour toucher la mémoire privée et collective, les sentiments présents et refoulés, les formes visibles et survivantes d’une culture qui est chaque jour reformulée. Cette *mentalité élargie* peut, selon Arendt,

85 Idem.



FIG. 48 : Su Na (Zhao Tao) devant le champ de tournesols, dans *24 City* (2008).

nous fournir la clé pour comprendre comment est fabriqué ce processus dans l'espace dialectique et comment se met en place la relation entre l'objectivité du monde et sa construction subjective dans le processus esthétique de la représentation et, surtout, comment il peut s'en dégager un potentiel politique :

“La culture et la politique s'entr'appartiennent alors, parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'options pourtant sur la sphère de la vie publique et le monde commun. Et la décision sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui y doivent apparaître.”⁸⁶

La relation entre culture et politique est ainsi une question de liberté. C'est d'abord une liberté de jugement, puis de décision, puis d'action, tous ces points se font dans un espace commun, un espace fait de tensions et interrelations, un espace dialectique construit par une *communauté du sensible*, qui nous donne accès à de nouvelles *configurations du possible*⁸⁷. La belle analyse d'Arendt fait chorus à la lignée philosophique qui redonne

⁸⁶ *Ibid.*, p. 285.

⁸⁷ Rancière fait de cette liberté du sensible la clé de voûte du lien entre esthétique et politique: “Il y a une politique de l'esthétique au sens où les formes nouvelles de circulation de la parole, d'exposition du visible et de production des affects déterminent des capacités nouvelles, en rupture avec l'ancienne configuration du possible.” Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique ed., Paris, 2008, pp. 70-71.

à l'esthétique un potentiel politique et historique nié par la culture moderne. Le seul bémol est peut-être une certaine survalorisation pour Arendt du beau, qui restreint l'esthétique (d'après Kant) au schéma beau-goût-plaisir, ce qui est un peu réducteur et ne peut totalement s'accorder à l'analyse d'une esthétique dialectique d'un artiste comme Jia Zhangke, qui entretient une relation complexe entre des questions formelles et ses représentations politiques (même si souvent ses images ont une beauté plastique indéniable). Il est vrai qu'Arendt donne comme solution de cette survalorisation du beau sa maîtrise par le goût, celui-ci capable de nous procurer un jugement désintéressé du beau qui n'est rien d'autre, pour elle, qu'une forme d'humanisme qui "fixe ses limites propres à un amour sans discrimination, immodéré pour le purement beau."⁸⁸ Même si la philosophe fait du goût personnel l'antidote qui "débarbarise le monde du beau en ne se laissant pas submerger par lui"⁸⁹, pour ainsi se saisir du beau de façon personnelle et en *produit une culture*, cela enferme la puissance de l'esthétique uniquement au plaisir de la beauté et peut nous éloigner de tout ce qui dérange (la laideur, le grotesque, le vieux, l'ambigu, le sublime, etc.) et, ainsi, d'une expérience esthétique qui nous incite à une vision dialectique (et donc politique) du monde. Le goût est sans doute une notion fondamentale pour la compréhension de la relation entre un jugement personnel et une dimension plus générale du beau. Mais le goût peut aussi être hégémonique, imposé par un groupe (une couche sociale, un gouvernement, l'industrie de masse, etc.) qui dicte ses normes. En revanche, peut-être que c'est justement quand l'art *barbarise* le goût, quand il sort des cadres fixes d'un goût trop maîtrisé, quand il embrasse la folie ambiguë et lacunaire de l'image (belle ou pas), quand il se donne le droit à l'imagination (*malgré tout*), qu'il devient enfin politique.

Barbariser le goût peut donc briser le joug des représentations qui tyrannisent les sensibilités, en exerçant un contrôle sur la vision du monde des individus et des collectivités. À propos de cette sorte d'inféodation du sensible, Henri Lefebvre reprend le concept

⁸⁸ *Ibid.*, 284.

⁸⁹ *Idem.*

de Gramsci d'*hégémonie* pour contextualiser une forme de domination politique d'une classe dominante ou d'un régime idéologique à partir du contrôle des représentations et, donc, des sensibilités. Gramsci, qui était marxiste (et membre fondateur du parti communiste italien), s'est révélé très critique envers l'hégémonie imposée violemment par le capitalisme dit libéral et par le pouvoir bureaucratique et policier de l'URSS⁹⁰ et se montrait très conscient du danger de ces répressions du sensible :

“Le concept d'hégémonie affine celui, un peu plus lourd et brutal, de ‘dictature’ du prolétariat après celle de la bourgeoisie. Il désigne beaucoup plus qu'une influence, et même que l'emploi perpétuel de la violence répressive. L'hégémonie s'exerce sur la société entière, culture et savoir inclus [...]. Elle s'exerce donc sur les institutions et sur les représentations.”⁹¹

Dans les films de Jia, l'imposition des valeurs hégémoniques liées au progrès exerce une violence culturelle et psychologique comparable à la violence des conséquences de ce type de développement sur l'environnement. En effet, dans son cinéma, ce sont des choses qui font partie d'un processus unique, comme on l'a vu dans *A Touch of sin*, qui atteste de la violence physique et de ses conséquences sur une société qui perd ses liens affectifs et moraux : c'est le cas de celui qui, corrompu, tourne le dos à ses anciens camarades, et finalement est, malgré cela, bien vu et respecté, tandis que ceux qui gardent leurs principes sont marginalisés et réprimés. Ces constats étaient déjà en germes dans *Xiawu*, son premier long métrage, et vont se poursuivre dans toute son œuvre.

Au-delà des Montagnes ne fait pas l'exemption. Pensons à la relation triangulaire entre les amis Jinshen (petit bourgeois en ascension), Liangzi (simple ouvrier) et la belle Tao. Au début du film, dans une scène symbolise la montée des valeurs hégémoniques liées

90 Ce qui atteste sa fameuse lettre à Staline du 14 octobre 1926, contre l'écrasement d'autres leaders de 1917, comme Trotski, Zinoviev, Kamenev.

91 Lefebvre, *op. cit.*, p. 17.



FIG. 49 : Les trois amis de jeunesse devant le Fleuve Jaune, en 1999, dans *Au-delà des montagnes* (2015).

au progrès dans la fin des années 1990 en Chine, quand Jinshen se vante de posséder une voiture allemande rouge⁹². Tao et Liangzi viennent regarder cette machine qui, pour Jinshen, représente “le changement”. Leurs images, réfléchies sur le capot métallique rouge de la voiture, évoquent une projection de ce futur ; néanmoins représenté à l’envers, ce futur semble impossible sur le métal du progrès. À l’arrière-plan, des comédiens en costume de théâtre traditionnel se répètent pour le Nouvel An chinois, opérant ainsi une superposition temporelle qui dialectise l’image du progrès représenté par la voiture. La préparation de ces festivités traditionnelles, reléguée au passé de l’arrière-plan, renvoie à une mémoire déjà malade, qui ne trouve plus de place dans le présent (et moins encore dans le futur). Bannies du premier-plan, ces formes de la tradition locale deviennent la réminiscence d’une culture moribonde.

Cependant, le reflet de Tao et de Liangzi va disparaître une fois la voiture partie, effaçant leur rêveuse et éphémère projection de futur (Liangzi et Tao étaient tous les deux ensemble sur la même image réfléchie) et les laissant dans un présent dénaturé. La superposition des plans temporels problématise ce présent, en créant un espace dialectique où la *mémoire enseignée* et le goût imposé ne sont plus hégémoniques : ces

⁹² La couleur rouge est, dans la culture chinoise, liée à la prospérité.

incursions temporelles rendent visible la dialectique de forces qui agissent sur cet espace. Même s'il est très difficile de refréner la machine de l'idéologie du progrès, Jia crée, malgré tout, avec la mise en image de ce jeu de signification, la contestation d'une interprétation univoque et dictée du processus historique de modernisation en Chine.

Cela se confirme un peu plus tard, quand la voiture, conduite par Tao, percute une pierre où sont peints des caractères chinois qui désignent la "neuvième courbe du fleuve Jaune". La technologie allemande du progrès symbolisée par la voiture ne résiste pas à la masse ancienne, mais solide de ce pavé historique, qui restera là encore pendant plusieurs siècles pour nous orienter dans le paysage. Dans cette scène pleine d'humour et de charme, Jia ne met pas seulement en contraste la force et la résistance des matériaux modernes et anciens, mais aussi le choc symbolique (et immatériel) des valeurs d'une modernité qui se vante d'être invincible et des références traditionnelles qui, comme le système métrique chinois des courbes d'un fleuve, nous rend conscients de notre rapport à la fois physique et culturel au monde.

L'espace dialectique de Jia atteste, dans l'observation de la pratique spatiale, du danger de l'intervention implicite de l'*idéologie du progrès* sur la société chinoise. Cette *vision du monde* impose des valeurs hégémoniques au nom d'une irréprochable évolution de la technique et de la science tout en cachant les intérêts politiques et économiques qui lui donnent forme, ce qu'Henri Lefebvre analyse comme étant un risque de la réappropriation du monde par une *science de l'espace*, qui prétend, en vérité, à un *emploi intéressé d'un savoir en principe désintéressé*⁹³. Cette *utopie technologique*, que Lefebvre définit comme *simulation ou programmation du futur (du possible) dans les cadres du réel*⁹⁴, correspond justement dans les films de Jia, à des discours idéologiques démasqués dans l'espace dialectique par des perceptions et des vécus dissidents de monde. Lefebvre appelle cette expérience de *pratique spatiale*, qui consiste en "une projection 'sur le terrain' de tous

93 Henry Lefebvre, *op. cit.*, pp. 15-16.

94 Idem.

les aspects, éléments et moments de la pratique sociale, en les séparant, et cela sans abandonner un instant le contrôle global, à savoir l'assujettissement de la société entière à la pratique politique, au pouvoir d'État."⁹⁵

Cette pratique spatiale du cinéma de Jia dévoile également les rapports sociaux de production, le démantèlement culturel et la dégradation environnementale, que le mécanisme idéologique du pouvoir masque dans les représentations qu'il projette *sur le terrain*. L'espace public, où l'utopie du progrès justifiait toute⁹⁶ conséquence, devient une zone conflictuelle, où ce progrès n'est plus qu'un simple reflet évanescent sur le capot d'une voiture. Dans l'espace dialectique, le processus de perte des valeurs engagées dans des relations humaines devient perceptible, même si ce n'est que dans une image éphémère qui ne perdure pas longtemps, effacée promptement par le mouvement de la voiture. L'image cinématographique appartient donc à cette pratique spatiale, dont l'expérience fait apparaître le type de relations menées entre les êtres humains, leur espace et leur histoire.

L'hégémonie politique est à la fois traduite et formalisée par une hégémonie de représentation, qui soutient cette domination par le contrôle des possibilités perceptives du monde. L'espace dialectique s'oppose à ce processus de rétention des sensibilités par une forme de redistribution de la potentialité de jugement esthétique et, en conséquence, politique. Rancière appelle cette attitude dialectique *dissensus*, comme étant un agent propulseur d'un *partage du sensible*, c'est-à-dire d'une redistribution des possibilités d'appréciation où les apparences discursives et visuelles ne cachent plus leur discours idéologique sur le réel. Le *dissensus* annonce aussi la brisure des hiérarchies par lesquelles l'esthétique était subjuguée par une praxis politique qui impose un système de domination des subjectivités, c'est-à-dire qui consiste à placer un *régime unique de*

95 *Ibid.*, p. 15.

96 Sloterdijk va même dire qu'"quelle que soit l'idée qui s'exprime dans l'espace public, c'est le mensonge de la misère qui rédige le texte." Peter Sloterdijk, *Écumes*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Maren Sell, 2005, p. 605, cité par Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, pp. 36-37.

présentation et d'interprétation du donné, imposant à tous son évidence. Dans le régime de perception et de signification régi par ce *dissensus*, rien n'est stable, toute chose ou situation étant susceptible d'être mise en question et reconfigurée.

Tout comme Warnke, Rancière confère au paysage un caractère politique qui va au-delà de sa représentation matérielle topographique. Cependant, pour Rancière, l'espace ne se résume pas à l'expression des décisions idéologiques et politiques qui agissent sur lui, mais est aussi une œuvre en construction, ouverte aux interprétations du spectateur. Le vocabulaire spatial de Rancière est d'ailleurs très riche et s'aligne sur l'idée de construction dialectique de l'espace à partir de la perception, comme dans le contexte du *paysage*, ouvert à l'interprétation esthétique du monde et à la conséquente potentialisation des capacités et possibilités constructrices de la pensée et du faisable :

“Reconfigurer le paysage, c'est modifier le territoire du possible et de la distribution des capacités et des incapacités. Le *dissensus* remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. C'est en quoi consiste un processus de subjectivation politique : dans l'action de capacités non comptées qui viennent fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible.”⁹⁷

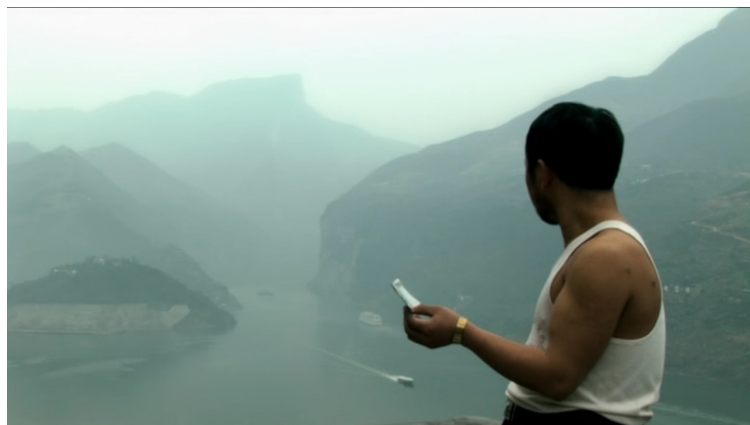
La composition de l'espace peut être aussi, au cinéma, l'ouverture à une nouvelle *topographie du possible*, par la *subjectivation politique* d'un processus de libération des sensibilités. Jia, en effet, n'a jamais cessé d'ouvrir dans ses films des espaces de reconfiguration, pour proposer un regard dialectique sur le paysage de la Chine actuelle. C'est le cas de Sanming, qui vivra dans *Still life* une expérience esthétique qui va changer sa vision de la région où il est de passage pour rencontrer sa femme et sa fille. Lui qui travaille à la destruction de la ville de Fengjie, vieille de plus de deux mille ans, pour qu'elle soit bientôt submergée par les eaux du barrage, va s'arrêter un moment en haut d'une colline

97 Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 55.

pour enfin contempler la vallée les Trois gorges du fleuve Yangzi que ses camarades travailleurs, originaires de la région, lui ont montré la reproduction sur un billet de 10 yuans. Pour lui, dont le travail consiste à démolir les bâtiments de la région, cet endroit possède d'un coup une nouvelle signification. Il ne se présente plus une simple source d'argent (comme le billet qu'il regarde pour vérifier que l'espace qu'il contemple est bien le même que celui représenté) ; c'est maintenant un espace qui atteste de liens d'affection, nés des amitiés qu'il a pu créer pendant cette brève période malgré toutes les difficultés rencontrées. Sanming, poussé par la fierté locale de ses camarades à lui faire découvrir leur région, se donne finalement le temps de contempler ce paysage menacé par un processus dont il fait, malgré lui, partie. Lui, qui n'utilisait que ses bras et jambes pour cet énorme projet de destruction, devient capable de sentir, par son regard, la grandeur de cet espace, une grandeur qui n'est pas seulement faite de ces magnifiques vallées aux bords de l'eau, mais aussi du lien affectif et historique qui le lie à son peuple. Jia saisit le moment précis que ce lieu devient aux yeux de cet homme du paysage. Ce paysage est reconfiguré à travers la contemplation de Sanming, qui ne peut plus en avoir une représentation passive et indifférente.

Cette nouvelle topographie du possible fait la rupture avec un continuum sensible imposé par un processus de perception d'une image qui engage observation, pensée, sentiment et possibilité d'action. Le grand tournant de la thèse de Rancière est d'insérer dans ce processus le spectateur, non plus comme élément passif de ces représentations

FIG. 50 : Han Sanming contemple le paysage des Trois Gorges, dans *Still life* (2006).



imposées, mais comme un sujet actif dans la construction de l'espace perceptible, pensable et finalement faisable. L'efficacité de ce processus est, pour Rancière, à mettre en lien avec sa discontinuité, c'est-à-dire qu'elle est due à la rupture avec un système prédéfini et déterminant de savoir-faire, de sensibilité, de vision du monde définissant des dispositions, des discours et des actions.

Pour Rancière, ce *dissensus* n'est pas un simple conflit d'idées et de sentiments détachés du monde, mais *le conflit de plusieurs régimes de sensorialité*.⁹⁸ Pour lui, comme pour Arendt, c'est à travers le heurt des différentes perceptions du monde que l'art retrouve sa force politique. Cependant, ici, la politique ne se réduit pas à l'action des lois et des institutions dans le cadre de l'exercice du pouvoir formel ; la politique dans l'art se retrouve surtout dans le pouvoir du sensible, pouvant à tout moment soulever les sensibilités contre les indiscutables hégémonies de la perception du monde, qui dissimulent souvent un système de domination :

“La première question politique est de savoir quels objets et quels sujets sont concernés par ces institutions et ces lois, quelles formes de relations définissent proprement une communauté politique, quels objets ces relations concernent, quels sujets sont aptes à désigner ces objets et à en discuter. La politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. Elle rompt l'évidence sensible de l'ordre 'naturel' qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire.”⁹⁹

De sa part, l'esthétique de Jia développe son caractère politique en ce qu'elle rompt subtilement avec les impositions des évidences sensibles de l'ordre naturel de la Chine actuelle, en rendant possible une lecture dialectique de l'histoire à partir de sa représentation

98 *Ibid.*, p. 65.

99 *Ibid.*, p. 65-66.

de l'espace. Néanmoins, la dialectique que Jia construit dans la représentation de l'espace ne suit pas une logique synthétique, comme celle de Fichte d'un progrès longitudinal à partir d'une autodétermination pratique, où "la pensée conceptuelle dégage des antinomies entre des thèses et des antithèses et tente de dépasser par l'acte synthétique primordial qui a d'abord constitué les termes"¹⁰⁰. Fichte cherchait s'éloigner du monde phénoménal en même temps que d'une articulation hégélienne trop systématique entre raison et monde empirique. Cependant, l'idéalisme historique d'Hegel était aussi basé sur la marche incessante vers un inexorable progrès : « En vérité l'esprit ne se trouve jamais dans un état de repos, mais il est toujours emporté dans un mouvement indéfiniment progressif (*in immer fortschreitender Bewegung*)."¹⁰¹ Le problème à un niveau temporel est que ce processus tend à nier, à consolider ou même à pulvériser le passé, ce qui à plusieurs reprises a été utilisé pour mettre en relief une avancée technique de la société et justifier l'imposition d'une mémoire enseignée et d'une vision hégémonique de l'histoire. En cela cette analyse se rapproche de l'objection qu'Heidegger adresse à la dialectique hégélienne qu'il accuse d'être paradoxalement statique, dans sa compréhension métaphysique de l'être comme immuable ; en affirmant que la philosophie de Hegel "n'est rien d'autre qu'un adieu au temps comme chemin vers l'esprit qui est l'éternel"¹⁰², car "Il y aurait chez Hegel, selon Heidegger, un divorce insurmontable entre une négativité purement 'logique' ou formelle d'une part et une négativité 'phénoménologique' d'autre part."¹⁰³

La dynamique du conflit mise en place dans les films de Jia propose, à l'inverse, une interrelation entre morphologie et temps qui à tout instant se confrontent et se redéfinissent réciproquement ; c'est un mouvement qui ne tue pas le passé (et avec lui le temps) dans une approche déterministe et linéaire vers le futur, qui, comme dans un lever

100 Bernard Gilson, *L'essor de la dialectique moderne et la philosophie du droit*, Paris, J. Vrin, p. 334.

101 *Phénoménologie de l'esprit*, 1, p. 12 [10]. Cité par Malabou Cathérine, *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, J. Vrin, 1996, p. 248.

102 Cité par Cathérine Malabou dans *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Éd. Léo Scheer, 2005, p. 54.

103 Cathérine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture. op. cit.*, pp. 50-51.

du jour de l'histoire, "dessine en une fois (*in einemmale*) la forme du nouveau monde."¹⁰⁴ Même si le choc des temporalités est bien présent dans ce cinéma, il n'y a pas de visée linéaire vers un nouveau monde pur et idéal, mais plutôt une constante interrelation qui interroge ses formes évanescentes pour problématiser et comprendre le présent par le biais de son histoire.

Pour sauver la dialectique hégélienne, Catherine Malabou semble avoir choisi une solution radicale : à savoir l'abandonner pour revenir à une autre notion hégélienne dépourvue de négativité, qui est celle de la *plasticité*. Pour elle, la *plasticité* est une *structure métamorphique* qui articule la dialectique hégélienne, la destruction heideggérienne et la déconstruction derridienne par l'expression de sa *transformabilité*, "qui autorise le passage d'une époque de la pensée et de l'histoire à une autre"¹⁰⁵. De cette façon, le temps hégélien est sauvé de la critique heideggérienne, par la réconciliation, dans le présent, entre le passé et le futur :

"La philosophie de Hegel annonce que l'avenir, désormais, tient à la manière dont peuvent être remises en jeu des figures déjà advenues, l'insolite ne pouvant plus jaillir que de la prose du bien connu. La plasticité accomplit sa promesse d'avenir entre la plastification – ou solidification – et le plasticage – ou explosion – du passé rigidifié."¹⁰⁶

Cette ouverture à la transformation est sans doute précieuse en de nombreux domaines, néanmoins, malgré les multiples utilisations que Malabou confère à sa relecture de la

104 Phénoménologie de l'esprit, 1, p. 12 [10]. Cité par Malabou Catherine, *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, J. Vrin, 1996, p. 248.

105 Catherine Malabou, *ibid.*, p. 57.

106 *Ibid* p. 252.

plasticité hégélienne¹⁰⁷, celle-ci s'avère paradoxalement peu satisfaisante pour l'apprécier la morphologie comme dialectique historique dans l'art. En éliminant la négativité de son discours, ce concept rend seulement compte d'un processus instrumental des transformations, mais non des hiérarchies du sensible et des mécanismes du pouvoir que l'art est capable d'ébranler par sa potentialité de *dissensus*. Même si la *plasticité* entre quelque peu en correspondance avec la *Survivance*, ce n'est pas en effaçant les conflits qu'on comprendra les réminiscences formelles, en l'occurrence si riche dans les films de Jia, qui confèrent une expression politique (et donc conflictuelle) aux espaces filmés. Dans le cinéma de Jia, c'est la rencontre entre opposition et complémentarité, négatif et positif, qui influe finalement l'énergie qui tisse ce que Malabou appelle de façon générale *transformabilité*. Ce n'est pas dans une convivialité consensuelle, mais dans une superposition dialectique, dans ce *dissensus* des sensibilités et des opinions, que les espaces de Jia se désignent et gagnent en signification et vie. En effet, entre la *solidification* et l'*explosion* de la plasticité, il y a (comme déjà dans le paysage de *shanshui*) un vaste champ d'indéterminations, dont la puissance ne vient pas uniquement de la flexibilité de son matériel *transformable*, mais dans une relation entre temps, forme et observation beaucoup plus subtile.

L'image-dialectique de Jia, en l'occurrence, ne travaille pas seulement l'impureté des temps, mais en est la marque : c'est dans l'indétermination et dans la contamination des formes que l'image peut pénétrer dans la complexité des cultures et de ses temporalités, en faisant ressentir à la fois l'historicité et l'existence (*Dasein*) du lieu de l'être. Dans l'image de Jia, les couleurs de l'opéra traditionnel retrouvent les bulldozers du progrès, la rigidité millénaire de la pagode retrouve le brouhaha des voitures, la peinture ancienne de paysage retrouve les débris des maisons et des soucoupes volantes, tout cela se redéfinit constamment, en donnant à l'espace non seulement la possibilité d'une transformation

107 Ce qu'elle écrit ainsi : "Le lien plastique est profond qui unit l'auto-organisation de la subjectivité (la temporalisation selon Hegel), l'économie de l'échangeabilité ontologique (la transformation selon Heidegger), et la constitution des configurations momentanées, toujours métamorphosables, toujours transformables, qui constituent l'architecture de la pensée (l'organisation synaptique)." (*La plasticité au soir de l'écriture, op. cit.*, p. 114.) À part la philosophie et les neurosciences, Malabou va encore mentionner également dans le même texte, l'anthropologie et la linguistique.

physique, mais aussi d'une ouverture à une recontextualisation politique de significations, positions (des points de vue sensibles et idéologiques) et potentialités.

C'est à partir d'un schème analogique qu'une troisième voie de l'histoire, celle de Jacob Burckhardt, opposée à l'histoire positiviste (et sa tendance univoquement chronologique) et l'histoire idéaliste (qui vise à tout déterminer dans des idées trop abstraites, et où même le matérialisme de Marx va tomber. Georges Didi-Huberman nous rappelle que Burckhardt, auteur de *La Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), a été un des premiers à appréhender la culture dans une telle complexité formelle et psychologique ; une dialectique différente, faite de l'impureté des temps, émergera de cette articulation critique destinée à *rompre le dilemme schématique, donc trivial, de l'histoire-nature et de l'histoire-idée* :

“Ainsi se met en place une étrange dialectique des temps, qui n'a besoin ni du 'bien' ni du 'mal', ni des 'début' (l'origine source dont tout dériverait) ni des 'fins' (le sens de l'histoire vers quoi tout convergerait). Elle n'a besoin de rien de tout cela pour exprimer la complexité – impureté – de sa 'vie'. Elle est faite de rhizomes, de répétitions, de symptômes.”¹⁰⁸

Jia Zhangke, lui aussi, dans son approche dynamique et morphologique de la construction de l'espace dialectique de ses films, met en place un processus rhizomique, cyclique et symptomatique. Dans *Au-delà des montagnes* cela se manifeste à travers la relation entre les constructions anciennes de Fenyang et le personnage de Tao. Jia, en effet, la met systématiquement dans un cadre où on peut apercevoir un bâtiment historique au loin. Cela n'est pas anodin. De même dans la crise de jalousie de Jinshen (jusqu'après qu'il ait rencontré Liangzi et Tao dans le magasin de son père), quand Tao va lui parler et la porte du Dragon (derrière elle) fait le contrechamp avec Jinshen, comme une opposition entre deux temps qui cohabitent, se problématisent, se dialectisent dans le même espace:

108 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.*, p. 106.

elle doit décider entre deux hommes, entre deux Chines, entre deux mondes. Même s'il y a un rapport de force qui verra les valeurs du progrès incarnées par l'arrogant Jinshen triompher (Tao tourne le dos à l'ancienne porte de la ville et se marie avec lui au détriment de l'humble Jinshen).

Cet effet de contraste revient à plusieurs reprises dans le film, comme quand Tao va chez Liangzi lui donner de carton d'invitation pour son mariage avec Jinshen, et que la porte du Dragon marque le cadre du paysage quand elle lui envoie un message pour lui dire qu'elle était passée le voir. Cette réapparition vient davantage renforcée l'opposition avec la scène où, juste auparavant, Tao et Jinshen se font prendre en photo en costumes de mariés devant l'image factice du bâtiment très moderne de l'Opéra de Sidney, ce qui non seulement anticipe la troisième partie du film en Australie, mais souligne surtout la perte de repères (ils sont aussi habillés de blanc, à l'occidentale, et non en rouge comme le veut le costume en Chine¹⁰⁹). Jinshen, en cet instant solennel, ne s'arrête pourtant pas de répondre à son téléphone portable, engagé dans une discussion sur les actions grimpantes du charbon : témoignant de l'illusion que l'argent est source de tous les bienfaits, il finit par croire en la réalité de ces fausses images, comme cette photo de l'Opéra de Sydney.

En sortant de chez Liangzi, Tao passe devant le terrain où l'on voit la pagode de Wenfeng, pas très loin, vision qui va se répéter à plusieurs reprises dans le film. Même si Tao (comme toutes les personnes du pays) adopte le discours du progrès en détriment des liens humains et culturels importants, ce qui va s'avérer lourd de conséquences dans sa vie, la présence de ces éléments historiques discordants résiste formellement à ces discours hégémoniques de progrès, en redonnant à ces valeurs perdues l'expression de leur réminiscence et le renouveau de leur puissance, dans la complexité de ses symptômes, répétitions et rhizomes.

109 Le blanc, d'ailleurs, n'est pas traditionnellement bien accepté lors des mariages en Chine, car cette couleur représente le deuil et la mort.

FIG. 51 : Tao (Zhao Tao) et Jinsheng (Zhang Yi) prêts pour leur photo de mariage, en 1999, devant l'image de l'Opéra de Sidney, dans *Au-delà des montagnes* (2015).



Pour Jia, l'espace souffre aussi de ce mouvement de perte de valeurs dans la modernité chinoise écartelée entre la dépréciation des rapports humains plus profonds et l'oubli de la mémoire, tout cela étant un seul et unique processus¹¹⁰. Cette corrélation est évidente quand on voit la porte du Dragon en 2014, devenue, en tant que *rondpoint*, un *non-lieu* bruyant d'une ville moderne. Ainsi tout comme Liangzi, forcé de retourner à Fenyang pour des questions de santé, l'espace affectif et historique de la ville (figuré par cette ancienne porte) devient aussi malade, marginalisé dans une société fonctionnaliste et consumériste. L'image de ces espaces à l'abandon retrouve, par le regard de la *caméra positionnelle* de Jia, une puissance dialectique, provoquée par la superposition des temporalités et des interrelations des valeurs. Le passé n'est plus nié; survivant, il flotte dans cette ville présente, et redonne du sens à des formes anciennes et nouvelles, comme les non-dits qui hantent les vérités absolues des discours officiels qui nient tout problème environnemental ou humain et essayent d'occulter ces mémoires devenues malades.

La dialectique engagée dans ces espaces n'est donc pas linéaire ou idéale, ne se synthétise pas dans les seuls passages trop prévisibles entre transformation et solidification, mais fonctionne sur le *mode d'un débat toujours reconduit entre les 'latences' (Latenzen) et des 'crises' (Krisen)*, entre sédimentations et constructions, visibles et indiscernables, où ses forces latentes matérielles et immatérielles agissent, selon Burckhardt, dans la transformation

¹¹⁰ Questionné lors un entretien publié dans le dossier de presse de la sortie d'*Au-delà des montagnes* en France, sur une nostalgie particulière d'un rapport plus profond et plus durable entre les personnes, Jia répond : " Oui, mais pas seulement entre les personnes, cela peut être avec des lieux, et surtout avec des souvenirs." (2015, p. 4).

continue de l'histoire. Pour lui, ce sont des transformations qui vont au-delà de la plasticité des corps, en unissant de façon mystérieuse la psychologie et l'historicité dans des formes qui survivent le long du temps, des fois sans même avoir d'enveloppe matérielle : “[...] nous sommes complètement ignorants de ce que l'on appelle de forces latentes (*latente Kräfte*), matérielles ou morales, du monde, et nous ne pouvons pressentir les imprévisibles contagions spirituelles qui soudain peuvent se transformer”.¹¹¹

L'espace dialectique de Jia Zhangke instaure ainsi, à partir d'une esthétique de superpositions, une crise qui, comme la *Krise* chez Burckhard, n'est pas simplement due au dépassement du passé, mais navigue dans l'espace-temps indiscernable des latences et, par des *contretemps* et des *symptômes* de ses présences et absences, devient puissance de transformation historique. Cette dialectique affleure, pour le spectateur, une possible prise de conscience historique de ce flux non linéaire du temps, redonnant à la mémoire (et au passé) un rôle actif dans la construction de l'espace présent et de l'avenir. C'est un processus temporel qui ne rentre pas dans le système de combat systématique de la dialectique hégélienne, mais, au contraire, traverse des relations temporelles complexes d'oppositions et d'attractions, de recrudescences et d'atténuations, entre la mémoire présente et les formes latentes, dans les expressions morphologiques, temporelles et psychologiques du monde.

Le passé n'est pas simplement victime de son épuisement, mais, comme le proposera la méthodologie warburgienne, peut revenir dans l'histoire des images comme *inconscient du temps*, avec ses hybridations et ses anachronismes. Le contrechamp de la tour du Dragon ou de la pagode de Wenfeng n'est pas seulement une illustration de la fin des traditions lors de l'avènement de la modernité en Chine, mais la mise en image de l'hybridation d'un temps impur, dont le passé prend la forme de l'inconscient d'une crise déjà présente dans le discours hégémonique du progrès en route. L'histoire est dans ce cinéma une mémoire évoquée par des formes du contemporain, une mémoire qui s'actualise et, à son tour, qui reconfigure le présent de significations nouvelles.

111 J. Burckhardt, 1868-1871, p. 14 (trad. p. 9-10), cité par Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 111.

La mise en valeur d'un passé oublié dans ses films ne présuppose pas non plus la surenchère d'une historicité mélancolique, mais mise en place d'une temporalité où la mémoire (malade ou non) des images prend une partie active dans l'expression de l'espace et dans la compréhension de son processus historique. Dans la *symptomatologie* de cette approche historique, en termes morphologiques et dynamiques, l'espace est construit de tensions formelles et historiques. Dans le cas du cinéma de Jia, les changements de la Chine actuelle sont observables dialectiquement, dans le contexte d'une historicité affective dans ses relations temporelles d'absorptions partielles et d'intermittences. L'espace dialectique devient l'image d'un temps impur où la conscience d'une histoire, faite d'espoirs et de désillusions, de souhaits et de souvenirs, se dessine par les bifurcations d'un temps multiple, hybride et anachronique :

“Faut-il parler d'une dialectique du temps ? Oui, si l'on veut bien entendre par ce terme un processus tensif plutôt que résolutif, obsidional et sédimentaire plutôt que linéaire et orienté. La dialectique des 'puissances stables' (*Stabiles*) et de l'élément mobile' (*Bewegtes*) aura produit une critique profonde de l'historicisme : elle ne fait que complexifier, multiplier, voire désorienter les modèles du temps que Burckhardt nomme ici 'crises', 'révolutions', 'ruptures', 'réactions', 'absorptions' partielles ou intermittentes', 'fermentations', 'perturbations'... (Unbewusstes) ou d'une 'pathologie', c'est affirmer, de plus, que la dialectique à l'œuvre ne démontre que l'impureté et l'anachronisme du temps.”¹¹²

L'espace dialectique est donc le lieu où il est possible d'établir un régime esthétique de l'art par lequel le spectateur peut expérimenter finalement un *partage du sensible*, dans sa connotation formelle et politique : il devient libre, à partir de l'évocation des formes et valeurs de la mémoire, de regarder, de sentir, de prendre position, de penser et d'agir d'autrement que d'une la façon établie par le continuum sensible et historique d'une

¹¹² Didi-Huberman, *op. cit.*, pp 112-113.

normalité imposée, ce que Rancière appelle *police*¹¹³, car c'est par une culture dominante ou par un régime autoritaire, qui anticipe des configurations de pouvoir, comme des appréciations des données sensibles ou objectifs. La politique dans l'image, comme dans le cinéma de Jia Zhangke, rompt avec cette *police*, par "invention d'une instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes."¹¹⁴ Dans les films de Jia, l'espace dialectique démontre une préoccupation du cinéaste semblable à celle exprimée par Hannah Arendt lorsqu'elle insiste sur la grande importance de l'art pour combattre ce qui était pour elle le phénomène le plus dangereux dans une situation totalitaire, à savoir que les valeurs imposées deviennent culture et définissent la normalité de la vie sociale. La conception d'un espace dialectique nous met en garde de telles impositions. Le spectateur émancipé peut finalement laisser errer son regard et chercher dans son parcours entre mémoire et matière, factuel et indiscernable, symptômes et anachronisme, une conscience libre et personnelle du monde, comme dans les anciens paysages chinois.

4.3 Espace immatériel

L'espace cinématographique de Jia exprime en soi les conflits matériels et psychologiques de son historicité, en donnant à sa perception une fonction constructive, donc politique, à partir de la subjectivité du spectateur. Il nous reste néanmoins à éclairer le mécanisme qui permet à cette puissance de l'image de surgir de la subjectivité de la perception pour s'ouvrir à une relation de l'expérience sociale, dans un contexte politique et donc collectif. Si nous nous en désintéressons, nous risquerions bel et bien de tomber, comme le critique, Lefebvre, sur des spéculations trop rapides et artificielles à propos des passages entre l'espace matériel et un espace de construction social et politique. En effet,

113 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, pp. 65-66.

114 Didi-Huberman, *op. cit.*, p.66.

pour le comprendre, il nous semble qu'il ne faut pas perdre de vue ce qui est, en dernière instance, le sujet principal de notre réflexion, la nature de l'image, sa perception, sa puissance.

Au début du moyen métrage *Cry me a River*, Jia superpose à nouveau des entités de différentes époques, pour dialectiser passé, présent et futur. Mais cette fois-ci, un an après "l'accablant" *Still life*, il fait ici le choix d'une ligne narrative élaborée à partir des histoires banales de quatre ex-collègues de faculté, afin d'aborder les changements de la Chine actuelle. Cependant, c'est à travers la subtilité du traitement conféré à ces images que les relations entre les mémoires individuelles et l'histoire commune deviennent plus présentes dans la composition de l'espace et dans les idées et sensations que ces espaces peuvent dégager.

Le film commence par un plan ouvert sur un terrain de basket, où deux hommes, la trentaine, tirent le ballon au panier, sans grand succès, pendant que deux femmes du même âge les regardent jouer et les taquent sur leur insuccès en disant qu'ils ont la vue qui baisse. Au loin, une pagode se découpe solitaire du décor où elle semble être bien décalée et presque incongrue. Dans la scène suivante, ces anciens amis passent un examen ophtalmologique. La remarque n'est plus une plaisanterie, mais une réalité. Et cela n'est bien sûr pas seulement en relation avec la faculté physique de voir, mais également de réapprendre à regarder dans l'espace la construction de son identité,



FIG. 52 : Des anciens camarades de faculté se retrouvent, dans *Cry me a river* (2008).

formelle, psychologique et historique. Les quatre protagonistes sont d'ex-amants et d'anciens collaborateurs d'une revue de poésie revenus, pour une courte période, à la belle et ancienne ville de Suzhou, où ils ont fait leurs études, à l'occasion de l'anniversaire de leur ancien professeur. Même s'ils ont tous plus ou moins réussi matériellement (l'un d'eux est même devenu très riche), on constate qu'ils ne sont pas très heureux dans leurs vies, sans amour, sans poésie. Leurs vies quotidiennes, devenues purement mécaniques, reflètent aussi l'histoire de leur génération, au cœur d'un pays qui semble renoncer aux choses essentielles de son identité et de son histoire. Dans ce cycle d'appréhension de l'existence, que les bouddhistes appellent *samsara* ou *roue de la vie*, l'homme est immergé dans l'illusion (*avidja*) d'une image devenue *vérité* du monde. De même, les personnages de ce film ont perdu la capacité de voir le monde, contaminées par les préjugés des idées imposées : on ne voit plus la pagode au fond du paysage, on n'aperçoit plus les marques du temps qui nous appartient en tant qu'histoire, on ne ressent plus dans le monde sa poésie, la poésie de vivre, prisonnière d'un conformisme dangereux, qui rend aveugle sans s'y apercevoir, car ce conformisme n'est pas seulement fait en lien avec des lois du marché ou de la résignation politique, mais aussi avec une certaine passivité perceptive à tout ce qui nous est donné à voir.

Cette dimension active de la contemplation s'avère avoir ainsi une importance capitale dans un contexte politique, car c'est un exercice capable d'offrir à au spectateur la conscience de cette hégémonie du sensible (l'*avidja*), qui lui impose une relation avec l'espace et son historicité. Le regard du spectateur, lors qu'il compose le paysage du monde vécu, perce ainsi la couche d'illusion de complétude d'une sensibilité hégémonique et rend possible d'autres interprétations du monde à partir des repères retrouvés et des mémoires réinterprétées. L'image cinématographique de Jia effectue ainsi ce tour de force entre l'ordre personnel de la perception et son caractère collectif plus large, capable de proposer une sensibilité historique libre et une expérience d'ordre social.

Ce passage entre la perception subjective (et donc individuelle) à une communauté du sensible confère à l'image un rôle prépondérant dans la construction d'un espace

commun et d'une relation, historique, affective et politique à l'être humain et au monde. La morphologie d'un *inconscient du temps* et son historicité à la fois matérielle et latente donne à l'espace cinématographique une expressivité jusqu'alors négligée. L'espace n'est plus une simple donnée extérieure et objective ni un espace purement mental (mathématique ou épistémologique), mais devient un flux dessinant de complexes relations temporelles, sensorielles, culturelles, économiques et sociales porteuses aussi de possibilités de transformation politiques. Le cinéma de Jia Zhangke est indubitablement conscient de telles possibilités. Mais ce passage entre le physique, le mental et le social, comme le rappelle Lefebvre, ne sera pas totalement compris si l'on ne se demande pas comment cette puissance politique agit dans les méandres du processus de production d'une image, pour générer enfin une expérience sociale (bien que parfois latente), dans cet espace en construction.

Jia Zhangke voit l'histoire par tout. Même si de grands événements sont présents dans ses films, comme l'ouverture du pays au marché international, l'élection de Pékin pour aux Jeux olympiques, la construction des Trois Gorges, sa vision d'histoire est également vaste et subtile, en s'exprimant par des moments de la vie quotidienne, des détails des formes anodines, par la poussière soufflée aux bords de routes, par les marques sur les anciens murs d'un espace à l'abandon, par les couleurs délavées des vêtements ou sur des objets qui donnent forme aux souvenirs... L'espace remet continuellement en cause l'historicité dominante à travers cette attention portée au détail de formes vernaculaires.

L'expression historique liée à l'appréhension de l'espace marque ici avant tout un dépassement d'une tradition kantienne où seul le temps est restitué par l'intuition, c'est-à-dire par une perception subjective, tandis que l'espace est toujours une donnée objective sur laquelle la perception humaine n'a aucune influence. Même chez Heidegger, l'espace est, comme le rappelle Tetsuro Watsuji, éclipsé par la temporalité. À propos de l'espace, Watsuji note les limites de la pensée de Heidegger par rapport aussi à sa vision du temps : "Une temporalité à quoi ne répond pas la spatialité n'est pas encore la vraie

temporalité.”¹¹⁵ L’espace n’est pas seulement un vestige de l’histoire, mais fait également partie intégrante, indissociable, inhérente d’un flux non linéaire formé par différentes temporalités qui tissent un complexe rhizome fait de la perception de l’actualité matérielle, de mémoires vivantes et oubliées, de valeurs acquises, de l’imagination à cultiver.

L’espace et le temps sont donc indissociables, comme c’était le cas dans l’Asie ancestrale. En l’occurrence, le caractère 時 *shi* (de 时间, *shijian*, qui est repris au Japon dans 時間, *jikan*), qui désigne le temps, est composé avec des caractères “soleil” et “mouvement”, afin d’exprimer l’idée de la marche du soleil, dans laquelle le temps est aussi une question de déplacement. Tetsuro Watsuji développe cette relation pour actualiser la philosophie occidentale et enrichir sa propre analyse de l’espace. Même s’il y avait une idée de *nature vivante* dans le romantisme allemand, l’espace, manquant de subjectivité en Occident, n’arrivait pas à appréhender l’existence humaine, comme était encore le cas du *là de l’être* chez Heidegger :

Si Heidegger s’en est tenu là, c’est parce que son *Dasein* n’est en fin de compte qu’un individu. Il n’appréhende l’existence humaine qu’en tant que celle d’un homme individuel. Vu la dualité de l’existence humaine, qui est à la fois individuelle et sociale, ce n’en est pas là un aspect abstrait.¹¹⁶

Redécouvrir la spatialité et la temporalité simultanément et corrélativement n’est pas, pour lui, seulement une critique des modes de perception du monde, mais une possibilité de saisir d’abord *le caractère dual de l’existence humaine en tant qu’essence de l’humain*¹¹⁷ puis de ne pas tomber dans l’erreur de tenter de comprendre l’existence humaine seulement en tant que temporalité, inscrite *au fond de la conscience individuelle*. En la considérant comme

115 Tetsuro Watsuji, *Fûdo, le milieu humain*, commentaire et trad. par Augustin Berque, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 36.

116 Idem.

117 *Ibid.*, pp. 49-50.

un seul aspect de la conscience humaine, Watsuji ne dénie pas la conscience individuelle, au contraire, d'une certaine façon, il l'amplifie, en la réconciliant avec le milieu (*fûdo*) et donc avec la nature sociale de l'existence.

Cette structure spatio-temporelle instaure une relation de *médiance-historicité*, qui, en s'inscrivant dans l'indissociabilité du temps et de l'espace, nous permet de mieux comprendre la dialectique entre construction, crise et latence (*Burckhardt*) des morphologies tout au long d'une histoire symptomatique (Warburg) où des formes ressurgissent des confins du temps où l'oubli habite, survivant, à l'existence fantomatique, grâce aux caractères de l'existence duelle humaine, à la fois individuelle (mortelle) et collective (qui n'est pas limitée au corps physique). La *médiance*, comme Augustin Berque¹¹⁸ traduit le *fûdosei* de Watsuji, est une notion beaucoup plus spécifique que le terme de médiation, désignant *la relation d'une société avec son environnement* à partir de la communication entre les parties de l'existence de l'être : l'une intérieure, *physiologiquement individualisé* ; l'autre extérieure, *diffuse dans le milieu*. Cependant, ce sont deux parties indissociables, qui se définissent dans une dynamique interrelationnelle.

La médiance ne sépare pas *corps* et *esprit*, mais réconcilie plutôt *individu* et *monde* en engageant dans cette relation un processus appelé dans le bouddhisme *conscience immatérielle*, qui exprime un *continuum* de la conscience, qui se poursuit au fil du temps, de vie en vie, dans une succession d'instantanés *de consciences*. Le moine bouddhiste Matthieu Ricard, ancien chercheur en science (docteur en biologie moléculaire à l'Institut Pasteur), dans la conversation avec son père, le philosophe Jean-François Revel, compare ce principe de conservation de conscience avec le concept de conservation de masse-énergie de la physique qui ne peut ni être créée ni disparaître, mais seulement se transformer : "il y a

118 Comme Berque la définit : "Elle [la médiance] consiste en effet dans la bipartition de notre être en deux 'moitiés' qui ne sont pas équivalentes, l'une investie dans l'environnement par la technique et le symbole, l'autre constituée de notre corps animal. Ces deux moitiés non équivalentes sont néanmoins unies. Elles font partie du même être. De ce fait, cette structure ontologique fait sens par elle-même, en établissant une identité dynamique à partir de ses deux moitiés, l'une interne, l'autre externe, l'une physiologiquement individualisée (le *topos* qu'est notre corps animal), l'autre diffuse dans le milieu (la *chôra* qu'est notre corps médial). Dans cette perspective, la définition watsujienne de la médiance prend tout son sens. La médiance, c'est bien le moment structurel instauré par la bipartition, spécifique à l'être humain, entre un corps animal et un corps médial." (Berque Augustin, *Écoumène: Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, ed. Belin, 2000, p. 128).

donc un *continuum*, un courant de conscience pour chaque être, qui peut se transformer, tout comme l'eau d'un fleuve peut être souillée ou purifiée."¹¹⁹ Comme on le verra, cela sera une application intéressante pour comprendre l'image cinématographique de Jia, dans un contexte chinois actuel, où l'individualisme libéral s'impose très rapidement en opposition avec le collectivisme communiste, ce qui donne place à une situation complexe entre la recherche des libertés et la rupture avec la *médiance* sociale, culturel et spatial étouffée par la course effrénée pour le développement économique.

Bien que le Bouddhisme attribue une continuité de conscience immatérielle, qui ne se borne pas aux limites physiques du corps, à la réincarnation, celle-ci n'a plus besoin d'avoir recours à l'ésotérisme ou au religieux pour justifier la survie d'une mémoire non individuelle, si on l'actualise en ayant recours à la nature psychologique de la survivance (*Nachleben*) et au caractère social et spatial de la *médiance* (*fûdosei*). Le fil conducteur de ce flux de conscience reprend d'abord le milieu de latences dialectiques de Burckhardt et la morphologie psychique de la survivance de Warburg, ce qui, pour Didi-Huberman, au contraire d'affaiblir le contexte historique par la dissolution de son caractère trop objectif, vient plutôt *complexifier l'histoire* : "elle [la survivance] libère une sorte de 'marge d'indétermination' dans la corrélation historique des phénomènes."¹²⁰

La *médiance*, à son tour, redéfinit l'être humain dans son espace, au sens large qui comprend une construction individuelle, communautaire et cosmologique et permet de compléter l'historicité de la psychologie warbugienne par l'immanence de l'existence médiale des hommes et des femmes. La *médiance*, à son tour, n'est donc pas une simple médiation d'un élément extérieur entre deux parties différentes, mais une relation plus complexe d'interrelations à partir d'un flux non linéaire, non continu et parfois anachronique entre l'individu, la communauté et le monde. C'est une relation fait de vides, de disparitions, de fantômes, dont les inconstances matérielles ne sont pas de

119 Jean-François Revel, Matthieu Ricard, *Le Moine et le philosophe*, Paris, coll. Pocket, Nil éditions, 1999, p. 93

120 Georges Didi-Huberman, *L'image-survivante*, *op. cit.*, 85-86.

l'ordre du théologique ou du surnaturel, mais sont de pures réminiscences gardées dans la mémoire collective qui passe de générations en génération à travers le médium des corps individuels qu'Augustin Berque appellera de *corps médial* plutôt que corps social¹²¹.

Jia a toujours accordé attention spéciale à l'observation des gestes et des corps, ceci afin d'avoir une lecture plus vaste et dialectique de l'historicité dans une époque sans mémoire, capable de saisir une mémoire gestuelle collective (*Pathosformel*) par des travellings ou panoramiques au cœur des chaînes de production d'une usine de prêt-à-porter de Canton, ou dans le bus devenu restaurant à Datong, ou encore en montrant des travailleurs migrants qui jouent aux cartes lors des traversées en bateau du fleuve Yangzi dans la région des Trois Gorges. Ces gestes détiennent une historicité qu'on croyait perdue emportée par les débris des terrains rasés par les bulldozers du progrès. Cette historicité est finalement porteuse d'un nouveau regard qui dialectise l'espace actuel et reconfigure la conscience historique. Dans ce cinéma, la relation entre les individus, le milieu, la culture et l'histoire est fondamentale. Le choix, par exemple, de filmer une grande partie de son œuvre à Fenyang, sa ville natale, est particulièrement intéressant de ce point de vue. En même temps que ce milieu représente la complexité historique de la Chine actuelle, avec des changements violents, des superpositions temporelles, avec ses contradictions et bifurcations, l'attachement affectif que le réalisateur entretient avec cet espace semble plus que d'inspirer ses films, donner le nord à son sentiment ambivalent face à la modernité de son pays :

Cette ville représente deux réalités en simultanée, l'une avec des évolutions, l'autre avec un côté immuable. Cette contradiction est forte dans la société chinoise actuellement. Au niveau du district administratif, il y a la cruauté, des aspects très archaïques, mais qui permettent de conserver un tissu relationnel et positif, et en même temps on voit un déchirement du tissu ancien au profit de l'enrichissement et de la modernité. Fenyang, c'est la ville qui m'a construit, c'est grâce à Fenyang que je ne me perds pas, que je comprends qui je suis.¹²²

121 Voir Préface de sa traduction du livre de Watsuji en français, *op. cit.*, pp. 26-27.

122 Michel Ciment, "Entretien avec Jia Zhang-ke. Le temps devenant le centre de tout", *Positif* 656, déc., 2015.

Cette relation d'intimité avec l'espace développée dans ses films, riches de temporalités et de mémoires, mais aussi emplis de crises et de disparitions, instaure la construction d'une image capable d'exprimer, par la *médiance* des formes, des gestes et des mouvements, l'amplitude de l'existence humaine dans son caractère individuel, collectif et environnemental. Dans cette évolution d'un espace purement factuel à un espace de construction subjective, l'historicité dialectique joue un rôle fondamental, en rendant le spectateur sensible à la *conscience immatérielle* développée dans ces milieux, dans une relation où le temps rencontre l'environnement par le biais de l'existence humaine. Cela ne renvoie pas seulement la temporalité de l'espace à sa mémoire, mais à une ressignification du présent et à une puissance de construction de l'avenir. Dans cette perception de ce milieu existentiel et esthétique, le visible n'est plus que la pointe de l'iceberg d'un vaste univers qui compose l'image, dont la forme reposerait submergée dans un océan invisible et indiscernable, un réseau de temps et d'images corrélés, d'affects et de significations, qui donne naissance à un complexe rhizomique de possibles et d'indéterminations irriguées par le travail de la mémoire et de l'imagination qui configuré un *espace immatériel*.

Pourtant, cet *espace immatériel* ne nie pas le monde matériel, mais en venant le compléter, amplifie ses forces, donnant à la matérialité une charge subjective de valeurs et de significations, entraînant une dialectique non synthétique où le passé revient pour contextualiser continuellement le présent et réapparaître comme puissance du futur. Cela nous amène à une relation historique et sociale de l'espace au-delà de discours trop systématiques et linéaires, car ce nouvel espace se caractérise par la nécessité constante de sa redéfinition, dans un contexte où l'incertitude et la déterritorialisation de sa nature demandent une conscience "voyante", agile, dialectiquement mouvante.

L'espace immatériel n'est plus un simple objet extérieur, mais il devient une construction relationnelle et mouvante de l'être comme étant partie du milieu, où la subjectivité se réconcilie enfin avec l'objectivité à partir de la figure de l'humain qu'introduit Watsuji, qui nous permet, selon Berque "d'envisager rationnellement une subjectivité (*shutaisei*) des territoires – et partant, leur valeur éthique –, cela dans la mesure où c'est notre

FIG. 53 : Des travailleurs en vélo dans le Port de Shanghai, dans *I wish I knew* (2010).



existence même qui s’y trouve structurellement concernée”.¹²³ Cette conscience d’existence relationnelle engendrée dans le discernement de l’espace immatériel donne à son image la possibilité d’exprimer des valeurs humaines et des rapports sociaux qui y sont installés. Cette nouvelle puissance de l’image permet aux spectateurs de mieux juger les enjeux actuels, sociaux et environnementaux en marche dans l’économie mondialisée, à partir de l’appréhension de l’existence humaine dans une lecture spatiale : “lorsque la mondialisation actuelle déterritorialise systématiquement l’être humain, faisant par exemple de la délocalisation du travail une technique de gestion sans incidence morale, la mésologie watsujienne montre à l’évidence que c’est notre humanité même qui est là en jeu.”¹²⁴

Dans ce contexte, Jia Zhangke réaffirme aussi son regard sur l’espace pour reconnaître dans ses films l’étique perdue dans les espaces mondialisés de la Chine contemporaine. Il est très sensible aux travailleurs migrants dans leur propre pays (*mingong*, 民工) qui, en raison de leurs passeports valides à l’intérieur de la Chine (*hukou*, 户口, qui indiquent s’ils viennent de la campagne ou de la ville), n’ont pas accès sur place à des droits fondamentaux comme la sécurité sociale et l’école publique pour leurs enfants. Mais si la relation entre ville et campagne change, les difficultés subies par la masse de travailleurs migrants sont toujours d’actualité : “Si récemment le gouvernement

¹²³ Augustin Berque in WATSUJI, *op. cit.*, pp. 28-29. Voir aussi *Histoire de l’habitat idéal : De l’Orient vers l’Occident*, Berque, Paris, Éditions du Félin, 2010.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 29

a assoupli cette règle, les frais de scolarité demeurent souvent beaucoup trop élevés pour les parents”¹²⁵. Dans ses films, Jia démontre bel et bien que la force de l'économie chinoise vient de cette violente exploitation, une violence physique et morale, et que cette situation humaine est exprimée par l'image de l'espace, et donc par sa perception et son utilisation.

Dans *The World*, par exemple, Jia montre bien comment cette réalité déshumanisée des travailleurs migrants est masquée par l'idéologie du progrès et de la technique qui confère à l'espace une apparence de splendeur et de dynamique. En ce sens, Jia montre que cette dynamique est aussi factice que les copies des monuments du The World Park. Dans ce contexte historique complexe et ambivalent, le réalisateur observe ce parc d'attractions d'un regard dialectique : même s'il est vrai que ces jeunes travailleurs migrants ont obtenu un certain pouvoir d'achat, ils sont aliénés de leur exploitation, en même temps qu'ils s'éloignent de leurs propres mémoire et culture pour plonger dans une réalité qui semble plutôt les mener vers l'immobilité et la désillusion.

L'esthétique de ces films semble pouvoir redonner à ses gens une subjectivité ainsi qu'une dignité, à travers une conscience de soi dans l'espace. L'opposition dialectique entre le spectacle *high-tech*, vibronnant de mille éclats, et les lieux sombres et humides où les protagonistes habitent est un exemple évident. Mais ce n'est pas seulement le contraste social qui marque cette dialectique de l'espace, mais la lecture subjective de ces lieux et la construction que cela engage. Ce faisant, les films de Jia deviennent un moyen de rétablir à des valeurs perdues, l'éthique, la mémoire, à un espace subjectivisé qui fait partie inaliénable de l'existence humaine, dans une interrelation qui est aussi défendue par Watsuji : “Or, au même titre que l'on doit restaurer la subjectivité de la chair, il faut restaurer la subjectivité du milieu”¹²⁶.

Cela a été dans *The World*, [comme nous l'avons dit au chapitre 3] que Jia a commencé

125 <http://geopolis.francetvinfo.fr/les-mingongs-ces-chinois-etrangeurs-en-chine-14715>, consulté en 28/01/2016.

126 Watsuji, *op. cit.*, p. 51.

à insérer des interventions non naturalistes plus explicites qui brisent la prétendue objectivité de l'espace moderne avec l'absurdité de ces *forces de l'ivresse*, à qui Benjamin¹²⁷ attribuait une puissance révolutionnaire, en restaurant la subjectivité dans la lecture des milieux déshumanisés. En l'occurrence, ce sont les recours aux animations numériques qui illustrent la rêverie des personnages face à la lourdeur et l'obstruction de leur situation, exprimant, en même temps que leurs désirs d'envol, la réappropriation affective de l'espace. Benjamin nous met en garde, néanmoins envers le danger dispersif de cette esthétique d'*état de surprise* par quelques *préjugés romantiques fort dommageables*. Pour lui, cette surprise et cette ivresse perceptive ne peuvent pas proposer un examen sérieux sans un *renversement dialectique*¹²⁸ permettant au spectateur (et aux personnages) de comparer la fausseté évidente de ces images (faites d'animation *flash*, communes aux portables de l'époque), avec les copies architecturales dans le parc où ces jeunes migrants travaillent.

La fausseté des insertions numériques et des copies des monuments présentes dans cet énorme *non-lieu* ne sont pas de même nature : ce sont deux types d'images qui travaillent de façon complètement différente et qui donnent à l'espace une lecture dialectique à partir du négatif de ces représentations. Ces distinctions négatives induisent tout d'abord une question de *ressemblance*, qui, plus que lier une chose à une autre, relie plutôt une chose à une idée, comme Deleuze¹²⁹ le rappelle quand il oppose la *copie* et le *simulacre*. Pour lui, la copie ne ressemble pas forcément à l'objet, mais à l'essence de la chose, en prétendant la remplacer, tandis que le simulacre est une image sans ressemblance. Deleuze veut ici se détacher de la notion platonicienne de simulacre qui, telle une *icône infiniment dégradée*, lui donne un caractère démoniaque¹³⁰ en opposant existence esthétique et existence morale.

127 Benjamin prononce l'expression en parlant de la dialectique surréaliste : "Garder à la révolution les forces de l'ivresse, c'est à quoi tend le surréalisme dans tous ses livres et dans toute ses entreprises. Benjamin Walter, *Le Surréalisme, op. cit.*, tome II, p. 130.

128 *Ibid.*, p. 131.

129 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, p. 296.

130 Deleuze illustre cette démonisation avec l'idée chrétienne de catéchisme, tant inspiré, pour lui, du platonisme : "Dieu fit l'homme à son image et ressemblance mais, par le péché, l'homme a perdu la ressemblance tout en gardant l'image. Nous sommes devenus des simulacres, nous avons perdu l'existence morale pour entrer dans l'existence esthétique." *Ibid.*, p. 297.

L'intérêt des simulacres est, bien qu'ils produisent un effet de ressemblance externe, d'agir sur une forme totalement différente du modèle, en se construisant à partir d'une *disparité* qui *intériorise une dissimilitude*.

Ces fausses images d'animation ne prétendent pas être des copies de la réalité; bien au contraire, l'ivresse de leur manifestation inverse la dialectique de l'image et ouvre, ainsi, la perception et la conscience des spectateurs à la fausseté des copies (celles, par exemple, des pyramides ou du Taj Mahal dans le Parc), en brisant l'illusion des représentations hégémoniques qui confèrent à ce *monde d'attraction* (dont ce parc n'est qu'une métonymie) le statut de réel. Quand les personnages s'envolent dans les dessins animés, il s'agit d'images virtuelles qui instaurent une distance entre elles et l'observateur, une profondeur que ce dernier ne domine plus et qui ne lui permet plus de faire le lien avec le réel supposé des représentations cinématographiques, en mettant en question cette réalité représentée et la réalité tout court.

Dans les films suivants, cette notion va s'enrichir grâce aux incrustations en 3D qui vont donner un caractère fantastique à des scènes *a priori* banales. La fusée et la soucoupe volante, dans *Still life* en sont les exemples les plus évidents, mais cela se poursuit avec le *crash* du petit avion dans *Au-delà des montagnes*. Ces simulacres n'ont pas vraiment de fonctions narratives bien définies, mais servent à créer un état où une tension s'installe à propos de la fausseté de l'appréhension du monde légitimé par une sensibilité hégémonique imposée ; l'observateur est ainsi sollicité pour trouver l'essence perdue au bout du fil coupé de la ressemblance :

Le simulacre inclut en soi un point de vue différentiel ; l'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue. Bref, il y a dans le simulacre un devenir-fou, un devenir illimité comme celui du *Philèbe* où 'le plus et le moins vont toujours de l'avant', un devenir toujours autre, un devenir subversif des profondeurs, habile à esquiver l'égal, la limite, le Même ou le Semblable : toujours plus et moins à la fois, mais jamais égal. Imposer une limite à ce devenir, l'ordonner au même, le rendre semblable — et, pour la

part qui resterait rebelle, la refouler le plus profond possible, l'enfermer dans une caverne au fond de l'Océan : tel est le but du platonisme dans sa volonté de faire triompher les icônes sur les simulacres.¹³¹

Le simulacre provoque ainsi une lecture du monde qui produit une confusion dialectique qui n'est pas synthétique, linéaire. Son circuit échappe aussi à celui de la cohérence rationnelle, en arrivant à ce *devenir-fou* redoutable pour n'importe quelle idéologie hégémonique légitimée par une prétendue objectivité. Cette rébellion des formes contre les icônes sacrées de la ressemblance et de la normalité est incitée non seulement par de telles images insolites, mais surtout par le manque de réaction des personnages devant l'absurdité de leur apparition. Le bâtiment qui s'envole derrière Sheng Hong (dans *Still life*) qui ne réagit pas à cet événement, la soucoupe volante qui s'envole aux yeux désintéressés de Sanming dans le même film, l'avion de chasse qui tombe devant Tao (*Au-delà des montagnes*), sont des exemples de ces incidents insolites que n'ont aucune répercussion dans le récit filmique. On accepte ainsi l'illusion du simulacre, sans pourtant y croire, ce qui induit un tout autre type de représentation devenue sujette de méfiance. Dans ce contexte, l'absurdité de ses images n'exprime pas seulement la cadence surréelle des transformations en cours en Chine, mais aussi l'illusion d'une réalité acceptée, comme étant indiscutable.

Cette simulation des simulacres ne peut donc pas être vue comme illusion, mais comme reconnaissance du *faux comme puissance*. Cette fausseté instaure, dans l'espace immatérielle, la dialectique des *distributions nomades* et des *anarchies couronnées*¹³², ce qui dans le contexte chinois permet de contourner subtilement la censure par l'intermédiaire d'un regard qui brise, à la fois subtilement et violemment, les normes et les hiérarchies du sensible : "En montant à la surface, le simulacre fait tomber sous la puissance du faux (phantasme) le Même et le Semblable, le modèle et la copie. Il rend impossibles et l'ordre

131 *Ibid.*, p. 298.

132 *Ibid.*, p. 303.

FIG. 54 : Tao s’envole dans une animation insérée dans *The World* (2004).



FIG. 55 : Sheng Hong (Zhao Tao) voit une soucoupe volante, dans *Still life* (2006)



des participations, et la fixité de la distribution, et la détermination de la hiérarchie.”¹³³ Cette nature fantasmatique nous amène à une prise de conscience des zones latentes de l’image, comme une conscience immatérielle capable de s’établir entre le soi, le milieu et l’histoire. Les simulacres sont donc les bienvenus dans l’espace immatériel pour problématiser le visible, faire ressentir l’invisible et mettre à mal toute hégémonie des discours et des sensibilités, en rendant la représentation du monde un fait politique.

Cette puissance qui dépasse la pure apparente ressemblance des objets et, par extension, de la réalité, est une idée présente dans l’esthétique chinoise, et en particulier très abordée dans les traités de la peinture de paysage *shanshui*, pour lesquels il est important d’aller au-delà de la figuration des objets pour saisir la transformation constante et réciproque entre le visible du *il y a* et la latence du *il n’y a pas*. Dans son célèbre traité, Shitao exprime cette puissance de l’esthétique du voir au-delà de l’opacité des apparences : “La peinture, en se décantant de l’opacité réifiante de la présence [*jing* signifiant (...) la quintessence,

133 *Idem.*

l'esprit du vin, etc.], comme en accédant à la subtilité-invisibilité [du grand procès de la transformation : *wei*] pénètre dans l'insondable."¹³⁴

Comme le peintre qui doit pour atteindre cette puissance avoir un pinceau absolument libre et délié, la caméra de Jia cherche elle aussi cette liberté par rapport à l'expression trop réaliste, donnant ainsi un caractère dialectique aux images qu'elle filme; François Jullien souligne ce processus de désobstruction de l'opacité de la présence dans l'esthétique chinoise : "Il faut, en effet, un pinceau à ce point disponible et détaché pour que, s'arrachant au pouvoir accablant, obnubilant, de la présence, il ne cesse de dégager la figuration de son enlèvement et la porte à se dépasser."¹³⁵ Dans le cinéma de Jia, cette liberté dans la figuration des espaces confère au regard du spectateur la possibilité de voir ce qui n'est pas montré et de percevoir ainsi la transformation de ce paysage différemment de celui présent dans le discours officiel. C'est une liberté à la fois esthétique et politique.

L'espace immatériel, on l'a compris, n'est pas prisonnier du visible ni de la présence, même s'il n'est pas non plus transcendantal, car si on dépasse son image visuelle, c'est justement pour saisir ses transformations immanentes et apercevoir les charges affectives et historiques qui ne sont à première vue pas reconnaissables, mais qui, en dépassant son opacité, offre au regard qui le contemple la puissance de rompre les hiérarchies du sensible. Dans cette déconstruction d'une représentation spatiale trop directe et objective, les composants plastiques de l'image deviennent eux aussi l'expression d'une nature à la fois matérielle et subjective. Dans *Au-delà des montagnes*, cette relation est travaillée surtout par les insertions des images en vidéo en format dv, aujourd'hui obsolète, qui viennent rajouter une texture qui nous éloigne de la représentation du temps présent dans le film. Ces images nous incitent à une réflexion historique et esthétique. En même temps qu'elles intègrent la fiction de la première partie du film (qui reconstitue l'année 1999),

134 Cité et traduit par François Jullien, *op. cit.*, p. 48.

135 *Ibid.*, p. 38.

ces images, qui ont été tournées vraiment à cette époque, possèdent donc une valeur documentaire. Elles rajoutent encore une lecture technique intéressante, qui révèle les changements de notre perception par rapport à l'évolution du support vidéo.

Il est intéressant de noter que la propre notion de ressemblance du réel évolue et change suivant l'évolution technique à laquelle les sensibilités sont habituées à une époque donnée. Par exemple, ces images de *vraies* situations semblent bien fausses par rapport aux images fictionnelles du film tourné aujourd'hui¹³⁶. Dans ces images anciennes, les formes et les couleurs sont déformées par ces vieilles caméras mini-dv ce qui met dans une sensation de choc visuel (dans le sens dialectique eisensteinien d'attraction) au regard de la représentation de ces espaces, mais, avec ces grands aplats de couleur vive uniforme et immobile, ces images en basse résolution et parasitées par des bruits numériques acquièrent une *fonction structurante et spatialisante*, comme celle que Deleuze voyait dans la peinture moderne d'un Francis Bacon. Ces images dv peu définies et pauvres en couleur induisent des textures comparables aux aplats de couleurs vives, uniformes et immobiles de Bacon, que Deleuze les décrit ainsi : "Mais ils ne sont pas sous la Figure, derrière elle ou au-delà. Ils sont strictement à côté, ou plutôt tout autour, et sont saisis par et dans une vue proche, tactile ou 'haptique', autant que la Figure elle-même. À ce stade, nul rapport de profondeur ou d'éloignement, nulle incertitude des lumières et des ombres, quand on passe de la Figure aux aplats."¹³⁷ Dans ces passages en dv, l'image numérique devient aussi plastique que l'encre du peintre, porteuse de matière qui donne à la vue une impression tactile, des éléments esthétiques qui reconfigurent l'espace à partir d'une vision personnelle, délibérément porteuse de significations et de sensations.

Dans ce film, en plus de ces textures structurantes et spatialisantes, Jia a recours à une autre possibilité du cinéma numérique contemporain, qui est le changement d'aspect de cadre suivant chaque époque, modifiant les formats pour exprimer chaque période

136 En 2K de la caméra Alexa d'Arri, très utilisée dans le cinéma contemporain.

137 Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 14.

FIG. 56 : Une image vidéo tournée en 1999 et insérée dans *Au-delà des montagnes* (2015).



(le format 1,33 pour 1999, puis 1,85 pour 2014, et finalement le *Cinémascopie* 2,35 pour 2025). Cette démarche impose des sentiments spatiaux distincts, d'abord avec la distance entre les personnages et la relation entre personnages et paysage. En effet, on part d'un format plus intime (le carré du 1,33), où l'on doit placer les personnages plus près les uns des autres pour les insérer dans le champ de vision réduit ; c'est en même temps un cadre qui procure une sensation spatiale de profondeur, qui est donc naturellement temporelle, d'autant plus qu'on arrive à des aspects de cadres de plus en plus larges, et donc de moins en moins intimes et où les paysages s'étalent plus vers les marges que vers l'arrière-plan, ce qui entraîne indubitablement sa lecture à une connotation plus descriptive que temporelle.

Une autre conséquence de ce changement est les variations de type d'optique, qui comme le note Jia dans le cas du *Cinémascopie*, peut offrir une ouverture de champ, mais celle-ci déforme le paysage à cause des objectifs anamorphique, même si l'on ne s'en rend pas compte¹³⁸. Il ne s'agit donc pas d'une évolution, mais ces différents cadres cassent l'unité et dialectisent formellement les trois époques du film. Les changements d'aspect ne sont pas de simples effets, mais modifient certes de façon très subliminale,

¹³⁸ Lors de l'entretien pour le dossier de presse d'*Au-delà des montagnes*, Jia Zhangke parle des différentes relations spatiales par rapport au format et à la technique en général. "J'ai suivi les contraintes des techniques successives utilisées quand nous avons filmé, techniques qui correspondent elles-mêmes aux différentes périodes. Les scènes dans la boîte de nuit, ou celles avec le camion de charbon enlisé, ont été tournées en 1,33 à l'époque, j'ai tenu à les conserver dans ce format. Avec l'Alexa et le format plus large, c'est tout le rapport à l'espace qui change, pas seulement la taille du cadre. Et puis à nouveau avec les images en scope, pour lesquels on a utilisé des objectifs anamorphiques, donc qui déforment l'espace même si on ne s'en rend pas compte." Consultable au <http://www.advitamdistribution.com>.

la perception de l'espace, donnant à des caractéristiques physiques de l'optique une connotation subjective d'appréciation de l'espace en relation au temps et à aux gens.

Comme dans les simulacres, les changements de textures et d'aspects produisent des sensations tactiles et spatiales qui nous éloignent d'une approche trop directe et trop ressemblante du réel comme le prétend la copie envers le modèle. Une telle dissimilitude rend impossible l'immobilité des normes hégémoniques d'appréhension du monde, mais cette rupture avec la représentation ne cherche pas simplement à isoler la figure (comme chez Bacon) pour briser le rapport entre la représentation et l'objet qu'elle est censée illustrer, une relation qui est encore complexifiée par d'autres images qui l'entourent physiquement et affectivement dans une narration, comme le disait Deleuze : "Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait."¹³⁹.

Or c'est justement dans la superposition ou corrélation de ses textures, de ses ressemblances et de ses dissimilitudes que l'image, selon Deleuze, peut inclure en soi un point de vue différentiel (un *devenir toujours un autre*), une possibilité pour l'observateur de sentir, à partir de la puissance du faux, la fausseté du ressemblant tenu comme vrai par une idéologie hégémonique. Cette liberté du regard s'avère fondamentale pour la perception du caractère immatériel de l'espace, lié au temps et à l'imagination. Pour Jia, un tel caractère est source d'une prise de conscience :

Les personnages mûrissent, on se rend compte à quel point c'est avec le temps que les problèmes apparaissent, que la conscience arrive, que l'on est confronté à la vieillesse, que nos parents meurent, que la maladie s'installe dans la vie... Tout ça se met en place progressivement avec le temps. Le temps devenait le centre de tout et il était un peu le magicien qui influence notre destin, qui construit notre rapport à l'existence. Mais il nous permet d'avoir une part d'imaginaire. Je me rendais compte que c'était en me positionnant dans le temps, par rapport aux

¹³⁹ Gilles Deleuze, FB, *Ibid.*, p. 12.

périodes précédentes, que les choses apparaissent clairement, que l'on pouvait faire le bilan, que l'on pouvait s'acheminer sereinement vers l'avenir.¹⁴⁰

Dans la tentative pour acquérir cette sérénité, que Ricœur appelle *mémoire heureuse*, l'imagination devient un chemin indispensable pour mener le spectateur à une appréhension du temps dans l'espace, c'est-à-dire pour arriver à la perception de l'historicité dans le monde. Cette expression temporelle de l'existence ne peut pas, pour Watsuji, être aliénée à la *médiancé*, c'est-à-dire dissociée de la relation entre société-temps-milieu : "Nous ne sommes pas seulement chargés d'un passé, nous sommes aussi chargés d'un milieu."¹⁴¹ Pour lui, les impressions entre les conditions météorologiques et les impressions liées à la subjectivité humaine (comme l'humour) sont, par exemple, des signes de cette charge. Néanmoins, Watsuji souligne que cette charge du milieu n'est pas la source d'un déterminisme réducteur, car l'existence possède inexorablement un caractère de liberté.

L'historicité étant une chose qui répond à la *médiancé*, ces charges médiales (*fuka*), donnent au milieu une nature temporaire et imaginaire bien plus complexe que celle que l'on nomme simplement endroit. Les différents éléments et *charges* symboliques et historiques font du milieu un espace de transformation, et pas un objet extérieur et statique comme l'endroit. Un milieu est aussi fait de perception et de compréhension changeantes, au point de vue de sa nature interrelationnelle, où tous ses éléments sont parties signifiantes qui interviennent dans son système rhizomique, qui exprime l'amplitude de l'existence humaine : "Il va sans dire que le vêtement, la nourriture et l'habitat, en tant qu'outils, sont empreints d'un caractère médial ; mais si en outre, foncièrement, quand humain se découvre soi-même, il se tient déjà sous une spécification médiale, au bout d'un certain temps les types de milieux doivent forcément devenir des types d'entente-propre (*jiko ryôkai no kata*)."¹⁴²

140 Michel Ciment, *op. cit.*, pp. 27-28.

141 Watsuji, *op. cit.*, p. 57.

142 *Ibid.*, pp. 57-58.

Ce caractère ontique du milieu est très important dans la composition subjective de l'espace immatériel de Jia. À partir de cette charge historique symptomatique des objets, en passant par sa perception matérielle et l'immatérialité de ses charges symboliques, on arrive à une image porteuse de puissance de transformation et de conscience d'une construction faite de la réappropriation affective d'un lieu. Dans *Still life*, ces objets scandent le film presque comme des chapitres, en étant la matérialisation des charges immatérielles qu'elles portent en elles. L'exemple du *thé* est très clair : Shen Hong, partie à la recherche de son mari, va à l'usine où il travaillait et la trouve désaffectée ; une fonctionnaire la conduit à l'ancienne armoire qui était allouée à son mari, fermée avec un cadenas ; Shen Hong brise le cadenas d'un coup de marteau (comme si elle forçait les *portes* de sa mémoire) et, en ouvrant finalement de meuble, trouve un vieux document de son mari et un paquet de thé ; le caractère 茶 (*cha*, qui désigné le thé) apparaît en surimpression, pour souligner la charge sentimentale et culturelle que cette boisson suscite. La scène suivante Tao est assise à la table d'un restaurant improvisé avec des bâches en plastique situé aux bords du fleuve, les embarcations passent doucement au fond du cadre et un vieux monsieur observe le fleuve comme on observe le temps qui passe ; Shen Hong prend le paquet ayant appartenu à son mari, l'ouvre et verse des feuilles de théier dans un verre, l'espace hostile de la région en destruction devient d'un coup paisible, reconfiguré par ce moment contemplatif généré par la boisson ; ce terrain de désolation et perte devient paysage. Le thé, l'objet de grande richesse symbolique en Chine, est plus qu'une simple boisson ; il représente aussi des liens sociaux et historiques, étant un repère qui reconforte cette femme d'une façon à la fois physique et psychologique, à un moment de détresse, rupture et solitude. L'espace immatériel, peut-être aussi engagé par la charge subjective de ses composants, lui ouvrant la possibilité d'une interprétation du visible au-delà de sa matérialité, avec ses liens avec la mémoire, les valeurs, l'imagination.

Ces objets, ou ces *choses* symboliques, comme le thé, la cigarette(烟, *yan*), les bonbons(糖, *tang*), l'alcool(酒, *jiu*) prennent aussi, dans *Still life*, une dimension sociale en tant que moyens d'échange (Sanming offre, par exemple, au propriétaire de la maison une



FIG. 57 : Shen Hong (Zhao Tao) finit son thé au bord du fleuve Yangzi, dans *Still life* (2006).

cigarette, qu'il refuse pour ne plus fumer, mais ils arrivent à se comprendre malgré l'usage de dialectes différents) et puis d'amitié (quand Sanming propose des cigarettes à Petit Marc ou à ses camarades de travail avec qui il va développer des liens de confraternité). Ses objets n'ont pas seulement une historicité et une symbolique culturelle ; ils portent aussi une *charge*, dans le sens de Watsuji, qui promeut et change des relations en cours dans le milieu. Cette médiance, traversée par la mémoire collective et personnelle et par des valeurs culturelles, compose le milieu dans le prisme d'une *entente-propre* (*jiko ryōkai no kata*). Ses objets confrontent l'idéologie du progrès qui justifie la destruction de cette région, par les relations symboliques et sociales qu'ils engagent dans ce milieu.

Le personnage de Sanming dépasse une perception purement objective de l'espace, d'un endroit où il doit gagner de l'argent pour y rester pendant qu'il attend que sa femme et sa fille reviennent. Celle-ci change au fur et à mesure qu'il crée des liens avec des gens de la région (le film s'appelle en chinois *Les braves gens des Trois Gorges*). Un jour Sanming voit quelqu'un peindre le caractère 拆 (*chai*, signifie que l'immeuble doit être abandonné à cause d'une démolition imminente) sur un mur de la maison où il loge ; il l'indique au patron qui se plaint en disant qu'il y habite depuis de longues années, qu'on lui doit du respect. Tout d'un coup, pour Sanming, les immeubles qu'il détruisait tous les jours deviennent la maison de quelqu'un, et ces ruines sont auréolées dorénavant d'une charge médiale, d'un d'imaginaire qui donne sens à l'image de cet espace.

Cette transformation d'appréciation du monde qui habite le cinéma de Jia provient ainsi d'un processus complexe de *médiance*, qui débute dans la perception subjective individuelle et culmine dans un sens plus collectif et relationnel de construction d'un milieu. Dans ce caractère d'expérience sociale, ce processus démontre aussi sa connotation politique : l'espace immatériel des films de Jia est, ainsi, fait de ce qui transforme une image passive de quelque chose dans une puissance de création, ce que Cornelius Castoriadis appelle *imaginaire social*. Ce philosophe et psychanalyste, cofondateur du groupe *Socialisme ou barbarie*, précise qu'il faut distinguer l'*imaginaire social* de l'imaginaire spéculaire de certains courants psychanalytiques, dont l'image reflétée (ou image *de*) n'est qu'un sous-produit de l'ontologie platonicienne (*eidolon*), où le monde est l'image de quelque chose. Castoriadis nous dit que l'imaginaire n'est pas fait à partir de l'image dans le miroir ou dans le regard de l'autre, mais est "plutôt, le 'miroir' lui-même et sa possibilité, et l'autre comme miroir, [qui] sont des œuvres de l'imaginaire, qui est création *ex nihilo*."¹⁴³ En ouvrant cette possibilité créatrice à partir d'une représentation active du monde, l'imaginaire social de Castoriadis rejoint la lecture du jugement esthétique d'Arendt, dans sa puissance politique, capable d'intervenir aussi sur le cours des choses du monde objectif :

L'imaginaire dont je parle n'est pas l'image *de*. Il est création incessante et essentiellement indéterminée (social-historique et psychique) de figures/formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question de 'quelque chose'. Ce que nous appelons 'réalité' et 'rationalité' en est des œuvres.¹⁴⁴

L'imaginaire social ne peut plus être considéré comme fiction irréaliste, mais comme faisant partie intégrante et créatrice du réel. C'est un processus qui brouille les frontières aristotéliennes entre *théoria*, *praxis* et *poiésis* pour dessiner une histoire faite essentiellement de *poésie*, mais "non pas poésie imitative, mais création et genèse ontologique dans et par

143 Cornelius, Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 7.

144 *Ibid.*, pp. 7-8.

le faire et le représenter / le dire des hommes.”¹⁴⁵ Ces actions de faire et de représenter sont instituées historiquement dans une opération qui forme des discours politiques et des projets qui “posent, créent, instituent de nouvelles formes non seulement d’intelligibilité, mais du faire, du représenter, du discuter et du juger à partir des critères antérieurs de la raison instituée.”¹⁴⁶

Dans cette conjoncture, l’espace dans le cinéma de Jia procure à l’*imaginaire social* la possibilité d’une telle création incessante à travers la représentation du monde. La *médiance* qui les lie inéluctablement concilie enfin le paradoxe entre l’immatériel (de l’imagination et de la mémoire), le matériel de la perception des choses (par la sensorialité physique et la représentation subjective encore matérielle) et finalement l’expérience sociale et politique qu’elle engendre. Dans sa représentation spatiale, Jia donne à sa *médiance* une historicité pleine de possibilités d’imagination. Le garçon qui déambule en ville avec une *hallebarde* est, par exemple, quelqu’un que Jia a vraiment vu, mais, par la délivrance d’une charge d’imaginaire sociale capable d’exprimer l’historicité de cet espace. L’interprétation cinématographique de ce personnage, dans *Au-delà des montagnes*, dépasse le statut de *l’image de*, en devenant *création incessante et essentiellement indéterminée* en lui donnant des significations à la fois personnelles et culturelles, d’une tenue social-historique et psychique :

“J’ai réellement vu un enfant qui portait une hallebarde en marchant dans la rue ; en le voyant, j’ai eu l’impression de voir un personnage de la tradition qui errait sans savoir où aller, ce qui me semblait représenter la perte des valeurs traditionnelles. Il n’a plus sa place dans la société.”¹⁴⁷

145 *Ibid.*, p. 8.

146 *Ibid.*, p. 10.

147 Michel Ciment, *op. cit.*, p. 30.

À partir d'une expérience personnelle du réalisateur, la vue de ce personnage qui erre sans destin ni but précis présente une image qui va bien au-delà de son sens figural, en appelant d'autres figures/ formes /images pour recréer, avec des références culturelles et historiques collectives, un nouveau sens à la réalité observée. Ce jeune garçon qui flâne, hallebarde au plumet rouge à la main, donne à l'espace de ces villes des significations qui la problématisent, dans une dialectique immatérielle, imaginaire, psychique, qui redessine la mémoire collective. En effet, Jia explique¹⁴⁸ que l'arme en question représente Guan Gong¹⁴⁹, dieu de la Guerre, dont l'attribut principal est la fidélité envers ses frères d'armes et l'engagement de ses actions vis-à-vis de liens amicaux très forts (qui s'appelle en mandarin *qingyi* 情义). Le garçon à la hallebarde apparaît pour la première fois quand Tao a le regard perdu au loin dans une rue de Fenyang, jusqu'après la dispute de deux amis pour avoir son amour : la caméra subjective épouse son regard qui perçoit le porteur de hallebarde qui semble, lui aussi, perdu, dans un milieu où il n'y a plus de place pour les nobles vertus qu'il représente.

En effet, la relation entre les trois amis dépérit, à l'exemple de Jinshen qui n'exprime aucune loyauté (*qingyi*) envers Liangzi, quand il utilise son argent pour acheter la mine de charbon où son camarade travaille pour écarter son rival : Jinshen lui propose un bon poste en échange. Liangzi, cependant, garde sa dignité et refuse la proposition du nouveau patron de s'éloigner de la jeune fille, ce qui va lui coûter son travail et va le pousser à migrer vers une autre ville charbonnière. Le porteur de la hallebarde va réapparaître quand Liangzi, déjà malade des poumons, habite dans une autre ville. Guan Gong erre toujours, arme à la main, dans les recoins des villes chinoises, conférant, par l'imaginaire social qui suscite la charge culturelle et historique qu'il sous-tend, une nouvelle contextualisation à ces espaces.

148 Lors d'un entretien dans le dossier de presse d'*Au-delà des montagnes*, *op. cit.*

149 En effet Guan Gong (l'orbe Gong) est une figure historique, Guang Yu, un général de la fin de la Dynastie Han et du début de la période des Trois Royaumes (160-219 de notre ère), qui est devenu une déité par ses faits de bravoure et sa fidélité envers les siens. Dans les films, la figure prend encore plus d'ampleur car est originaire du Shanxi, région où Jia tourne la plus grande partie de ce film, et en particulier dans sa ville natale, Fenyang.

FIG. 58 : Liangzi retourne malade à Fenyang, en 2014, dans *Au-delà des montagnes* (2015).



Mais comment la perception de cet espace immatériel peut-elle, dans le cinéma de Jia Zhangke, faire affleurer une conscience historique et sociale à partir de ses valeurs esthétiques et générer la possibilité d'une effective puissance politique ? En effet, la relation complexe entre la perception individuelle et communautaire et des dédoublements sociaux et politiques semblent à la première vue, trouble. La relation entre l'espace physique, sa représentation, l'imagination qu'y se dégage, et l'expression des formes latentes ou sensibles historiques (dans un sens psychologique warburgien), peut être éclairée par la relation spatiale présente la notion de *bashô*, de Kitaro Nishida, qui a l'originalité d'une logique prédicative où la *mondialité* devient réalité. Dans son propos, Nishida s'oppose, dans le sens du *Dasein* heideggérien, à l'*acosmicité* de topos ontologique moderne, qui, selon Augustin Berque, *n'a rien d'abstrait ni surtout de métaphorique*¹⁵⁰, s'exprimant sensiblement et matériellement dans le monde contemporain dans tous les domaines de l'existence : le ravage de la biodiversité, la pollution, *la mort du paysage*, etc. Néanmoins, en conformité à la proposition claire de l'école de Kyoto de *dépasser la modernité*, Nishida va au-delà du *là-de-l'être* heideggérien, qui s'enferme toujours dans l'être pour changer l'optique de l'espace comme simple objet de l'être. Dans le *bashô*, il est question d'un processus relationnel, d'un *tournant topo-logique* où le monde n'est plus déterminé uniquement par le sujet, mais le sujet est, lui aussi, déterminé en relation au monde. Cependant, cela ne simplifie pas la relation entre être et espace par l'anthropisation du monde, mais met en place plutôt une rupture fondamentale de point de vue, qui nous amène à l'appréhension

¹⁵⁰ Augustin Berque, *Cosmophonie et paysage moderne, op. cit.*, p. 9.

d'une continuité immatérielle de la conscience spatiale et historique du monde (et de soi), à travers la *médiance* qui compose l'existence de l'être dans l'espace :

“Les choses qui existent concrètement étant dès le commencement des déterminations du néant, elles existent comme mouvement dialectique par lequel le milieu détermine l'individuel, et l'individuel détermine le milieu. Et puisque ce mouvement dialectique n'est pas conçu comme un processus continu, mais, par négation absolue, comme continuité de la discontinuité, la conscience est comprise comme un aspect de ce second processus. On ne peut soutenir ni que la matière provient de la conscience, ni que la conscience provient de la matière. Originellement, la matière historique qui donne le jour à la conscience individuelle doit prendre depuis le début, comme dialectique, le sens du plan de conscience.”¹⁵¹

Ce changement de point de vue peut, par son caractère à la fois symbolique et immanent, entraîner des incompréhensions même pour ceux qui ont bu aux sources du nishidéisme, comme Antoine Berque, qui considère que ses propos sont trop loin des sciences exactes et que, dans la relation entre réalité (R), sujet (S) et prédicat (P), le tournant nishidéen de la logique moderne $R=S$ pour $R = P$ est *pure métaphore*¹⁵². Néanmoins, le *tournant topo-logique* est loin d'être une simple dissolution de l'homme dans le monde ; il s'agit d'une relation de *médiance* beaucoup plus subtile, où l'homme prend conscience de son existence médiale, ce qui lui permet de se saisir de la vision que le milieu renvoie de lui-même, autrement dit, d'avoir conscience de soi à partir du monde. Cela instaure une relation de mondialité qui lie l'être avec le milieu en même temps qu'étend son appréhension de soi. Ce peut-être la fausse idée de transcendance qui trouble la vision de ce tournant, qui est fondamentalement immanent, dans le sens qu'il permet à l'être d'avoir un espace de conscience de sa double existence (corporelle et sociale). À travers ce *corps médial* (pour revenir sur les mots du propre Berque), ce tournant passe de la métaphore intellectuelle à l'expérience concrète.

151 NISHIDA Kitarô. *L'Éveil à soi*. CNRS Éditions, Paris 2003, p. 102.

152 Berque, *op. cit.*, p. 8.

Ce moment subtil de prise de conscience de soi à partir du regard du monde est aussi un moment où le temps et l'espace s'unissent dans une historicité où l'on devient à la fois sujet et personnage du passé, des dédoublements récurrents dans le jeu entre fiction et documentaire dans les films de Jia, des constants renversements qui dialectisent la relation entre l'être et son espace, comme dans le jeu entre comédiens et vrais personnages dans *24 City* et, plus clairement, dans la scène finale de *A Touch of sin* où Xiao Yu (Zhao Tao), d'identifiant au drame exposé dans la présentation d'un opéra de rue qu'elle regarde, reprend conscience de soi et retrouve une capacité de changer ou simplement de faire histoire¹⁵³. Plutôt que physiologisante, cette image de soi est surtout imaginée et ressentie. Ressuscitée aussi de la mémoire par l'inconscience de la contemplation temporelle de soi, cette représentation peut, dans un acte de puissance et de création cathartique, passer à l'état de pathos et devenir, enfin, par la réconciliation de la mémoire avec la réalité, une forme de conscience. Cette puissance doit venir de l'extérieur pour arriver à l'intime, réconciliant transcendance et immanence, spectateur et personnage, mémoire et action, dans l'imagination narrative de la construction de la conscience de soi, ce qui est illustré par ce beau passage de l'Odyssée remémoré par Hannah Arendt comme n'étant rien d'autre que la naissance poétique de l'histoire :

L'histoire comme catégorie de l'existence humaine est bien sûr plus vieille que le mot écrit, plus vieille qu'Hérodote, plus vieille même que Homère. Non historiquement, mais poétiquement parlant, son début se trouve au moment où Ulysse, à la cour du roi des Phéaciens écoute l'histoire de ses propres faits et souffrances, l'histoire de sa vie, devenue alors une chose extérieure à lui, un 'objet' que tous devaient voir et entendre. Ce qui avait été pur événement devenait maintenant 'histoire'. Mais la transformation d'événements singuliers en histoire était essentiellement la même 'imitation de l'action' en mots qui servit plus tard dans la tragédie grecque [...]. La scène où Ulysse écoute l'histoire de sa propre vie est paradigmatique à la fois pour l'histoire et pour la poésie ; la 'réconciliation avec la réalité', la catharsis, qui, selon Aristote, était l'essence de la tragédie, et, selon Hegel, le but ultime de l'histoire, se produisait grâce aux larmes

153 Voir plus dans le chapitre III.

du souvenir. Le plus profond motif humain de l'histoire et de la poésie apparaît ici avec une pureté incomparable : puisque l'auditeur, l'acteur et celui qui souffre sont une seule et même personne, tous les motifs de l'ordre de la pure curiosité et de l'appétit d'information nouvelle qui, bien sûr, ont toujours joué un grand rôle dans l'enquête historique comme dans le plaisir esthétique, sont naturellement absents chez Ulysse lui-même qui aurait été ennuyé plutôt qu'ému si l'histoire n'était que nouvelle et si la poésie n'était qu'amusement.¹⁵⁴

Le *tournant topo-logique* nishidéen nous donne la clé pour comprendre la construction de l'espace cinématographique de Jia Zhangke, dont l'appréhension esthétique nous amène à une conscience immatérielle de soi à partir d'une dialectique historique habitée par des discontinuités et par l'imagination. L'espace immatériel mis en branle par Jia réaffirme ainsi la subjectivité active de l'observateur, comme dans la peinture chinoise traditionnelle de paysage. Ce faisant, Jia retrouve l'inconscient optique du cinéma que Benjamin considérait comme un procédé qui "restitue à l'audience la capacité de restructurer un nouvel ordre spatio-temporel – c'est-à-dire, leur propre inconscience collective du passé"¹⁵⁵.

Jia atteste, en effet, de cette nécessité fondamentale de l'imaginaire pour représenter l'historicité des espaces dans ces films. Pensons à la stratégie de faire appel à des acteurs professionnels pour exprimer la charge historique et affective du complexe d'habitation de l'usine 420 dans *24 City*, brouille les frontières entre documentaire et fiction pour donner au spectateur un rôle actif de construction spatiale et historique de ce lieu.

"Pour *24 City*, je me suis attaché à recueillir des paroles d'habitants de Chengdu, notamment celles des anciens ouvriers de l'usine d'armement aujourd'hui transformée en résidence de luxe. Ils me racontaient leurs trajectoires personnelles,

154 Arendt, *op. cit.*, pp. 62-63.

155 "[...] rescuing the capacity for the audience to restructure a new spatio-temporary order – that is, their own collective unconsciousness past." Cité par MI Jianyan, *Framing Ambient Unheimlich*, in *Chinese Ecocinema*, Sheldon H. Lu, Jianyan Mi (org), Hong Kong University Presse Honkong, 2009.

ou des histoires dont ils avaient été témoins. Pour restituer la complexité de la situation chinoise, il me fallait trouver un moyen d'ouvrir ces propos. Certains des témoignages ont donc été recomposés puis interprétés par des acteurs qui y apportent leur propre imaginaire. Cette ouverture sur l'imaginaire me paraît indispensable pour faire face à la réalité chinoise actuelle. Mais dans ce double recours à l'écriture documentaire et à celle de la fiction se joue aussi mon propre rapport au cinéma. J'entends ne pas me laisser embarquer dans un genre ou dans un autre.”¹⁵⁶

En s'ouvrant à l'imaginaire, la caméra de Jia redonne vie aux murs en ruines et à la vapeur flottante de machines qui sont, au moment de la sortie du film, déjà pur souvenir : le lieu est à présent occupé par un champ de tournesols surplombé par des bâtiments de luxe, d'une beauté si irréaliste que l'image a d'un coup la folie d'un simulacre qui exprime ces changements humains et matériels radicaux. L'*imaginaire social* provoqué par les images des machines et de ce champ fleuri n'engendre pas un processus d'évasion qui nous aliène à l'espace : à l'exemple de la peinture de *shanshui*, cet imaginaire propose au spectateur la temporalité de ces espaces en transformation incessante pour exprimer, dans la profondeur de sa divagation, des formes et des significations qui combinent des discontinuités et dessinent la conscience immatérielle de soi et du monde.

L'espace du quartier industriel est matériellement pulvérisé, mais les souvenirs continuent à composer des formes dans l'imaginaire des témoins, qui deviennent, comme Ulysse, spectateur et personnage, sujet et monde de ce phénomène de transformation en Chine. Cette représentation historique, sociale et affective n'est pas, comme le dit Castoriadis, un simple *tableau accroché à l'intérieur du sujet* ou une *mauvaise photographie du spectacle du monde que le sujet serre sur son cœur et ne peut jamais égarer*¹⁵⁷. La représentation est, pour lui, la *présentation perpétuelle*, le *flux incessant* qui doit se reformer à chaque instant entre l'observé, l'observateur et l'image. Comme pour Ulysse ou pour Xiao Yu, la représentation

¹⁵⁶ Entretien réalisé par Emmanuel Burdeau et Philippe Mangeot, traduit du chinois par Pascale Wei-Guinot. Vu le 01/31/2016 sur <http://www.vacarme.org/article2108.html>

¹⁵⁷ Castoriadis, op . cit., p. 444

n'appartient pas au sujet, *elle est le sujet*. Elle n'est pas juste une conscience psychologique, mais quelque chose de plus radical qui dessine et déchire le réel immanent :

“Elle [la représentation] est ce par quoi nous sommes dans la lumière même si nous fermons les yeux, ce par quoi nous sommes lumière dans l'obscurité, ce par quoi *le rêve même est lumière*. [...] Elle est précisément ce par quoi ce ‘nous’ ne peut jamais être enfermé en lui-même, ce par quoi il fuit de tous les côtés, se fait par la position de figures et dépasse toute figure donnée. Stupidement assimilé à une prétendue immanence à soi de la ‘conscience psychologique’, le flux représentatif fait précisément voir l'imagination radicale comme transcendance immanente, passage à l'autre, impossibilité pour qui ‘est’ d’‘être’ sans faire être autre, — bref, le caractère artificiel et fabriqué de l'opposition de l'immanent et du transcendant conçu comme assurée et absolue.”¹⁵⁸

L'image de cette transcendance immanente devient donc *sujet*, un sujet fait du flux représentatif de l'imagination radicale qui s'oppose à tout ce qui est conçu comme assuré et absolu, et donc à toute hégémonie. Cette représentation spatiale devient puissance de transformation, contre ce qui immobilise le sensible, la conscience ou la possibilité de changement. Cette dialectique construit une relation de mondialité dont les transformations sont incessantes dans le mouvement insaisissable du réel. Cette énergie, appelée de *qi* (气 les souffles vitaux) dans la cosmologie de la peinture de paysage *shanshui*, est celle qui par la sensibilité et le geste du peintre, et par l'imagination créatrice du spectateur, donne vie aux formes et lui fait dépasser la simple ressemblance, considérée comme trop immobile. Jia démontre que le cinéma peut aussi s'imprégner de cette puissance esthétique, créatrice et politique. Dans ce contexte, en plus d'une influence évidente de la peinture de *shanshui*, cette conscience existentielle venue de la représentation de l'espace lie son esthétique au tournant *topo-logique* de Nishida, au *fūdo* de Watsuji ou à la poétique de l'histoire d'Arendt et à l'imaginaire de Castoriadis, en mettant en communication ses différents univers philosophiques dans une vision complémentaire de ce qui est une image et de ses potentialités expressives et politiques.

158 *Ibid.*, pp. 444-445.

Ainsi, l'actualisation de ces notions dans le cinéma de Jia, par une construction constante d'un espace immatériel, donne à l'imagination, à la mémoire et au ressenti d'un regard subjectif une participation active et fondamentale dans la perception, dans la conception et dans la transformation du monde et de l'être.

Dans la construction d'un espace immatériel, l'image de Jia devient aussi vectrice de cette puissance transformatrice. D'abord en relation avec la perception d'une historicité dialectique, par une conscience immatérielle qui émane de cet espace et traverse les méandres du temps grâce à une mémoire culturelle et sociale transmise par le corps médial et indissociable à son environnement. Cette relation instaure une dialectique régressive, liée inexorablement à la mémoire de ses images visibles et latentes, dans la représentation incessante du monde devenu sujet. Le cinéma de Jia reprend ce même chemin transgressif pour élaborer une approche critique envers une modernité chinoise qui renonce à ses repères et à ses valeurs. L'espace immatériel devient aussi image-sujet dans ces films, capable de renverser les points de vue et de provoquer l'imaginaire du spectateur, libérant sa subjectivité créatrice.

Jia semble conscient des potentialités subjectives de l'image, en reprenant dans l'historicité esthétique chinoise, des formes survivantes qui dialectisent le paysage actuel de son pays. Reprenant des repères philosophiques et esthétiques des principes de la peinture chinoise, tels que la vacuité sans formes fixes, l'indiscernabilité du lavis, la temporalité spirale, la spatialité construite subjectivement, les multiples points de vue (dont ceux du monde vers l'être) et l'incessant changement de l'univers porté par les souffles vitaux de l'énergie *qi*, Jia confère à son espace la puissance d'une lecture transformatrice et d'une conscience venue de la dialectique régressive de cette cosmologie.

En l'occurrence, cette dialectique régressive est patente à la fin d'*Au-delà des montagnes*, quand Jia met en œuvre une construction subjective de l'espace, pour proposer une lecture à la fois intime et sociale sur les changements humains et environnementaux en cours dans les dernières décennies. À la fin de la troisième partie, consacrée à son

fil Daole, devenu jeune homme en 2025, on retrouve une Tao déjà âgée, en Fenyang. La transition à lieu quand Daole (ou Dollar) regarde la mer en se lamentant sur les difficultés de recomposer des liens avec un passé perdu, même si on est libre, comme Ulysse, de traverser la mer qui le sépare de ce passé et de retrouver le rôle de sujet de son histoire : pour l'instant, Dao se contente de se rappeler de sa mère en contemplant les vagues (vagues ont aussi pour signification le prénom Tao, en chinois). De son côté, Tao prépare des raviolis, bien que toute seule. On le devine que le plat possède une charge symbolique qui la lie à un passé affectif (son père, des amis et surtout son fils). Une fois finie, elle ne les mange pas, les laissant reposer sur la table comme une mémoire qui décante dans l'inconscient. Plusieurs fois dans son œuvre, et spécialement dans ce film, Jia entreprend de représenter le temps lui-même dans l'espace, par les mouvements, les disparitions et les survivances de ceux qui l'occupent :

“Un des moyens auxquels recourt le film repose sur la comparaison entre les étapes d'une vie et des paysages successifs qui défileraient, d'où l'importance de l'idée de voyage dans le film : la voiture, le train, l'hélicoptère, etc. Il y a ce déplacement permanent, et en même temps il y a ce qui se répète, ce qui est stable dans le quotidien – ne serait-ce, de manière très triviale, que le fait de manger : on a fait des raviolis, on fait des raviolis, on fera des raviolis...”¹⁵⁹

Habillée en bleu vert, comme son père (et comme Liangzi), et non plus en rouge (symbole de prospérité) comme jadis, comme si elle avait à moment pris conscience des valeurs perdues dans le temps au non du progrès, Tao prépare à nouveau des raviolis. Tout d'un coup, elle croit entendre quelqu'un l'appeler, on a l'impression qu'elle sait qui c'est son fils. Elle regarde le vide, à l'horizon de ses pensées, puis finit de faire ces raviolis. Elle met ensuite un manteau noir et attache une laisse à son chien.

Elle sort malgré la neige qui tombe pour se promener dans un terrain en friche. Elle

¹⁵⁹ Entretien fait pour Jean-Michel Frodon (non signé) pour la le dossier de presse du film *Au delà des montagnes*, *op. cit.*

FIG. 59 : Tao (Zhao Tao) danse devant pagode en 2025 dans *Au-delà des Montagnes* (2015).



s'arrête au milieu de ce lieu, qu'on a vu à plusieurs reprises dans le film, et libère le chien¹⁶⁰ de sa laisse. À ce moment, elle commence à danser sur "Go West" de Pet Shop Boys, qu'elle écoute mentalement, refaisant les mêmes gestes d'il y a 26 ans (au début du film). Le plan frontal de la caméra positionnelle et la musique extradiégétique nous fait rentrer dans son expérience à la fois intime et concrète de l'espace immatériel, le cinéma étant un moyen d'amplifier la relation de *médiance* et de construction mutuelle entre le personnage et son monde. La pagode et le mur ancien à l'arrière-plan sont des témoins de longue date de ses mésaventures, toujours resignifiant l'espace par des souvenirs qu'ils suscitent. À part leur charge historique et symbolique incontestable, ces monuments conservent aussi dans leurs formes des mémoires et des affections de gens de la ville, comme le souvenir des sentiments immuables d'une relation vraie et engagée.

Tao danse libre dans le temps et dans l'espace, même si ses mouvements sont moins fluides qu'il y a 26 ans. Elle redessine par ces gestes sa mondialité, en se réappropriant affectivement ce lieu et un temps qui s'écoule, revient et se reconfigure dans un espace immatériel où l'image n'est plus une forme fixe, mais danse avec l'indiscernable pour retrouver, dans l'imaginaire, l'équilibre perdu avec son milieu et ses souvenirs. L'insensé de cette scène de danse au milieu d'un terrain désaffecté sous la neige est le *devenir-fou* de l'image, un *dissensus* qui se transforme à partir du point de vue du spectateur, provoqué à redonner à l'expérience immanente un nouveau sens et de se libérer des sensibilités

¹⁶⁰ Un labrador, qui est donc de la même race que celui que Jinshen lui offre comme cadeau de noces en 1999. À ce moment, elle lui demande combien de temps vie un tel chien. Ce à quoi il répond 14 ans. Le chien devient ainsi un marqueur du temps cyclique dans le film, car bien entendu, il ne s'agit pas du même chien, 31 ans après. Mais l'animale a pour la femme une charge effective qui lui rappelle des souvenirs. Quand celle-ci libère le chien à la fin du film, c'est un acte de réconciliation avec une mémoire qui n'est plus dorénavant malade.

hégémoniques du monde. Tao devient, comme Ulysse à la cour du roi des Phéaciens, le prédicat de ce milieu, spectateur et personnage, mais finalement conscient de son histoire et de la possibilité constante de la changer.

Cette puissance de transformation dans la *médiance* de l'espace immatériel des films de Jia Zhangke nous renvoie, une fois pour toutes, à une expression très spécifique dans l'art chinois et dans la philosophie orientale de façon générale, qui donne vie essentielle aux images justement par l'expression de sa capacité de mouvance : celles des souffles vitaux (*qi* 气). Le *qi* est l'énergie vitale indéterminée des formes, la volonté de voler des nuages, ce qu'Augustin Berque qualifie justement de *tension existentielle entre sujet et prédicat* qui confère au monde sa dialectique ou, pour le peintre Zong Bing, sa représentation juste. Ce ressenti du changement incessant des choses est, comme on l'a vu, plus important pour la peinture chinoise que la ressemblance. Chez Jia, cela peut expliquer, comme nous l'avons vu plus haut, l'intérêt d'opposer des simulacres à des copies, car leurs formes n'ont pas la ressemblance, mais portent en elles la dialectique qui lui confère une tension existentielle.

L'énergie *qi* de l'image de cet espace cinématographique est celle de la conscience immatérielle, qui traverse les temps par la conduction des corps médiaux unifiant spatialité, temporalité et sujet dans une même construction dialectique. Il s'agit donc de la même énergie vitale (*Lebensenergie*) que Warburg donne à la survivance de la vie des formes tout au long de l'histoire, dans le paradoxe "d'une énergie résiduelle, d'une trace de vie passée, d'une mort à peine déjouée"¹⁶¹. Il s'agit bien aussi du *flux représentatif* que Castoriadis attribue à la perception et lui fait considérer que "l'imaginaire – comme imaginaire social et comme imagination de la psyché – est condition logique et ontologique du réel"¹⁶². Cette vibration qui donne vie à l'image n'est pas autre chose que l'expression de la conscience immatérielle qui traverse des temporalités impures

161 Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 82.

162 Castoriadis, *op. cit.*, p. 451.

et anachroniques dans le flux lacunaire et inconstant de l'inconscient de la mémoire des formes, des valeurs, qui réincarnent comme des nouvelles significations à l'espace actuel. Cette énergie est celle de l'imagination qui donne à l'image sa mouvance ou la puissance de changement. Cette énergie est l'essence de l'espace immatériel où la contemplation est la puissance d'une *mentalité élargie* de l'expérience de l'espace et du temps dans l'expression du monde.

Quand Tao danse en 2025, devant la pagode de Wenfeng et les murailles anciennes de Fenyang, la superposition anachronique entre la vieille Fenyang (immuable comme une montagne) et la chanson *Go West*, tube des années 1990, donne à la scène la dimension de l'*imaginaire social* qui, avec le blanc de la neige, ouvre l'espace au regard errant mais actif du spectateur. L'espace et le temps deviennent un même phénomène intuitif et en construction. La conscience des transformations incessantes qui traversent cet espace immatériel rend possible une lecture historique sans entraves du spectateur, ce qui transforme sa contemplation du monde en partage du sensible, en construction de représentations du réel, en expérience sociale. L'expression de l'espace à partir de cette *médiance* confère au jugement esthétique la puissance politique capable de changer la façon d'interpréter le milieu et de changer la façon de l'habiter, tout comme de transformer objectivement le monde dans notre action quotidienne.

Conclusion

L'espace immatériel comme une politique du regard

Dans le processus de représentation de l'espace dans le cinéma de Jia Zhangke, il se passe donc quelque chose d'extraordinaire : la rencontre entre une longue et ancienne tradition esthétique et la révolution des technologies numériques qui a démocratisé l'accès aux moyens de production du cinéma. Toutes deux donnent forme au projet de construction d'un regard dialectique sur les transformations en cours dans la Chine contemporaine. Par extension, la fresque peinte le long d'une filmographie déjà consistante, composée d'une dizaine de longs métrages et de quelques moyens et courts métrages, dénonce en image l'implacable marche d'un principe de développement matériel et économique devenu un but en soi, un principe qui ne tient pas en compte des conséquences sociales, culturelles, historiques et environnementales.

Cependant, en parlant de la Chine actuelle, les propos de Jia confèrent à l'universel : l'idéologie du progrès s'impose actuellement dans les quatre coins du monde (bien sûr à des échelles variées), au détriment des mémoires communes et individuelles, des cultures locales, des valeurs communautaires, des liens personnels solides et, pour finir, de toute préservation d'un environnement sain, puisque très souvent liée à plusieurs sphères de corruption politique, économique et morale. Cette tendance *développementiste* induit une dernière conséquence, aussi néfaste que les précédentes et peut-être encore plus dangereuse, qui est d'établir une sensibilité hégémonique. Celle-ci légitime des valeurs quantitatives et utilitaires qu'elle représente en tant que réalité incontestable, comme un déterminisme qui tendancieusement rend toutes perceptions du monde oisives. Pour faire face à cette apathie du sensible, l'approche de la spatialité (et de l'historicité de l'espace) dans l'esthétique de Jia s'avère capable de proposer une alternative à une telle hégémonie du regard, proposant une prise de conscience au spectateur.

Nous avons démontré tout au long de cette recherche que Jia semble être bien conscient de l'importance d'actualiser ces références culturelles et historiques pour bâtir un regard critique et potentiellement actif sur l'actualité, par les moyens d'une esthétique qui construit un espace cinématographique dialectique, capable d'accueillir des propos dissidents au discours officiel. Ce faisant, il remet en question les hiérarchies et les hégémonies du sensible, en révélant des intérêts politiques cachés derrière des représentations du réel attendu en rendant possible le développement d'un regard actif et constructif du spectateur. L'espace devient une construction en perpétuel mouvement, comme la pensée ; il propose une lecture sur plusieurs strates de temporalités, de symboles, d'affections et de raisonnements dans une vision composite et dialectique du monde, afin de libérer une libre conscience du monde actuel et de rendre possible une puissance d'action. L'esthétique de Jia confère ainsi un nouveau statut à l'image cinématographique, en lui donnant, à partir de la perception de l'espace et de son historicité, un caractère inexorablement politique.

Le cinéma de Jia est capable d'établir une conscience pratiquée à partir de la distance créée entre soi, les autres et le monde extérieur, ce qui est, dans l'optique de Warburg, *l'acte fondateur de la civilisation humaine*. L'art devient une ouverture possible de l'espace à des consciences libres :

“[...] si l'espace ainsi ouvert devient le substrat d'une création artistique, alors les conditions sont réunies pour que cette conscience d'une distance devienne une fonction sociale permanente [...] dont la capacité ou l'impuissance à orienter l'esprit ne signifie rien de moins que le destin de la culture humaine.”¹

La construction de l'espace par les moyens du cinéma devient donc pour Jia une expérience sociale permanente, en proposant une relation entre l'observateur et le monde à la fois sensible, historique et affective, et en engageant une vision dialectique

¹ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, p. 3, cité et traduit par Sierek, op. cit., pp. 40-41.

sur le paysage de la Chine contemporaine. Cette fonction sociale permanente ne désigne pas *a priori* une modification physique de ces espaces, mais la construction mentale de sa représentation à partir de ses formes, des traces de son historicité et surtout par l'expérience d'espace vécu des acteurs qui l'habitent, c'est-à-dire la resignification de l'espace par un processus de réappropriation affective, puis de nouvelles utilisations que cette réappropriation engage et, finalement, la possibilité réelle d'une transformation physique, à partir de la naissance d'une nouvelle conscience spatiale.

Quand Han Sanming et Shen Hong traversent les ruines de la région du barrage des Trois Gorges dans *Still life*, par exemple, un lien s'établit entre des vies individuelles et une cosmologie faite de méandres historiques, culturels et sensibles. En effet, ce qu'on aperçoit n'est pas seulement des morceaux de vies (des fragments déjà si explorés dans le cinéma contemporain), mais le phénomène même d'une construction graduelle et subjective de l'espace, qui dépasse la représentation euclidienne neutre et déterministe d'un monde moderne maîtrisé, à travers un espace de reformulation incessante. Sans nul doute, les ruines de Fengjie sont un lieu de volatilisation et de perte, où les personnages cherchent, chacun de leur côté, des conjoints dont ils ont perdu la trace, dans une ville elle-même condamnée à la disparition. Mais c'est aussi un endroit de retrouvailles; d'abord de rencontre des mémoires et des sentiments oubliés². Finalement, cet espace propose une expérience qui ne se finit pas seulement avec la rencontre des conjoints entre eux, mais rend possibles également une réconciliation avec les mémoires et une ouverture au recommencement du quotidien, à la construction incessante de la vie, de l'identité, mais aussi d'un monde à soi.

Cette dynamique de changement de la vision de monde et de la relation entre soi et l'espace témoigne de la fonction sociale de l'image dont parlait Warburg. Celle-ci donnait, pour lui, une tout autre approche à la temporalité des images, en ce détachant d'une histoire *purement discursive*, pour devenir une *énergétique de l'image*, susceptible de créer

² Pensons aux photos de sa fille pour Sanming, du thé de son époux pour Hong.

un *espace de pensée*³. En effet, cette dynamique de l'espace était déjà présente dans la peinture traditionnelle de paysage, en donnant au spectateur la possibilité d'insérer sa subjectivité de façon active dans la composition de la scène. Karl Sierck ne voit pas dans l'image cinématographique seulement la continuité des possibilités d'une énergétique de l'image warburgienne, mais son amplification, en l'actualisant aux médias contemporains de reproductions mécaniques. Les propos du théoricien nous permettent d'engager un possible parallèle entre les caractéristiques perceptives de la peinture *shanshui* et le cinéma contemporain :

“Du fait précisément des facteurs ‘impersonnels’ [*subjektlos*] dans la réalisation technique de ces images, le spectateur investit davantage de lui-même, sa participation affective est plus intense que par exemple devant une peinture. Il comble avec son regard le vide laissé par l'appareil. Warburg établit sans équivoque que les photos et les films peuvent dynamiser le spectateur ou au contraire l'amener au repos ; ils l'affectent dans tous les cas. Par là, Aby Warburg appréhende l'image dans l'évolution qui la fait passer de l'œuvre à la force agissante : de l'*ergon* à l'*energeia*.”⁴

Dans les films de Jia, les vides qui demandent à être comblés par le regard du spectateur sont partout : autour des montagnes des Trois Gorges, au skyline de Shanghai, sur une route pluvieuse de la périphérie de Datong. Dans tous ces cadres, les images s'ouvrent à une dynamique temporelle à travers le regard, à une énergétique qui actualise l'indiscernable des mémoires dans les formes et gestes du présent. L'image se potentialise de toutes les images qui la précèdent, mais aussi qui lui succéderont. L'espace composé par cette historicité formelle donne à son image une forme aussi mouvante et diffuse.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.* pp. 42-43.

Cette dynamique est bien différente de celle du *développement* hégélien, dans un processus qui, pour lui, culminerait à *la complétude de l'espace concret*⁵. La construction de l'espace immatérielle traverse plutôt l'incomplétude du *labyrinthe de l'espace vécu*, en passant par les *trois moments du lieu*, comme l'énumère Pere Salabert : le *lieu d'ébauche* (sentiment), lié à la perception et à l'imagination, le *moment d'effet* (sentir-faire), hanté par la mémoire, et le *lieu état* (sentir-faire-penser), lié aux convictions qui forment une *objectivation de l'espace* dans un sens social et communautaire de caractère forcément politique⁶.

Notre recherche démontre que l'espace immatériel de Jia se construit dans ce passage inconstant entre le sentiment, la mémoire et l'acte, ce qui le relie, en les actualisant, aux formes de la culture esthétique chinoise, pour conférer de nouvelles significations à l'espace contemporain déshumanisé. L'esthétique traditionnelle chinoise vient dans ses films rajouter des couches subjectives à la perception des dynamiques de ces espaces cinématographiques, faits aussi d'acte de mémoire et d'imagination de ceux qui les regardent et les habitent : l'espace des souvenirs d'un futur impossible (*Platform*, 2000), le vol du papillon de Zhuangzi sur les entraves qui font barrage aux désirs d'épanouissement d'une jeunesse sans repères (*Plaisirs inconnus*, 2002), la subjectivité du regard les travailleurs migrants au-delà de l'artificialité du parc d'attractions (*The World*), les changements constants de points de vue (*Still life*, 2006), la dématérialisation d'une mémoire communautaire (*24 City*, 2008), l'ouverture donnée aux souvenirs et à l'imagination par l'utilisation délibérée du blanc dans la représentation d'une ville (*I wish I knew*, 2010), les gestes d'héroïsme des romans classiques et des anciens films de *wuxia* (d'arts martiaux) contre la violence de l'espace moderne envers les plus démunis (*A Touch of sin*, 2013), la temporalité intime retrouvée (*Au-delà des montagnes*, 2015). Dans ces films, l'espace de la Chine contemporaine se construit à partir d'une dynamique semblable à celle dont la peinture de *shanshui* traduisait jadis les souffles vitaux, à travers une esthétique qui unifiait

5 Voir plus dans Dominique Chateau, "La dynamique du lieu", in Dominique Berthe (dir.), *L'art dans la relation du lieu*, Paris, L'Harmattan, Série esthétique, 2012, p. 65.

6 Pere Salabert, "Labyrinthes de l'espace vécu", in Dominique Berthe (dir.), *op. cit.*, pp. 179-180.

l'énergie des traits du pinceau et l'interprétation d'une cosmologie de l'impermanence où le regard du spectateur est invité sans cesse à participer). Néanmoins, la subjectivité de ce regard actif devient, chez Jia, politique et potentiellement transformateur. Ce regard devient une résistance à l'imposition des visions hégémoniques, actualise des mémoires oubliés et retrouve de nouvelles significations historiques, affectives et effectives du monde actuel.

En effet, ces formes reviennent dans le cinéma numérique⁷ de Jia comme des images survivantes, qui ressurgissent d'un passé et réimpriment dans l'espace cinématographique des valeurs, des mémoires et de l'imagination qui remodelent le présent. Malgré le refus de l'importance de la culture locale comme source de langage cinématographique pour quelques théoriciens (comme chez le néoformalisme de David Bordwell, qui dit qu'il n'y a que le génie d'un style personnel qui compte, puis qu'il est détaché de toute influence culturelle locale), Jia prouve qu'on peut insérer, dans une représentation cinématographique novatrice, une perception aussi culturelle du temps et de l'espace, enracinée dans le sol de la tradition, sans perdre l'universalité de son art. Curieusement, à travers la pensée warburgienne, la fragmentation et la dématérialisation de l'image numérique sont relativisées dans un sens ontologique, en ayant, comme toute image, une essence anachronique, "parce que le mouvement qu'elle y ouvre est constitué de choses qui sont en même temps archéologiques (fossiles, survivances) et actuelles (gestes, expériences)."⁸

Autrement dit, l'image numérique est hantée par les formes de la mémoire des lieux. L'observation de Datong faite à travers une caméra dv dans *In public* est un exemple clair de l'expression des multiples strates temporelles qui composent un espace en constant changement, malgré la texture actuelle et métallique de l'image numérique. Nous verrons que ces supports actuels deviennent eux-mêmes des vestiges de leur d'historicité,

⁷ Sauf les deux premiers films tournés en pellicule : *Xiao Wu*, *artisan pickpocket* en 16mm, et *Platform*, en 35mm.

⁸ Georges Didi-Huberman, à la préface du livre de Philippe Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 19.

comme les images tournées en caméra *dv*, en 1999, et réutilisées comme des inserts dans *Au-delà des montagnes*, qui confèrent aux propres images numériques un sens historique, une modernité déjà archéologique, au regard de la définition des caméras actuelles ; ce qui engage une temporalité subjective à l'image, à travers la mémoire que cette texture *dv* évoque pour le spectateur d'aujourd'hui.

En s'imprégnant des nouvelles technologies, Jia actualise l'archaïsme survivant du paysage *shanshui*. En actualisant cette dynamique dans le contexte actuel, Jia construit un regard dialectique sur l'espace contemporain chinois. Cet archaïsme, qui fait partie de la nature même de l'image, glisse sur les *gouffres amers* de l'océan ambigu et insaisissable de la poésie des formes, pour s'envoler, malgré ces incertitudes, vers la puissance créatrice de l'interaction entre le monde matériel et l'imaginaire. Ce dernier n'est pas l'image de quelque chose, mais, comme le disait Castoriadis, une création incessante, une puissance. Ce flux représentatif, pour lui, n'a pas seulement à voir avec l'imaginaire social ou l'imagination des psychés détachées du concret ; il est *condition logique et ontologique de ce réel*⁹.

Tout au long de son parcours, du néoréaliste *Xiaowu* à la subjectivité du passé retrouvée dans *Au-delà des montagnes*, en passant par la théâtralisation de la violence dans *A Touch of sin*, nous avons constaté l'évolution de la représentation spatiale dans son cinéma, qui se détache de plus en plus de la pure image de quelque chose pour réinscrire l'imagination et la mémoire, dégagées par des espaces, dans le regard du spectateur. Cette dynamique met en question toute ressemblance de la représentation d'un réel stable, pour exprimer, en revanche, la transformation incessante de la réalité, dans une interaction constante et indiscernable entre les formes faites des remblaiements des différents temps. Comme pour les théoriciens chinois de jadis, ce dynamisme de l'image (ce *flux représentatif* dont parle Castoriadis), est plus important que la ressemblance accordée au réel ; ce mouvement est l'expression même du souffle-énergie *qi* (气), qui permet à l'image de respirer entre *vide* et *plein*, forme et non-forme, comme le décrit Jing Hao, peintre chinois qui a vécu entre de

9 Cornelius Castoriadis, *op. cit.*, p. 451.

déclin de la dynastie Tang et l'avènement de la dynastie Song, en 960, période qui a posé les bases du paysage comme modalité incontournable de la peinture nationale : “toutes les formes étant traversée, à l'intérieur d'elles-mêmes du même souffle-énergie, l'‘image-phénomène’ de ‘montagne-eaux’ se conçoit comme ‘un engendrement réciproque’, celui de tensions énergétiques parcourant les formes et les animant.”¹⁰

Cette dialectique énergétique qui libère l'image d'une fonction iconique trop réductrice et figée a été concevable en Occident grâce à une vision de l'histoire de l'art moins linéaire et plus ouverte à ses anachronismes et archaïsmes matériels et subjectifs. En revenant sur Warburg pour parler de l'image photographique et cinématographique, Karl Sierck, par exemple, arrive à une conclusion similaire : la capacité de l'image à décomposer l'espace se trouve dans son *unité énergétique*¹¹. Sierck explique que dans le système warburgien, l'image passe aussi d'un principe de ressemblance, animée par une impulsion mimétique pour se libérer de ce reflet réel concret (*das concret Realspiegelbild*) trop étroit et sans recul, ce que Warburg appelle *propriation* (Eignung) par une impulsion énergétique, pour dépasser la pure visibilité et intervenir désormais dans *l'espace comme forme agissante*. Dans cette approche, un tel dépassement du visible ressemblant de l'image par la dynamique d'ordre symbolique devient possible grâce à une *mise en distance* (*Fermung*), quand le corps d'image perceptible par les sens devient de *symboles idéals abstraits*¹².

La conscience de cette énergie dans le cinéma de Jia semble libérer ses films d'un réalisme trop réducteur pour proposer une approche plus profonde du réel, qui, sans oublier la concrétude des choses, l'observe comme une composition aussi subjective, imaginaire, sentimentale, dans une évolution finalement anachronique, affectée par les

¹⁰ Cité et traduit par François Jullien, *op. cit.*, p. 204.

¹¹ Karl Sierck, *op. cit.*, p. 41.

¹² Warburg considère ce passage comme une loi naturelle : « Il y a une loi énergétique de rotation du sens (du reflet réel concret [propriation] au symbole idéal abstrait [mise à distance], comme il y a une loi de rotation du vent ». Aby Warburg, “Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, Mit Beiträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl”, *Gesammelte Schriften, Studienausgabe*, Berlin, Akademie Verlag, 2001, p. 536, Cité par Sierck, *Ibid.*, p. 44.

inconstances des mémoires individuelles et collectives. La composition de l'espace de l'usine 420 en est un exemple dans *24 City*, où l'on ne saisit pas seulement le caractère matériel de ces transformations, mais également les mouvances subjectives, engendrées par la charge affective qui l'endroit porte. Les souvenirs individuels et collectifs redonnent vie à la poussière du bâtiment explosé, survolant les aléas entre mémoire invoquée et provoquée par le cinéma. En l'occurrence, cette femme qui a le surnom de *Petite Fleur*, car elle ressemblait au personnage homonyme d'un vieux film, est dans celui de Jia interprétée par l'actrice Joan Chen qui a d'ailleurs joué ce même personnage il y a longtemps, dans le film éponyme de la réalisatrice Zhang Zheng (*小花, xiao hua, Petite Fleur, 1979*). Quand Joan Chen joue une femme qui ressemble à Joan Chen pour raconter comment se passaient les rencontres amoureuses dans le quartier de l'usine et la raison par laquelle elle n'a jamais trouvé de mari à sa convenance, ce jeu de miroitement provoque une image qui ne se prétend pas être le reflet fidèle du monde, mais, comme le suggère Castoriadis, *le miroir lui-même et sa possibilité*, une *poiésis* qui existe en soi en tant qu'image qui se transforme constamment en transformant la perception du monde.

Même hantée par la survivance des images, la *poiésis* de Jia ne semble pas être finalement tout à fait celui dans un espace de mise en distance warburgienne, qui nous amènerait à l'individu totalement subjectif et à des *symboles idéals abstraits*, mais plutôt dans une *médiance* (*fûdosei*), comme disait Watsuji, qui attribue à cette transcendance une structure symbolique temporelle qui n'est que l'illustration de la relation immanente entre l'être humain, son corps social et son milieu. Dans le point de vue de cette *transcendance dans l'immanence*, le *fûdo* watsujien complète la survivance warburgienne en établissant pour les liens perdus du temps (les fantômes warburgiens dans son histoire psychologique) un pont immanent fait du *corps médial*, comme le nomme Berque. Celui-ci réconcilie l'existence individuelle et l'existence sociale, l'être mortel et l'être culturel, les *symboles idéals* à la réalité de tous les jours, en conduisant son impulsion énergétique du flux représentatif par le fil des mémoires qui composent non seulement une historicité, mais un lieu.

La vision de cette relation indissociable et dialectique entre temps et espace est primordiale pour la compréhension de l'esthétique de Jia : quand Tao danse dans ce terrain vague devant la pagode à la fin d'*Au-delà des montagnes* ses mouvements sont sans nul doute une forme d'historicité gestuelle (*Pathosformel*), mais la charge symbolique de cette historicité conduit par ce corps compose aussi ce milieu, par les souvenirs, les valeurs et les émotions qu'elle dégage par ses formes. Tao danse avec le temps, et sa danse n'est pas simplement l'expression d'une mélancolie (de sa jeunesse et surtout de son fils perdu), mais la libération d'un temps linéaire et déterministe par un *éveil à soi* à partir du milieu, c'est-à-dire la perception de la relation d'un seul tenant entre l'espace, le temps et le soi. Dans ce terrain vague sous la neige, derrière la pagode, Tao prend conscience (et, ce faisant, nous fait aussi prendre conscience en tant que spectateur) de la temporalité des formes (ses sentiments, ses symboles) qu'elle porte comme un corps médial qui donne au milieu en même temps qu'il en reçoit des significations, dans une corrélation par laquelle, comme le dit Watsuji : "Nous ne sommes pas seulement chargés d'un passé, nous sommes aussi chargés d'un milieu."¹³

L'espace immatériel des films de Jia est ainsi établi par cette relation de *médiance*, c'est-à-dire une médiation inclusive, active et transformatrice de la perception du temps comme *une histoire médial* et de la perception de l'espace *comme un milieu historique*¹⁴. Les vieilles murailles Fengjien, la pagode de Wenfeng, la porte du Dragon, les bords du Yangzi, la neuvième courbe du fleuve Jaune, les usines de textile de Canton, l'ancienne usine de Chengdu, les autoroutes de Chongqing, sont des espaces en constante construction dans ses films, des constructions engagées par le vécu des corps qui l'habitent et par le regard plein d'historicité qui s'en dégage et qui propose, à son tour, de nouvelles significations, de nouvelles lectures.

¹³ Watsuji Tetsuro, *op. cit.*, p.57.

¹⁴ *Ibid*, p. 51.

La spatialité dans les films de Jia est incontestablement remplie d'historicité qui réactive le passé menacé par l'oubli dans le flux rapide et impersonnel des non-lieux bâtis par l'ultra-modernisation. Les espaces de Jia sont des images qui portent cette historicité, où le virtuel et l'actuel se côtoient indiscernables, entre limpidité et obscurité des *images mondes* que Deleuze les compare à de *cristaux du temps*, en permanente demande d'interprétation. Quand Deleuze rééquilibre passé et présent dans ce *double fluorescent*, qui lie l'image actuelle à l'image souvenir, l'image rêve à l'image-monde, il semble (peut-être encore trop lié à un bergsonisme linéaire) être moins audacieux que Warburg. Ce dernier rajoutait à ce *reflet décalé* une double dynamique oscillante entre passé et présent, développée, comme le rappelle Sierak, "comme une 'image de mémoire, appréhendant l'impression nouvelle à partir d'états dynamiques universels'."¹⁵ L'espace immatériel de Jia est imprégné par cette dialectique rétrospective, en portant dans son essence la dynamique de son historicité, mais une historicité qui projette non seulement de nouvelles significations vers le passé et le présent, mais également la puissance d'un futur latent.

L'accès à ce futur latent dans la lecture de l'espace de Jia suit un schéma similaire à celui de l'évolution des moments de sentir-faire-penser qui, comme le pointe Pere Salabert, part d'un temps d'affection perceptive à la formulation de significations historiques, ce qui finalement donne naissance aux convictions qui confèrent à un espace culturel la connotation de lieux de discussions et de représentations politiques. Dans les films de Jia, l'espace prend ces bases et ces formes à travers une construction subjective du sentir, de l'expérience de souvenirs et, finalement, à travers le développement de nouvelles significations à la vision de monde, qui puissent interférer aussi dans sa construction effective. Cette dynamique d'espace est partout : dans les bras ouverts de jeunes artistes qui traversent les rues de Fengjien en partageant le même vélo pour trois (*Platform*), dans les animations des personnages qui flottent au vent (*The World*), dans la soucoupe volante sur le ciel des Trois Gorges (*Still life*), ou dans la marche de Dahai (*A Touch of sin*) de la ville moderne à la ville historique avant qu'il ne passe finalement à l'acte en engageant une sanglante vengeance contre les cadres corrompus de son village.

¹⁵ Sierak, *op. cit.*, p. 138.

FIG. 60 : Dahai (Jiang Wu) traverse des espaces en transformation de la Chine actuelle, dans *A Touch of sin* (2013). Voir **SCENE 18** : https://www.dropbox.com/s/5m1t2msjpkcc4c/SCENE18-A_touch_of_sin.mp4?dl=0



Ce dernier exemple illustre bien l'expressivité des espaces de Jia, dans une construction réciproque, physique et mentale, entre l'être et son milieu. Dahai traverse des espaces en transformation de la Chine actuelle, des espaces qui infligent sur les individus une violence accrue à la fois symbolique (la mémoire reléguée à la ruine) et physique (le chemin de l'homme est envahi par des débris et par des voitures). Jia renforce la sensation d'étourdissement et de désarroi du personnage, en variant constamment d'un plan à l'autre de cette séquence l'orientation de sa trajectoire (une fois, il va vers la gauche, l'autre vers la droite), et exprime ainsi le vertige ancré dans ces espaces, en tant que présage de la violence qui va suivre. À ce circuit de l'image cristal ou survivante s'additionne l'espace immatériel où la construction incessante de l'être et du monde confère au futur l'expression d'une puissance transformatrice.

Cette puissance vient donc d'une ouverture à l'imagination, une imagination capable de relier les temps et l'espace et de proposer aux personnages (et aux spectateurs) la possibilité de résister au destin infligé par des consensus de sensibilités imposées par le système politique et symbolique d'un *statu quo*. En effet, ce consensus est la conséquence, selon Arendt, d'une *objectivité distante et techniciste* de la modernité, qui formalise une histoire sans *louange* ni *blâme*, qui signifie "le refus d'interférer aussi bien que le refus de juger"¹⁶. Ainsi, sans perdre de vue la nature concrète des choses, l'espace immatériel chez Jia subvertit le pouvoir symbolique de telle *objectivité distante et techniciste* en reconnaissant,

¹⁶ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 68.

de façon similaire à Castoriadis, le point de vue de l'imaginaire (l'imaginaire social et l'imagination de la psyché), la *condition logique et ontologique du réel*¹⁷.

La construction de l'espace du réel cinématographique de Jia est ainsi faite analogiquement de cette recreation permanente que l'imaginaire engendre en faisant danser le regard entre le temps et l'espace, l'intérieur et l'extérieur, l'être et son milieu. Cette création n'est donc pas une négation de la réalité en soi ou de la rationalité, qui sont aussi l'œuvre de cette construction sempiternelle du social historique et psychique de figures/images/formes, *à partir desquelles seulement il peut être question de 'quelque chose'*¹⁸. Cette relation entre forme, conscience et action engendrée par un regard méditatif est, d'ailleurs, selon Mathieu Ricard, un aspect primordial de la pratique bouddhiste, qui pèse sans nul doute beaucoup dans l'esthétique de Jia :

“La ‘vue’, c’est ce qui correspond à la perspective métaphysique, l’investigation de la nature ultime des choses, du monde phénoménal et de l’esprit. Une fois que cette vue est établie, la ‘méditation’ consiste à se familiariser avec cette vue et à l’intégrer par la pratique spirituelle dans le courant de notre conscience, de sorte que cette vue devienne une seconde nature. ‘L’action, c’est l’expression dans le monde extérieur de la connaissance intérieure acquise par la vue et la méditation. Il s’agit d’appliquer et de maintenir cette connaissance en toute circonstances. C’est à ce moment là que l’éthique, ou la morale, entre en ligne de compte. Cette éthique ne devient pas caduque lorsqu’on a réalisé la nature illusoire du monde.”¹⁹

L'idée d'action à partir de la conscience d'une seconde nature développée par la médiation d'une vue profonde du monde phénoménal était déjà au cœur de la pensée de Zhuangzi, comme une *liberté seconde* à partir de l'errance du regard (*you*) qui crée un régime d'activité dans lequel notre conscience se fait spectatrice étonnée de ce qui

17 Castoriadis, *op. cit.*, p. 451.

18 *Ibid*, pp. 7-8.

19 Jean-François Revel, Mathieu Ricard, *op. cit.*, p. 290.

se passe en nous, ce qui donne à l'expérience du regard l'origine d'une pensée libre²⁰. Celle relation entre regard, méditation, conscience et action est une des clés pour l'appréhension de la construction de l'espace dans le cinéma de Jia. Quand Tao danse sous la neige (*Au-delà des montagnes*), une relation s'établit avec le regard du spectateur. La construction d'un espace à partir d'un imaginaire est mise en image par Jia. Les figures/ images/formes du paysage acquièrent une nouvelle signification. Néanmoins, ce n'est pas la simple projection extérieure de la psychologie individuelle, mais l'expression de l'imaginaire social qui prend conscience de l'historicité des formes, de la pagode dans le contexte actuelle (le l'année 2025).

L'intériorisation de cette conscience médiale nous amène encore une fois à l'éveil à soi dans une relation avec le milieu que Nishida appelle logique du *bashô*, où l'individuel, à la fois, exprime absolument la totalité et devient, de l'auto-expression de la totalité, un centre de perspective²¹. Cela évoque le changement de points de vue, qui touche l'esthétique de la représentation spatio-temporelle de Jia, comme dans la distance warburgienne, où la conscience de soi se manifeste à partir de multiples perspectives et temporalités inscrites dans un milieu. Par les gestes de sa danse, Tao crée un nouveau rapport entre son existence et l'espace, entre son présent et son passé, entre les formes survivantes de ce lieu et les possibilités de création d'un futur encore indéterminé: elle s'éveille à soi-même grâce à la conscience de sa présence physique et médiale (historique, sociale, écologique) dans ce milieu spatio-temporel. La neige, la pagode, le chien, le terrain désaffecté, ses gestes, tout devient impulsion énergétique qui dépasse la ressemblance (impulsion mimétique) et l'objectivité déterminante et techniciste de la modernité. La danse de Tao sort ainsi du flux des ressemblances objectives, comme le bâtiment qui s'envole dans *Still life*, pour rendre cet espace immatériel où la pure visibilité des formes et des gestes devient une image dialectique qui intervient dans l'espace culturel (historique, psychologique et matériel).

20 Ce qui donne à la philosophie de Zhuangzi un caractère, selon Billeter, visionnaire, qui lui compare à Spinoza, *op. cit.*, pp. 67-68. Voir davantage au Chapitre III.

21 Ils sont contemporains, bien qu'ils n'ayant probablement pas connu leurs recherches respectives.

Ce processus donne à l'image une dynamique d'ordre symbolique. Warburg l'appelle *distanciation*, Nishida²² le dénomme *tournant topo-logique* qui, dans la logique du *bashô*, rend cette transcendance l'immanence dans le regard vers soi²³. Castoriadis, lui aussi, affirmera que l'opposition de l'immanent et du transcendant, conçu comme assurée et absolue, est artificielle et fabriquée, vu *l'impossibilité pour qui "est" d'"être" sans faire être autre*²⁴, ce qui veut dire que, dans le flux représentatif, l'imagination devient la conscience d'une transcendance immanente. Dans l'espace immatériel de Jia, cette conscience vient de la transformation constante et de la relation médiale entre les choses, ses charges symboliques, ses significations. Comme dans la dialectique du *bashô*, l'espace immatériel est une forme d'*auto-identité contradictoire*, par laquelle ce n'est pas l'imagination individuelle qui est seule créatrice, mais également le milieu, où *chaque fait s'établit moyennant la négation de l'ensemble du monde*.²⁵ Toute ressemblance, toute vérité, toute pensée hégémonique sont ainsi remises en question continuellement. Dans le conteste chinois, les images de Jia provoquent un tel questionnement, surtout en ce qui concerne le processus de modernisation qui engage de l'oubli historique, de la perte de références culturelles et de valeurs sociales, des destructions environnementales, et encore un grand stress social surtout pour les plus démunis.

Le rapport que Jia entretient avec l'espace est loin d'être un simple choix purement formel, délié des substratums historiques, sociaux et politiques. La construction de l'espace immatériel est l'expression même du réel dans son art, en touchant les limites de la représentation, aussi bien dans la profondeur temporelle que politique de chaque

22 "L'auto-identité comme basho et l'être comme basho doivent donc signifier que le basho s'auto-détermine de manière telle que ce qui est immanent est transcendant et que ce qui est transcendant est immanent. L'un n'est pas l'être, le multiple n'est pas l'être. [...] Le véritable néant est auto-identité contradictoire. Chaque élément du multiple est en tant qu'individuel négation de l'un, tandis que l'un est en tant que total négation du multiple." (Idem, p. 195)

23 Castoriadis, *op. cit.*, pp. 444-445.

24 Nishida, *op. cit.* p. 235.

25 Comme dit Hou Hsiao Hsien à propos de son dernier film *The Assassin* (2016), recueilli par Michel Ciment, Hubert Niogret et Yann Tobin, "Entretien avec Hou Hsiao Hsien. Pour retrouver les lectures favorites de ma jeunesse" in *Positif* 661, mars 2016, p. 95.

image qui conçoit un espace, un lieu, un monde. Jia revient ainsi sur les bases de la peinture chinoise de paysage, pour contextualiser de façon dialectique les transformations de la Chine contemporaine et ses impacts environnementaux, sociaux et culturels. Les principes de *Shanshui* ne sont pas seulement une figure de style, mais une philosophie esthétique actualisée par l'image numérique de Jia, une relecture impure, chevauchée, anachronique et diffuse, mais dont la pensée et la pratique libèrent le regard du spectateur d'une ressemblance trop imposante. La survivance de ces traditions propose ainsi d'insérer des temporalités subjectives dans la lecture de l'espace, pour percevoir dans les détails et les gestes la transformation incessante des choses ; mais (et cela est quelque chose de capital au cinéma et dans la peinture de *Shanshui*) ces espaces ne sortent pas de l'imagination de peintres lettrés ou des cinéastes, *ils existent vraiment*²⁶.

L'espace immatériel est la prise de conscience de la réalité subjective d'un espace concret. C'est aussi une prise de conscience de soi dans cette réalité et à partir du milieu, de son historicité et de la pensée qui ses formes portent en elles et que nous portons, comme lien concret (corporel) et subjectif (médial), entre le temps et l'espace. L'espace immatériel est l'expression de la conscience de l'existence comme milieu et du milieu comme existence. L'homme qui marche seul sur un mont de débris, pour revenir sur la scène de *Dong* par laquelle nous avons commencé ce propos ; cette image atteste d'une relation complexe de l'être et cet espace d'un lieu historique dévasté au bord des Trois Gorges du fleuve Yangzi : c'est la métonymie de la violence des transformations d'une Chine engluée dans un développement sans limites, une violence concrète, physique, mais également historique, culturelle, psychologique, sociale. Le peintre Liu Xiaodong marche sur l'encombrement de débris et de ferrailles de bâtiments démolis pour être bientôt submergés par les eaux du barrage ; il traverse avec difficulté la désolation de cet espace entouré par des montagnes et des nuages d'une région immortalisée par la peinture et la poésie des dynasties Tang, Song, Yuan et Ming. L'homme évolue entre

²⁶ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de Fantômes selon Aby Warburg, op. cit.*, pp. 103-104.

la chaîne de montagnes en arrière-plan et les débris de la ville au premier plan. Il traverse un espace composé de plusieurs temporalités. Cependant, il ne s'agit pas d'un chemin linéaire entre passé et présent, mais la traversée d'un paysage (qui est aussi une expérience d'un regard qui erre), constituée de plusieurs charges symboliques et historiques : des éléments classiques de la peinture sur un terrain dévasté ; la dynamique des bruits de concasseur de pierre et des klaxons sur le chant d'oiseaux ou l'aboi d'un chien ; le surgissement d'une pittoresque pagode au bout de la montagne en arrière-plan suivie de près par un poteau de fil de haut-tension et de gratte-ciels modernes qui les dépassent en hauteur. Ces images visuelles et sonores nous ramènent à une temporalité composite et anachronique et dynamisent la lecture du paysage, par l'ouverture d'une charge symbolique et historique qui donne un sens élargi au présent en mettant en tension différentes représentations et divers discours.

La marche de Liu Xiaodong est suivie par un lent et long panoramique qui va de la gauche à la droite, ce qui lui confère une lecture analogue à celle de la peinture sur rouleau, dans un sens spatial (le parcours de cette géographie), mais aussi temporel. Cela engendre au paysage la question fondamentale à sa conception : l'insertion de la temporalité et de la subjectivité du spectateur dans la construction de l'espace, à partir de l'errance (*you*) d'un regard libéré. Comme le peintre qui marche, s'arrête, fait des photos, trébuche pour ensuite suivre son chemin, le spectateur se procure aussi le temps de faire déambuler son regard, de voir et de comprendre les liens spatio-temporels physiques, historiques et symboliques induits par cet espace. Si la montagne à l'arrière-plan, l'eau de fleuve et le blanc du ciel évoquent inexorablement la peinture traditionnelle, cette scène pénètre dans l'indiscernabilité des formes d'un tel flux représentatif, d'une telle énergie constructive qui confie au regard (du personnage et du spectateur) le dynamisme d'une sensibilité libérée d'un jugement esthétique et d'une vision de monde prescrits. Cela instaure la possibilité à la fois des transformations formelles et d'une dialectique de discours qui enveloppent ou construisent la notion de réalité, une dialectique qui est donc politique.

Le corps qui traverse ce paysage est l'image d'un espace déshumanisé. Le peintre avance sans appui, sans repères, au sein d'un lieu ravagé de ses formes et de sa mémoire. Mais en s'approchant de la caméra, l'artiste offre au spectateur son point de vue et sa temporalité, de forme similaire à celle qu'il entreprend quand, dans la conception de ses grandes toiles, il adoptera les points de vue et les nombreuses temporalités de ces travailleurs embauchés pour détruire la région. Dans cette trajectoire, l'espace immatériel ne désavoue pas la matérialité, mais accorde à la subjectivité de la mémoire et de l'imagination la possibilité de participer à la perception, à la signification et, enfin, à la construction d'une spatialité culturelle. C'est justement les corps qui, par leur capacité de *médiance* entre le milieu et la subjectivité, constituent le fil conducteur de cette historicité des formes. Cela explique la transmission des valeurs morphologiques et symboliques au fil du temps et concilie finalement l'immatérialité de valeurs formelles survivantes et la matérialité de l'apparition concrète de telles formes.

Cette transmission à travers le corps médial n'est pas à considérer comme la transmission simplement intellectuelle d'une signification chronologique des images, mais redonne à l'image quelque chose de plus essentiel, en rajoutant à la représentation l'expression de sa face invisible psychologique et anthropologique. Cela confère à l'image ce qui les anciens peintres de paysages appelaient vibration des souffles vitaux (气, qì) et que Warburg va nommer tout simplement *vie*. Cette *vie* est ce qui donne de la puissance aux images, une force qui ne vient pas seulement du statut dû à son histoire chronologique, mais une vitalité anachronique et lacunaire (dans ses disparitions et réapparitions) qui catapulte l'image à l'au-delà de formes visibles, à la dynamique de sa maintenance et de sa transformation en dialectique constante dans la longue durée des cultures, comme le dit Didi-Huberman :

« Esquissons une caractéristique de cette énigmatique 'vie' : elle peut, me semble-t-il, s'appréhender tout à la fois comme un jeu de fonctions (exigeant une approche anthropologique) comme un jeu de formes (exigeant une approche

morphologique) et, enfin, comme un jeu de forces (exigeant une approche dynamique ou énergétique).»²⁷

Tel jeu de forces est aussi une question de distance. Une distance à la fois physique, mais aussi psychologique et culturelle que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique. C'est ce qu'Edward T. Hall décrit lorsqu'il présente la *proxémie*, en tant que distance intime, personnelle, sociale et publique qui varie selon les cultures. Le cinéma de Jia établit aussi des distances (et en détruit d'autres en proposant une dialectique des représentations), ce qui semble être capital pour donner de la *vie* à ses films. En effet, la mobilité de la caméra numérique de Jia, dans sa capacité à se rapprocher ou à s'éloigner du sujet, ne met pas forcément en valeur *la puissance des actes, ni leur violence*, mais, comme le signale Vincent Amiel, leur *inscription hypothétique dans l'environnement* :

“La distance choisie par le cinéaste est, selon les moments, celle de l'incertitude ou celle des enfermements. Évitant ce tic contemporain des trop grandes proximités, comme des virevoltes insignifiantes, Jia Zhangke impose cette malléabilité de l'espace qui fait l'expérience quotidienne de ses héros.”²⁸

Comme le peintre Liu Xiaodong qui s'approche de la caméra (*Dong*), ou comme la variation de l'aspect du cadre dans *Au-delà des montagnes*, le cinéma de Jia évolue dans ce dynamisme visuel et existentiel entre paysage et individu ; cela est autant plus exceptionnel dans le contexte spécifique chinois, où l'on est passé trop rapidement d'une société communautaire et collective à l'individualisme exacerbé d'un capitalisme d'État. Défenseur des libertés individuelles et ayant baigné dans la culture pop, Jia n'est pas contre

27 Vincent Amiel, “*Plaisirs inconnus*. Brûlures de l'ordinaire”, *Positif*, #503, Paris, janvier 2003, p. 25.

28 Dominique Berthet, “Vivre le lieu”, *Recherches en esthétique*, n° 13, “La relation au lieu”, octobre 2007, p. 27, cité par Dominique Chateau dans sa conclusion du texte “La dynamique du lieu”, in *L'art dans sa relation au lieu*, Dominique Berthet (dir.), Paris, L'Harmattan, 2012, p. 75.

une prise de conscience des individualités, bien loin de cela; néanmoins, il semble vouloir mettre le spectateur en garde des conséquences néfastes d'une existence mercantiliste, faite d'incertitudes et d'enfermement, notamment pour les jeunes personnes qui subissent au quotidien la perte des références culturelles, l'aliénation historique, l'émiettement des relations sociales régies par des valeurs durables, la ségrégation sociale croissante et la destruction d'un environnement devenu un simple objet et non plus une partie intégrante de l'être. L'espace immatériel de Jia propose de dialectiser ses conséquences concrètes et psychologiques, par la représentation d'une constante transformation d'un état de dépaysement à une conscience de l'existence médiale, dans une dynamique intériorisée du lieu comme une façon *d'être poétiquement dans le lieu, à savoir être pénétré, habité, animé par lui.*²⁹

Tout comme dans la pensée bouddhique, le regard est accompagné par la méditation, la conscience et l'action, dans un processus où la composition et la transformation deviennent puissance d'abord immatérielle puis aussi concrète. Lors de la traversée de ce paysage dévasté, bordé de montagnes monumentales, le peintre Liu Xiaodong choisit un pavé au milieu des débris et le ramasse, il va l'utiliser en suite comme pont pour avancer sur un terrain encore plus accidenté. À la fin de la scène, il récupère une autre brique et s'accroupit au pied de la ruine. Dans un autre plan, la caméra s'approche de lui, alors qu'il fait danser la brique sur son poing ; l'objet devient, comme la valeur de ce plan plus serrée, un signe de subjectivité, de création, d'imagination. En même temps que le peintre anime l'objet (et par extension tout cet espace), il anime le peintre, comme si, en tant qu'être médial, l'homme peut être aussi habité par le paysage. C'est le cas patent de Dahai, lors sa marche entre la ville ancienne et la ville moderne dans Au-delà des montagnes : même si ces espaces sont devenus hostiles à lui, il est toujours forcément habité par sa charge symbolique, psychologique et culturelle, même dans l'expression des tensions et violences contemporaines.

²⁹ Dominique Berthet, "Vivre le lieu", *Recherches en esthétique*, n° 13, "La relation au lieu", octobre 2007, p. 27, cité par Dominique Chateau dans sa conclusion du texte "La dynamique du lieu", in *L'art dans sa relation au lieu*, Dominique Berthet (dir.), Paris, L'Harmattan, 2012, p. 75.

La réappropriation subjective dans l'espace immatériel met en branle la conscience de la splendeur illusoire d'une modernité mondialisée, en révélant les vastes conséquences qu'on essaye de maquiller par des discours qui affirment des sensibilités hégémoniques. Représentation duelle (à la fois du paysage dans l'être et de l'être dans le paysage), l'image immatérielle exprime dans les films de Jia l'état sinistré de la société chinoise (de façon sociale, psychologique, culturelle et environnementale). Cette expression spatiale cosmologique propose une confrontation de regards capables d'engendrer une conscience historique et sociale, à travers la dialectique d'un *jeu de fonctions* (anthropologique), d'un *jeu de formes* (morphologique) et d'un *jeu de forces* (dynamique, énergétique, politique).

L'espace immatériel n'est donc pas simplement un espace mémoriel, mais une dialectique perceptive, qui donne au spectateur la possibilité sensible de concevoir son existence à partir d'un milieu. Ce faisant, le spectateur peut aussi avoir conscience de l'historicité que ce milieu porte en lui et ainsi interagit avec la mémoire collective dont il est un des dépositaires. Cette danse dialectique des formes et des gestes s'installe d'un mouvement de tension et extension de l'image : la brique, avec laquelle joue le peintre accroupi aux bords dévastés du Yangzi, danse quand le peintre la jette en l'air comme danse Tao dans le terrain en friche enneigé (*Au-delà des Montagnes*), comme danse l'ouvrier à l'intérieur d'un hangar (*I wish I knew*), comme dansent les comédiens (*Platform*) dans une cave au son de la première cassette de rock n' roll arrivée du *vaste monde*. L'importance de la danse chez Jia permet de lier les gestes et l'espace et extériorise les préoccupations et les anxiétés, libérant en tant qu'expérience vécue des corps et des perceptions du monde. Ces danses mettent en scènes des résidus de temporalités et les témoignages qui s'empressent dans ses gestes qui lient le présent au passé et au futur, donnant un sens à ses espaces de désillusions, en se laissant habiter par eux et en faisant ressentir à la fois le cri d'une génération désespérée et le chant de leur espoir.

Cet espace immatériel induit ainsi une dialectique énergétique et anachronique, corporelle et symbolique, qui s'installe à partir de la morphologie des espaces. L'urbanisme contemporain semble prendre de plus en plus conscience de la dimension sociale et

politique de la sensibilité spatiale de la population, en ce qui concerne l'équilibre toujours difficile entre la préservation du patrimoine historique et les nouvelles formes urbaines. La subjectivité donnée aux espaces par le regard de ses habitants devient incontournable dans ce processus de construction d'un espace public en phase avec la perception de la population. La construction dans l'espace immatériel ne se limite pas seulement à une construction subjective, mais fait le lien entre l'imagination et le concret, dans une forme de politique du regard, avec une puissance créatrice et transformatrice³⁰.

Le cinéma devient un média propice à l'expression de l'espace immatériel et au développement de ses potentialités. Même si actuellement Jia poursuit délibérément cette approche spatio-temporelle, en l'amplifiant avec la lecture du paysage chinois contemporain par la technologie numérique, on trouvait déjà une approche similaire dans la *trajectivité* hypnotique de Hou Hsiao Hsien, dans les *plans vides* d'Ozu ou dans le paysage suburbain entre ruines et modernité, comme une synthèse du désespoir contemporain, dans le plan de clôture de *Mamma Roma* de Pasolini. Le cinéma, en tant que média spatial, confère, comme le dit Sebastian Veg, une forme physique à cet espace discursif, quand il installe, entre le réalisateur derrière la caméra et le public devant l'écran, une *communauté imaginée* qui engage la possibilité d'une *discussion sur les valeurs communes de la société qui ne soit pas une simple reproduction du discours promu par l'État à travers l'éducation et l'art officiel*³¹.

Malgré les références locales indéniables qui construisent la possibilité d'un regard

30 Dong, aborde aussi la question de la subjectivité d'une œuvre dans sa représentation du réel. En plaçant son cousin Han Sanming (qui est un de ses acteurs fétiches, protagoniste de *Still life*, fiction faite au même moment que Dong, au barrage des Trois Gorges) comme un des modèles du peintre, Jia rajoute une interférence clairement construite au film et à la peinture de Liu Xiaodong, sensé peindre des ouvriers locaux). Ce faisant, le réalisateur rend plus complexe le processus de cette représentation, par laquelle, comme dans la logique du bashô, tout fait est auto-déterminant, sujet à la fois de négation et de création constantes. En même temps que l'acte de filmer est déjà une intervention qui change la réalité, en trichant ouvertement, Jia rend cette fabrication visible et plus honnête, puis qu'elle n'est plus le miroir du monde, mais un monde en soi, le miroir même et sa possibilité, où, comme le dit Castoriadis, l'imaginaire du spectacle, du reflet et du fictif sont aussi partie de la création incessante des formulations sociales et historiques, et des discours de la pensée. Nous observons une figure de langage similaire dans le cas de l'apparition de Zhao Tao traversant Shanghai dans *I wish I knew* ou les comédiens professionnels dans *24 City*, en ce qui explique aussi la mise en abîme commune entre documentaire et fiction dans ces films.

31 Sebastian Veg, "Introduction – Ouvrir des espaces publics", in *Perspectives Chinoises*, 2010/1, n° 110, Hong Kong, CEFC, 2010, p. 9. Voir plus dans le Chapitre II.

dialectique sur la modernisation de la Chine contemporaine, cette puissance esthétique développée dans le cinéma de Jia Zhangke, liée à la mémoire et à l'imagination d'un espace qui retrouve son caractère subjectif, se révèle ainsi universelle et fondamentale à la compréhension des temps actuels. De telles perspectives deviennent primordiales pour l'engagement, par le jugement esthétique, d'une conscience politique du spectateur à l'appréhension du monde. À travers une communauté imaginée, cette sensibilité libérée devient possible et désormais capable d'exercer une opposition cohérente à un modèle de développement qui bâtit des espaces déshumanisés, produit de la ségrégation sociale, ravage l'environnement et dévaste mémoire et culture locales. Cette politique du regard trouve sa place dans l'espace immatériel, comme l'expression primordiale dans la lutte pour un monde meilleur, à Beijing ou à Fenyang, à Paris ou à Recife.

TABLE DES FIGURES

- FIG 1:** Pientre Liu Xiaodong dans la region de *Trois Gorges dans Dong* (2006).
..... **11**
- FIG 2:** La moto de Xiao Ji cale au milieu d'une la route de Datong, après la tentative de braquage échouée, dans *Plaisirs Inconnus*, 2002. **36**
- FIG 3:** Jacob van Ruisdael, 1670, l'huile sur toile, 100 x 130.2 cm, The Metropolitan Museum of Art. **41**
- FIG 4:** Albert Eckhout, Homem Tupi, l'huile sur toile, 272 x 163 cm, 1643, National Museum of Denmark. **42**
- FIG 5:** Tableau de Liu Xiaodong figurant des travailleurs embuchés pour détruire la region de Trois Gorges, dans *Dong* (2006). **46**
- FIG 6:** Charles Marville, Le haut de la rue Champlain, Paris (XXème arr.), Dimensions : 27 x 36,5 cm, 1872, Paris, musée Carnavalet. **51**
- FIG 7:** Zhangke Jia, *Plaisirs inconnus*, (2002). **51**
- FIG 8:** Xiao Wu (Hong Weiwang) dans Xiao Wu, *artisan Pickpocket* (1997).
..... **60**
- FIG 9:** Guo Xi (1020-1090), Matin printanier, l'encre et lavis sur soie, 158.3 x 108.1 cm, National Palace Museum, (Taipei). **82**
- FIG 10:** Fan Kuan, Voyageurs au milieu des Montagnes et des Ruisseaux, encre et légère couleur sur soie, 155,3 × 74,4 cm, Musée national du palais (Taipei). **82**
- FIG 11:** Destruction de la cité ouvrière de L'usine 420 à Chengdu, dans *24 City* (2008). **103**
- FIG 12:** Ai Weiwei : Paysages provisoires, inkjet-prints, 66 x 84 cm, 2002.
..... **108**
- FIG 13:** Zhangke Jia, *A Touch of sin*, (2015). **108**
- FIG 14:** Han Sunming parcourt les ruines de Fengjie dans *Still life* (2006).
..... **118**

- FIG 15:** Hong Shen (Zhao Tao) retrouve son mari Bin Bin (Bin Li) au bord du barrage de Trois Gorges, *Still life* (2006)..... **121**
- FIG 16:** Minliang (Hong Weiwang) dans *Platform* (2000). **131**
- FIG 17:** *I wish I knew* (2010) **140**
- FIG 18:** Trois amis chevauchent le même vélo, dans *Platform* (1999). **149**
- FIG 19:** Ligne de production dans une usine textile de Canton, dans *Useless* (2007). **153**
- FIG 20:** Promenade fantasmatique à Shanghai, dans *I wish I knew* (2010) **158**
- FIG 21:** Lion - *I wish I knew* (2010). **161**
- FIG 22:** Fleuve desséché - *In Public* (2001). **165**
- FIG 23:** Zhong Ping (Tianyi Yang) danse flamenco dans *Platform* (2000). **172**
- FIG 24:** Tao et La petite se rencontrent sur un chantier, *The World* (2004)..... **178**
- FIG 25:** Shen Hong (Zhao Tao) dans *Still life* (2006). **180**
- FIG 26:** The World parc, dans *World* (2004). **188**
- FIG 27:** Qiao Qiao et le papillon, dans *Plaisirs inconnus* (2002)..... **193**
- FIG 28:** Xiao Ji monte la butte en moto, dans *Plaisir inconnues* (2002)..... **198**
- FIG 29:** Des garçons sur une moto dans une route de la province de Shanxi, dans *Useless* (2007)..... **204**
- FIG 30:** L'usine 420, qui fabrique des avions de guerre depuis le régime maoïste, sera bientôt détruite, dans *24 City* (2008). **208**
- FIG 31:** Shanghai entre la ville moderne et ses ruines, dans *I wish I knew* (2010)..... **214**
- FIG 32:** Exemple de l'utilisation de la couleur blanche dans le paysage urbain, dans *I wish I knew* (2010)..... **220**
- FIG 33:** Exemple de l'utilisation de la couleur blanche dans le portrait, dans *I wish I knew* (2010)..... **221**

- FIG 34:** Dahai (Jiang Wu), dans *A Touch of sin* (2013). **221**
- FIG 35:** Xiao Yu (Zhao Tao), dans *A Touch of sin* (2013). **228**
- FIG 36:** Xiao Yu (Zhao Tao) trouve un théâtre de rue dans la province de Shanxi, à la fin d'*A Touch of sin* (2013). **230**
- FIG 37:** Vue panoramique du The World Park, dans *The World* (2004). **237**
- FIG 38:** Ma Yuan, Water Album #1, l'encre sur soie, 26.8 × 41.6 cm (10.6" × 16.4"), 1160-1225, Beijing Palace Museum. **243**
- FIG 39:** Zhang Hongtu, Re-make of Ma Yuan's Water Album #1 (780 Years Later), l'huile sur toile, 50" 72", 2008. **243**
- FIG 40:** L'arrêt de bus dans la zone industrielle de Datong, dans *In Public* (2001). **247**
- FIG 41:** Fleuve desséché de Datong, dans *In Public* (2001). **250**
- FIG 42:** Le même fleuve desséché, dans *Plaisirs inconnus* (2002). **250**
- FIG 43:** Bus-restaurant dans *In Public* (2001). **251**
- FIG 44:** Une gare routière devenue salon de billard et discothèque, dans *In public* (2001). **254**
- FIG 45:** Sheng Hong (Zhao Tao), dans *Still life* (2006)..... **269**
- FIG 46:** Des amis dansent en 1999, dans *Au-delà des montagnes* (2015)..... **272**
- FIG 47:** Tao (Zhao Tao) e Daole, en 2014, prennent le train pour Shanghai, dans *Au-delà des montagnes* (2015)..... **282**
- FIG 48:** Su Na (Zhao Tao) devant le champ de tournesols, dans *24 City* (2008)..... **289**
- FIG 49:** Les trois amis de jeunesse devant le Fleuve Jaune, en 1999, dans *Au-delà des montagnes* (2015)..... **292**
- FIG 50:** Han Sanming contemple le paysage des Trois Gorges, dans *Still life* (2006)..... **296**
- FIG 51:** Tao (Zhao Tao) et Jinsheng (Zhang Yi) prend leur photo de mariage devant l'image de l'Opéra de Sidney, en 1999, dans *Au-delà des Montagnes*

(2015).....	303
FIG 52: Des anciens camarades de faculté se retrouvent, dans <i>Cry me a river</i> (2008).....	307
FIG 53: Travailleurs sur vélo, dans <i>I wish I knew</i> (2010).....	315
FIG 54: Animations dans <i>The World</i> (2004)	320
FIG 55: Sheng Hong (Zhao Tao) voit une soucoupe volante, dans <i>Still life</i> (2006).....	320
FIG 56: Image en dv inséré dans <i>Au-delà des montagnes</i> (2015).....	323
FIG 57: Thé, dans <i>Still life</i> (2006).....	327
<i>FIG 58:</i> <i>Au-delà des montagnes</i> (2015) - Liangzi retourne à Fenyang.	331
FIG 59: Tao (Zhao Tao) danse devant pagode en 2025 dans, <i>Au-delà des montagnes</i> (2015).	339
FIG 60: Dahai (Jiang Wu) traverse des espaces en transformation de la Chine actuelle, dans <i>A Touch of sin</i> (2013).	353

TABLE DES SCENES

SCENE 1 : https://www.dropbox.com/s/r7sjgvk0ap3ac0m/SCENE01-Dong.mp4?dl=0	11
SCENE 2 : https://www.dropbox.com/s/z1d8oibrahhuyp2/SCENE02-Plaisirs_inconnus.mp4?dl=0	36
SCENE Peinture: https://www.dropbox.com/s/x45ygozex8i51s9/SCENE-PEINTURE-DONG%20-%20B.mp4?dl=0	46
SCENE 3 : https://www.dropbox.com/s/zbafzqig46q12in/scene03-Xiaowu.mov?dl=0	60
SCENE 4: https://www.dropbox.com/s/m1ktmf3794sec5o/SCENE4-24_City.mp4?dl=0	103
SCENE 5: https://www.dropbox.com/s/lfo6s8fop4i4jgn/SCENE05-Still%20life.mov?dl=0+p.+106%2C+F+10	118
SCENE 6 : https://www.dropbox.com/s/yhw5lgsc3gn1sev/SCENE06-Platform.mp4?dl=0	131
SCENE 7 : https://www.dropbox.com/s/vsez8taxv7u7i5i/SCENE07-I_wish_I_knew.mov?dl=0_p.127	140
SCENE 8 : https://www.dropbox.com/s/1wel8e0e1wvf675/SCENE08-Platform.mp4?dl=0	172
SCENE 9 : https://www.dropbox.com/s/yzq4hht7t7kar87/SCENE09-Still_life.mov?dl=0	180
SCENE 10 : https://www.dropbox.com/s/lqhd8x1tiz0qy8m/SCENE10-24_CITY.mp4?dl=0	208
SCÈNE 11 : https://www.dropbox.com/s/d9wkg3gr3hvo96v/SCENE11-A_touch_of_sin.mov?dl=0	224
SCENE 12 : https://www.dropbox.com/s/ceifrtlb0okw3q2/SCENE12-A_touch_of_sin.mp4?dl=0	227
SCÈNE 13 : https://www.dropbox.com/s/4f9psq0cz673qgj/SCENE13-A_touch_of_sin.mp4?dl=0	230
SCENE 14 : https://www.dropbox.com/s/egt7o4tazw2nzl8/SCENE14-The_world.mp4?dl=0	237
SCENE 15 : https://www.dropbox.com/s/b53kxmy8nz3q9fp/SCENE15-In_Public.mp4?dl=0	247
SCENE 16 : https://www.dropbox.com/s/8ag769qzrm8425l/SCENE16-In_Public.mp4?dl=0	251
SCENE 17 : https://www.dropbox.com/s/phbg4kft8v6mxhe/SCENE17-In_Public.mp4?dl=0	254

BIBLIOGRAPHIE

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Chai-na*, São Paulo, ed. da Universidade de São Paulo, 2011.
- ARENDDT, Hannah. *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972 (1954).
- AUMONT, Jacques. *Matière d'images*, Paris, Editons Images modernes, 2005.
- AUMONT, Jacques. *L'œil Interminable, Peinture et cinéma*, Toulouse, Librairie Séguier, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948.
- BACHELARD, Gaston. *La philosophie du non, Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1940, Paris, Quadrige, 7e édition, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara, Editora*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*, in *Œuvre complètes III*, Paris, Seuil. 2001.
- BAZIN, André. *Qu'est que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Allia, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *Le Livre des passages (1927-1940)*, Paris, Éditions. du Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.
- BERENICE, Reynaud. *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1999.
- BERQUE, Augustin. *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Editons Hazan, 1995.

- BERQUE, Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1994.
- BERQUE, Augustin, NYS, Phillipe (dir.). *Logique du lieu et l'œuvre humaine*. Bruxelles, Editions Ousia, 1996
- BERTHET, Dominique (dir.). *L'art dans sa relation au lieu*, Paris, L'Harmattan, 2012
- BILLETER, Jean François. *Leçons sur Tchouang-tseu*, Paris, ed. Allia, 2014.
- BILLETER Jean François. *Notes sur Thouang-tseu et la philosophie*, Paris, Éditions Allia, 2010.
- BONITZER, Pascal. «Décadrages. peinture et cinéma», *Cahier du Cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1995.
- CASPAR, Friedrich David. *En contemplant une collection de peinture*, Paris, José Corti, 2011.
- CASTORIADIS, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.
- CHATEAU, Dominique. *L'art comme fait social total*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- CHATEAU, Dominique. *Cinéma et philosophie*, Paris, Armand Colin, 2005.
- CHATEAU, Dominique. *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- CHATEAU, Dominique. *La subjectivité au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- CHENG, François. *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*, Verdier, Lagresse, 2004.
- COMOLLI J.L., RANCIERE J. *Arret sur l'histoire*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1999.
- COPPOLA, Antoine. *Le cinéma asiatique*, Paris, L'Harmattan, Collection Images plurielles, 2004.
- COPPOLA, Antoine. *Image et pouvoir, commentaires sur l'ordre spectaculaire en Asie*, Paris, Sulliver, 2005.
- DALLE VACCHE, Angela. *Cinéma and Painting; How art is used in film*, Texas, University of Texas Press, 1996.

- DELEUZE, Gilles. *Cinéma I, L'image mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Frances Bacon, logique de la sensation*. Paris, Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit.
- DELEUZE, G., GUATTARI F., *Mille Plateau*. Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, Paris, 1992.
- DIDI-HUBERMAN Georges. *Images Malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante*, Editions de Minuit, Paris, 2002.
- DOULET, Jean-François. *La Ville 'Made in China'*, Éditions B2, Paris, 2013.
- ELISSEEFF, Danielle. *L'art chinois*, Larousse, Paris, 2007.
- ESCANDE, Yolaine. *Le cœur et la main. L'art de la Chine traditionnelle*, Hermmann, Paris, 2000.
- FIANT, Anthony. *Le Cinéma de Jia Zhang-ke. No future (made) in Chine*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2009.
- FRODON, Jean-Michel (dir.). «*Hou Hsiao-hsien, Collection Essais*», Ed. *Cahiers du Cinéma*, Paris, 1999.
- FRODON, Jean-Michel, SALLES, Walter (Dir.). *O Mundo de Jia Zhangke*, São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- GILSON, Bernard, *L'essor de la dialectique moderne et la philosophie du droit*, Paris, J. Vrin,, 1985.
- GODARD, J.-L., « Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984-1998*, Paris, éd. Bergala, Cahiers du cinéma, 1998.
- GOMBRICH, Ernst. *Histoire de l'art*, Singapour, Ed. 390, Flammarion, 1990.
- GOMBRICH E. H. *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Marseille, Ed. Jacqueline Chambon, 1992.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2003.
- JIA, Zhangke. *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, Paris, Capprici, 2012
- JOUSSE, Thierry., PAQUOT Thierry., (dir.), «La ville au cinéma», Paris, Editions Cahiers du cinéma, 2005.
- JULLIEN, François. *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003.
- JULLIEN, François. *Procès ou création, Une introduction à la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1989.
- JULLIEN, François. *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*. Paris, Gallimard, col. Bibliothèque des idées, 2014.
- KAUFMAN, M., SERATY, J. (dir.). *Jia Zhangke : a cidade em quadro*, Rio de Janeiro, Fagulha filmes, 2014
- KONTLER, Christine. *Arts et sagesse de la chine*, Paris, Zodiaque, 2000
- LEVEBVRE, Henri. *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974.
- LU, Tonglin. *Confronting modernity in the cinemas of Taiwan and Mainland China*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain, Causeries sur le temps*, Paris, Editions Galilée, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Paris, Editions Gallimard, 1964.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- MUNROE, Alexandra. *Lee Ufan : Making Infinity*, New York, Guggenheim Fondation, 2011
- MOURE, José. *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- NISHIDA, Kitaro. *Logique du lieu et vision religieuse du monde*, traduction par Hitoshi Oshima, Paris, Éditions Osiris, 1999.
- NISHIDA, Kitaro. *L'Éveil à soi*, Paris, traduction par Jacynthe Tremblay, CNRS Éditions, 2003.

- PANOFSKY, Erwin. *Trois essais sur le style*, rassemblés et présentés par Irving Lavin, trad. de l'anglais par Bernard Turle, Paris, le Promeneur, 1996.
- PASSEK, Jean-Loup (dir.). *Le Cinéma chinois*, Paris, Coléction Cinéma /pluriel, Centre Georges Pompidou, 1985.
- RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*, Lonrai, Éditions du Seuil, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique editions, 2008.
- REVEL, J.-F., RICARD, M. *Le Moine et le philosophe*, Paris, coll. Pocket, Nil éditions, 1999.
- RICŒUR, Paul. « *Histoire et mémoire* », dans BAECQUE, A., DELAGE, C. (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, IHTP/ CNRS/ Éditions complexe, 1998.
- RITTER, Joachim. *Paysage, Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Besançon, les Éditions de l'Imprimeur, 1997.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*, Rio de Janeiro, Tipo Editor Ltda, 1983.
- ROGER, Alain (Dir.). *La Théorie du paysage en France 1974-1974*, Paris, Champs Vallon Seyssel, 1995.
- SANTOS, Milton, *A Natureza do espaço : Técnica e Tempo, Razão e Espaço*, São Paulo, Edusp, 2006.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presse Universitaire de France, 2000.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*, Campinas, 3^o ed. Papyrus, 2003.
- TARKOVSKI, Andrei. *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989.
- TREGGAR, Mary. *L'art Chinois*, Paris, Ed. Thames & Hudson, 1991.
- VIATTE, Germain. *Peinture-cinéma-peinture*, Catalogue de l'exposition du Centre de la Vieille Charité, Marseille, Direction des Musées de Marseille, 1989.
- WANG, Wei. *Paysages. Miroirs du cœur*, Paris, Gallimard, 1990.
- WARNKE, Martin. *Political landscape. Art Histry of Nature*, (trad. David McLintock), Londres, Reaktion Books Ltd, 1994.

WATTS, Alan. *As filosofias da Ásia. Transcritos editados*, Rio de Janeiro, ed. Fissus, 2002.

WATTS, Alan. *O Espírito do Zen. um caminho para a vida. o trabalho e a arte no Extremo Oriente*, Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

WATSUJI, Tetsuro. *Fúdo, le milieu humain*, traduction par Augustin Berque, Paris, CNRS Éditions, 2011.

ZHANG, Yingjin. *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2010.

ZHANG, Zhen (Dir.). *The Urban Generation – Chinese Cinema and Society at the turn of the Twenty-first Century*, Durham and London, Duke University Press, 2007.

Artigos / entretiens / catalogues :

AMIEL, Vincent, “Plaisirs inconnus. Brûlures de l’ordinaire”, *Positif*, 503, Paris, janvier 2003, p. 24.

AI Weiwei, “*Entrelacs*”. Dossier de Presse de l’exposition, Paris, Jeu de Paume, 2012.

BERQUE, Augustin. “*How not to (kill the landscape)*” ? *Environnement, engagement esthétique et espace public. L’enjeu du paysage* », Colloque international, Paris, ENGREF, 9-11 mai 2007

BERQUE, Augustin. “*Cosmophonie et paysage moderne*”, Colloque international Paysage & modernité(s), CNRS / Université Paris III, 10 - 12 mars 2005, 6 p.

BESLON, Renée. “*Du vide à l’immatériel*”, dans *Siècle Peintres de Paris, Cuadernos de Arte*, n°26, Madrid, Colección extraordinaria, Publicaciones Españolas, 1964.

CALHOUN, John. “*Putting the ‘move’ in the movie, Prominent cinematographers and industry experts consider the aesthetics and psychological implications of camera movement*”, *American Cinematographer*, janvier, 1982.

CHEUNG, Esther M. K., “*Le réalisme face à un dilemme. L’attrait de l’accent Jia Zhang ke*”, *Perspectives Chinoises*. 2010/1, n° 110, Hong Kong, CEFC, 2010, p. 14.

CHEUNG, Esther M. K., “*Le réalisme face à un dilemme. L’attrait de l’accent Jia Zhang ke*”, *Perspectives Chinoises*. 2010/1, n° 110, Hong Kong, CEFC, 2010, p. 14.

CIMENT, Michel. "Entretien avec Jia Zhang-ke. Le temps devenant le centre de tout", *Positif*, Paris, n° 656, déc. 2015.

DANEY, Serge. "La vengeance est à moi", *Cahiers du cinéma*, Novembre, 1982

DEBAILLEUX, Henry-François. "Lee Ufan fan du vide", *Libération*, 29/08/1995. <http://www.liberation.fr/culture/0101149746-lee-ufan-fan-du-vid>

DEBESNOIT, Luc. "Le Paris d'Eugène Atget", *Télérama*, n. 3252, du 12 au 18 mai, Paris, 2012,

COPPOLA, Antoine. "Le cinéma des perspectives immatérielles. Les films d'Asie, ou l'art de anti-architecture", in RIVOIRE, Annick *Libération*, 16 novembre, 2005.

JIA, Zhangke. "In public, selon moi", *Perspectives Chinoises*, 2010/1, n° 110, CEFC, HK, 2010.

JIA, Zhangke. "Des images impossibles à contenir", *Perspectives chinoises* [En ligne], 2010/1 | 2010, mis en ligne le 01 avril 2013, consulté le 21 octobre 2013. URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/5418>

LACOSTE, Yves. "A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce un beau paysage ?", *La Théorie du paysage en France 1974-1974*, Paris, Champs Vallon Seyssel, 1995.

LINDGAARD, J., JIA, Zhangke, "Tigre en papier mâché", *Les Inrockuptibles*, 497, 8 juin 2005.

POIRSON-DECHONNE, Marion, "Les cinéastes occidentaux contemporains et le Japon : interactions et modélisations". *Ecrans Japon, Les cahiers de la cinémathèque* 72/73, 2001.

PONS, Fernande. "Takeshi Kitano, profil particulier", *Ecrans Japon, Les cahiers de la cinémathèque*, 72/73, Paris, 2001.

SOARES, Camilo. "Entrevista: Yu Likwai", *Revista Será ?* <http://revistasera.info/entrevista-yu-likwai/> visionné le 18 mars 2015.

SOARES, Camilo. "Jean Rouch - Palavras de um mestre louco", *Continente Multicultural*, 28, p. 08-12, 2003.

SOARES, Camilo "Paisagens de Vidro", *Revista Continente*, 155, nov. 2013.

VEG, Sébastien. "Introduction- Ouvrir des espaces publics", *Perspectives Chinoises*, 2010/1, n° 110, CEFC, HK, 2010

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	04
MOTS-CLÉS	04
ABSTRACT	05
KEYWORDS	05
REMERCIEMENTS	06
AVERTISSEMENT	07
SOMMAIRE	08
INTRODUCTION	10
PARTIE I LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE COMME PAYSAGE	
CHAPITRE I UN CINEMA DU PAYSAGE	26
1.1 De la modernité a la recherche d'une dialectique de l'espace	27
1.2 Le temps du paysage dans la composition de l'espace	30
1.3 Le paysage en Europe et l'ouverture vers l'extérieur	39
1.4 L'histoire du paysage en chine et l'écriture de la vibration de l'univers	62
CHAPITRE II LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE DIALECTIQUE DANS LA CHINE CONTEMPORAINE	89
2.1 Un cinéma dans l'espace moderne mondialisé	90
2.2 Des souffles du XXème siècle sur le paysage chinois	101
2.3 Un espace dialectique vers le dépassement de la modernité	119
PARTIE II L'ESPACE EN TANT QU'IMAGE DE L'EXPERIENCE SOCIALE ET POLITIQUE	
CHAPITRE III DU REALISME A L'IMMATERIEL	145
3.1 L'espace objectif et le réel ontologique du cinéma	147
3.2 La crise du réel dans le cinéma de Jia Zangke	173
3.3 Le témoin étonne d'un regard mouvant	187
3.4 Vers une image sans limites	202
3.5 Le faux péché de la théâtralisation du réel	221

CHAPITRE IV VERS UN ESPACE POLITIQUE	233
4.1 L'espace historique	240
4.2 L'espace dialectique	265
4.3 Espace immatériel	307
CONCLUSION L'ESPACE IMMATERIEL COMME UNE POLITIQUE DU REGARD	342
TABLE DES FIGURES	365
TABLES DES SCENES	369
BIBLIOGRAPHIE	370
ANNEXES I - INTERVIEW	380
ANNEXES II - FILMOGRAPHIE	388

ANNEXES

ANNEXE I

Interview : Yu Likwai

<http://revistasera.info/entrevista-yu-likwai/>

Camilo Soares

(contribution de Nicolas Thévenin et Marie-Pierre Duhamel-Muller)

Comment traduire en images les contradictions de notre temps ? Yu Likwa semble chercher une réponse dans les films qu'il fait, en particulier dans ceux où il a été directeur de la photographie de Jia Zhangke, figure de proue de la génération de cinéastes indépendants chinois, qui a mis de côté les légendes historiques ou folkloriques des films de ses prédécesseurs et a braqué sa caméra sur le monde actuel et ses problèmes. Yu Likwa est devenu une référence de la nouvelle photographie d'un cinéma critique face aux transformations du paysage social et géographique en Chine. Cette interview a été réalisée au Festival des Trois Continents de Nantes (en France), qui lui a donné carte blanche lors sa dernière édition. Il a également réalisé trois longs-métrages de fiction, dont *Plastic City* (2008), qui a été tourné au Brésil - pays dont il a appris à observer les contrastes.

Vous appartenez à une génération du cinéma chinois appelée « urbain » ou « indépendant ». Comment décririez-vous l'image faite par ces jeunes cinéastes dans leurs films, en comparaison avec leurs prédécesseurs ?

Je ne veux pas faire de généralités, parce que cela dépend de la thématique, du caractère du réalisateur et de son esthétique. Mais comme cette génération raconte surtout des histoires contemporaines et personnelles, il y a finalement une image plus urbaine et intime, en opposition à une image plus historique et collective dans les films d'avant.

Une approche particulière de la violence et de la transformation de l'espace dans la Chine contemporaine ne serait-elle pas une autre caractéristique commune aux films de la nouvelle génération ?

Evidemment, notre cinéma témoigne d'une transformation très rapide de la Chine contemporaine, l'urbanisation, l'exode rural. Ce sont des thématiques très présentes dans les films de cette génération.

Comment appréhender, capturer et transcrire dans le cinéma ce phénomène de changements brutaux, tant physiques que sociaux ?

Je pense que tout changement social vient de l'extérieur. Nous ne sommes pas vraiment conscients de ces transformations dans notre quotidien. Pourtant, elles ont un impact notre vie, nous amènent à nous comporter différemment, dans de nouveaux cadres psychologiques. Tout change. Pour moi, la contemplation vient de l'intérieur. Pas seulement contempler le personnage, mais également le lieu, l'espace, les objets. C'est un exercice quotidien qui nourrit le travail cinématographique.

Dans cinéma que vous faites avec Jia Zhangke, les plans sont longs. Il n'est pas un cinéaste du close-up. Est-ce quelque chose qui vient de lui, ou de vous deux ?

Je crois que c'est une idée qui vient de lui. Il se préoccupe beaucoup des gestes, du langage corporel, plus que de l'expression du visage. Il apporte également beaucoup d'attention à la relation entre l'humain et le lieu. L'espace est très important pour lui.

Avec cette importance donnée à l'espace, la mémoire peut gagner une place importante dans un contexte de perte d'identité, de références culturelles et historiques d'une génération. Dans les films comme *24 City* (2008) ou *Still life* (2006), par exemple, il y a une tentative visible de retour à une mémoire qui se perd. Comment est-ce que vous travaillez la mémoire, historique et personnelle, dans la construction de l'espace d'un film ?

Je pense que cela se traduit surtout par la disparition. Disparition de la maison... disparition de personnes connues... Par rapport aux images, Jia accorde beaucoup de soin, par exemple, aux objets. *Still life* a vraiment été pensé en chapitres comme *Cigarette*, [tasse de] *Thé*, [verre de] *Vin*, *Bonbon*. Ce sont des objets symboliques de la culture chinoise, presque des nécessités basiques, qui relèvent du quotidien et du plaisir. C'est une espèce de matérialisation de la mémoire. Nous voyons bien l'importance de ces éléments dans sa narration. Ces objets interviennent toujours dans des moments dramatiquement forts de ses films. Mais *24 City* est un cas particulier.

Pourquoi est-ce que *24 City* est un cas particulier ?

Il est singulier parce que c'est un film spécifiquement sur la mémoire, sur la débâcle d'une culture collective ancienne. *I wish I knew*, par exemple, parle également de cela, mais

sa forme documentaire est plus classique. Dans *24 City*, le principe est plus intéressant. Jia a fait venir des acteurs pour raconter plusieurs interviews réelles qu'il avait réalisées auparavant. Il travaille à la frontière du documentaire et de la fiction.

Dans votre carrière de directeur de la photographie, vous avez travaillé sur des fictions, des documentaires, et même souvent sur les deux à la fois... comment est-ce que vous liez ces deux langages ?

J'aime beaucoup le documentaire. Je pense que c'est un exercice d'observation et d'improvisation essentiel pour ceux qui veulent travailler dans le cinéma. Mais je ne préfère aucun des deux genres. Cela dépend de la demande.

Cependant, on peut observer une différence un peu étrange, dans les films dont vous faites l'éclairage, entre les documentaires et les fictions. On a souvent l'impression que l'éclairage des documentaires est plus travaillé que la lumière naturaliste de vos fictions, ce qui est complètement hors-norme. Cela se voit surtout dans les interviews. Pouvez-vous parler de la manière dont vous procédez par rapport aux esthétiques de documentaires et de fictions, et de la relation entre le « vrai » et le « faux » qui en découle ?

Peut-être que cela arrive car dans les documentaires, nous travaillons surtout les portraits - ce qui est plus qu'une simple interview - comme une peinture. J'apporte beaucoup d'attention au cadrage et à la lumière dans les documentaires pour cette raison. C'est une manière de retracer l'identité et les émotions des personnes. C'est une référence picturale. Dans la fiction, au contraire, on essaie de reproduire la réalité, le plus fidèlement possible.

Utilisez-vous beaucoup la lumière artificielle dans vos fictions ? Quand vous arrivez dans un endroit pour filmer, préparez-vous rapidement l'éclairage ou est-ce que vous vous donnez le temps de travailler minutieusement la lumière ?

Cela dépend vraiment du film. *Still life*, par exemple, a été fait avec peu de moyens, nous n'avions pas beaucoup de matériel, ni d'accès à l'électricité (puisque les villes où il a été tourné étaient en ruines, détruites à cause du barrage). Dans les autres films, la lumière était très travaillée.

Pensez-vous que la légèreté de la technologie digitale nous rapproche de la réalité ? Comment échapper à un naturalisme réducteur ?

Je dis toujours que même si j'utilise une caméra DV, je filme comme si c'était en 35mm. Si on n'a qu'une lampe domestique pour l'éclairage, il faut bien réfléchir à l'endroit où on va la mettre. Où ? Avec quelle densité ? Ce n'est pas une question d'outils, mais de savoir quoi faire avec les moyens disponibles. De même, la taille de la caméra n'a pas d'importance. Simplement, quand on tourne dans une voiture, il faut une petite caméra. De plus, il faut avoir le même respect et le même rituel de travail, indépendamment du matériel.

Sur cette question du dosage entre contrôle et improvisation, pourriez-vous parler du premier long-métrage que vous avez fait, *Xiao Wu, un artisan pickpocket* (1997), et surtout de la célèbre scène dans laquelle le personnage principal est menotté dans un poste de police et encerclé par des personnes de la ville qui le regardent, curieux, et regardent la caméra ?

En réalité, *Xiao Wu* est un film qui a été très écrit et qui a peu évolué pendant le

tournage, par rapport aux autres films que nous avons faits après. Nous avons peu d'argent et peu de temps. Nous avons filmé en 16mm, avec une prise sur quatre qui était bonne. Nous avons tout filmé en à peine trois semaines, en suivant le scénario à la lettre. Mais cette scène en particulier, c'était un moment magique. Au début, j'essayais d'éviter de filmer les personnes qui regardaient la caméra, mais il y avait tellement de monde qui voulait voir ce qui se passait que c'était impossible de ne pas les filmer, jusqu'à ce que Jia me prenne par l'épaule et me dise de tourner la caméra vers les personnes. Cela est ainsi devenu la dernière scène du film, un long plan-séquence complètement improvisé. Ensuite, nous avons appris à aimer l'improvisation et à sentir l'ambiance d'un endroit quand on arrivait pour filmer. Avant de découper les plans, nous découpons l'espace. Nous faisons toujours ça. J'aime cette manière de faire les choses. Beaucoup d'autres réalisateurs avec qui j'ai travaillé arrivent avec les idées arrêtées, ce qui est dommage parce qu'on se retrouve limités.

Il y a de nombreuses références à des peintures traditionnelles chinoises dans les films de Jia, en particulier le *shanshui*, c'est à dire la peinture de paysages, comme ses montagnes et cours d'eau ; la peinture de rouleau, avec les longs panoramiques latéraux, et l'utilisation de nombreux points de vue. Comment est-ce que se passe cette discussion dans la préparation et comment est-ce que vous transposez ces références dans le cinéma ?

C'est plutôt valable dans *Still life*. Il m'a beaucoup parlé de la peinture de rouleau, et des perspectives multiples dans la peinture chinoise. Cela correspond aussi à une construction narrative à partir de plusieurs points de vue. Je crois que c'est quelque chose de très cohérent dans le film. Mais je ne crois pas que nous ayons développé une stratégie pour cela. C'était plutôt intuitif.

Cette intuition s'est peut-être étendue à d'autres films, puise que je vois en eux ces caractéristiques esthétiques et narratives, même si ce n'est pas systématique. Mais la multiplication des points de vue, les longs panoramiques latéraux, l'usage du blanc comme vide... peut-être y a-t-il une relation intuitive avec ces références dans les autres films.

Je ne prends pas ça aussi sérieusement. C'est plutôt : si ça marche, ça marche, si ça ne marche pas, patience. Ce n'est pas systématique. Dans *Touch of Sin*, où il y a beaucoup de références aux films d'art martiaux de King Hu - qui filmait beaucoup en studio et qui reconstituait de faux paysages - nous avons tenté de recréer cette esthétique de studio, mais en filmant dans des endroits réels. Je crois que c'est un essai plus intéressant que de simplement faire référence à une peinture.

La référence théâtrale est une constante dans les films que vous faites avec Jia Zhangke. Dans *Platform* ou *The World*, et même dans son dernier film, *Touch of Sin*, qui se termine avec une pièce de théâtre. Est-ce qu'il y a une relation avec la théâtralisation de la vie dans ces films ?

Je crois que c'est surtout une relation culturelle, qui prend racine dans la représentation théâtrale chinoise, dans des grands classiques. C'est plutôt une référence narrative, puisque dans ce théâtre les personnages principaux sont des rebelles.

En parlant de rébellion, vous vivez à Hong Kong et suivez sûrement les manifestations pour les libertés politiques et individuelles qui ont lieu en ce moment. Vous pensez que le cinéma peut avoir un rôle important dans ce processus politique ?

Oui, mais pas de manière si volontaire. Pour moi, le cinéma est, comme le disait

Rossellini, la révélation de la réalité. C'est une ouverture, que chacun interprète comme il le veut. Pour moi, c'est ça qui est le plus important dans l'art.

Après avoir tourné *La ville de Plastique* au Brésil, vous avez beaucoup parlé des différences culturelles entre le Brésil et la Chine. Dans cette perspective, avez-vous développé pour ce film une nouvelle construction narrative, esthétique, et de jeu d'acteurs pour vous immerger dans l'univers brésilien ?

Bien sûr, puisque c'est une confrontation culturelle très intéressante. Quand on voit l'organisation des couleurs dans le paysage dans cette grande agglomération urbaine qu'est la ville de São Paulo, cela change forcément notre manière de voir les choses. Il y a surtout un choc culturel car les chinois sont très timides alors que les brésiliens sont extravertis. Les brésiliens sont à la fois pessimistes et ont un grand sens de l'humour, quelque chose aigre-doux. Au prime abord on pense que c'est de la joie, mais au fond des sentiments, il y a quelque chose de triste. C'est comme la samba, dont le rythme est joyeux mais dont les paroles sont tristes. C'est un beau contraste.

ANNEXE II

Filmographie sélective de Jia Zhangke (corpus de la thèse)

Xiao Wu, artisan pickpocket (小武, *Xiao Wu*)

Année de production : 1997

Sortie France: 13 janvier 1999

Durée : 110 minutes

Format : 16mm

Aspect: 1.37 : 1

Scénario : Jia Zhangke

Photographie : Yu Likwai

Son : Lin Xiao Ling

Montage : Xiao Ling Yu

Production : Radiant Film, Hu Tong Communication

Distribution : Connaissance du Cinéma

Interprétation : Wang Hong Wei (Xiao Wu), Hao Hong Jian (Mei Mei), acteurs non professionnels recruté à Fenyang

Récompenses et sélections en festivals : Montgolfière d'or au festival des trois continents de Nantes (1998), Alcan Dragons and Tigers Award for Young Cinema au festival international du film de Vancouver (1998), New Currents Award au festival international du film de Pusan (1998)

Platform (站台, *Zhantai*)

Année de production : 2000

Sortie France: 29 août 2001

Durée : 155 minutes

Format : 35 mm

Aspect: 1.85 : 1

Scénario : Jia Zhang-Ke

Photographie : Yu Likwai

Son : Zhang Yang

Montage : Kong Jing-lei

Production : Hu Tong Communication, Artcam International, T-Mark Inc., Office Kitano, avec la participation du Fonds Sud Cinéma, du ministère des Affaires étrangères, du ministère de la Culture et du CNC

Distribution : Ad Vitam

Interpretation : Hongwei Wang (Minliang), Tao Zhao (Ruijuan), Jing Dong Liang (Chang Jun), Tian-yi Yang (Zhong Pin), Bo Wang (Yao Eryong)

Récompenses et sélections en festivals : Montgolfière d'or et prix du meilleur réalisateur au festival des trois continents de Nantes (2000), sélection officielle et prix Netpac à la Mostra de Venise (2000), prix Don Quijote au festival international de films de Fribourg (2001)

In Public (公共场所, *Gōng Gòng Chǎng Suǒ*)

Année de production : 2001

Sortie France : 15 septembre 2004 (en double programme avec *Debout* [une histoire de Chenno et Meiting de Lia Hao])

Durée : 32 minutes

Format : DV

Scénario : Jia Zhang-Ke

Photographie : Yu Likwai

Son : Lin Yi

Montage : Jia Zhan

Production : Festival de Jeonju (Corée du Sud)

Distribution : Héliotrope Films

Récompenses et sélections en festivals : Grands Prix au festival international du documentaire de Marseille (2002)

Plaisirs inconnus (任逍遥, *Rèn xiāoyáo*)

Année de production : 2002

Sortie France : 22 janvier 2003

Durée : 110 minutes

Format : Digi-Beta

Aspect: 1.85 : 1

Scénario : Jia Zhang-Ke

Photographie : Yu Likwai

Son : Zhang Yang

Montage : Chow Keung

Musique: Xiao Chang, Ren Xian Qi

Production : Shozo Ichiyama, Li Kit-ming, E-Pictures, Hu Tong Communications, Lumen Films, Office Kitano, T-Mark

Distribution : Ad Vitam

Interpretation : Zhao Tao (Qiao Qiao), Zhao Wei Wei (Bin Bin), Wu Qiong (Xiao Ji), Zhou Qing Feng (Yuan Yuan), Wang Hongwei (Xiao Wu)

Récompenses et sélections en festivals : Sélection officielle du Festival de Cannes 2002,

The World (世界, *Shijie*)

Année de production : 2004

Sortie France : 8 juin 2005

Durée : 133 minutes

Format : HDCM

Aspects: 2.35 : 1

Scénario : Jia Zhangke

Photographie : Yu Likwai

Son : Zhang Yang

Montage : Kong Jinglei

Production : Office Kitano, Lumen Films, Xstream Pictures avec la participation du Fonds Sud Cinéma, du ministère des Affaires étrangères, du ministère de la Culture et de la Communication et du CNC

Distribution : Ad Vitam

Interprétation : Zhao Tao (Tao), Chen Taisheng (Taisheng), Jing Jue (Xiaowei), Jiang Zhongwei (Niu), Wang Yiqun (Qun), Wang Hong Wei (Sanlai), Liang Jingdong (l'ex petit ami de Tao), Xiang Wan (Youyou), Iu Juan (Yanqing)

Récompenses et sélections en festivals : Sélection officielle festival de Venise, meilleur scénario (2004)

Dong (东 *Dōng*)

Année de production : 2006

Sortie France : 9 de mai 2007

Durée : 66 minutes

Format : HDV

Aspects: 1.85 : 1

Scénario : Jia Zhangke

Photographie : Yu Likwai, Jia Zhangke, Chow Chisang, Tian Li

Son : Zhang Yang

Montage : Kong Jinlei, Zhang Jia

Production : Xstreams Pictures, Dan Bo

Distribution : Ad Vitam

Interprétation : Liu Xiaodong (lui-même)

Récompenses et sélections en festivals : Sélection Officielle, Horizon, festival de Venise (2006)

Still Life (三峡好人, *Sānxiá Hǎorén*)

Année de production : 2006

Sortie France : 2 mai 2007

Durée : 108 minutes

Format : HDV

Aspects: 1.85 : 1

Scénario : Jia Zhangke, Sun Jianmin, Guan Na

Photographie : Yu Li Wai

Son : Zhang Yang

Montage : Kong Jing Lei

Production : Chow Keung, Dan Bo, Ren Zhounlun

Distribution : Ad Vitam

Interpretation : Han Sanming (Sanming), Zhao Tao (Shen Hong), Li Zhubin, Yiang Haigu, Zhou Lin, Ma Lighen, Wang Hong Wei

Récompenses et sélections en festivals : Lion d'or à la 63^e Mostra de Venise (2006)

Useless (无用, *Wúyòng*)

Année de production : 2007

Sortie France : 2008

Durée : 81 minutes

Format : HDCM

Scénario : Jia Khang-ke

Photographie : Yu Likwai, Jia Zhangke

Son : Zhang Yang

Montage : Jia Zhangke

Production : Xstreams Pictures, China Film Association

Distribution : Memento Films

Interprétation : Ke Ma

Récompenses et sélections en festivals : 64^e Mostra Venise (2007), compétition, Grand Prix de la section «Horizons Documentaires», Festival de Toronto (2007)

24 City (二十四城, Èrshísì chéng)

Année de production : 2008

Sortie France : 18 mars 2009

Durée : 107 minutes

Format : HD Cam SR

Aspects: 1.85 : 1

Scénario : Jia Zhangke, Zhai Yongming

Photographie : Yu Likwai, Wang Yu

Son : Zhang Yang

Montage : Kong Jing Lei, Lin Xudong

Production : Jia Zhangke, Shozo Ichiyama, Wang Hong

Distribution : Ad Vitam

Interprétation : Joan Chen, Lv Liping, Zhao Tao, Chen Jianbin

Récompenses et sélections en festivals : Sélection officielle festival de Cannes 2008

Cry Me a River (河上的爱情)

Année de production : 2008

Durée : 19 minutes

Format : HDCM

Scénario : Jia Zhangke

Photographie : Wang Yu

Production : Xstream Pictures, Centre de Culture Contemporaine de Barcelone (CCCB), Cité de l'architecture et du Patrimoine (Paris)

Interprétation : Zhao Tao (Zhou Qi), Wang Hong Wei (Lao Tang), Hao Lei (Bai Yu) Guo Xiaodong (Ma Qiang)

Récompenses et sélections en festivals : Hors Compétition (courts métrages) 65^e Mostra de Venise 2008

I Wish I Knew (海上传奇, Hǎi shàng chuán qí)

Année de production : 2010

Sortie France : 16 mai 2010

Durée : 138 minutes

Format : Digital Red one

Aspect : 2.35 : 1

Scénario : Jia Zhangke

Photographie : Yu Likwai

Musique : Giong Lim

Montage : Zhang Jia

Production : Xstream Pictures, Shanghai Film Group Corporation

Distribution : Ad Vitam

Interpretation : Yindi Cao, Hsin-i Chang, Dan-qing Chen, Mei-Ru Du, Ming-yi Fei, Han Han, Hsiao-Hsien Hou, Baomei Huang, Chia-Tung Lee

Touch of Sin (天注定, *Tiān zhùdìng*)

Année de production : 2013

Sortie France : 11 December 2013

Durée : 128 minutes

Format : Digital Alexa

Aspect: 2.35 : 1

Scénario : Jia Zhangke

Photographie : Yu Linkwai

Son : Zhang Yang

Montage : Xudong Lin, Matthieu Laclau

Production : Shozo Ichiyama

Distribution : Ad Vitam Distribution

Interpretation : Zhao Tao (Xiao Yu), Jiang Wu (Dahai), Wang Baoqiang (Zhao San), Luo Lanshan (Xiao Hui)

Récompenses et sélections en festivals : Prix du scénario du Festival de Cannes (2013), Toronto Film Critics Association Awards 2013, Prix du meilleur film étranger du syndicat de la critique de cinéma

Au-delà des montagnes (山河故人, *Shān Hé Gù Rén*)

Année de production : 2015

Sortie France : 20 mai 2015

Durée : 126 minutes

Format : Digital Alexa

Aspect: 1.37 : 1 (1999) , 1.85 : 1 (2014) , 2.35 : 1 (2025)

Scénario : Jia Zhangke

Photographie : Yu Lik-wai

Son : Yoshihiro Hanno

Montage : Matthieu Laclau

Production : Office Kitano, MK2 Productions, Xstream Pictures, Shanghai Film Group, Runjin Investment)

Interpretation : Zhao Tao (Tao), Zhang Yi (Zhang Jinsheng), Liang Jing-dong (Liangzi), Dong Zijian (Dollar), Sylvia Chang (Mia)

Récompenses et sélections en festivals : Sélection officielle Festival de Cannes 2015 :

Sources :

FIANT Anthony, *Le Cinéma de Jia Zhangke*, No future (made) in Chine, Presse Universitaires de Rennes, 2009 ;

FRODON Jean-Michel & SALLES Walter (org), *O Mundo de Jia Zhangke*, São Paulo, Cosac Naify, 2014.

JIA Zhangke, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*, Capprici, Paris, 2012 ;

www.Imdb.com

