

sébastien brochu

Université de Montréal

Still Life de Jia Zhang-ke
ou la puissance mémorielle et critique
des natures mortes cinématographiques

Qu'advient-il de nous, du Nous, à travers ce processus accéléré de libéralisation économique, modernisation, urbanisation et spectacularisation guidé par la logique oublieuse et finalitaire du progrès à tout prix? Cette question à propos du devenir de la société chinoise sous-tend l'étrange travail de médiation effectué par Jia Zhang-ke dans *Still Life* (2006), un film sur la conversion – désormais courante en Chine et ailleurs sur la planète – d'un lieu pleinement « habité », c'est-à-dire significativement investi par un réseau de pratiques sociales, culturelles et spirituelles, en non-lieu, c'est-à-dire en « espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique »¹. Dans le cas présent, c'est le territoire des Trois-Gorges qui se retrouve désigné en raison de la construction du plus gros barrage hydraulique au monde. L'édification de ce dernier implique effectivement que la ville doublement millénaire de Fengje soit démantelée, ruinée, afin d'être submergée, que des milliers d'individus soient déplacés, dé-liés de leur milieu social – les représentants du Parti communiste les exhortant à « être raisonnables », soit à se diriger en

¹ M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.100.

silence vers les grands centres industriels –, que les corps des démolisseurs soient eux-mêmes démolis, épuisés à la tâche – par exemple, un écriteau officiel demande de se « donner corps et âme » –, et que le cours et l'énergie (physique, mais aussi spirituelle) du principal fleuve d'un peuple, le Yangtze, soient détournés, dérobés par la loi du profit.

La volonté d'affirmer une position de pouvoir, soit de faire reconnaître nationalement et internationalement de fortes capacités techniques, productrices et mobilisatrices, par le biais de l'érection de ce puissant symbole qu'est le barrage des Trois-Gorges (que tous les dirigeants chinois du xx^e siècle ont ambitieusement projeté), entraîne ainsi la disparition de la matière sensible permettant d'expérimenter le lieu, de se le représenter en tant qu'« habitat », de le dire et le transmettre en récits, de s'en constituer une mémoire et, ultimement, de relier les « habitants » entre eux². En d'autres termes, en étant maîtrisé par la Raison économique-politique qui n'en fait que ruines et béton, le territoire des Trois-Gorges perd sa consistance, sa matérialité sensible qui permet – autorise – la formation d'identités, de récits et de mémoires.

Néanmoins, disparaître et devenir ruines ne signifie pas être anéanti, mais plutôt être écarté, déformé, décomplété ; il s'agit moins d'un processus de destruction que de déconstruction. La « matière à histoires » est en fait toujours là, mais sous un mode latent, sa lisibilité ayant été volée par l'idéologie du « en avant seulement ». Elle appelle par conséquent de nouvelles modalités de présence et de vie, c'est-à-dire de nouveaux dispositifs du percevoir, du sentir et du penser capables de la « faire parler » et de la « faire mémoire ». C'est justement ce désir de remettre en circulation la grande diversité de paroles, d'expériences et de formes de beauté renfermées au sein du territoire des

² Pour quelques perspectives théoriques sur la notion de disparaître, et également sur son rapport aux médias, voir G. Varsos, V. Wagner (dir.), « Disparaître/Disappearing », *Intermédialités*, 2007, n° 10.

Trois-Gorges qui anime le travail poétique de *Still Life*. Et comme son nom l'indique, c'est à l'aide du dispositif des natures mortes cinématographiques que l'artiste Jia réalise ce nouveau partage de la richesse sensible, ce qui n'est pas surprenant, puisque comme le souligne Jollet, les natures mortes étaient à l'origine et sont encore souvent « des cadeaux, des objets faits pour circuler d'un lieu à l'autre, d'une personne à une autre »³.

L'objet de ce texte sera donc, après avoir précisé les potentialités temporelles propres aux ruines, d'analyser comment les natures mortes inventées par Jia font figure d'intercesseurs mémoriels (intérêt esthétique-archéologique) et de fenêtres critiques sur le temps et le devenir du commun (intérêt éthico-politique).

LE TEMPS EN CREUX

« Ruine : plutôt cette mémoire ouverte comme un œil ou la trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer *du tout* »⁴. Les ruines, ce sont ce regard sur le passé, mais également sur le futur, « voilé » de lacunes et malgré cela très riche, pour la bonne raison qu'il revitalise l'expérience de la temporalité. Ayant été et étant morcelées par l'action de l'homme ou de la nature, les ruines sont de réelles « matières à survivance »⁵ qui dénotent les traces et le travail du temps, qui le font éprouver dans sa matérialité résiduelle et son inquiétant procès. Du fait qu'elles se présentent sous la forme (informe) de restes discontinués et déconnectés les uns des autres, les ruines incarnent des condensés de temps stratifiés, des stases temporelles qui débordent le présent des deux côtés, vers des passés hétérogènes et vers

³ E. Jollet, *La nature morte ou la place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007, p. 18.

⁴ J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 72.

⁵ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 108.

un devenir incertain, vers ce qui n'est plus, mais qui nous hante encore (le négatif, le spectral), et vers ce qui ne sera plus, et nous fragilise (l'éphémère, le doute). Les regarder est alors susceptible, moyennant une certaine attention, de troubler la « vision » et de faire remettre en cause la conception unitaire, homogène et unidirectionnelle de l'histoire véhiculée par l'idéologie du progrès.

À propos de cette inclinaison à bouleverser la conscience du temps, Forero-Mendoza démontre dans *Le temps des ruines*⁶ que l'apparition d'un attrait pour ces dernières à la Renaissance, qui est d'ailleurs contemporaine de l'apparition d'un attrait pour les natures mortes, a participé à l'émergence d'une conception séculière, et non plus théologique, de l'histoire. Augé signale quant à lui dans *Le temps en ruines*⁷ qu'au-delà d'un voyage dans le passé historique, la vue des ruines nous fait pressentir l'existence d'un « temps pur », d'un temps perdu, absent de notre monde d'images, de simulacres et de reconstitutions, un temps qui échappe à l'arrogance du présent et à l'évidence du déjà-là.

Toutefois, et c'est un constat assez généralisé, il faut, « pour que ce “temps des ruines” advienne, du temps mort, un temps d'arrêt, un temps donné, pour qu'apparaissent ces strates de temps géologiques »⁸. Autrement dit, pour que les ruines nous « parlent », elles doivent « faire figure », c'est-à-dire être reproduites – médiatisées et redoublées – dans un autre temps, celui suspendu et critique de l'art ou de l'écriture⁹. Une puissance de vie se tient en creux

⁶ S. Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

⁷ M. Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003.

⁸ A. Habib, *L'attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 9.

⁹ « Reproduire, c'est faire passer un objet, une portion de territoire, une image, une voix, une œuvre, d'une matière à une autre, d'un média à un autre, tout aussi bien que d'un lieu à un autre. C'est également, à bien des égards, vouloir les faire passer d'un temps à un autre ». Cf. S. Paquet, « Introduction. Le multiple et le transmissible », [dans :] *Intermédialités*, 2011, n° 17, p. 10.

des ruines, n'attendant qu'un regard, qu'un égard, pour se déployer. Augé dit de la sorte que leur fragmentation constitutive les fonde comme « espaces poétiques au sens étymologique : quelque chose peut s'y faire; leur inachèvement tient d'une promesse »¹⁰, pour certains du moins. Car Buci-Glucksmann rappelle qu'il y a « deux modalités du vide en art. Un vide, trou et abîme, toujours "dévitalisant" et déshumanisant, et un autre, fait de virtualité, de force et d'entre-deux »¹¹. Jia croit visiblement en la seconde voie.

GESTE 1 : FIGURER LA MÉMOIRE DE LA MATIÈRE

Jia se dit dérouteré par l'incroyable mutation qui se produit actuellement en Chine, et afin de rendre concevable la rythmique dissolution/recomposition qui modifie substantiellement l'allure de son pays, afin de donner l'occasion aux siens de prendre la mesure de ce qui est en train de disparaître et de ce qui en train de devenir, il a entrepris de se faire « archéologue du présent » et d'éprouver les ruines de son temps dans toute leur richesse et leur profondeur. Dans *Still Life*, celles-ci se rencontrent au figuré, avec le morcellement du social, la séparation de couples et le dépérissement de la santé des travailleurs, de même qu'au propre, avec non pas des vestiges antiques, mais avec des chantiers de démolition et des bâtiments désaffectés qui sont, pour reprendre les termes de Deleuze, des « espaces quelconques », à savoir des sortes de ruines contemporaines ayant perdu les connexions physiques et temporelles entre leurs propres parties. Nourrissant l'espoir de rendre effective la force intermédiaire de ces lieux en cours d'évidement, et ce, avant qu'il ne soit trop tard et qu'ils ne deviennent des non-lieux stériles, Jia met

¹⁰ M. Augé, *Le temps en ruines*, op. cit., p.89.

¹¹ C. Buci-Glucksmann, *Au-delà de la Mélancolie*, Paris, Galilée, 2005, p. 128.

en œuvre, dans un premier geste de cinéaste-archéologue, la puissance réflexive et mémorielle inhérente aux natures mortes cinématographiques, ou natures « encore un peu en vie », tel que le renvoie plus justement le terme de *still lifes*.

Concrètement, il « opère » le dispositif des natures mortes de quatre manières. Il y a d'abord de lents mouvements de caméra qui s'interrompent et figent presque, en des plans très picturaux, des scènes du quotidien, des scènes « communes » où, par l'entremise de mentions écrites, certains objets de consommation et d'échange sont mis en évidence : cigarettes, vin, thé, bonbon. Il y a ensuite, tandis que les personnages principaux sortent du champ, la fixation de la caméra sur le paysage qui sera bientôt submergé et sur la vie qui s'écoule en attendant. Il y a encore l'insertion ponctuelle d'images de chantiers de démolition, d'amas de débris et d'usines désaffectées, étirées par la répétition monotone de bruits de pioches sur la pierre et le métal, qui agissent à titre de pauses narratives. Il y a finalement l'enchaînement, au son d'une musique mélancolique, de gros plans sur des objets rouillés (cadenas, gants, cuves, cylindres) qui évoquent l'occupation ouvrière.

Le premier intérêt de ces différentes variantes de natures mortes cinématographiques est esthétique-archéologique et provient du fait qu'elles enveloppent la transformation des corps et de la matière au sein d'une durée réflexive et, par la même occasion, figurent – mettent en forme et réfléchissent – leurs empreintes mémorielles. En effet, elles se caractérisent par un mouvement de ralenti qui, selon Païni, « donne instantanément des sensations malléables du réel [...] [en] intervenant sur la représentation du temps vraisemblable, ordinairement perçu par l'homme »¹². L'essayiste considère par suite que le ralenti est une « sorte de conscience plastique du défilement filmique » qui permet de figurer le temps en entraînant l'image dans

¹² D. Païni, *Le temps exposé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 99-100.

un état de viscosité : « entre solidification et liquéfaction, la viscosité décrit ce à quoi le ralenti contraint le cinéma : tirer le temps vers l'illusion d'une matière, une matière plastique »¹³ ; dans le singulier amollissement de l'image ralentie, le temps se donne à percevoir en tant que support de la matière en transformation. Deleuze émet une proposition semblable en affirmant que les quelques secondes qui s'écoulent lors de l'exposition des natures mortes ouvrent à « la représentation de ce qui demeure, à travers la succession des états changeants », à savoir le temps, car quand il y a changement ou passage, « la forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. C'est le temps, le temps en personne, "un peu de temps à l'état pur" : une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement »¹⁴. Il précise ensuite que la quasi-fixation de l'image génère des « opsignes » et des « sonsignes », soit des situations optiques et sonores pures qui brisent le schème sensori-moteur de la progression linéaire et qui suspendent le temps, le rendant visible et sonore, le rendant sensible, pour la pensée.

Le dispositif des natures mortes cinématographiques a ainsi pour fonction de libérer le temps de sa subordination au mouvement et, par conséquent, de le donner à penser librement, sans la contrainte des liaisons discursives (narratives, esthétiques et historiques) normalisées. En créant des images-temps, ce dispositif permet d'entrer dans le temps et d'y naviguer aléatoirement. C'est ce qu'énonce de façon assez littérale le ralenti qu'effectue la caméra de Jia sur des montres suspendues devant un mur fissuré, soit que la durée réflexive introduite par la nature morte permet de pénétrer les fissures de la matière et d'atteindre les temps divergents, et donc les mémoires et les savoirs différents,

¹³ *Ibidem*, p. 100.

¹⁴ G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minit, 1985, p. 27-28.

qui y sont enfouis; avec elle, l'absent se fait présent au sens où l'image atteint une dimension « archéologique, stratigraphique, tectonique » et renvoie « aux couches désertes de notre temps qui enfouissent nos propres fantômes, aux couches lacunaires qui se juxtaposent suivant des orientations et des connexions variables »¹⁵. Dès lors qu'il intercède des natures mortes, qu'il déploie leur force réflexive, Jia parvient à figurer la multiplicité de temps ainsi que les possibilités mémorielles recelées au sein des décors ruiniformes des Trois-Gorges.

Ce premier geste de médiation en appelle cependant un second, dans la mesure où pour que les condensés de temps extraits de la matière des ruines déclenchent effectivement la mémoire, pour que les spectateurs soient tentés d'effectuer une « lecture stratigraphique » des images qui leur sont présentées, bref, pour que la mémoire de la matière rendue sensible soit rendue effective et devienne matière à mémoire, il faut un acte de plus : il faut que les latences de la matière cristallisées dans le temps suspendu des natures mortes soient travaillées par la fonction dialectique du geste anachronique.

GESTE 2 : DIALECTISER POUR ATTIRER LE PASSÉ

D'après Didi-Huberman, « pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique, il faut le plus-que-présent d'un acte réminiscent : un choc, une déchirure de voile », il faut, dans les faits, « une étrangeté de plus, en laquelle se confirme la paradoxale fécondité de l'anachronisme »¹⁶.

Récemment revalorisé par les historiens, l'anachronisme – l'*ana-chronos*, le temps qui revient – est peut-être un retour aberrant du et sur le passé, c'est justement le fait de ce retard temporel qui lui procure sa force

¹⁵ *Ibidem*, p. 317.

¹⁶ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 20.

heuristique et critique. Car en insérant du plus-que-présent, du présent-futur dans la lecture du passé, le geste anachronique ouvre rétrospectivement un champ de possibles en « désactualisant » la perception du temps, en la faisant dévier de son régime chronologique consacré, c'est-à-dire que le devenir ne se conçoit plus de façon linéaire, en allant du possible (virtuel) au réel, mais à rebours, en allant du réel au possible : c'est le passé qui devient étonnamment riche en possibilités dans le présent-futur qui se (le) découvre¹⁷. En un mot, l'anachronisme, c'est un pli temporel aberrant sous le mode du futur antérieur qui, en passant par l'ultérieur, suscite un « attrait » nouveau pour le passé. Méchoulan souligne d'ailleurs que c'est dans le « futur antérieur [que] le geste d'archiver trouve sa temporalité propre : une projection dans le futur pour mieux comprendre le présent comme passé »¹⁸.

Il n'est donc pas étonnant que ce mode temporel se profile dès le premier plan de *Still Life*, alors qu'à l'intérieur d'un bateau en marche vers le site du barrage, vers un de ces (non-)lieux constituant le futur de la Chine, la caméra effectue un travelling à contre-courant, un retour en arrière, jusqu'au personnage principal qui, en quête de sa femme et de sa fille qui l'ont quitté il y a 16 ans, espère redonner un sens à son existence : dès le départ, Jia annonce à travers la technique son intention de faire de l'apparition du futur le déclencheur (le travelling) d'un retour vers le passé qui fonde et dérange le présent. Le geste anachronique à proprement dit survient subséquemment lorsque, souhaitant mettre en vie les possibilités mémorielles de la matière qui ont été mises en forme dans la durée réflexive des natures mortes, le cinéaste-archéologue, dans un second geste, désajuste, désactualise à quelques reprises le déroulement réaliste

¹⁷ Voir É. Méchoulan, « Bergson anachronique », [dans :] *Intermédialités*, 2004, n° 3.

¹⁸ *Idem*, « Archiver – geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique », [dans :] *Intermédialités*, 2011, n° 18, p. 156.

du récit en mettant en œuvre des différentiels de temps dans l'image. Plus précisément, des décalages anachroniques s'insinuent entre l'errance, dans le style documentaire du néo-réalisme italien, des personnages au cœur de champs ruiniformes et les apparitions, dans le style futuriste de la science-fiction, d'un ovni au-dessus du fleuve, d'un immeuble qui décolle ou encore de bruits cosmiques qui accompagnent la marche lunaire de décontaminateurs-astronautes.

En éclairant ainsi par des touches fantastiques la matière des ruines, le cinéaste produit un « choc du réveil » qui indétermine le voir et le renouvelle. En effet, dans le mouvement de pliage du geste anachronique, il se produit un phénomène de télescopage qui fait surgir une « image dialectique » reposant sur un double paradigme : « d'un côté, la valeur de choc, de violence, d'emboutissage, bref, la valeur de démontage que subit, à ce moment, l'ordre des choses; d'un autre côté, la valeur de visibilité, de connaissance, d'éloignement, bref, la valeur de montage »¹⁹. D'un côté, la continuité temporelle se déforme, se désactualise, alors que l'écran devient la surface où s'entrechoquent directement des blocs de passé, de présent et de futur; de l'autre côté, les latences du passé prennent forme, s'actualisent, alors qu'elles sont éclairées par le surgissement fulgurant du futur (l'ovni) dans le présent qui marche sur le passé (les ruines). Ainsi dialectisée par des plis anachroniques, la mémoire de la matière, d'abord glanée et figurée à travers la durée réflexive des natures mortes, se voit jaugée d'un œil critique, actif, qui s'avère indispensable pour qu'elle puisse se faire matière à mémoire.

En définitive, l'étrangeté anachronique de ce second geste de médiation – qui est en fait une variation de la modalité classique de la nature morte, soit l'irruption d'un objet étranger dans le familier, d'un objet hors de tout

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 132.

contexte²⁰ – permet à Jia d’opérer une mise à distance qui dialectise le voir du spectateur et lui « impose un retour à l’acte de regarder »²¹, ce qui constitue un premier pas vers la désidentification du regard dominant, et donc vers la subjectivation politique. Du coup, la démarche de médiation du cinéaste annonce sa portée éthico-politique, soit son désir d’engendrer un milieu « hétérotopique » qui inciterait à questionner le temps du commun et à réenvisager le devenir ensemble.

UN REGARD HÉTÉROTOPIQUE VERS UNE CONDUITE MÉMORIELLE

Les « hétérotopies » sont des situations polémiques définies en deux temps par Foucault. D’abord, dans *Les mots et les choses*, elles sont ce qui « inquiète » la pensée en récusant secrètement l’ordre établi du langage, elles sont ce qui déroute le sens commun, « parce qu’elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu’elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu’elles ruinent d’avance la “syntaxe” [...] qui fait “tenir ensemble” les mots et les choses »²². Dans *Les hétérotopies*, leur définition s’élargit à tous « ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l’espace où nous vivons »²³. Pouvant juxtaposer plusieurs espaces et temporalités contradictoires ou incompatibles, elles sont, par exemple, des cimetières, des jardins, des musées, des navires, des maisons closes et des cinémas. Contrairement aux utopies qui se conçoivent en tant que lieux chimériques, les hétérotopies sont des « contre-espaces, des utopies situées, des lieux réels hors de tous

²⁰ É. Jollet, *La nature morte*, op. cit., p. 319.

²¹ Z-K. Jia, *Dits et écrits d’un cinéaste chinois 1996-2011*, Nantes, Capricci, 2012, p. 217.

²² M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

²³ *Idem*, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 25.

les lieux »²⁴. En somme, elles constituent un écart au sein même de la configuration matérielle et symbolique de l'espace-temps du vivre ensemble, des modes d'expérience et des possibilités énonciatives. Elles ne sont pas une pensée Autre qui idéalise un nouveau lieu consensuel, mais une pensée autre, soit une « pensée elle-même devenue étrangère à elle-même »²⁵ qui, étrangère parmi les siennes, altère de l'intérieur les « évidences sensibles », les données communes de la société, et remet en cause la distribution des savoirs, des capacités, des rôles et des histoires établie par le régime de la domination.

À mi-parcours de *Still Life*, un plan exemplaire met en abyme le travail de médiation réalisé par Jia et révèle son désir de créer un milieu de perception et de réflexion hétérotopique. Il s'agit de celui où, à l'intérieur d'un immeuble désaffecté, un lent travelling vers l'avant s'approche du cadre évidé d'une fenêtre qui, avec ces bordures foncées et son centre blanchâtre, ressemble curieusement à un écran de cinéma. Le mouvement s'interrompt sur une femme-spectatrice, auparavant déroutée par l'apparition de l'ovni, qui s'arrête elle-même un instant pour regarder, à travers la fenêtre-écran, l'état d'évidement de la ville millénaire de Fengje. Le geste cinématographique, qui se donne à reconnaître avec le travelling, le temps d'arrêt et la figure de l'écran, produit ainsi une nature morte, une situation optique et sonore pure qui, à son tour, éveille chez la femme-spectatrice ce que Deleuze appelle une « fonction de voyance, à la fois fantasme et constat, critique et compassion »²⁶ envers le sort de son monde. Elle sera en conséquence, dans le plan suivant, attirée, conduite, vers un chantier archéologique.

Manifestement, cette mise en abyme témoigne du fait que pour Jia, l'acte de médiation cinématographique représente un moyen, d'une part, de travailler le regard du

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 31.

²⁶ G. Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 30.

spectateur afin de l'inciter à porter attention à la richesse sensible qui l'entoure et qui est en train de disparaître et, d'autre part, d'éveiller le désir de se créer une mémoire avant qu'il ne soit trop tard. Voilà pourquoi il déploie, d'une part, la puissance de suspens des natures mortes qui permet d'énoncer et de réfléchir la valeur, autant poétique que politique, des décors dépareillés de l'habitat, d'une table surchargée de babioles ou encore des corps à la fois abusés et vigoureux des démolisseurs, ce qui aide à restituer un lien fertile entre les hommes et leur monde et, d'autre part, la puissance dialectique de l'anachronisme qui permet de susciter un attrait pour la matière en ruines afin que les histoires, tragiques comme anodines, de même que les savoirs hétérogènes qui y sont enfouis puissent se dévoiler et se transmettre, ce qui aide à la formation d'une mémoire commune, multiple et résistante.

Finalement, à travers le double travail des natures mortes et des plis anachroniques, l'artiste, le créateur Jia invente l'hétérotopie d'un autre temps, celle d'un temps mémoriel et polémique, d'un temps du partage de la richesse du vivant et de la reconsidération critique des évidences sensibles qui déterminent l'allure du devenir. Et au sein de cet espace-temps du commun hors de l'ordinaire de la domination, le spectateur a l'occasion de réaliser un remontage créatif de sa mémoire et, partant, de se réinventer en sujet autre, éventuellement plus libre. Car comme le souligne Deleuze, se bâtir une mémoire est toujours « dans un but à venir. C'est même en cela qu'elle est une conduite : c'est dans le présent qu'on se fait une mémoire, pour s'en servir dans le futur quand le présent sera passé »²⁷.

Grâce à la puissance réflexive et critique des natures mortes cinématographiques inventées par Jia, lorsque la matière des ruines et sa richesse sensible ne seront plus,

²⁷ *Ibidem*, p. 72.

il nous en restera des pensées : nous nous serons créé une mémoire à temps.

BIBLIOGRAPHIE :

Augé M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Augé M., *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, 2003.

Buci-Glucksmann C., *Au-delà de la Mélancolie*, Paris, Galilée, 2005.

Deleuze G., *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.

Derrida J., *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

Didi-Huberman G., *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.

Forero-Mendoza S., *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Foucault M., *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

Habib A., *L'attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

Jia Z.-K., *Dits et écrits d'un cinéaste chinois 1996-2011*, Nantes, Capricci, 2012.

Jollet É., *La nature morte ou la place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007.

Méchoulan É., « Bergson anachronique », *Intermédialités*, 2004, n° 3.

Méchoulan É., « Archiver – geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique », *Intermédialités*, 2011, n° 18.

Païni D., *Le temps exposé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

Rancière J., *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Still Life by Jia Zhang-ke or the Memorial and Critical Power of the Cinematographic Still Lifes | abstract

What are we becoming, us and our memory, when our « places », which are spaces significantly invested by social, cultural and spiritual practices, are being converted into « non-places », into « spaces which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity » (Augé)? This question underlies the fictional work of *Still Life* (Jia Zhang-ke, 2006), a movie about the dismantling, the ruining of the ancient city of Fengjie due to the construction of the Three Gorges Dam. By becoming ruins, the material and symbolic substance from which the inhabitants can create their personal and collective memories is being « veiled »,

is being made unreadable. The purpose of this article is to analyse how the cinematographic still lifes invented by Jia, since they critically mediate it, revive this substance, make it readable again, and, consequently, allow the creation of diverse memories.

Keywords : cinema, still life, ruins, memories, heterotopia

Sébastien Brochu est candidat à la maîtrise en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Ses recherches, appuyées par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) ainsi que par la bourse *Images pour la paix*, portent sur l'archive audiovisuelle, l'esthétique des ruines au cinéma et sur les rapports entre cinéma et connaissance ethnographique. Il collabore actuellement au projet « La culture visuelle et le paradigme de la mobilité » dirigé par R. Bégin (Université de Montréal) et publiera prochainement l'article *L'exploration audiovisuelle du territoire comme création de mémoires (Croisements)*.