
**« Un travail
dans la durée »***

Entretien avec
Wang Bing par
Élise Domenach
et Hubert Niogret



Wang Bing, à Cannes, en mai 2024.
Photo Julien Liénard/Positif

* Propos recueillis en mai 2024, à Cannes, et en février 2025, à Paris. Nos remerciements à nos interprètes : Camille Li Xiaorong, Robin Setton et Hugo Paradis-Barrère.

Élise Domenach et Hubert Niogret :
Vous avez tourné des milliers d'heures à Zhili, à 200 kilomètres de Shanghai, dans la province du Zhejiang, l'une des plus importantes capitales de la confection en Chine. Aviez-vous l'idée de faire un stock d'images qui permettraient de faire plusieurs films ?

Wang Bing : Quand j'ai débarqué à Zhili, je ne connaissais pas l'endroit. Il m'a fallu m'accoutumer avec les lieux, les gens, leur façon de vivre. Ça n'est qu'une fois familiarisé avec cela, que nous avons pu commencer à construire le projet d'un grand film. J'avais depuis longtemps envie de braquer ma caméra sur cette région du delta du Yangtsé, où des millions de personnes travaillent tous les jours dans différents secteurs. On peut considérer que tout le bassin du Yangtsé, de sa source à son delta, a été le moteur principal du boom économique chinois depuis trois décennies. C'est la région la plus dynamique économiquement du pays. Il y a beaucoup d'ateliers de textile en Chine, notamment à Canton, à Shanghai, qui font des vêtements pour adultes, mais, là où j'ai tourné, ce sont des ateliers de vêtements pour enfants, et il y a beaucoup d'ateliers. Ce ne sont pas de grandes usines, mais des ateliers individuels ou familiaux. Ici, à Zhili, ce sont des ateliers de quinze ou vingt personnes, mieux adaptés à la mode pour enfants qui change très souvent. Les petits ateliers sont plus à même de gérer cela que les grandes usines. Je ne pourrais pas filmer dans les grandes entreprises qui produisent pour les grandes marques. À Zhili, on trouve de tout, des vêtements de différentes qualités, il y a des ateliers partout, je pouvais entrer dans l'un ou l'autre. J'avais une liberté totale de tournage ; ce que je n'aurais jamais eu ailleurs. Il n'y avait aucun espoir de saisir cela en un film court. Fort de mon expérience, j'ai très vite compris qu'il fallait que j'échafaude un projet structuré pour pouvoir aborder cette question.

Quand vous tourniez, saviez-vous que vous devriez quitter la Chine ?

Non. Je traverse des mutations complexes dans ma vie qu'il est difficile d'évoquer et de prévoir. Je n'ai jamais vécu longtemps au même endroit. Déménager est une habitude. Dans les premiers temps de mon



intérêt pour le delta du Yangtsé, je me suis trouvé un logement très agréable dans les environs de Hangzhou, dans la province du Zhejiang. J'aimerais y retourner pour y vivre plus longtemps. Je n'y ai passé que deux ou trois mois. Je crois que ça n'est pas la peine de chercher à me fixer quelque part...

Combien de temps avez-vous tourné à Zhili ? Combien d'heures avez-vous enregistrées ?

J'ai tourné presque en continu entre 2014 et 2019. J'ai environ 2500 à 2600 heures sur mon disque dur.

Le premier film, *Le Printemps*, est consacré à la description de cette industrie. Le deuxième, *Les Tourments*, est centré sur les rapports entre employés et patrons. Le dernier, *Retour au pays*, est sur la vie personnelle des employés. Mais, dans *Les Tourments*, il y a aussi la vision des employés. Tout s'enchaîne parfaitement avec notamment ces jeunes couples qui se forment.

Le travail est un fil directeur de la vie de ces gens. Gagner de l'argent pour améliorer leur train de vie est leur souci principal. C'est caractéristique de cette partie de la Chine, le long du Yangtsé, où la culture commerciale est très forte et organisée essentiellement autour des ateliers de textiles. Les familles envoient leurs enfants là pour gagner de l'argent pour tous. Il y a aussi des familles entières qui viennent travailler. Et des célibataires qui viennent dans les ateliers. Leurs vies sont organisées autour des ateliers.

Comment ces ouvriers sont-ils considérés ?

C'est la couche de la population la moins aisée du pays. Ces employés viennent de toutes les régions. Le travail migrant est un mode de vie très courant en Chine. Il y a aussi des employés qui ont travaillé là quelques années, qui ont accumulé un petit capital et qui, à leur tour, ouvrent leur propre commerce. La plupart du temps, c'est très difficile. À Zhili, il est possible de le faire avec un apport assez modeste. Le plus souvent, ces personnes viennent de zones rurales et n'ont pas un capital énorme. J'avais décidé de filmer ces jeunes. En même temps, c'est une réalité du secteur. Dans ce secteur du travail à la pièce, les jeunes sont privilégiés. Ils sont rapides, forts. Ils en font beaucoup plus à l'heure.

La structure en 9 épisodes de *Jeunesse (Le Printemps)* fait écho à la manière dont vous avez tourné, dans plusieurs ateliers. Elle produit un effet de patchwork qui place sur un pied d'égalité les portraits des travailleurs. Aviez-vous pensé à cette division dès la mise en place du dispositif de tournage ?

J'ai tourné simultanément dans trois ateliers. J'ai commencé par deux caméras, puis j'en ai pris trois, quatre. J'avais cette structure en tête dès le début. Je voulais que ce documentaire mette en scène des points de vue multiples, et ne se limite pas à un seul. Cette approche permet de laisser aux personnages la possibilité de déployer tous les aspects de leur vie dans le film. En commençant à tourner, j'ai compris que l'idéal que j'avais en tête impliquait de multiplier

les caméras, et serait très cher. Ça impliquait quatre caméras dans chaque atelier, donc douze caméras pour couvrir trois ateliers ! Sans oublier qu'en faisant cela, on risquait de perturber la vie des travailleurs, ce que je ne voulais surtout pas. Donc, nous avons commencé modestement avec deux caméras, et nous en avons ajouté quelques-unes. À la fin, nous avions jusqu'à trois caméras dans trois endroits.

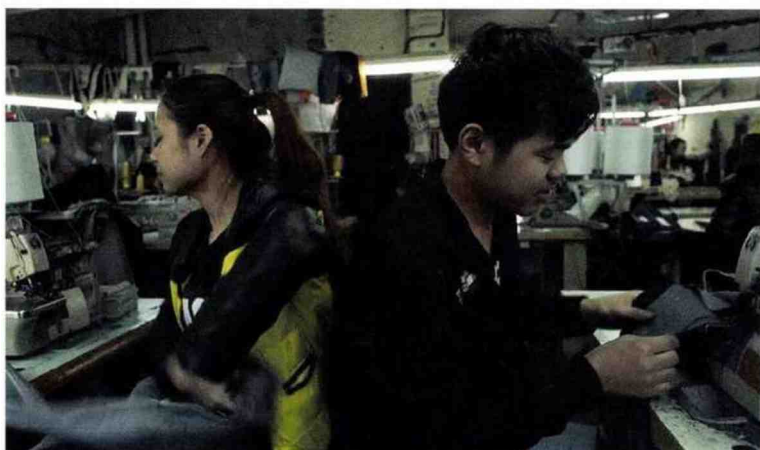
On comprend qu'ils ne sont pas salariés, et qu'ils sont payés à la pièce. D'où l'importance des scènes de négociation du tarif et concernant les heures supplémentaires.

En effet. Leur paie leur est versée en fin de saison. Et l'enjeu de la négociation sur les « heures supplémentaires » est crucial. Ce ne sont pas des heures supplémentaires calculées par rapport à un salaire horaire. C'est une grosse revendication pour eux de ne pas faire d'heures supplémentaires, de ne pas travailler sans arrêt. D'où la limitation horaire, entre 8 heures et 23 heures. C'est un travail saisonnier, sans tarif fixe. Personne ne sera payé avant la fin de la saison. Donc c'est à ce moment-là qu'ils négocient les tarifs à la pièce. Ça donne ces dialogues où les ouvriers disent au patron : « Cette pièce est plus compliquée, il faut payer plus. » Le patron répond : « Vous demandez trop, à côté, ils demandent moins... » Il n'y a pas de contrats. Alors, pourquoi restent-ils ? Dans l'immense majorité des cas, ils établissent une relation de confiance entre patron et ouvriers. Mais il arrive que le patron arnaque les travailleurs et parte avec la marchandise sans payer ses employés.

Est-ce propre à l'industrie textile ou est-ce pareil dans les ateliers où l'on fabrique des téléphones portables ?

Je ne crois pas que cela se passe de la même façon dans les usines de portables et de composants, qui sont beaucoup plus surveillées, et où il est impossible de tourner. On ne connaît pas le système de gestion de ces endroits...

Filmer peu, uniquement l'essentiel
(*Jeunesse (Retour au pays)*)



Comment avez-vous pu capter la vie de ces employés qui manifestement ne s'intéressent pas à la caméra ? Les patrons, en revanche, sont presque invisibles ; une silhouette au fond du décor...

Au début, c'était très difficile. Je ne connaissais ni les patrons ni les ouvriers. La plupart viennent du sud de la Chine, je suis du Nord, et il y a des différences culturelles. Pendant un mois, nous n'avons rien tourné. Puis, peu à peu, nous nous sommes fondus dans le paysage et nous avons pu filmer les employés. C'est un travail dans la durée. Ma méthode

Un fil directeur dans la vie de ces gens : le travail (*Jeunesse (Retour au pays)*)

Je m'efforce de ne jamais faire obstacle à leur travail (*Jeunesse (Les Tourments)*)

consiste à poser très peu de questions et à filmer. Je m'efforce de ne jamais gêner leur travail. Quelque part, je n'ai pas de méthode. Je me pose des questions : comment faire mon image ? Comment faire mon son ? Avec ce que j'ai accumulé, comment puis-je trouver une forme de narration ?

Avez-vous fait le même travail d'approche avec les patrons (qu'on ne voit pas, en fin de compte) ?

On les voit moins. Ce sont des patrons d'entreprises familiales et ils sont tout le temps en train de travailler, parfois même plus que les ouvriers. Je les ai moins filmés parce qu'ils courent dans tous les sens pour aller voir les fournisseurs, acheter le matériel, les tissus, tandis que leurs femmes sont souvent à l'étage du dessous à vérifier les pièces, les

plier. Ce ne sont vraiment pas des dirigeants de grandes entreprises. Quand un atelier commence à bien fonctionner, on constate une grande différence de salaires entre patrons et ouvriers, mais dans la plupart des entreprises, l'économie est tendue et la marge de profit est faible. Ils sont tous les prolétaires du marché. Ils n'ont pas d'influence sur lui. Ce qui m'intéresse, c'est de comprendre comment le marché façonne ces populations, cette économie.

Le Printemps est construit sur la répétition des actions. Les deux autres films sont plus ouverts, notamment parce que d'autres thèmes apparaissent et se croisent.

Le premier film correspond au début du tournage, quand je ne connaissais pas encore les lieux et les gens. Dans la deuxième partie, je commençais à connaître beaucoup de monde, à avoir des rapports familiaux et à m'approcher davantage des problèmes.

Devant tout ce matériel, comment avez-vous procédé au montage pour construire une narration ?

Pendant le tournage, je suis derrière la caméra. Donc, avant le montage, j'ai déjà une idée de ce que je veux garder, et une ébauche en tête de ce que je vais faire. Ensuite, je vais chercher les images qui correspondent à chaque partie. J'ai filmé beaucoup de gens qui ne se côtoient pas d'un atelier à l'autre. Même chose pour les dortoirs, il n'y a pas d'interactions entre eux. Mon récit se crée donc à l'intérieur d'un atelier, avec des séquences d'environ 20 minutes par atelier. Parfois, j'avais une durée utilisable inférieure, alors je choisissais de ne pas l'utiliser. Je privilégiais une construction plus équilibrée. Un tri naturel s'est opéré.

Dans le premier film comme dans le deuxième, il y a neuf segments. Dans le troisième, il y en a cinq. J'ai essayé le même procédé dans *Les Âmes mortes* [2018], sur les camps de travail : j'ai filmé plusieurs personnages qui se connaissent ou non, et j'ai ainsi obtenu des segments qui construisent la narration et permettent à chacun des personnages d'exister de manière équilibrée.



Avez-vous pensé, à un moment, avoir fait fausse route et devoir changer de direction ?

Jamais. Sur un film avec autant de matériel, ce serait insurmontable. Dans la deuxième partie, à un moment, nous sommes revenus à onze segments, puis nous en avons supprimé deux, mais nous n'avons pas changé de cap. Il y a toujours des imprévus, des aléas, bien sûr. Mais, dans l'ensemble, j'ai toujours pu filmer comme je l'avais prévu. Je respecte la chronologie qui dicte la construction du film. En fait, mes films sont très simples. Je suis les personnages un par un et je les présente de manière chronologique. Sur un film long, c'est-à-dire sur trois ou quatre heures, il est important d'avoir une structure très simple. On ne peut pas se permettre des allers-retours qui rendraient la compréhension plus difficile pour le spectateur. Sur un film de quatre-vingt-dix minutes, on peut s'autoriser des structures plus créatives, mais avec un film long, le spectateur serait perdu.

Ce triptyque aurait-il été possible à l'ancienne, avec de la pellicule, pour vous qui êtes un enfant du numérique ?

Cela aurait été possible, à condition de travailler différemment. Il aurait fallu trois personnes sur le tournage et non une. Il

aurait fallu décider en amont quels personnages ou quelles situations étaient intéressants. Filmer peu, uniquement l'essentiel. C'est un processus de tournage qui impliquerait énormément d'attente et très peu de tournage concret à cause des contraintes de pellicule et de logistique.

Chris Marker a fait *Le Joli Mai* [titre chinois : *Paris en mai*] sur pellicule, mais il n'aurait pas pu le faire sur plusieurs années. En pellicule, on ne peut pas passer son temps à tourner. Tourner peu, c'est la méthode que j'ai employée sur *À l'ouest des rails* [2002], où je n'avais que 270 heures de rushes pour un film très long. Je n'avais pas beaucoup d'argent donc je ne tournais que lorsque j'étais certain de ce que je voulais avoir. Désormais, je suis plus connu, j'ai de plus gros budgets, et je ne tourne plus avec des bandes vidéo, mais avec des cartes mémoires.

Argent amer (2016) vient-il du même matériau filmique ?

Les rushes d'*Argent amer* proviennent de mon premier tournage dans la région, à Huzhou, la première fois que je suis arrivé du Yunnan avec mes personnages. Ne connaissant pas l'endroit, je n'avais pas formé de projet concret. C'est après avoir séjourné quelque temps que j'ai élaboré le

projet de *Jeunesse*. Quand j'ai commencé à imaginer *Jeunesse*, je savais que ce serait un autre projet, plus ample, à une autre échelle. Entre *Argent amer* et *Jeunesse*, j'ai d'ailleurs fait d'autres films : *Mrs. Fang* [2017], *Les Âmes mortes*. Quand on a décidé de faire un grand projet, il faut prendre son temps.

Actuellement, montez-vous un nouveau film ?

Oui, les deuxième et troisième parties des *Âmes mortes*, car j'ai énormément de rushes non utilisés. J'avais 600 à 700 heures pour *Les Âmes mortes*. Je peux raconter beaucoup d'autres histoires.

Préférez-vous le tournage ou le montage ?

Les deux. Si je passe un an au montage, à un moment, j'ai envie de faire autre chose, d'aller filmer. Mais quand j'arrête de filmer, je suis ravi de démarrer le montage. En revanche, je n'aime pas du tout alterner tournage et montage dans un même film. Je filme tout ce que je dois tourner pour un projet, et puis je monte. ■

Filmer peu, uniquement l'essentiel
(*Jeunesse* (Retour au pays))