

08 — **AVANT-PROPOS**
À L'ÉDITION FRANÇAISE

1996

13 — **XIAO SHAN RENTRE À LA MAISON**

14 Mon point focal

1998

21 — **XIAO WU, ARTISAN PICKPOCKET**

22 - Extraits de décisions

26 - Je ne poétise pas mon vécu

30 - L'ère des films amateurs est sur le point
de revenir

34 - Un cinéaste indépendant issu des couches
populaires chinoises (échange avec Lin Xudong)

2000

69 — **PLATFORM**

70 - Extraits de décisions

74 - Qui est en train d'ouvrir une ère nouvelle
du film en langue chinoise

80 - L'expérience du monde qui m'a conduit
au choix de l'image (entretien)

2002

95 — **PLAISIRS INCONNUS**

96 - Il me faut de l'acool pour que mes pensées volent

101 - Le monde se trouve sur le tatami

107 - Il paraît que le printemps du cinéma arrive

2004

111 — **THE WORLD**

112 - Propos du réalisateur

116 - Dédicace au Festival International du Film
Documentaire de Yamagata

- 118 - Nous devons connaître les défauts de notre
gène culturel (discours)
126 - Mon gène cinématographique

2006

- 131 — **STILL LIFE**
132 - L'ombre et l'éclat de 2006
136 - Notes de perplexité
139 - Tourne ce en quoi tu crois
(échange avec Hou Hsiao-Hsien)
147 - C'est la lâcheté de notre génération entière
(discours)
156 - Les grosses productions sont pleines
de bactéries qui détruisent les valeurs sociales
(entretien)

2006

- 179 — **DONG**
180 - Chacun possède un art qui lui est propre
(échange avec Liu Xiaodong)
195 - Trouver sa beauté particulière
(échange avec Tony Rayns)

2007

- 201 — **USELESS**
202 - Quand on est nu, il n'y a pas de différence
de classe (échange avec Tony Rayns)
209 - C'est une fiction doublée d'un documentaire
(échange avec Tsai Ming-liang)

2008

- 225 — **24 CITY**
226 - Un poète du cinéma qui dépeint la Chine
(conversation avec Dudley Andrew, Ouyang Jianghe,
Zhai Yongming, Lü Xinyu, Jia Zhang-ke)

2010

- 243 — **I WISH I KNEW**
244 - Révéler le destin inexorable des individus

AVANT-PROPOS, À L'ÉDITION FRANÇAISE

Lorsque *Pensées de Jia*¹ a été publié en Chine, je venais de terminer *24 City* (2008). Mon travail était alors en train de prendre une orientation différente : je m'impliquais davantage dans la production de films d'autres réalisateurs ; j'avais entamé la préparation d'un nouveau projet qui pourra surprendre, puisqu'il s'agit d'un film d'arts martiaux à gros budget situé dans la Chine de la fin du XIX^e siècle. La réalisation de *I wish I knew* (2010) me laissait en outre quelque temps libre, notamment pour me replonger dans les articles — assez nombreux ! — que j'avais publiés... À cela s'est jointe une raison technique : je me suis rendu compte que tout mon matériel écrit était enregistré sur des disquettes de trois pouces et demi qui ne tarderaient pas à disparaître. Il fallait les sauvegarder sur un support plus pérenne : l'opération m'a obligé à effectuer un tri.

C'est donc moi qui ai fait la sélection des textes réunis dans cet ouvrage². Aussi bien en ce qui concerne leur nombre que leur nature, essentiellement de trois ordres : des textes personnels, car je ne manque jamais, au terme d'un tournage, de prendre des notes sur mon expérience et mes émotions ; des papiers publiés dans les revues auxquelles je collabore depuis longtemps, des articles, des analyses de mes

¹ Le titre original comporte un jeu de mots intraduisible en français sur la proximité entre le nom du cinéaste et le mot chinois signifiant « pensée » [NdE].

² Ce volume les reprend tous, à quelques exceptions près. L'entretien donné à l'occasion de *I wish I knew* est un ajout à l'édition originale [NdE].

scénarios...; des interventions — on m'en commande régulièrement — pour des événements publics, des colloques... À cela je peux ajouter des retranscriptions d'allocutions improvisées qui ont eu une importance telle dans ma vie que j'ai tenu à les inclure — par exemple mon intervention après la première projection de *Still Life* (2006) à Pékin.

Tous ces textes traitent fondamentalement de deux sujets: les questions que je me pose à moi-même et celles relatives à la place du cinéma en Chine. Mon rythme est assez rapide, d'un film au suivant il ne s'écoule en général pas plus d'un an et demi. Mais la Chine évolue à un rythme encore plus rapide, aussi je complète en quelque sorte mes films en ayant recours à l'écrit.

Je crois aussi qu'avec ce livre j'ai voulu réagir à une certaine évolution du cinéma chinois, dont il est dit de plus en plus volontiers qu'il est, ou plutôt qu'il ne doit être qu'un produit commercial. Certains réalisateurs abondent en ce sens: le cinéma n'a qu'une fonction de divertissement, il n'a strictement rien à voir avec l'art. Il me semble enfin que, inconsciemment peut-être, j'avais envie que mes écrits puissent être lus par la jeune génération de réalisateurs — voire la jeune génération « tout court ».

Depuis mes premiers films, j'ai conservé toutes ces interventions, tous ces articles, et tous reflètent avec une certaine authenticité le parcours d'un cinéaste, et en arrière-plan celui du cinéma chinois. Certaines choses pourront paraître naïves, mais je les raconte comme elles se sont passées et elles reflètent en dernière instance mon point de vue sur le cinéma. Je me souviens qu'à mes débuts la critique officielle et certains spectateurs nous reprochaient de toujours montrer les mauvais côtés de

la Chine. Un hiver, je suis parti dans la montagne pour marcher dans une nature très belle et isolée. Une beauté exceptionnelle s'en dégageait, une très grande noblesse. Il ne faut pas toujours se placer du point de vue du spectateur: la montagne existe même lorsque personne n'est là pour la regarder. Cela a suscité chez moi une prise de position: ce que j'ai à dire ne vient pas du cinéma mais de la vie et du voyage.

Lorsque *Pensées de Jia* est paru, je suis allé à la rencontre des lecteurs, à Pékin, à Shanghai..., et j'ai fait des interventions devant des publics de cinéphiles. J'ai bien sûr regretté de n'avoir pu accompagner le livre d'une rétrospective intégrale. La raison en est que jusqu'à aujourd'hui *Xiao Wu*, *artisan pickpocket* (1998), *Platform* (2000) ou *Plaisirs inconnus* (2004) demeurent interdits en Chine. C'est sans succès que j'ai essayé de faire évoluer cette situation, mais j'ai éprouvé un certain plaisir à envoyer un exemplaire du livre à tous les dirigeants et à tous les membres du bureau de censure et du cinéma. Afin qu'ils en retirent ce que bon leur semble.

J'ai écrit depuis *I wish I knew* une cinquantaine d'articles supplémentaires. Plusieurs évoquent les nouvelles libertés récemment conquises par le cinéma, mais aussi le poids d'un certain nationalisme. Je prévois la parution d'un second volume pour 2015.

Traduit du chinois par
Pascale Wei-Guinot

1996

XIAO SHAN RENTRE À LA MAISON

Scénario et montage:

Jia Zhang-ke

Image:

Hu Xin

Production:

Youth Experimental Film Group

59 min

MON POINT FOCAL

Après le tournage de *Xiao Shan rentre à la maison*, beaucoup de personnes m'ont demandé pourquoi j'avais choisi de montrer pendant sept minutes l'ouvrier Wang Xiao Shan en train de marcher, pourquoi deux plans représentaient à eux seuls un dixième de la durée du film. Je sais que pour ceux qui me posaient la question, ces sept minutes représentaient environ vingt-huit publicités, ou deux clips vidéos, mais je ne veux pas entrer dans ce genre de calcul, qui est le système de mesure du métier. Lorsque l'occasion se présente, j'aime exprimer mes pensées.

J'ai décidé de laisser ma caméra suivre l'ouvrier au chômage qui marchait dans les rues en cette fin d'année. Au tournant de l'année nouvelle, j'ai erré dans l'air froid de Pékin avec cet ouvrier au chômage, Xiao Shan. Par ces sept longues minutes, je ne cherchais pas à plonger le spectateur dans un état contemplatif, mais à tester sa concentration. Aujourd'hui, nos yeux et nos oreilles zappent à chaque seconde. Y a-t-il encore des gens capables d'arrêter leur regard sur des objets, sur des personnes, semblables ou différents d'eux ?

Le zapping télévisuel a changé notre façon de voir. Confrontés à une multitude d'objets audiovisuels, les spectateurs choisissent ce qu'ils veulent regarder en fonction de leurs besoins instinctifs. En cherchant à satisfaire sans cesse les désirs du public, les artistes ont

fini par perdre leur dignité. On ne s'interrogeait plus sur la situation de l'art. Beaucoup d'artistes se détournèrent de la voie artistique, faisant de la création une opération commerciale. L'art était devenu une pratique. Les règles du métier encadraient toute création, et réprimaient les émotions et la force des œuvres. Que restait-il à l'art, à part l'ingéniosité?

La professionnalisation de l'art avait pour seul but de le rendre rentable. C'est pourquoi j'ai préféré rester un cinéaste amateur. Je n'ai pas voulu sacrifier ma liberté. Quand la caméra commençait à tourner, je voulais pouvoir me poser cette question: ce que tu vois est-il vraiment le fruit de ta réflexion et de tes sentiments?

La représentation des états d'âme est vite devenue à la mode dans le milieu artistique. En peinture, en musique ou au cinéma, les artistes restaient en surface, sans jamais pénétrer la profondeur des sentiments. Les films de la nouvelle génération contenaient des milliers de plans. Ils ressemblaient à des clips musicaux dont les créateurs, ne s'intéressant qu'à eux-mêmes, n'avaient que faire des autres. L'éclatement des points de vue témoignait d'un refus de communiquer sincèrement avec le public. Les artistes avaient perdu leur acuité et manquaient de concentration. La plupart d'entre eux étaient incapables d'observer leurs véritables sentiments, car il fallait pour cela qu'ils se confrontent directement à la vie. Le rythme effréné de leurs œuvres n'avait rien de passionné. Il révélait seulement leur volonté d'échapper au réel. Lorsque nous, plus jeunes, avons pris la caméra, nous nous devons donc avant tout d'être sincères et observateurs. Sur le tournage de *Xiao Shan rentre à la maison*, la caméra n'a pas fui. J'étais prêt à me confronter aux faits, même s'ils montraient les défauts, les bassesses de la nature humaine. Je voulais les fixer du regard en silence. Ils n'étaient interrompus que par le plan, le regard suivant. Nous n'avons

pas suivi l'exemple de Hou Hsiao-hsien qui, après avoir focalisé son regard, éloigne la caméra, laissant la tristesse se dissiper dans le lointain. J'avais la force de regarder le fond des choses, parce que je ne fuyais pas.

À partir d'un moment que je ne saurais dater, j'ai commencé à m'émouvoir de certaines choses, que je trouvais n'importe où : le flot des passants dans la rue au crépuscule, ou la vapeur qui s'échappait des étals de nourriture, me donnaient l'impression d'exister vraiment. Malsaines ou épanouies, les vies flottaient sous mes yeux, s'écoulaient imperceptiblement. Je sentais l'odeur forte de la sueur sur le corps des passants et sur le mien. Lorsque nos odeurs se mêlaient, nous entrions en relation. Nos visages étaient différents, mais marqués par un même sort. Je regardais volontiers l'acné sur le visage poussiéreux des ouvriers migrants, car leur jeunesse pleine d'allant n'avait pas besoin de « soins spéciaux ». J'écoutais avec plaisir les bruits qu'ils faisaient en mangeant, car le repas était pour eux une récompense méritée. Ils existaient naturellement, à condition que nous les regardions, que nous acceptions d'en faire l'expérience.

Là où notre regard se posait, la douleur du temps qui passe n'existait plus. Chaque élément entrant dans notre champ de vision, un léger rayon de soleil, des souffles lourds, éveillait en nous une émotion authentique. Nous portions attention au monde qui nous entourait. Nous voulions éprouver la souffrance des autres. En nous souciant d'eux, nous leur exprimions notre sollicitude. Nous ne cherchions pas à fuir la mélancolie de la vie en nous laissant éblouir par l'éclat de la raison. Nous ne baissions pas la tête sur du rock assourdissant pour contempler notre ombre et flatter notre ego. À l'époque des cœurs refroidis et des certitudes évanouies, nous allions chercher les autres, pour les comprendre, leur communiquer nos idées. Nous devons respecter la vie de chacun pour

que ce respect s'étende à tous. Nous considérons les conditions de vie des hommes et le contexte social. Nous voulions inciter à la transmission des vertus, et assumer notre idéal. Nous étions fidèles à la réalité comme à nous-mêmes. Nous nous étions promis que nous ne la transformerions pas.

Lorsque nous avons commencé à filmer Pékin, c'était avec toute la liberté, l'assurance et l'honnêteté qu'offrait notre attitude. Atteindre cette attitude était plus important pour moi que de trouver une forme, car on ne choisit pas une façon de filmer sans adopter une certaine vision du monde. En déterminant les conditions dans lesquelles j'allais raconter mon histoire, j'établissais les modalités globales du film. Dans *Un jour à Pékin*¹, comme dans *Xiao Shan rentre à la maison* ou *Du Du*, j'ai déterminé les conditions d'accès à la conversation et la manière de converser.

Dans *Xiao Shan rentre à la maison*, nous avons distingué les différentes fonctions audiovisuelles de l'écran pour créer un assemblage qui offrait les caractéristiques de plusieurs médias. Nous voulions ainsi montrer les conditions d'existence de Wang Xiao Shan et les nôtres. Le développement rapide des médias de masse a perverti la communauté humaine. C'est peut-être ce qui explique pourquoi les gens sont devenus si froids. Nous ne savons plus réfléchir par nous-mêmes, ni communiquer sans l'aide de machines. Lorsque nous n'avons pas le moral, nous écoutons « Confidences de minuit » à la radio. Nous réfléchissons aux problèmes sociaux grâce au magazine « Moment critique », et nous allons consommer après avoir regardé « Réputation justifiée ».

¹ Court-métrage expérimental réalisé par Jia en 1994, lorsqu'il était étudiant à l'Académie du film de Pékin. Toutes les notes sont des traducteurs.

Notre vie est de plus en plus normalisée, codifiée. Or, combien de normes et de codes ne sont pas définis par les médias ? La multiplication des chaînes de télévision CCTV et l'élargissement du format du *Quotidien de la Jeunesse* de Pékin ont transformé les gens. Xiao Shan, originaire d'Anyang, vit parmi des gens transformés par les médias, ou en passe de l'être. Puisque l'influence des médias se fait sentir partout dans la ville, il a lui aussi été transformé. Les passages sans images de Xiao Shan, dans lesquels l'intrigue se déroule comme un feuilleton radiophonique, sont nés de l'idée qu'après l'essor des médias visuels, la radio pouvait sensibiliser de nouveau le public, lui réapprendre à écouter. Nous avons également osé renoncer à la fois aux images et aux sons, en les remplaçant par un dispositif ressemblant à un moniteur d'ordinateur. Puisque nous avons tous l'habitude de lire sur un écran, nous voulions pousser les spectateurs à lire directement les caractères.

Les autres éléments présents dans *Xiao Shan rentre à la maison*, comme le reportage écrit, les publicités et les extraits de l'émission « Oriental Horizon », visaient à multiplier les différentes formes de médias pour que les spectateurs prennent conscience de l'acte de réception, qu'ils réfléchissent à la façon dont nous admettons les faits rapportés par les médias.

Aujourd'hui, je ne suis plus seulement en quête d'un langage propre au cinéma. Je cherche avant tout à créer un nouveau modèle cinématographique. C'est pourquoi le déroulement de l'intrigue de *Xiao Shan rentre à la maison* évoque la lecture d'un magazine. J'ai éprouvé un plaisir de rédacteur à mettre bout à bout chaque passage de ce film. Puisque Hollywood dupe le public par des montages fluides, je me devais de révéler la subjectivité de mon montage. Suivant un principe de réalisme, je n'ai pas voulu dissimuler la nature fragmentaire et composite des matériaux utilisés.

Je me souviens encore de l'hiver 1994, lorsqu'après avoir rejeté de nombreuses suggestions, comme « La grande production » ou « Le progrès », nous avons finalement nommé notre groupe « Le Groupe du jeune cinéma expérimental ». Cette formulation simple nous rendait heureux, car elle contenait nos trois mots préférés : jeune, expérimental, cinéma.