

Cinématographie d'un bouleversement

À l'ouest des Rails, Wang Bing, 2003¹

HÉLÈNE PUISEUX

Wang Bing rend compte du démantèlement du complexe industriel des fonderies de Shenyang, où travaillaient 50 000 ouvriers jusqu'en 1999, sacrifiés à la nouvelle politique socio-économique de la Chine. Avec sa caméra numérique, il filme cette immense casse matérielle et morale. Il a suivi pendant des mois, à toute heure, les ouvriers et leurs familles pris dans une pareille tourmente, et pulvérise les codes directifs et préconçus trop souvent utilisés dans les documentaires : il choisit la patience, la longueur des séquences, l'accumulation des détails, l'attention portée aux corps et aux espaces. Fragmentant les « masses » à l'échelle de l'individu, écoutant la parole de chacun, détaillant les gestes, les images de Wang Bing donnent de la dignité à chaque être. Elles mettent en valeur les attitudes particulières, les différences de génération, et la conscience de devoir s'adapter, le courage respectif, par lesquels se compose le miroitement d'un monde en train de se désagréger.

J'estime que le cinéma est fait pour raconter des choses détaillées²

Le 9 juin 2004, *À l'ouest des rails* sort en première publique mondiale au Reffet Médecis à Paris, dans sa version de 9 heures 11 minutes. Ce documentaire avait déjà été présenté et primé dans des festivals, sous des formes plus courtes, notamment à Berlin en 2002, dans une version de 5 heures. Je me précipite, je ressors sept heures plus tard, ivre d'attention, éblouie par tant de force, de beauté, de naturel, de sensibilité, me réservant la fin pour le lendemain, et certaine d'y retourner souvent, pour en pénétrer les ressorts. Le film a tenu quatre mois.

Le cadre est présenté par le même texte déroulant qui précède chaque projection des quatre éléments qui composent *À l'ouest des rails*.

- 1 Ce texte est la version remaniée pour cette publication d'un texte écrit en juin 2004 immédiatement après la découverte de *À l'ouest de rails*. Les éditeurs remercient Jeanne Favret-Saada de le leur avoir signalé et de les avoir mis en lien avec l'auteur.
- 2 Cf. Entretien de Wang Bing et Isabelle Anselme, 24 juillet 2013, dans cet ouvrage, p. 19.

Tie Xi, quartier de la ville de Shenyang au nord-est de la Chine, est le plus ancien et le plus vaste centre industriel du pays. Construites en 1934 pour produire le matériel de guerre de l'armée impériale japonaise, les usines furent vite reconverties après l'instauration de la République populaire de Chine en 1949.

À la fin des années 50, les usines ont été réaménagées avec du matériel fourni par l'Union Soviétique (essentiellement composé du stock de la Seconde guerre mondiale confisqué aux Allemands, à la fin de la guerre).

La plupart des 157 projets industriels chinois, financés par les Soviétiques à cette époque, étaient implantés dans le quartier de Tie Xi et la zone industrielle alentour.

Après la séparation sino-soviétique au début des années 60, beaucoup de ces usines furent délocalisées vers le centre du pays, mais plus d'une centaine restèrent en activité.

Au début des années 80, le plein emploi régnait dans ces usines. Comme les ouvriers, envoyés dans les campagnes pendant la révolution culturelle, regagnaient les villes, la main-d'œuvre à Tie Xi atteignit le million de personnes.

Cependant au début des années 90, la plupart de ces entreprises d'état périllicitaient et tournaient à perte. Fin 1999, les usines fermaient, les unes après les autres.

La faillite du complexe est déclarée au mois d'août 2001.

À l'ouest des rails est donc l'histoire d'une gigantesque « restructuration », épisode de la course de la Chine pour entrer dans l'étape mondiale des échanges économiques. Les trois parties (quatre films) se déroulent, parallèlement, de 1999 à 2001 : les divers lieux, usines, quartiers, et leurs occupants sont explorés par une méthode très attentive, comme pointilliste. *Rouille I et Rouille II* sont centrés sur les usines et les ouvriers ; *Vestiges* est consacré aux relations dans les familles et au quartier ouvrier, aux expulsions des habitants et à la démolition des logements ; *Rails*, enfin, se concentre sur Lao Du, un vieil homme du quartier. Avec sa caméra numérique, par son approche personnelle, respectueuse, lente, Wang Bing transforme l'usage et la forme même du documentaire³, il la fait pratiquement éclater : avec les mille morceaux des images, et avec les détails de leurs vies et de leurs relations bouleversées, il a ouvert les portes aux Chinois de Shenyang et les a fait entrer dans l'Histoire.

La passion des détails

***Rouille I et Rouille II*, (2 h 04 + 1 h 56) : « Qui tu filmes ? »**

Rouille I commence par un grand plan d'ensemble, en plongée, du site industriel enneigé, et se poursuit par un long voyage cadré par la vitre avant du train, sur les petites lignes qui desservent les différents ateliers et courent dans la ville. C'est la première rencontre avec les signaux d'alerte sur les rues. Les cyclistes se dépêchent avant que ne se baissent les barrières, fermeture annoncée par les sonnettes et surveillée

3 Les *Cahiers du cinéma* confirment cette originalité en classant le film 7^e dans la liste des dix meilleurs films des années 2000.

par un garde-barrière et un flic policier. Il y a constamment un grand bruit de fond (train et usines). On entre dans le paysage ouvrier.

Puis on pénètre dans le monde ouvrier humain par la séquence tournée dans la salle de repos des fondeurs de cuivre. Un homme mange, un autre se fait couper les cheveux, bagarres avec Lai Yi qui refuse de jouer au mah-jong. On parle mah-jong, putes, argent, cheveux blancs. La bagarre se prolonge sur le palier, assez brutale. On est dans le sombre, la violence relative, tout de même un peu pour rire, avec une atmosphère très chinoise de laisser-aller et de violence superficielle. Une part de jeu. Il y a dans l'ensemble du film beaucoup de contacts physiques d'ouvriers luttant pour rire; contents d'être filmés, d'être objets d'attention.

La première partie est particulièrement marquée par le bruit des ateliers, même s'ils sont partiellement désertés. L'activité est réduite, les licenciements ont déjà commencé depuis deux ans au moins. Les réparations au cours de l'été sont de pure forme et exécutées sans hâte ni urgence, ni même de soin. Le travail est très dur, les sacs de matières premières très lourds à décharger. Les tonnes de poussière volent, on a l'impression de mal respirer. Les ouvriers devraient porter un masque imposé par le contremaître Zhou Deqing. Les employés temporaires sont furieux de la dureté du travail. Le déchargement des sacs de minerais a lieu à deux reprises dans *Rouille I* et dans *Rouille II*. La poussière est effroyable, qui s'incruste et colle. Quelques vieux ouvriers ont du mal à marcher, à descendre des échelles; ils sont voûtés. D'autres disent être dans la quarantaine, ils ont des enfants, leurs femmes ont été licenciées avant eux; d'autres enfin, vraiment jeunes, très décontractés, évoquent la corruption pour les arrêts de travail, obtenus à coup de paquets de cigarettes.

Wang Bing est très intégré. On ne le voit jamais, mais les ouvriers s'adressent à lui, « prends ça », « filme ça », « qui tu filmes ? », etc. Ces ouvriers assis sont filmés en contreplongée, comme si Wang Bing était à genoux auprès d'eux, jamais en plongée. Il suit les ouvriers, ne les précédant jamais. On entend parfois ses pas, son souffle. Cette proximité et le respect qu'induit la contre-plongée lui permettent de capter l'extrême grâce de certains corps, leur nonchalance, détendus dans les lieux de repos enfumés et sales, la manière de s'asseoir sur les bancs inconfortables, la manière de regarder avec des yeux rieurs, un désir de paraître sans doute moins malheureux, de tenir la face. Wang Bing filme le naturel des hommes à se déshabiller devant la caméra, les suit dans les scènes de bains communs et de décrassage; hommes nus, marchant dans les coursives, se lavant avec un soin prolongé entre les fesses, le sexe, les bras, les épaules, le dos, comme un plaisir érotique qui vient autant de la caméra que des corps qui se débarrassent de leur travail avec la poussière et la sueur. La sensualité y est esquissée ou appuyée par la nonchalance pleine de grâce, par les attitudes détendues qu'ont ces ouvriers, ni particulièrement beaux ni laids, jeunes et vieux confondus. Les effets dans les bains sont assez « orientaux », reflets verdâtres de l'eau. Filmés de loin, ils évoquent parfois des tableaux de baigneuses ou d'odalisques.

On est envahi par l'extrême simplicité des ouvriers devant la caméra, leur justesse, qui est celle des gens qu'on voit dans les rues, dans les villes et dans les villages ; aucun jeu, aucune spectacularisation, sauf parfois voulue et alors exprimée. Dans une scène de bagarre, l'un des ouvriers dit en riant « coupez, on la garde ».

Au milieu de tant de scènes masculines, il y a une grande séquence sur les femmes dans les bureaux de la câblerie électrique : femmes qui tricotent, qui discutent de choses et d'autres, de courses, de prix, de coiffure, de tricot, de l'évolution de l'usine ; elles rangent des papiers en piles avant de descendre pour le déjeuner de Nouvel An. On reverra, brièvement, trois de ces femmes dans *Rouille II*, en mars 2001, quand leur bureau est enseveli sous les eaux gelées d'une rupture de canalisation, qu'on doit défoncer à la barre à mines et au marteau piqueur, sur vingt centimètres d'épaisseur : les terribles hivers de Mandchourie.

À la table du déjeuner du Nouvel An 2000, les mauvaises nouvelles assaillent les petits employés et petits cadres de bureaux. Les femmes et les hommes sont à peu près en nombre égal. Les femmes ont les postes les plus importants. La séquence se déroule au restaurant devant un repas magnifique comme tous les repas de fête chinois. Multitude de plats, séance de « cul sec » (*gan bei*), sous les yeux de deux jeunes employées en blouse verte qui veillent debout, près du comptoir, et regardent tout ce monde en train de banqueter, l'air de s'ennuyer en attendant que ce soit fini. La femme-chef rend compte du discours du grand patron, lors d'une récente réunion tenue à l'échelon supérieur : « Maintenant, l'usine va cesser de s'occuper des ouvriers et des employés », « C'est comme les enfants, il faut savoir les laisser partir », « Il leur faut prendre leur destin en mains », « s'autonomiser », « cesser d'attendre tout du patron ». La femme mime, avec un geste de la main, geste qui a dû accompagner les paroles du patron, comme si elle chassait un insecte importun, collant, pour indiquer qu'on doit s'éloigner. Devant les inquiétudes suscitées par ces changements obligés, synonymes de licenciements et de fermetures, il faudra acheter des actions ; « Peut-être cela ne marchera pas, on verra bien » et d'ailleurs, le patron a cité Deng Xiao Ping : « On traverse la rivière en tâtonnant ». Le karaoké est le compagnon inévitable des sorties en groupe, il fait les beaux jours des grandes villes étincelantes, comme ceux des restaurants et des minuscules boîtes de nuit au fond des provinces, et ici, à Shenyang, la grande ville de la froide Mandchourie, il s'épanouit dans la salle particulière du restaurant d'entreprise. Au chef comptable et à sa chanson sentimentale, succède une des aimables femmes du bureau, ses yeux noirs souriants, cheveux frisés et doudoune rose lilas, qui se lève et entonne :

Laissez-moi dire au monde
Que la Chine a son destin entre ses mains
Laissez-moi dire à l'avenir
Que la relève a commencé
Grands leaders passés et à venir

Menez-nous à la Nouvelle Ère,
 Guidez-nous plus avant sur le chemin
 Qui mène à la Nouvelle Grande Ère.
 Chantez « l'Orient est rouge »!
 Levez-vous ! Le futur est entre vos mains.
 Voici un conte de printemps.
 Réforme, ouverture et grande prospérité
 Guidez-nous plus avant sur le chemin
 Qui mène à la Nouvelle Grande Ère
 Levez bien haut la bannière,
 Le futur commence ici!

« La Nouvelle Grande Ère » : dupes, les convives du Nouvel An ? Non. La lucidité et l'acceptation coïncident avec la survivance des vieux slogans (pour s'en moquer, ou pour les chanter sans analyse) et de l'esprit de l'ancien monde ouvrier, avec la crainte de la dégénérescence d'une morale familiale, avec la superposition des anciennes manières et des nouveaux slogans. La Chine contient, entretient, diffuse ce ressassement de formules magiques qui instaure le déni : ici, les mots « ouverture et prospérité » annulent la fermeture de l'usine et le chômage. En chinois, le futur n'est pas un mode verbal, il s'exprime par l'infinitif auquel on adjoint un adverbe ou une précision d'époque, signe de la ténacité présente pleine d'espoir qui laisse advenir.

Rouille II est marqué par la fermeture progressive, puis définitive de tous les ateliers. Plus que dans *Rouille I*, les problèmes d'argent, celui des indemnités et des faillites, la pénibilité du travail et ses marques sur les corps, forment les broderies de cette nouvelle partie.

Rouille II s'ouvre sur l'image d'une fuite, la coulée de métal en fusion, près d'un tuyau d'oxygène, où l'on retrouve Zhou Dexing, le chef d'équipe. Et le film se poursuit par la séquence des fuites de poussière, au cours du déchargement des sacs de minerais, avec des costumes spéciaux que chacun se fabrique de bric et de broc, pour essayer de s'abriter de la pollution. Pénibilité visible, audible, mais aussi inscription invisible dans les corps : le plomb, les autres métaux, les poussières diverses, sont autant de dangers. D'autant qu'ils fument beaucoup. On voit l'importance des cigarettes dans la vie quotidienne et sociale (c'est, comme on l'a vu plus haut, en paquets de cigarettes que se paie la corruption des médecins pour avoir un arrêt de travail). Près de la moitié du film est très bruyant, comme *Rouille I*.

Alors que *Rouille I* est chevillé par le repas de Nouvel An à l'usine, ses chansons et ses projets, *Rouille II* est chevillé par la séquence de l'hôpital et la surveillance des maladies professionnelles : un mois d'examens subis à la campagne, ou à tout le moins dans la grande banlieue, vécu par les ouvriers comme une sorte de colonie de vacances. Wang Bing les suit dans les chambres à quatre lits et dans les salles de soins. Activités de vacances : lire un roman porno, – « ce porno va me tuer » dit le lecteur en s'agitant comme un forcené sous son drap –, emprunter un roman, aller à la pêche, jouer du saxophone.

Activités médicales et contrôle du plomb : Wang Bing entre dans la salle des soins avec les infirmières sous les yeux de qui les hommes en rang d'oignon se font leurs injections de produits contre le saturnisme ; il y a un incroyable laisser-aller de la part des patients qui ont oublié leur traitement la veille, ou des soignants, reprenant quatre ou cinq fois la piqûre qu'ils ratent. Tout cela est très physique : bras gonflés, garrot, aiguille en gros plan cherchant la veine à plusieurs reprises, stoïcisme des ouvriers ; retour à la chambre avec le saxophone, pour deux chansons différentes ; la première est un chant de l'Armée Rouge de libération, « Bambou délicat » :

Tu flottes sur la rivière, Bambou délicat,
Nous marchons sur les rives,
Vers les montagnes verdoyantes,
L'aigle héroïque déploie ses ailes et s'envole,
Il m'accompagne en avant vers les combats
Remplacer ceux qui tombent
Et suivre l'appel du Parti.

Ensuite, une chanson de la « libération » du Tibet :

Ne nous offrez pas du thé tibétain,
Ni des écharpes de soie.

Musique aux paroles décalées, bonne humeur, mélange du tragique et du comique, les deux chansons introduisent des grands pans d'histoire de la Chine.

Le départ à la pêche, très comique, a lieu dans la douceur du soir. Les moustiques sont nombreux, les poissons sont minuscules ou absents. Mais à la séquence suivante – « tu peux la filmer », dit un ouvrier à Wang Bing invisible –, la police arrive. Un ouvrier s'est noyé (accident ou suicide ?) dans la mare aux poissons. Devant la morgue, deux ouvriers assis sur leurs talons discutent sur le sort des ouvriers par rapport aux pontes ou aux sous-directeurs, suspectés d'avoir prévenu la famille trop tard. La salle de distraction, avec la télé, succède : un film porno est aperçu brièvement avec des gros plans de sexe. La scène du restaurant : manger en draguant la femme d'un collègue. Les plats abandonnés. Dans l'ensemble, les ouvriers sont heureux d'être filmés, enfin inscrits dans quelque chose qui va fixer ce qui précisément se délite.

Car on s'achemine vers la fin des usines et de *Rouille*. Wang Bing filme les bureaux d'inscription au chômage, aux retraites. Il se dégage un mélange de laisser-aller, de je m'en-foutisme et de flou, de déception acquise et admise. On a l'impression que personne ne va suivre les dossiers. Les employés des bureaux ne sont pas là, ils déjeunent, seuls quelques ouvriers attendent leur retour. Dans le bureau de dépôt des dossiers de retraites, une jeune femme, épouse d'un cadre important dans la partie financière, vient apporter le dossier du vieux Liu. En robe transparente, dans le contre-jour, on la voit comme si elle était entièrement nue. Un des employés la drague vaguement ou plutôt il n'ose pas, mais une fois qu'elle est partie, les autres

lui disent « Toi, tu sais parler aux femmes ». Il se vante d'être un homme à femmes, parle du prix des putes, ouvrières licenciées qu'on « a pour 20 ou 30 yuans », et qui gagnent ainsi 2 700 yuans par mois. Il établit le lien entre le chômage et le sexe. Envie. Désir vague.

Retour à l'usine : Zhou Dexing, le contremaître, parle de l'argent gagné ou plutôt qui serait gagnable par la fonderie si elle était bien gérée. Il sort un grand nombre de chiffres, à toute allure : il regarde la caméra de son œil un peu de travers, toujours à moitié rieur ; en même temps, il est furieux que la société ait si mal géré un si bel outil, si puissant qu'il pouvait traiter les pires qualités de minerais. Selon lui, une partie du déficit vient de là, on leur vendait de la poussière. Il a une vraie fierté de son outil de travail, qui réapparaît dans la réunion (syndicale ? ou d'équipe ?) lorsqu'il dit aux ouvriers, une fois la liquidation décidée et formulée, qu'ils doivent faire attention à eux, travailler soigneusement, ne pas avoir d'accident et essayer d'avoir des primes de rendement, qu'il calcule de tête en demandant un accord à quelqu'un qu'on ne voit pas (Wang Bing ?). Zhou Dexing conclut que la société d'exploitation n'a fait que 300 millions de yuans alors que la ville ne peut plus la subventionner suffisamment. Il est pris en contre-plongée légère, assis sur un banc de bois, un peu de travers et ses yeux, très intenses, très intelligents, sont tournés vers la caméra qui est à sa gauche.

Une autre séquence suit un gros ouvrier qui va et vient, tout nu, sur la gauche du cadre. Il téléphone au service social, pendant qu'un autre, vêtu et assis, pris lui aussi en contre-plongée, explique la condition humaine et les inégalités, à base de comparaisons d'argent : « qu'est-ce qu'on peut faire en travaillant beaucoup et en gagnant 500 yuans ? ce qui ne permet pas d'aller au restaurant ou chez les filles... », comparaisons qui induisent forcément des questions sur soi : « suis-je idiot pour gagner si peu ? ». Le gros ouvrier tout nu essaie de se renseigner sur le service médical et les remboursements qu'il pourrait obtenir pour son bras engourdi.

Les ateliers ferment les uns après les autres. Le film quitte les usines et la fin de *Rouille II* nous transporte dans le quartier ouvrier de l'Arc-en-Ciel ; on y retrouve les ouvriers, chacun dans leur maison, ou parfois les uns chez les autres, avec des enfants un peu gênés et ricanants assis sur des chaises. Ils se plaignent des conditions de retraite, de minimum garanti, de l'escroquerie aux obligations qu'ils ont achetées. Dans le quartier ouvrier aussi, toutes les conversations roulent sur l'argent, les indemnités, globales ou fractionnées. On retrouve Zhou Dexing, tout propre en tee-shirt blanc, assis sur son lit. La dernière image est celle du train qui traverse le quartier de l'Arc-en-Ciel déjà partiellement démoli, et qui va être le centre de la partie suivante : *Vestiges*.

Vestiges, 2h56 : « Dépêche-toi, mère, sinon, nous te laissons »

Tourné dans le quartier ouvrier, en même temps que les deux films précédents, *Vestiges* s'attache aux familles des ouvriers à travers la perte de leur logement. Les images construisent, en même temps, les rapports entre les générations, dans un monde qui fond. À cet endroit du documentaire, riche de plus de quatre heures passées dans *Rouille I et II*, le spectateur dispose d'éléments qu'il peut rapprocher à sa guise au fur et à mesure qu'il s'enfonce dans cette nouvelle partie.

Vestiges s'ouvre par une grande loterie qui a lieu sur le champ de foire. C'est l'hiver 1999-2000. Bruits, chansons, foule, beaucoup de rouge, vêtements minces ou épais, haleines glacées. Il fait très froid, et, sur un camion, un meneur de jeu anime la loterie : un jeune homme (30 ans?) vient de gagner. Le meneur de jeu le croit au chômage : « Non, dit le gagnant, je suis en transition », « Depuis 6 mois? », « Non, depuis 10 ans ». En fait, il n'a jamais travaillé. Il a emprunté l'argent de la loterie. Wang Bing suit un individu, puis un autre, fragmentant la foule désœuvrée, comme il fragmentait « les masses ouvrières ». Les uns ramassent des vieux billets, d'autres regardent et écoutent le bonimenteur, qui met un gros nœud en satin rouge au gagnant, transformé de fait en paquet cadeau. Premier signe d'un monde flottant au gré de l'occasion, qui va se développer dans le film avec la vision de la jeunesse.

Après ce prologue, *Vestiges* déroule ses quatre parties chronologiques, de longueur inégale, où se précisent les relations familiales et amoureuses, le logement, le chômage, les petits boulots, les combines et l'argent. La vie ouvrière devient la vie tout court.

1. Près de la moitié du film est consacrée à la vie du quartier, dans l'hiver 1999-2000, en suivant les ados, bien individualisés : Bobo, Whitey, Wang Zhen et quelques autres. À la première vision, on est saoulé par le rythme décousu et désœuvré des journées des adolescents, traînant dans les rues, entrant et sortant du magasin général Hongxiang que Wang Bing a pris comme point d'observation : c'est le lieu des rencontres, là où il y a le téléphone, les commérages, les projets, les parties de cartes. C'est là qu'on évoque pour la première fois la démolition du quartier, au moment de la fête des lanternes, en février 2000, et quelques jours après la Saint Valentin, qu'on fête maintenant en Chine en offrant des fleurs et des chocolats. Importation d'une coutume brute de décoffrage, ayant perdu son lien originel, (qu'est-ce qu'un saint?) mais pas sa finalité, pouvoir parler de l'amour. Une personne sur quatre avait moins de quinze ans en Chine au moment du tournage. Wang Bing suit chacun au fil des journées, seuls ou ensemble, les caractérisant à coups de détails minuscules.

Wang Zhen, c'est ce gros garçon qui vit avec un père tout maigre, une mère cancéreuse et une grand-mère qui bâfre à grands coups de baguettes dans une cuvette, assise sur son lit, où elle déplore la maladie de sa bru, pleine d'espoir et inquiète, à la fois,

pour la vie de son petit-fils. Lui, il traîne, pas bon à grand-chose, amoureux de la petite à caban jaune, Zhang Na. Comme tous les autres adolescents, il tient quartier au magasin Hongxiang, dont il appelle la propriétaire tante Chi, titre qu'on donne aux femmes proches et supérieures en âge, déférence amicale. Elle est assez proche des ados qui passent leur journée chez elle à taper le carton, traîner en baillant et en devisant de leurs amours nulles. C'est elle qui est chargée de relire la lettre d'amour du jeune Whitey. Whitey, c'est l'amoureux transi, avec sa frange décolorée, raide, mèches noires et blondes. Sa maison minuscule a plusieurs entrées très délabrées et en désordre, où il écoute des disques sur son lit et chante une chanson « Le ciel est le ciel, je ne te verrai plus », une chansons romantique et nostalgique, qui étire la vie comme un papillon sur une planche.

Le maigre Qu Jian a un genre de furoncle près de l'oreille. Sa grand-mère et son oncle (ou son père?) ont un travail à domicile, ils mettent tout le jour des baguettes dans des sacs en papier pour les restaurants. Ils résistent longtemps à l'expulsion. Sa mère est morte d'une attaque cérébrale, à cause, dit une voisine, du stress subi au boulot, « c'était une fonceuse. »

Zhu Bin a un corps très souple et fait des flexions à toute vitesse chez Wang Zhen. Il n'est jamais chez lui, et traîne dehors toute la journée.

Ren Huan vit chez une tante qu'on voit un moment sur son lit avec lui : les gens se tiennent souvent sur leur lit, faute d'espace dans ces petits logements à pièce unique, avec quelques bouts de cloisons pour faire une place à une grand-mère et au coin cuisine. Monde décousu de Ren Huan, qui soigne son petit chien frisé, à qui il fait sauter de la viande dans un wok. Il a aussi une tante qui travaille loin, il faut prendre le bus pour aller la voir, pour qu'elle dise à sa sœur, la mère de Ren Huan (divorcée et pourtant résidente à Tie Xi Qu) de s'inscrire sur le registre des relogements sinon ils n'auront rien.

Leizi a une tête de mauvais garçon de cinéma, il se vante de faire partie d'une bande de « baston ». Il a aussi une réputation de menteur. Il raconte des coups, avec des trafics, des assassinats où le sang aurait giclé sur tous les murs, ceci dans les chambres minables où ils se roulent sur des lits. Sa bande mafieuse projette de faire du trafic de camions, avec des camions provenant d'on ne sait où et qui, selon eux, ressemblent aux mastodontes du prestigieux chantier des Trois Gorges. Pour les parents, ce sont des bons à rien.

Les relations avec « les filles » et entre garçons sont surtout vues du côté des garçons, avec lesquels Wang Bing a dû s'intégrer plus facilement dans une Chine prude. Ils se tripotent vaguement, courtisent la petite qui sert d'entremetteuse entre Zhang Na (qui a un copain) et Bobo, qui joue à lancer son pied et sa jambe sur la tête de Wang Zhen.

Des enfants de 5 à 10 ans font du petit commerce en ramassant des canettes, tout en essayant de voler les revendeurs adultes. Dans leurs maisons, dans le magasin,

dans les rues, devant les maisons des filles, les garçons semblent tout à la fois partout chez eux et sans logis; ils jouent aux cartes, fument, bâillent, dorment, se battant vaguement sur un lit, jouent le plus souvent gauchement de leur corps, bien loin de la gracieuseté des « corps ouvriers » de *Rouille I et II*, glandent, jouent à être grossier ou un peu brutal. Les cartes tiennent une place importante, servent à la divination, à faire des patiences, à jouer ensemble, à gagner et perdre de l'argent, toute la journée.

Petites maisons sans étage, serrées dans la boue et la neige, barricadées de cartons, ou ouvertes au contraire à la chaude poussière des mois d'été, où tout le monde circule en maillot de corps et s'évente sur les petites chaises devant les portes. Pays sans intimité. On vit dehors.

2. Une heure et demie plus tard, exténué par le monde déglingué de ces adolescents, le spectateur rejoint le monde des adultes à la réunion d'information du 9 octobre 2000, sur les expulsions et déménagements qui doivent avoir eu lieu d'ici le 7 novembre. *Vestiges* a beaucoup insisté sur les bandes d'adolescents, enfants uniques, gâtés, paresseux, héritiers misérables, inquiets et inquiétants, de parents qui sont habitués aux difficultés, et tentent de s'adapter à la « nouvelle grande ère » ravageuse, avec courage et patience. Après la longue présentation des ados, on comprend mieux la situation générale. La jeunesse est isolée et désaxée, et, à cause de leur âge sans doute, mais aussi par attitude volontaire, ces pauvres « misfits » chinois se tiennent à l'écart des problèmes affrontés par les parents et grands-parents, qui vont se coltiner le problème de l'expulsion, les démolitions progressives, les déménagements à organiser, les minuscules biens si pauvres, les choses à vendre en brocante, métal de récupération. Les rapports entre générations s'esquissent en creux, dans les silences, ou de discrètes plaintes contre les belles-filles ou les petits-enfants. Parfois, on entend des nouvelles à la radio ou bien la télé passe des scènes de discours officiels dans les salles de réception du Palais du Peuple à Pékin, claironnant des discours triomphalistes sur les progrès en Chine et la « Nouvelle Ère », complètement déphasés avec la pauvreté ambiante. Parfois, au son, se mélangent champ et hors champ : un train de l'usine passe et siffle, beaucoup de chansons à la fois mièvres, romantiques, démodées, très langoureuses, les Chinois chantent, chantonnent, les hauts parleurs diffusent, les foyers sont équipés de télévisions, de radios écouteurs, vieillots, mais bien présents.

3. Ensuite, voici l'époque des démolitions, nombreuses, plans cadrés court, étant donné l'exiguïté des locaux. Cartes postales de la misère ouvrière abandonnée à elle-même, où toutefois, on bouffe, autour des gamelles souvent appétissantes, dans une saleté très grande, vaisselle en cuvette et plastique, bols avalés en vitesse, ou quelques repas parfois bien organisés, autour d'une table, tous ensemble. Le père de Zhu Bin refuse de partir, il est assis sur le bout de son lit dans une pièce déjà à moitié vidée et se compare au « Tigre du Nord-Est » : c'est sûr, il tuera les gens du relogement, s'ils se présentent pour l'expulser. Il déplore que Zhu Bin et sa bande

glandent sans rien faire, qu'ils aient laissé passer l'âge de s'enrôler dans l'armée, et ne veuillent « ni s'intégrer à la société, ni s'opposer ». Dans ce monde déboussolé, Wang Bing a toujours sa façon attentionnée, respectueuse, de cadrer les prises de vue dans les logements. Il « décentre » le plan, et s'il y a plusieurs personnes, il filme celui qui ne parle pas : ainsi, pendant que sa femme se plaint, on voit le vieux M. Liu manger et boire, puis Wang Bing recadre la dame, et enfin les deux autour de leur table, petite composition en couple avec le soin porté à chacun. Il déploie tout son respect et son attention aux individus, il ne les envahit jamais, esquisse une relation, n'insiste pas. Il enregistre les récits brefs et sans complaisance de vies dures, passées à chercher du travail pendant la guerre avec le Japon, du Sud de la Chine au Nord, pour finir ici, vieux, licencié, vidé de son foyer. Il suit les résistances, novembre, décembre, les coupures progressives de l'électricité, les rires autour des difficultés, le courage (ne pas perdre la face), les départs, les démolitions par petits bouts, récupération des éléments de bois ou de métal, pauvreté, les derniers habitants qui s'éclairent à la bougie, à la lampe à pétrole, se chauffent avec de tout petits poêles, font la cuisine dehors, à la lumière noire de la nuit.

Fil de trame, la maladie court : plusieurs toussent et crachent, reniflent, et surtout, la mère de Wang Zhen lutte contre son cancer. Sa perruque posée dans le porte-bagages de son vélo, elle s'arrache ses cheveux noirs qui tombent à cause de sa chimio, devant deux voisines à la fois horrifiées et peinées, les petits visages tout crispés, les rhumatismes, les « douleurs », la vie ordinaire. Au magasin déserté, vers la fin, un adolescent annonce brutalement « la mère de Wang va bientôt clamecer ».

Autre fil de trame : l'argent, estimations de la boutique Hongxiang, prêts et emprunts, dédommagements pour la perte des logements, trafics que cette expulsion entraîne. Les yuans se fauflent, les gains aux cartes, les centimes comptés, de petites sommes. Les mômes vendent et chapardent des canettes. Comme M. Wang ou M. Liu, beaucoup d'expulsés vendent leurs affaires, en petits tas devant leurs maisons. Les adolescents rêvent de trafic de camions, Bobo rêve d'un taxi neuf pour Whitey, chacun rêve de l'argent que l'on pouvait gagner ou que l'on pourrait gagner, « Vendre son sang, on n'y arrive même plus ». Dureté de la vie et résistance des êtres.

4. C'est fini. Le quartier est vide ou à peu près, Wang Bing pénètre chez les derniers résistants, les maisons sans chauffage, éclairées à la bougie ou la lampe à pétrole, le magasin déserté et lugubre, plus de chaleur, plus de lumière. Les corps sont transis. Renifler, tousser cracher, avoir froid, se tenir les bras très serrés devant le corps en marchant dans des rues froides, neigeuses ou boueuses. Une famille organise tout de même un excellent repas de fête, dans un grand désordre et un grand froid. Un ouvrier se lave longuement, soigneusement, avec son petit linge grisâtre qu'il passe et repasse vingt fois autour de son cou. Il a un rendez-vous le lendemain avec un organisme. Il faut vivre.

Une cérémonie est organisée pour le transfert du cercueil de la mère d'une des habitantes, qui avait été enterrée dans le terrain vague, et qu'il s'agit maintenant d'emmener : on ne le retrouve pas, l'endroit de la fosse a sans doute été mal repéré « Dépêche-toi, mère, sinon, nous te laissons ». Le grand terrain vague et blanc est filmé plusieurs fois, dont deux fois avec l'intervention nettement marquée du corps de Wang Bing : une première fois, il suit lui-même son ombre sur la neige, en suivant des gens marchant dans la rue puis plus personne ou presque, pendant que des gens errent, à la recherche de choses perdues et de débris de démolition utilisables, des planches pour faire du feu, du métal pour le revendre. Une deuxième fois, on entend le souffle de Wang Bing, ses pas sur la plaine neigeuse et glacée du terrain vague. On identifie ce son qui lui a servi, plusieurs fois, de leitmotiv dans la deuxième partie du film, d'autant que l'hiver dure jusqu'en avril avec une intensité terrible (avril 2001) : c'est à ce même moment que, dans *Rouille II*, les tuyaux de l'usine pètent dans les bureaux de la câblerie. Une ligne silencieuse pourrait prendre place dans la chanson de la Grande Ère : « Le passé finit ici. »

Wang Bing finit sur un long plan-séquence dans la neige, en suivant un adolescent à l'air ahuri, totalement largué : une fois arrivé chez lui devant sa soupenette qui reste à peu près seule debout dans ce qui était autrefois le quartier de l'Arc-en-Ciel, il appelle un voisin, qui reçoit un appel à un téléphone portable. Le portable : un espoir ? En tout cas, à l'Arc-en-Ciel disparu, alors que le téléphone fixe du magasin Hongxiang n'existe plus, le portable devient LE lien.

Rails, 2 h 15 : La vie selon Lao Du

On a maintenant les cartes en main pour voir les dégâts immenses de la Nouvelle Grande Ère, les écarts entre les générations et les timides ouvertures individuelles. Wang Bing resserre le cadre autour d'un personnage : le vieux Du (Lao Du), homme sans travail précis, trop vieux pour être encore ouvrier ? Chômeur sans indemnité ? Connaissant tout le monde, chargé de famille (deux fils, dont un à charge), il est toujours en mouvement, se faulant dans les trains, faisant le thé pour les uns et les autres, rendant de petits services, descendant aux haltes pour aller piquer quelques morceaux de charbon dans les tas qui restent dans les réserves des usines.

Au début de *Rails*, comme au début de *Rouille*, on roule longtemps dans la cabine d'une locomotive à travers le site qui se vide. Les trains sur les rails de l'ancien complexe, système sanguin, réseau nerveux, fonctionnent encore, par routine, mais désaccordés, souvenirs de lignes de vie du quartier, réseau impuissant désormais à animer l'ensemble. Le cadrage nous fait entrer physiquement dans le paysage industriel déserté, enneigé : on descend parfois dans la salle de repos, on parle des relations entre couples, on parle de l'amour, de sexe. On raconte l'histoire des couples échangistes,

quatre voisins qui avaient décidé d'échanger leurs époux pour un moment, « pour voir ». Mais voilà, il y avait un des hommes « qui était une bonne affaire » sur le plan sexuel et la femme, qui avant l'échange n'avait jamais eu de plaisir avec son mari, n'a pas voulu le « rendre » à sa légitime. Rires. Lao Du dit que lui, il est impuissant. Peu après, on saura que sa femme l'a quitté il y a des années en le laissant élever ses deux garçons.

Beaucoup de séquences sont tournées dans la première demeure de Lao Du, une sorte de baraque à toit de tôle, genre baraque de SDF, adossée à un bout de mur tout près de la voie ferrée. Il y vit avec un de ses fils, qui a l'air un peu étrange et presque muet. L'autre fils n'est plus ici, et travaille dans un restaurant. Lorsque Lao Du est arrêté pour avoir piqué dans les tas de charbons, le fils est anéanti. Il fouille dans une pochette en plastique, raide de froid, petit trésor de papiers et de photos; il montre à Wang Bing deux photos de sa mère et de son père autrefois, en pleurant sans bruit, à grosses larmes, sans même penser à se moucher. Sur une des photos, la mère est allongée sur l'herbe, sur l'autre, les deux parents et les deux enfants, petits, sont debout dans une rue. C'est un temps disparu, où il avait ses protecteurs. Toujours en larmes, il tente le voyage à la prison avec une tante, où on lui dit que le vieux Du est déjà ressorti. Dans le restaurant où tous les trois se retrouvent, le fils a une espèce de crise nerveuse, il crie qu'on l'a abandonné, et le vieux Du le calme comme s'il avait cinq ans. Ces minuscules détails construisent la tristesse, la détresse insondable, irréparable du fils Du, mieux que toute parole qu'il est, de fait, incapable de prononcer. C'est une des scènes les plus tragiques du film, qui ouvre sur les abîmes de la solitude. Les rails courent toujours dans la ville, les quatre saisons, encore une fois, des incidents drôles et menus le long de la voie. Des querelles éclatent avec les gardes-barrières.

À la fin de *Rails*, c'est l'hiver (2000-2001), dans la nouvelle maison du vieux Du, qui a trouvé un petit boulot près de l'aéroport, il garde les voitures sur le parking. Il s'adapte. C'est le Nouvel An, il a invité à déjeuner Wang Bing et une vieille dame à cheveux gris et courts, chez laquelle il dit s'être consolé lors de la fuite de sa femme. Il a aussi une nouvelle bonne amie, une grande, baraquée, à l'air plus jeune et plus moderne : il l'aide, d'une manière très soigneuse et très gentille, à nouer la ceinture d'un tablier à bretelles pendant qu'elle fait un brin de vaisselle, avant de faire sauter les plats du déjeuner. Le fils est là, l'air un peu réparé, content. Le déjeuner est un déjeuner de fête avec beaucoup de plats. Dans son interview DVD, Wang Bing dit que Lao Du est le personnage qui lui plaît le plus, car, malgré ses misérables conditions de vie, précaires, avec son fils déglingué, il est constamment gentil, gai, adaptable, très à l'aise avec les gens. La vie l'intéresse. Le train presque désaffecté continue de rouler.

La passion des autres et du temps

Dans l'interview qu'il a donnée lors de l'édition du DVD, Wang Bing explique qu'il n'avait pas de plan en partant filmer. Il s'est installé à Shenyang, de longs mois, en se familiarisant d'abord avec les gens et le « terrain », puis il a tourné sur le tas, autant qu'il a pu. Wang Bing marche beaucoup, il suit des pistes, enregistre des déplacements, se déplace, déplace des relations, des gens, des activités, les regarde jouer au fil des occasions et du temps. Il y a vu deux fois passer les saisons, la neige, la boue, la chaleur, la neige encore. Il espérait que les films se rejoindraient comme une sorte de fiction, mais cela n'a pas eu lieu. Il les a laissé filer à leur guise, se renvoyant l'un vers l'autre : les images et les séquences fonctionnent comme un tissu nerveux, à l'image du réseau de rails, se rapprochant pour quelques embranchements possibles, neurones, synapses, aiguillages, rails déplacés ou non, de manière à ce que les images s'échangent, s'accrochent. Ou s'éloignent.

« Le plus important pour moi dans le cinéma », dit Wang Bing « ce sont les corps des êtres en mouvement⁴ ». L'usage du plan glissant, inhérent à la caméra numérique, redouble cette capacité à suivre l'évolution des corps, leur expressivité, avec les paroles dites ou non dites ; on pense à J.-L. Godard (*Le Mépris*, *Pierrot le Fou*, *Passion*, etc.) qui a su si bien capter dans les plans-séquences du 35 mm, le langage muet des corps. On peut rapprocher ces deux cinéastes : par delà leurs différences⁵, l'un et l'autre font du cinéma un mode de pensée, et jamais ils ne font une « histoire illustrée ». Tous deux vivent intensément le prélèvement des images dans le monde : « Un film, ça ne peut pas se dire, ça se vit » a dit J.-L. Godard⁶. Fiction ou document, ce qu'ils montrent à l'écran n'est ni racontable, ni connaissable, sinon par CE film même, CE mélange intime du temps et de l'image qui rend compte de la réalité et surtout permet de prendre le temps de penser l'inscription de l'individu dans le monde.

À ces pratiques, à l'absence de commentaire directif ou plaqué, Wang Bing ajoute une surdimensionnement du temps à tous les stades : préparatifs, tournage, montage, agencement, il dépense le temps sans compter, des mois, des années, des nuits et des jours entiers, il s'y attache avec lenteur. Il corrige ainsi l'ellipse, fondatrice du cinéma, par l'accumulation des images menues et attentives, par le tissage lent et le retour sur les gens et les choses, par le va-et-vient entre des éléments survenus en même temps et vus à la suite les uns des autres. Aussi le résultat est-il comme l'infini de la vie, presque sans fond, avec des allusions minuscules et répétées au temps de naguère ou

4 Interview de Wang Bing par Isabelle Anselme, 24 juillet 2013, dans cet ouvrage, p. 19.

5 Génération, pays de naissance, éducation, les différencient grandement, mais leur traitement attentif des personnages et leur sens du temps, les rapprochent.

6 Jean-Luc Godard, « Se vivre, se voir », propos recueillis par Claire Devarrieux, *Le Monde*, 30 mars 1980, in *Godard par Godard, Des années Mao aux années 80*, Flammarion, coll. « Champs Contre-champs », 1991, p. 182.

d'autrefois, anecdotiques ou historiques. Wang Bing, de ces années à Shenyang, a construit neuf heures glissantes, envoûtantes, en rendant compte du passage du temps qui nous entraîne, le passé qui se fracasse, le présent qui se désagrège sous les yeux, et le futur dont pointent des touches minuscules à peine visibles.

Jacques Mandelbaum, dans *Le Monde* du 9 juin 2004, avait admiré le travail de Wang Bing, sous le titre « Chef d'œuvre élégiaque à la mémoire du prolétariat ». De fait, le cinéaste rend hommage au travail industriel dans sa pénibilité, et à l'atmosphère sociale qu'il engendre ; il souligne la manipulation des individus dans les grands changements économiques, pris dans les métamorphoses du capitalisme triomphant qui les traite comme des pions sans identité. Mais ce film est bien davantage qu'une magnifique reconnaissance de la condition ouvrière ; ce serait les réduire à leur condition d'ouvrier, si on ne les voyait qu'au travail, les penser en « segment », ce serait les fondre dans la couleur unique des « masses ouvrières », des « masses populaires » du « peuple », au nom de qui tant de Timoniers les ont opprimés ou écrasés. Or Wang Bing montre chacun de ces corps ouvriers comme un être unique, sa peau, ses membres, ses yeux, appartenant certes à un ensemble historiquement daté, mais précieux chacun, par ses manières particulières, ses gestes et ses occupations quotidiennes : se laver, manger, monter des marches, pleurer, faire des efforts, ruser, jouer aux cartes une poignée de yuans, avant d'être licenciés et les usines mises en faillite.

On retrouve à la base de ses actes de cinéaste, l'attitude essentielle exprimée déjà chez Confucius : la qualité première d'un être humain est la « considération » qu'il doit à son semblable, c'est le terme que Pierre Ryckmans adopte pour traduire le mot *shu*⁷. Bien sûr, la contre-plongée y joue son rôle technique. Mais la considération, c'est un ensemble d'attitudes mentales, délicates et discrètes, qui, en retour, fait naître dans le film considération et empathie à l'égard de Wang Bing, de la part de ses « personnages ». D'où la respectueuse intensité, non dénuée d'humour et de tendresse, qui se dégage de cette grande mosaïque humaine à la fois décalée et lâche, répétitive et serrée, traînante et dynamique. Pour ce cinéaste, une vie, c'est un tissu de temps, porté par un corps, avec ses actes, ses héritages, ses initiatives, ses projets, ses déplacements, en interaction avec d'autres corps. Les individus sont certes entraînés dans des décisions prises dans un hors-champ jamais vu, mais Wang Bing fait de leurs corps le chemin et la chair de l'Histoire.

Enfin, le temps hors norme du film passe dans le spectateur, qui, individu sensible, chair lui-même, voit, analyse, relie, vibre dans les heurts, blessures et caresses successives des corps à l'écran, sensualité et tragique, jeu de cartes redistribuées, embranchements des rails : il vit l'histoire du monde chinois qui s'effrite et se recompose, se mêlant à la sienne.

7 Cf. *Les Entretiens de Confucius*, Chap. XV, 24, traduit du chinois, présenté et annoté par Pierre Ryckmans, préface d'Etiemble, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1987, p. 87. D'autres traductions complètent le terme chinois avec des nuances, l'estime, les égards, la mansuétude, la réciprocité.