



HAL
open science

Aller au cinéma pour apprendre à être ” moderne ” ?

Anne Kerlan

► **To cite this version:**

Anne Kerlan. Aller au cinéma pour apprendre à être ” moderne ” ? : L’expérience de la salle de cinéma à Pékin, fin des années 1910-début des années 1920. *Conserveries mémorielles*, 2012, 2012: Publics de cinéma. Pour une histoire des pratiques sociales (12), pp.en ligne. halshs-01009352

HAL Id: halshs-01009352

<https://shs.hal.science/halshs-01009352>

Submitted on 19 Jun 2014

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

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

Anne Kerlan

Aller au cinéma pour apprendre à être « moderne » ?

L'expérience de la salle de cinéma à Pékin, fin des
années 1910 - début des années 1920

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Anne Kerlan, « Aller au cinéma pour apprendre à être « moderne » ? », *Conserveries mémorielles* [En ligne], # 12 | 2012, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 19 juin 2014. URL : <http://cm.revues.org/1108>

Éditeur : Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire

<http://cm.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://cm.revues.org/1108>

Document généré automatiquement le 19 juin 2014.

© Conserveries mémorielles

Anne Kerlan

Aller au cinéma pour apprendre à être « moderne » ?

L'expérience de la salle de cinéma à Pékin, fin des années 1910 – début des années 1920

- 1 Les débuts du cinématographe ont été mythifiés comme on sait avec la fameuse anecdote sur la terreur qui se serait emparée des spectateurs assistant à la projection de *l'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*. Il n'existe malheureusement pas de description, aussi fabuleuse soit-elle, de la première séance de projection cinématographique en Chine. Tout au plus sait-on désormais que celle-ci eut lieu le 11 août 1896, à Shanghai, dans les Jardins Yu (CHENG, LI et XING, 1963, p. 8 et *Shenbao*, 10 et 14 août 1896), et qu'il s'agissait très probablement d'une projection de vues Lumière. On possède en revanche un témoignage un peu plus tardif qui restitue l'enjeu que représenta l'arrivée du cinématographe en Chine. Voici les souvenirs d'un enfant de onze ans, qui assiste vers 1902 à Pékin à sa première projection :

J'avais onze ans lorsqu'un adulte de ma famille m'emmena au cinéma. Devant la porte latérale, se tenait un Indien, son immense paume de main grande ouverte tendue vers moi pour me demander mon ticket. J'en sursautai de peur. Puis la projection commença. Il fallut attendre longtemps ... et puis vinrent des images, confuses, floues. On voyait des têtes de belles femmes tourner et rire ; des gens vêtus d'habits brodés faire la danse du papillon ou encore des noirs manger des pastèques, des clowns en position horizontale, etc. Puis venaient de grandes parades militaires et même des courses de bicyclettes et des chevaux qui grimpaient des murs jusqu'au toit. J'y suis retourné le lendemain. Comme j'avais mal aux yeux après la projection, j'en parlai à des amis. Ceux-ci me dirent qu'il ne fallait plus regarder ces projections, que les films étaient un moyen pour les Occidentaux de s'emparer de nos pouvoirs oculaires et qu'à trop les regarder on devenait aveugle...[XIAO, 1921, p. 176-177]

- 2 Il fallait donc s'adapter à l'exercice physique de la vision de films, apprivoiser l'étrangeté inquiétante des images animées mais aussi s'accoutumer à une technologie occidentale qu'on ne connaissait pas et à un spectacle étranger autant qu'étrange, aussi bien par ce qu'on y voyait que par les rites qui l'accompagnaient, comme cette présence inquiétante d'un Indien à l'entrée de la salle. Le cinématographe était ainsi l'expression de ce que la culture occidentale représentait : non seulement une technologie venue d'ailleurs, incompréhensible, tour à tour regardée avec crainte, admiration et envie, mais plus largement la mise en pratique de nouvelles façons de faire, étrangères mais qui allaient devenir celles de la modernité. Tel fut l'enjeu pour bien des technologies importées d'Occident, comme les armes, l'automobile, le train ou l'électricité. Mais alors que ces technologies étaient très certainement d'abord réservées aux *happy few*, le cinématographe s'immisçait plus largement dans les pratiques de loisir des citadins et les débats qu'il suscita posaient la question de la transformation de la société chinoise de façon très intime.
- 3 On en sait malheureusement peu, en raison du manque de sources, sur la façon dont les spectateurs chinois se sont acclimatés à l'expérience cinématographique. Il y a une réelle difficulté à vouloir travailler sur une anthropologie historique du spectacle cinématographique dans la Chine du premier XX^e siècle. L'histoire du cinéma chinois s'est en effet construite comme une histoire politique, puis, plus récemment, comme une histoire économique teintée de socio-culturel. Les documents d'archives disponibles ont été sélectionnés selon les critères de cette histoire-là. Et pourtant, il paraît évident que le film, « produit semi-fini », pour reprendre l'expression de Thomas Elsaesser (ELSAESSER, 2006, p. 72)¹, fut compris par les spectateurs chinois au début du XX^e siècle selon leurs codes culturels et dans des dynamiques de représentation propres aux lieux de projection alors existants. Le texte qui suit tente donc une approche de biais, avec les lacunes, les approximations, les hypothèses invérifiables et les frustrations inhérentes à une telle démarche. Il est consacré à une salle de cinéma pékinoise et au programme « civilisateur » qui accompagna sa réouverture en 1921. Par l'histoire

de cette salle, je souhaite aborder la question de l'expérience particulière que fut celle du spectacle cinématographique à ses débuts en Chine, entendu comme un spectacle total : si le film était un divertissement nouveau en Chine, les lieux de projections et les règles de conduite participaient également d'une expérience autant psychologique que physique mêlant découverte de l'Occident, appropriation de la modernité et utopie sociale.

4 L'histoire du théâtre Lumière Véritable (Zhenguang xiyuan) est à la fois exemplaire et exceptionnelle. Exemplaire, car le théâtre ouvre au moment où l'industrie cinématographique prend son essor en Chine. Si les débuts du cinéma ont été relativement discrets dans ce pays, tout change à la sortie de la première guerre mondiale. Au début des années 1920, le secteur cinématographique chinois connaît un déploiement d'activités, de la production de longs métrages de fiction² à la création de compagnies cinématographiques³, l'ouverture de salles dirigées par des Chinois⁴ ou même l'édition de magazines consacrés au cinéma⁵. On est alors dans le contexte du mouvement du 4 Mai 1919, un mouvement en faveur de l'occidentalisation de la culture chinoise, seule voie possible, aux yeux des élites cultivées et marchandes du pays, pour la construction d'une nation moderne. À sa façon, le cinéma participe de ce mouvement et en partage les contradictions : si la culture occidentale est perçue comme le modèle à suivre pour la modernisation du pays, celle-ci a pour objectif de mettre fin à la domination économique, politique et culturelle de l'Occident sur la Chine. De même, l'industrie cinématographique chinoise se met-elle en place avec l'espoir de pouvoir concurrencer les compagnies américaines tout en prenant exemple sur les recettes économiques ou artistiques qui ont fait le succès de celles-ci. Le théâtre Lumière Véritable reproduit, dans son architecture, sa programmation et jusque dans son programme « civilisateur » cette contradiction.

5 Mais le théâtre Lumière Véritable est aussi un cas très particulier, ne serait-ce que par sa localisation : c'est un théâtre pékinois alors que c'est Shanghai qui est considérée comme la ville-cinéma de Chine, tant par la concentration des lieux de projections que par le nombre de compagnies qui s'y installent. Shanghai est aussi la ville où se joue, géographiquement, la rencontre avec l'Occident, du fait du partage de la cité entre les zones de concessions internationales et française et la ville chinoise. Bref, Shanghai est la ville moderne alors que Pékin, encore capitale d'une République instable, est la ville antique, le siège des administrations et le conservatoire des traditions, y compris dans le domaine du divertissement avec le fameux opéra de Pékin. C'est *a contrario* pour cette raison que l'histoire du théâtre Lumière Véritable m'a paru intéressante ; elle invite à penser la question des lieux de projection, des habitudes des spectateurs, des modes de fréquentation hors de Shanghai, à prendre en compte l'immensité géographique du pays et la possible diversité des modes de rencontre avec le cinéma. Elle permet de se pencher aussi sur le rapport entre les anciennes pratiques des spectateurs chinois et le bouleversement qu'a pu constituer pour eux l'apparition du spectacle cinématographique.

Reprendre l'ancien ou créer du nouveau ? L'implantation des salles de cinéma à Pékin au tournant du xx^e siècle

6 L'ouverture du théâtre Lumière Véritable survient à Pékin alors qu'existe déjà dans cette ville, à l'instar d'autres grandes villes chinoises, des lieux de projection. Les projections se tenaient généralement dans des salles de spectacle traditionnelles, des maisons de thé, des jardins et des centres de distraction. En raison de la nature de ces lieux, l'idée habituellement proposée est que le cinéma, à ses débuts, visait en Chine un public populaire⁶, les élites considérant avec mépris ce divertissement de bas étage. Cette vision est à la fois celle des historiens de la Chine communiste, et plus récemment celle de chercheurs américains qui veulent établir un parallèle entre les *nikelodeons* et les lieux de projection chinois. En vérité, à Pékin du moins, les choses paraissent plus complexes ; l'implantation des lieux de projection, la nature des salles et leur fréquentation révèlent la façon dont le cinématographe fut peut-être moins perçu comme une nouvelle attraction populaire que comme un divertissement moderne, intéressant aussi les élites parce qu'il venait d'Occident.

- 7 Selon un journaliste pékinois de l'époque, c'est dans les théâtres du quartier de Dazhalan que furent d'abord projetés des films (XIAO, 1921, p. 176-177). Quartier commerçant datant de la dynastie des Ming, au sud de la ville mandchoue, Dazhalan hébergeait parmi les plus fameux théâtres de la ville. Il ne s'agissait pas exactement de lieux fréquentés par le petit peuple pékinois. Celui-ci allait plutôt dans les foires des temples ou le quartier de Tianqiao par exemple, où l'on jouait les pièces de théâtre dans des baraques de bois recouvertes d'un toit de paille. Dazhalan en revanche était lié à la richesse marchande, et ses théâtres, construits à la fin du XVIII^e siècle, étaient de vastes bâtiments de briques et de bois. Les salles de spectacle y étaient toutes construites sur le même modèle : richement décorées de piliers recouverts de calligraphies, elles comprenaient un orchestre, une première galerie et un second étage où étaient situées des loges (HOU, 2003, p. 73). Une population diverse se retrouvait ainsi dans un espace socialement divisé en plusieurs catégories comme l'indique l'éventail du prix des places. En 1920 on pouvait louer une loge, une table privée ou des fauteuils de première, deuxième ou troisième catégorie pour des prix allant de 2,90\$ à 1,45 cents (GAMBLE, 1921, p. 226)⁷. Dans ces théâtres, les femmes et les hommes devaient théoriquement s'asseoir dans des parties séparées.
- 8 Les spectateurs qui fréquentaient ces établissements venaient pour y voir le répertoire traditionnel du théâtre pékinois, un répertoire raffiné, joué par des interprètes de choix. Un observateur américain alors en charge de rédiger une étude sur la ville de Pékin, Sidney Gamble, note ainsi que « la plupart des pièces sont en langue classique, une langue comprise seulement par un petit nombre de spectateurs éduqués » (GAMBLE, 1921, p. 225). Certains théâtres de Dazhalan furent aussi des lieux d'innovation, soit qu'on y joua des pièces « modernes », inspirées du théâtre occidental ou, comme ce fut le cas vers 1908 au Jardin du plaisir céleste (Tianle yuan)⁸, des programmes de musique et de danse occidentales (HOU, 2003, p. 106), une première à l'époque. Ce ne sont donc pas dans des lieux fréquentés par les catégories sociales les plus populaires que les films furent d'abord projetés à Pékin. Il s'agissait plutôt d'une population mixte, où était aussi représentées les classes moyennes ou supérieures, que la nouveauté, voire la modernité, intéressait.
- 9 Le lien entre le spectacle cinématographique et les classes moyennes, voire les élites éduquées de Pékin, est confirmé par une remarque de notre visiteur étranger, Sidney Gamble. Celui-ci note en effet que des films sont aussi projetés dans les deux parcs d'attraction ouverts à Pékin en 1916 et 1918. Dans ces parcs, « sorte de Coney Island en miniature », les visiteurs peuvent assister à des représentations théâtrales (du répertoire traditionnel ou moderne), des projections de films, des matchs de boxe, des performances de conteurs. Mais, commente Gamble, ces lieux sont réservés à une population aisée (« les étudiants, les marchands et les fonctionnaires »), pas aux ouvriers, en raison du coût élevé des billets d'entrée (GAMBLE, 1921, p. 238-239).
- 10 On peut alors supposer qu'aussi bien dans les théâtres de Dazhalan que dans les parcs d'attraction du sud de la ville les films projetés étaient perçus comme des curiosités à expérimenter, à l'instar de la cuisine occidentale qu'on pouvait goûter dans ces mêmes parcs, mais constituaient aussi, comme toute « chose occidentale », une voie incontournable vers la modernisation de la Chine. Ces instantanés d'une vie à l'occidentale s'inséraient cependant dans un dispositif où dominaient les pratiques traditionnelles. Dans la salle de théâtre du quartier de Dazhalan ou au Nouveau Monde, représentations et autres attractions étaient en effet données en continu, du matin jusqu'au soir, et les spectateurs pouvaient entrer dans la salle à tout moment. Les films étaient donc projetés dans le flux d'autres types de divertissement qu'il s'agisse de représentations théâtrales, d'acrobaties, de performances musicales. Dans quelle mesure la modernité du spectacle cinématographique était-elle alors ressentie par les spectateurs⁹ ?
- 11 Pour une expérience de la modernité cinématographique autrement plus radicale, mais aussi probablement plus rare, il fallait se rendre au Pavillon (Ping'an), propriété d'un entrepreneur anglais, qui ouvrit en 1907 dans le quartier des légations étrangères. La salle, de quelque deux cents places, avait été construite sur le modèle occidental, « les premiers rangs plus bas que les rangs du fond » (XIAO, 1921, p. 176), ce qui procurait un confort de visionnement certain. Mais

ce confort n'était pas à la portée de tous et les observateurs chinois notaient ainsi que seuls les riches Chinois pouvaient se rendre au Pavillon, où, en 1920, le prix des places variait entre 60 cents et 1.50\$ (GAMBLE, 1921, p. 226)¹⁰, ce qui était cher par comparaison avec les prix des théâtres pékinois projetant des films. Construit dans le quartier où vivaient les étrangers, avec des tarifs élevés, le Pavillon visait une clientèle d'étrangers ou de Chinois cosmopolites. Il est possible qu'il ait comporté, comme un autre cinéma du même nom construit au cours des mêmes années dans la concession anglaise de Tianjin, une salle de restauration, un salon de thé et un fumoir (KU, 1924, p. 187-188)¹¹. Il est possible aussi, comme à Tianjin, que la programmation de cette salle ne fût que rarement, voire jamais, donnée dans les journaux chinois mais uniquement dans la presse en langues étrangères¹². La localisation de ce cinéma, le prix des places, le public, largement étranger, tout contribuait donc à faire de cette salle de projection un lieu à part, non intégré dans les destinations de sorties traditionnelles des Pékinois. Le cinéma y était un luxe, une expérience dépaysante largement inaccessible à la majorité des Pékinois, pour des raisons financières autant que culturelles.

- 12 Le public pékinois fréquentant les salles de Dazhalan eut cependant au même moment la possibilité de voir des films dans de meilleures conditions de visionnement. Dans les théâtres traditionnels, l'aménagement de la salle n'était pas adapté au spectacle cinématographique. La visibilité était mauvaise, en raison des nombreux piliers et de la disposition des tables et bancs de bois qui ne se trouvaient jamais face à la scène. L'écran, quand il y en avait un, était des plus rudimentaires, il pouvait s'agir d'un simple drap tendu. C'est en tenant compte de ces problèmes qu'un gérant d'un théâtre de Dazhalan dénommé Ren Qingtai transforma sa salle de façon à y accueillir des projections¹³ et ouvrit, en décembre 1907¹⁴, le Panorama (Daguan lou). Des sièges, avec dossier, étaient disposés en rangées horizontales dans la salle de quelques deux cents places (XIAO, 1921, p. 176). Avec un prix d'entrée très bas¹⁵, ce cinéma allait devenir un des plus fréquentés de Pékin. Il l'était cependant, comme le remarque le journaliste pékinois Xiao, d'abord en raison des conditions de visionnement des films. La question du confort des salles, et en particulier du confort de visionnement des films, commençait donc à se poser. Elle était l'un des premiers critères de la modernité des salles, modernité à laquelle le cinéma était associé. Elle révèle cependant des préoccupations plus profondes concernant les habitudes des spectateurs, perçues comme inadaptées. Comme si, en rendant nécessaires de nouveaux lieux, le cinéma amenait avec lui le souci de modifier aussi les comportements des spectateurs.

Un nouveau théâtre pour une nouvelle société : la reconstruction du Lumière Véritable

- 13 Le souci du confort avait probablement pour source la comparaison avec les salles de cinéma occidentales – par leur architecture comme par leurs propriétaires ou gérants – qui, à l'instar du Pavillon, s'ouvraient dans différentes villes chinoises, en particulier dans les concessions étrangères. Mais l'enjeu se transformait : il ne s'agissait pas simplement d'adapter un lieu au spectacle qu'on y donnait, mais de déployer dans cet espace la modernité dont le cinéma était porteur. La salle de cinéma devenait l'équivalent, le reflet des décors, des lieux, que les films, productions occidentales dans leur large majorité, montraient. Comme si, pour être adopté, le cinéma devait devenir un spectacle, spectacle total et totalement occidentalisé, commençant avec l'entrée dans la salle. À Pékin, c'est l'ouverture du théâtre Lumière Véritable en 1919, et, plus encore, sa réouverture après des travaux de transformation en 1921, qui marque le moment de cette transformation. Après la chute de la dynastie des Qing et la fin de l'empire au début des années 1910, le cinématographe migra vers d'autres quartiers de Pékin, en particulier vers le marché de la Paix de l'Est (Dong'an shichang), un lieu « moderne » par comparaison avec Dazhalan. Le marché, construit en 1905, consistait en un ensemble de rues couvertes où, comme c'était l'usage, commerces et théâtres coexistaient (GAMBLE, 1921, p. 213 ; *Chenbao*, 11 juin 1920). Signe de grand changement, c'était la première fois que des théâtres étaient autorisés dans la ville intérieure et ceux qui s'y implantèrent furent rapidement considérés comme des lieux plus raffinés que les salles de Dazhalan (HOU, 2003, p. 87). C'est dans ce quartier que le théâtre Lumière Véritable s'ouvrit.

- 14 Le gérant du théâtre Lumière Véritable était un jeune homme d'origine cantonaise, Luo Mingyou (1900-1967), issu de la bourgeoisie marchande, cosmopolite dans son éducation, conservatrice dans son mode de vie. Étudiant en droit à l'université de Pékin au moment où les idées occidentales entraient dans cette vénérable institution, bien introduit dans les milieux des fonctionnaires de la capitale et vivant chez un oncle qui avait fait ses études à Oxford, il prit en charge à côté de son cursus universitaire, avec l'aide de son beau-frère, Zhong Shigen, la gestion d'un théâtre alors en difficulté, la maison de thé Osmanthe (Dangui chayuan). C'était alors un bâtiment vétuste, qui avait servi de cantine, de restaurant puis de maison de thé. Il s'agissait pour Luo Mingyou de transformer l'endroit pour concurrencer les autres cinémas de la capitale. Le théâtre changea de nom et devint le Lumière Véritable, un nom qui devait évoquer selon Luo Mingyou la magie du cinéma (LUO, 2010, p. 48), même si le lieu, polyvalent, proposa aussi bien des projections de films que des spectacles vivants au moins jusqu'au début des années 1930, avant de devenir exclusivement une salle de cinéma¹⁶. Sans modifier l'organisation interne de la salle, les règles de conduite commencèrent à changer : l'accès fut interdit aux vendeurs ambulants et des emplacements de vente de nourriture installés en extérieur (XIAO, 1921, p. 177). Dans les salles de théâtre traditionnelles en effet, les clients aisés, installés à des tables, pouvaient boire et manger durant la représentation. Cela induisait de fréquents allers et venues des marchands ambulants ou des serveurs qui, par ailleurs, avaient pour habitude de lancer d'une extrémité à l'autre de la salle les serviettes humidifiées à la vapeur brûlante que l'on offrait aux clients pour qu'ils s'y essuient visage et mains. Le changement imposé au théâtre Lumière Véritable, amenant l'application de règles en vigueur dans les salles occidentales, n'était pas anodin, il modifiait non seulement les rites du spectacle mais aussi le plaisir que le spectateur associait à sa sortie au théâtre. L'occidentalisation du lieu était en accord avec la programmation puisqu'en 1920, le théâtre Lumière Véritable présentait presque exclusivement des films des studios hollywoodiens qu'il s'agisse, pour la première partie de séance, de courts métrages, de films d'actualités ou de documentaires puis, pour la seconde partie, des productions de la Paramount ou de la MGM¹⁷. Mais contrairement au Pavillon, que Luo Mingyou fréquenta probablement, le Lumière Véritable visait d'abord une clientèle chinoise, comme l'indique par exemple la politique tarifaire pratiquée en faveur des étudiants¹⁸.
- 15 La réforme du Lumière Véritable eut lieu dans sa totalité en 1921, au moment de l'entière reconstruction du théâtre. Dans la nuit du 9 au 10 juin 1920, un violent incendie ravagea le marché de la Paix de l'est et détruisit plus d'une centaine de bâtiments, dont le cinéma¹⁹. La municipalité et les marchands du quartier décidèrent alors de reconstruire et d'agrandir le marché avec l'argent des assurances et quelques subsides publics (*Chenbao*, 13 juin 1920). Dans ce contexte, Luo Mingyou décida de transformer le lieu en un véritable cinéma moderne et rassembla à cet effet des fonds importants, avec l'aide de sa famille et en particulier de son oncle Luo Wen'gan (1888-1941), un haut fonctionnaire qui, après des études de droit en Angleterre, enseignait à l'université de Pékin et occupait d'importants postes dans l'administration nationale²⁰. Grâce à l'argent récolté, Luo Mingyou fut en mesure de mettre en place un dispositif global conçu pour faire de la sortie au théâtre Lumière Véritable un véritable rite d'apprentissage de la modernité occidentale. Il confia le chantier à une entreprise de travaux publics américaine qui, la même année, avait été chargée de la reconstruction du bâtiment du North China Daily News sur le Bund, à Shanghai. À partir de la mi-septembre 1921, une campagne publicitaire dans la presse annonça la réouverture du cinéma tout en exposant le projet du théâtre Lumière Véritable et ses objectifs civilisateurs. Cette campagne permet de prendre la mesure de l'ambition du jeune Luo Mingyou.
- 16 À partir du 15 septembre 1921, le quotidien pékinois en langue chinoise *Chenbao* (*Le quotidien du matin*) publia une série d'encarts annonçant la fin des projections en plein air organisées les quatre mois d'été par la direction du théâtre Lumière Véritable dans le parc Central et la prochaine réouverture du théâtre. Dès le premier encart, l'ambition du Lumière Véritable était affichée : être un lieu moderne et luxueux, prenant modèle sur les cinémas étrangers pour mieux les concurrencer. De fait, au fil des annonces, on découvre que le théâtre Lumière Véritable, « un des plus luxueux cinémas de Chine » (*Chenbao*, 18 septembre 1921), était

susceptible de supporter la comparaison avec les meilleures salles bâties et gérées par les Occidentaux. Il s'agissait désormais d'un bâtiment de trois étages, de style néo-classique avec piliers et escaliers de marbre, une grande verrière, des fenêtres ornées de statues de style grec et un jardin agrémenté d'œuvres d'art aménagé sur le toit de l'immeuble. Le théâtre était un lieu confortable, hiver comme été, grâce à un système de ventilation, aux éclairages par lampes électriques « en 110 volts », à la présence, à chaque étage, de toilettes à l'occidentale « équipées d'eau courante, chaude et froide et stérilisées » et à des fauteuils « de modèles récents convenant aux exigences de confort et d'hygiène » (*Chenbao*, 28 septembre 1921). Par ailleurs, tout le théâtre comportait des équipements anti-incendie « aux normes occidentales » : les murs étaient enduits d'amiante, de nombreuses issues et escaliers de secours étaient prévus « pour qu'en cinq minutes tous les spectateurs puissent quitter la salle ». Des lances à incendie et des arrivées d'eau courante étaient situées en divers endroits du théâtre. Enfin, point important, « tous les employés du théâtre [avaient] reçu une formation pour la prévention et la sécurité » (*Chenbao*, 26 septembre 1921). Le niveau de confort et de technologie était tout aussi important dans la salle de spectacle, une salle en pente où les huit cents fauteuils étaient répartis à l'orchestre et au balcon en rangées ou dans des loges. La qualité du matériel technique de projection était excellente, le cinéma étant équipé d'un projecteur américain 35 mm, de ses propres générateurs et d'un écran dernier cri enduit au mercure. C'était à l'époque le seul écran de ce type en Chine ; il avait coûté, dit-on, mille trois cents dollars américains d'alors.

- 17 Le Lumière Véritable n'était pas le premier cinéma chinois à reprendre les normes de construction et de confort occidentales. Quelques années plus tôt, en 1917, le théâtre Isis, également géré par des Chinois, avait ouvert à Shanghai en prenant lui aussi modèle sur l'architecture des salles américaines (HUANG, 2011). Le Lumière Véritable était en revanche le premier de la sorte à Pékin. Ce qui le distinguait encore plus des autres théâtres gérés par des Chinois fut cependant l'insistance portée sur la mission sociale de l'entreprise. Selon la direction du Lumière Véritable, la salle de cinéma devait devenir un lieu d'apprentissage du progrès social, comme l'annonce la publicité pour le théâtre en date du 24 septembre 1921 :

Nous avons construit cet établissement pour participer à l'éducation du peuple chinois, c'est-à-dire au progrès social et à la diffusion du savoir. Bien sûr, il s'agit d'une entreprise commerciale mais dès le début nous avons sincèrement eu l'ambition d'accroître le niveau de savoir de notre peuple et de participer à l'amélioration de notre société sans qu'aucun calcul financier n'entre en ligne de compte... Aussi avons-nous mis en place, en plus des dispositions habituellement nécessaires à ce type d'établissement des dispositions et des directives propres à ce théâtre qui concernent notre contribution pour la société, les questions de sécurité, les équipements et que nous faisons connaître par voie de presse...

- 18 Dans une sorte d'effet de miroir, la direction du Lumière Véritable va donc édicter des règles qui sont censées être l'équivalent, en termes de conduite sociale et morale, des normes de confort et de sécurité du bâtiment.

La salle de cinéma comme lieu d'apprentissage de la modernité

- 19 La mission civilisatrice que s'est fixée la direction du Lumière Véritable consiste d'abord à présenter différentes mesures concernant l'ordre, la sécurité, le contenu des programmes, la gestion du théâtre qui se doit d'être exemplaire. Parmi les points successivement publiés dans le *Chenbao*, les « mesures concernant le respect de l'ordre » furent présentées à plusieurs reprises à partir du 25 septembre. Elles étaient libellées comme suit :

- seuls les spectateurs munis d'un billet peuvent entrer, toute personne, quelle qu'elle soit, sans billet, ne sera pas autorisée dans la salle
- afin de garantir le respect des règles de bienséance dans le théâtre et la sécurité commune, les spectateurs doivent adopter une attitude qui vise à préserver la collectivité et éviter les comportements néfastes que l'on trouve généralement dans les salles de spectacle
- aucune requête ou exigence inconvenante ou déraisonnable ne sera reçue

- des points de vente de nourriture et une salle de repos ont été aménagés hors de la salle de spectacle, les vendeurs ambulants, tout comme ceux distribuant snacks ou serviettes ne sont pas admis dans la salle. Toute autre activité gênante pour les spectateurs de même ne sera pas tolérée dans la salle.
- pour les spectacles chinois ou étrangers, les sièges sont numérotés et les spectateurs sont priés de s'asseoir en respectant la numérotation attribuée

20 Ces mesures visent tout un ensemble de pratiques considérées comme « néfastes » et qu'il s'agissait de faire disparaître dans une société moderne, en les remplaçant par des règles de savoir-vivre modelées sur le comportement occidental.

21 Ainsi la première règle faisait allusion à la façon dont la police et les fonctionnaires locaux s'arrogeaient le droit d'occuper gratuitement des places. Le fait que ce théâtre ait ouvert grâce à l'appui d'un haut fonctionnaire, Luo Wen'gan, peut expliquer, comme le suppose Zhiwei Xiao (XIAO, 2006, p. 527), cette prise de position rarissime pour l'époque vis-à-vis de la police. Cette décision courageuse était en accord avec les idéaux sociaux et politiques énoncés par le mouvement du 4 Mai 1919 en faveur d'une démocratisation de la société et de la disparition des anciens privilèges de classe. Les autres règles visaient tout ce qui pouvait gêner l'appréciation du spectacle (la vente de nourriture et le passage de marchands ambulants) ou causer du désordre (des places non numérotées pour lesquels les spectateurs se battaient). Outre ces mesures d'ordre, étaient réitérées les mesures prises pour le confort et la sécurité des spectateurs.

22 Afin de souligner le caractère éducatif de la sortie au théâtre, la direction mit aussi en place une campagne de sensibilisation des spectateurs qui les impliquait directement. À partir du 6 octobre 1921, le *Chenbao* publia une nouvelle annonce, appelant les lecteurs à soumettre des propositions pour que le Lumière Véritable devienne un modèle d'espace civilisé. Des récompenses, allant de deux cent dollars à la distribution de places gratuites, étaient promises aux contributeurs. À l'issue de cette campagne, de nouvelles règles furent édictées et publiées dans l'édition du 8 octobre. Elles visaient le comportement des spectateurs de façon très précise : il s'agissait de « respecter l'ordre public, s'asseoir en ordre, retirer son chapeau, garder le calme, parler le moins possible, ne pas applaudir de façon bruyante, ne pas crier, ne pas cracher, ne pas gêner les autres spectateurs, se conduire avec respect pour soi-même et les autres et de veiller à la sécurité de tous ». Les employés du théâtre Lumière Véritable devaient pareillement adopter un comportement exemplaire. Vêtus d'uniformes, il leur était interdit de fumer, boire ou manger des aliments susceptibles de donner une mauvaise haleine (par exemple ail et oignons, condiments habituellement fort prisés des Pékinois). L'organisation du travail visait à développer le sens de l'autonomie et de la responsabilité, sept employés alternant chaque jour de la semaine dans le rôle de superviseur de l'ensemble de l'équipe. Si l'on demandait beaucoup de cette équipe, les salaires étaient bien plus élevés que dans les autres cinémas (HOU, 1996, p. 204). L'exemplarité et la qualité du personnel firent également l'objet de publicités, comme ce fut le cas avec le recrutement de bonimenteurs par voie de presse (*Chenbao*, 30-31 octobre 1921)²¹. Les critères de qualification (être capable de lire et de traduire l'anglais en direct durant les projections) et le salaire élevé (trente-cinq *yuan* par mois), démontraient que la direction souhaitait engager un personnel bien plus qualifié dans les salles de spectacle habituelles.

De la mission civilisatrice au discours de classe

23 Depuis son architecture jusque dans sa gestion du personnel, le théâtre Lumière Véritable se définit comme un lieu unique proposant aux spectateurs bien plus qu'un spectacle cinématographique : une mise en situation du mode de vie à l'occidentale. Le théâtre devient un lieu d'apprentissage, il est défini dans les pages du *Chenbao* comme « un lieu public ayant des liens étroits avec la sociabilité et la moralité des hommes, mais aussi avec le progrès civilisateur du pays et le niveau de moralité du peuple » (*Chenbao*, 6 octobre 1921). Il y a presque de la magie dans cette opération par laquelle on s'incorporerait la modernité occidentale projetée sur l'écran en la répétant par ses gestes et attitudes de spectateur civilisé. Il y a aussi une forme d'utopie sociale, comme si par contagion, la salle de spectacle rendait possible le

progrès civilisateur dans tout le peuple chinois. La direction du théâtre Lumière Véritable, proche en ceci des idées développées au moment du mouvement du 4 Mai 1919, pensait sincèrement que c'était en prenant exemple sur l'Occident que la société chinoise progresserait et se moderniserait. L'Occident est imaginé, de façon naïve, comme un lieu parfaitement civilisé, où « le peuple respecte grandement ses cinémas car il sait qu'ils contribuent au progrès » (*Chenbao*, 6 octobre 1921). La direction du Théâtre, faisant sienne la supposée vision occidentale qui considérerait les salles de spectacle chinoises comme « des lieux propageant le vice, mettant en danger la vie des spectateurs en laissant y circuler toutes sortes de pourritures » (*ibid.*), se proposait donc de prendre modèle sur ce qu'il y avait de meilleur.

24 Il nous faut revenir sur cette description négative de la salle de spectacle traditionnelle chinoise qui sert de contre-exemple au théâtre Lumière Véritable. Nous avons vu qu'à Pékin au moins, les salles de théâtre ou les maisons de thé où étaient projetés des films, si elles ne constituaient pas, pour des raisons pratiques, les meilleurs endroits pour apprécier le spectacle cinématographique, n'étaient pas non plus nécessairement des lieux de basse catégorie. Il avait même pu s'agir de salles relativement prestigieuses. Le bruit, le désordre ambiant, la nourriture qui circulaient avaient été, des siècles durant, des caractéristiques communes à ces salles traditionnelles. Pour un Occidental, cette ambiance faisait partie du charme des lieux et du divertissement. On trouve ainsi dans le *Chinese Handbook of Theater* de B. S. Allen, publié dans les années 1920 à Tianjin²², une description bienveillante du théâtre à Pékin, l'auteur encourageant les visiteurs étrangers à ne surtout pas manquer ce moment unique où l'on peut voir « les Chinois se divertir ». Allen conseille d'aller dans une salle traditionnelle plutôt que dans les salles modernes. Et dans la liste des théâtres passés en revue, il s'intéresse moins au confort de la salle qu'à la qualité des troupes (ALLEN, s.d., p. 55)²³. De même, dans sa section sur les salles de théâtre et de cinéma, Sidney Gamble ne fait pas mention de problèmes particuliers concernant les lieux de projections. Il note en revanche que la programmation laisse à désirer, les distributeurs occidentaux n'envoyant en Chine que des films de seconde ou troisième catégorie (GAMBLE, 1921, p. 235-236).

25 On pourrait conclure en conséquence que la direction du Lumière Véritable dramatisait volontairement la situation à des fins publicitaires. Son discours sur l'état déplorable des salles et les mauvais comportements des spectateurs n'est cependant pas isolé. Ainsi un journaliste shanghaien rendait-il compte de sa séance de cinéma à Shanghai en 1912 comme d'« un voyage en enfer », décrivant avec force détails une salle inconfortable, mal aérée, bruyante et aux odeurs nauséabondes. Il insistait aussi sur le comportement des spectateurs qui mangent, parlent et crient (WANG, 29 avril 1912). Plus d'une dizaine d'années après, on retrouve la même problématique dans un article classant les salles de cinéma pékinoises suivant trois critères : la qualité de l'air, le confort des fauteuils et le prix des billets (YI, 1927, p. 181). Le contenu de la programmation ne paraît pas important.

26 La différence entre la façon dont journalistes chinois et visiteurs occidentaux contemporains décrivent les mêmes lieux invite à la prudence, il est évident qu'on ne doit pas lire ces sources au premier degré. Si les auteurs occidentaux cèdent peut-être à une forme d'exotisme positif, les textes chinois, avec la vision négative sur la salle de spectacle qu'ils présentent, ne proposent pas non plus nécessairement une description fidèle des lieux examinés. Ne révèlent-ils pas plutôt la façon dont ces lieux étaient alors *perçus* par une certaine catégorie de Chinois ? Tout se passe comme si la salle de spectacle traditionnelle devenait, lorsqu'on y projetait des films, un lieu où les habitudes des spectateurs chinois étaient dérangeantes. Deux phénomènes se conjugaient. D'une part, une sorte de contamination culturelle, un divertissement occidental amenant les spectateurs déjà sensibles aux questions de progrès et de modernisation à *s'imaginer* en spectateurs occidentaux, incommodés par le bruit, les odeurs, la dureté des sièges. D'autre part, et de façon contradictoire, l'inquiétude face à ce divertissement induisant de nouveaux comportements. On remarque en effet que les mêmes observateurs soulignent aussi la menace que constitue un spectacle qui, par sa nouveauté, tend à bouleverser les règles traditionnelles de vie commune et à abolir l'ordre moral établi. Pour Wang Dungen à Shanghai en 1912, le plus choquant reste par exemple la promiscuité favorisée par la salle de projection qui autorise des comportements indécentes : il insiste tout

particulièrement sur « les paroles que des jeunes gens adressent à des jeunes femmes qui leur répliquent en faisant semblant de les injurier » ou sur les regards portés par ces mêmes jeunes gens sur ces jeunes femmes (qui les leur rendent parfois) durant la projection (WANG, 29 avril 1912). Le cinéma est considéré comme un lieu de vice car hommes et femmes s'y trouvent réunis. Via le cinéma, l'Occident aurait ainsi amené à la fois la possibilité d'un progrès et une menace pour la cohésion sociale chinoise. La salle de spectacle traditionnelle qui devient salle de cinéma conjugue deux défauts pour un spectateur éduqué : elle cumule l'inconfort ressenti par celui qui tente de penser comme un Occidental et la menace sociale pressentie par celui qui, en tant que membre des classes éduquées, se sent investi de la préservation de l'ordre moral de la société chinoise.

27 C'est implicite en effet, et cependant évident : les publicités du théâtre Lumière Véritable, et le théâtre lui-même, visent un public précis, celui des classes moyennes pékinoises éduquées. Il s'agit de personnes sachant lire – les annonces du théâtre sont rédigées dans un chinois légèrement ampoulé, héritier de la langue classique –, au fait des mœurs occidentales et partageant des préoccupations communes quant au développement social et moral du pays, à l'instar de ce journaliste décrivant sa sortie au cinéma en des termes horrifiés ou de Luo Mingyou lui-même, à la fois étudiant dans la plus prestigieuse université de pays, membre de la bourgeoisie marchande et proche de l'élite politique du pays.

28 Le discours critique sur les salles de cinéma recouvre donc aussi une césure sociale entre classes populaires et classes éduquées. Alors qu'à Pékin, à ses débuts, le cinéma semble avoir investi des lieux qui n'étaient pas nécessairement perçus comme des lieux destinés aux classes populaires ou réservés aux seules classes éduquées, mais peut-être davantage comme des lieux permettant le rassemblement, dans un même espace, de catégories sociales variées, par une offre tarifaire très large (pourvu que la séparation entre hommes et femmes soit respectée), il semble qu'au début des années 1920, se met en place une distinction spatiale entre lieux de projections populaires et lieux de projection aménagés pour les élites de la ville. Ceci peut s'expliquer par les transformations sociales propres à la société chinoise du début du siècle, l'élargissement des élites à la bourgeoisie marchande et surtout le développement de l'éducation. À Pékin en particulier, le nombre de lycéens et d'étudiants est important, plus du double de ce qu'il est dans le reste du pays²⁴. La salle de cinéma devient ici l'un des enjeux de l'apparition d'une classe bourgeoise éduquée qui, prenant conscience de sa position sociale, souhaite se retrouver en des lieux distincts et élabore un discours de rejet par rapport à des lieux de divertissement traditionnels. Le cinéma précipite les distinctions sociales en marche dans la Chine du début du XX^e siècle. La sortie au cinéma est une expérience totale où les usagers sont à la fois spectateurs et acteurs d'une modernité occidentale : ils la contemplent avec les images animées qui leur présentent la société occidentale, son mode de fonctionnement, ses distinctions de classes (on pense par exemple au succès du « Petit vagabond », Charlie Chaplin, en Chine dans les années 1910-1920), ils la vivent par le comportement qu'ils doivent adopter dans un lieu lui-même architecturalement étranger à la tradition chinoise. Mais n'est-ce pas finalement aussi, contrairement à la mission que s'est fixée le théâtre, une expérience de classe ?

29 Si le théâtre Lumière Véritable entérine l'émergence d'une bourgeoisie pékinoise éduquée, consciente de sa position sociale, il souligne aussi la position d'extrême dépendance de cette même bourgeoisie vis-à-vis de la culture occidentale prise pour modèle. Alors que Pékin, contrairement à Shanghai ou Tianjin, ne possède pas de concessions internationales et paraît donc moins exposée, du moins dans sa géographie urbaine, à la situation semi-coloniale que connaissent ces deux autres villes, on reconnaît néanmoins des attitudes similaires de la part de la bourgeoisie pékinoise, des attitudes qui s'apparentent à celles des classes éduquées dans les sociétés colonisées, prises entre leur formation et leurs aspirations cosmopolites et leur culture indigène. Cependant les élites pékinoises bénéficient de leur implantation dans la capitale ancestrale chinoise, une capitale où, ne serait-ce que par la présence des administrations publiques, mais aussi d'une université autrefois impériale, la tradition lettrée chinoise perdure, pour le meilleur ou pour le pire²⁵. Pour le meilleur, lorsque les élites éduquées font leur la tâche consistant à éduquer et moraliser les classes populaires dont elles se sentent, par une

sorte de paternalisme bien ancré dans les esprits, responsables. Ce souci de l'éducation du peuple, cette mission proprement civilisatrice des élites lettrées, la direction du théâtre Lumière Véritable l'a faite sienne, comme on l'a vu dans les annonces du *Chenbao*, y compris par les choix de programmation. Il est en effet prévu de montrer « des films et des spectacles étrangers ou chinois de qualité », de « ne pas diffuser de publicité immorale ou indécente » et de « diffuser les savoirs nouveaux en mettant en place un espace de vente de magazines consacrés au cinéma » (*Chenbao*, 24 septembre 1921). Dans un effort similaire, le théâtre contrôle la qualité des publicités projetées par diapositives lors des séances et édite de luxueux livrets explicatifs en couleurs qui deviennent de véritables objets de collection (*Chenbao*, 26-29 octobre 1921). La qualité, artistique et morale, des programmes est, d'après les annonces, à la fois la marque du théâtre Lumière Véritable mais, plus généralement, ce qui le distingue de toute autre salle gérée alors en Chine par des étrangers : « son mode d'administration est en accord avec notre société, les étrangers seraient incapables de penser en des termes équivalents. Car ce cinéma veut contribuer au progrès social, on y montre des divertissements de qualité supérieure, on y est particulièrement attentif aux bienfaits de l'éducation... » (*Chenbao*, 21 septembre 1921). La moralisation du spectacle cinématographique, sa mission civilisatrice : c'est par là que les élites pékinoises ont pris sur ce divertissement de colonisateur qu'est le cinéma en Chine et souhaitent le transformer en une entreprise culturelle d'enjeu national. Mais comment est-ce possible si le théâtre se trouve avant tout fréquenté par les classes moyennes ? La direction du Lumière Véritable ne paraît pas sensible à cette contradiction. Peut-être entend-elle influencer l'ensemble de la société par son exemplarité, à la façon dont les sages influencent leur entourage par leur vertu, selon la pensée confucéenne. La politique tarifaire de la salle donne des indications sur son accessibilité aux classes populaires. À sa réouverture en 1921, le prix des places, pour une séance de cinéma allait de cinq ou huit *jiao* en orchestre ou au balcon et de deux à quatre *yuan* en baignoires ; les enfants payaient demi-tarif (*Chenbao*, 6 novembre 1921)²⁶. Mais les séances de rediffusion de films étaient moins chères, de quatre à huit *jiao*. Par ailleurs, afin de rendre le cinéma accessible aux personnes aux revenus modestes, la direction du théâtre usa de plusieurs stratégies. Elle organisa par exemple en 1922 un festival de cinéma où les places coûtaient la modeste somme de deux à cinq *jiao*. Des concours étaient organisés pour les spectateurs, les gagnants remportant des bons de réduction ou des places gratuites. Luo Mingyou cherchait donc bien à s'adresser aux masses citadines plus modestes ou du moins, à élargir son public en direction des petites classes moyennes. Sa stratégie oscillait entre la volonté de mettre à disposition des élites pékinoises un lieu luxueux à l'image des temples occidentaux du cinéma et son désir de répondre à ses aspirations d'homme lettré, soucieux de contribuer au développement de son pays en touchant les classes populaires. Pris entre l'utopie sociale reposant sur les réflexes de la classe lettrée traditionnelle et les réalités socio-économiques d'une nouvelle société, le théâtre Lumière Véritable est un produit caractéristique de son époque.

Conclusion : de la mission civilisatrice à l'acte patriotique

30 Le théâtre Lumière Véritable rouvrit ses portes le 5 novembre 1921 avec un programme de projection de films de l'Universal Film Manufacturing Company²⁷. Les séances eurent lieu à 15h et 21h. Dès le lendemain, et comme ce fut le cas jusqu'au début des années 1930, la programmation de films alterna avec un spectacle vivant en soirée. Ce fut, pour les premiers jours, un spectacle de ballets russes. Côté cinéma, l'Universal resta à l'honneur un temps avec la projection des épisodes de *The Great Radium Mystery* (1919)²⁸, en alternance avec des films de la Paramount. En première partie de programme, on trouve des courts métrages de « Fatty » (Roscoe 'Fatty' Arbuckle) ou des burlesques produits par l'Universal ou la Paramount. Pour ce que l'on sait de la programmation cinématographique du théâtre Lumière Véritable²⁹, elle est donc résolument orientée vers le cinéma américain. Côté spectacle vivant en revanche, outre les spectacles internationaux en tournée dans la capitale, le théâtre Lumière Véritable accueillit parmi les plus grands acteurs de l'opéra chinois d'alors, en particulier le très célèbre Mei Lanfang. C'était là une programmation de grande qualité, comme ne manque pas de le noter B. S. Allen dans sa revue des théâtres pékinois.

- 31 On peut imaginer la sortie au théâtre Lumière Véritable comme un moment exceptionnel dans la vie pékinoise : on se rendait dans un temple de la modernité occidentale pour y apprécier des films ou des spectacles en accord avec cet idéal moderne et épouser, le temps d'une séance, un comportement assimilé au comportement occidental. Le théâtre semble donc avoir répondu aux objectifs qu'il affichait lors de sa réouverture. Cependant, si l'on examine la taille de la salle et le coût des billets, ainsi que quelques articles concernant le théâtre dans les années qui suivirent sa réouverture³⁰, force est de constater que ce lieu, malgré les efforts de la direction, était perçu comme réservé aux élites pékinoises. Sa mission civilisatrice avait une portée restreinte dans la mesure où seule était concernée une petite frange de la population pékinoise. Dans les années qui suivirent, les choix de programmation eux-mêmes accentuèrent ce décalage entre les publics aisés et éduqués, friands de films occidentaux qu'ils pouvaient aller voir au théâtre Lumière Véritable et les publics populaires qui découvrirent les productions chinoises et en particulier les films de fantômes ou d'arts martiaux, très populaires à la fin des années 1920 mais qu'un cinéma comme le Lumière Véritable ne programmait pas³¹.
- 32 L'expérience tentée par le Lumière Véritable paraît donc avoir rencontré au moins deux contradictions majeures. D'une part, une contradiction quant à sa mission sociale et civilisatrice : celle-ci devait en théorie profiter à l'ensemble de la société chinoise mais elle n'était accessible en réalité que pour une petite partie de la population, les élites urbaines éduquées. D'autre part, dans le courant des années 1920, les films occidentaux et la culture occidentale qu'ils amenaient, furent de plus en plus assimilés à des armes d'invasion économique et culturelle visant une colonisation de la Chine. L'utopie cosmopolite à l'origine de lieux comme le Lumière Véritable se heurtait aux réalités d'une guerre décrite comme impérialiste ; les valeurs associées à la modernité évoluèrent, le patriotisme prenant le devant de la scène. Telles furent les limites de l'expérience menée au théâtre Lumière Véritable, telle fut la limite de l'apprentissage de la modernité à l'occidentale dans son enceinte : une fois assimilée, incorporée, cette modernité fut tout aussitôt questionnée et considérée comme une menace et la recherche d'une voie chinoise vers la modernité devint une préoccupation des élites chinoises. Dans les années 1930, le gérant du théâtre Lumière Véritable, prenant acte de cette évolution, allait se tourner vers la production de films, décidé à contribuer à la « renaissance du cinéma national » et à proposer à son public des films chinois de qualité, dignes d'être projetés dans la belle salle de son théâtre en concurrence des films hollywoodiens. La sortie au cinéma allait alors revêtir une nouvelle signification : elle devenait un acte patriotique.

Bibliographie

ALLEN, B. S., *Chinese Theaters Handbook*, Tianjin, La Librairie Française, Oriental Publisher, s.d. (ouvrage disponible sur le site de l'université d'Oregon, http://e-asia.uoregon.edu/zeasia/echina_a.htm, consulté le 10 novembre 2010).

BOORMAN, Howard L. ed. et HOWARD, Richard C. ass. ed., *Biographical Dictionary of Republican China*, New York/London, Columbia University Press, 1967-1979.

CHENG Jihua, LI Shaobai et XING Zuwen, *Zhongguo dianying fazhan shi (Histoire du cinéma chinois)*, Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 1963.

ELSAESSER, Thomas, « La notion de genre et le film comme produit "semi-fini" : l'exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914) », 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006, p. 67-85.

GAMBLE, Sidney, *Peking : a social survey conducted under auspices of the Princeton University Center in China and the Peking Young Men's Christian Association*, New York, George H. Doran Co., 1921.

HERSHATTER, Gail, *The workers of Tianjin, 1900-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1986.

HOU Xisan, *Beijing laoxiyuan zi (Les anciennes salles de théâtre de Pékin)*, Beijing, Zhongguo chengshi chubanshe, Beijing shihua n° 4, 1996.

HOU Xisan, *Xi lou xi guan (Les salles et lieux de spectacle)*, Beijing, Wenwu chubanshe, 2003.

HUANG Xuelei, « Through the Looking-glass of Spatiality: Spatial Practice, Contact Relation and the Isis Theater, 1917-1937 », article à paraître dans *Modern Chinese Literature and Culture*, automne 2011.

KU Sheng, « Zuijin Tianjin dianying shiye de qingkuang (État des lieux de l'industrie cinématographique à Tianjin) », *Dianying zazhi (Le magazine du cinéma)*, 1924, n° 3, dans Dai Xiaolan (ed.), *Zhongguo wusheng dianying*, Beijing, Zhongguo dianying ziliaoguan chubanshe, 1996, p. 187-188.

LI Jinsheng, « Ping Luo Mingyou ji qi Fuxing guopian yundong », *Dangdai dianying (Contemporary cinema)*, juin 1989, p. 113.

LUO Zhengqiang, interviewé par LI Zheng en novembre 2008, *Dangdai dianying (Contemporary Cinema)*, n° 173, août 2010, p. 48-49.

PANG Laikwan, *The Distorting Mirror. Visual Modernity in China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2007.

WANG Dungen, « Yingxi yuan (Au cinéma) », *Shenbao (Shanghai News)*, 29 avril 1912.

XIAO, « Beijing dianying shiye zhi fada (Histoire des salles de cinémas pékinoises) », *Dianying zhouban (Magazine du film)*, n° 1, 1921, dans Dai Xiaolan (ed.), *Zhongguo wusheng dianying*, Beijing, Zhongguo dianying ziliaoguan chubanshe, 1996, p. 176-177.

XIAO Zhiwei, « Movie House Etiquette Reform in Early Twentieth-Century China », *Modern China*, vol. 32, n° 4, octobre 2006, p. 513-536.

YI Meng, « Tan Beijing de dianying yuan (Les cinémas de Pékin) », *Yingxi huabao (Le cinéma illustré)*, 1927, n° 11, dans Dai Xiaolan (ed.), *Zhongguo wusheng dianying*, Beijing, Zhongguo dianying ziliaoguan chubanshe, 1996, p. 181.

ZHANG Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema, 1896-1937*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2005.

Notes

1 Thomas Elsaesser explicite ainsi son idée : « un film requiert une représentation pour être achevé et un événement pour être actualisé [...] ».

2 Il s'agit de *l'Exécution de Yan Ruisheng (Yan Ruisheng)*, de *la Proie du vampire (Hongfen kulou)* et de *Serment de la mer (Haishi)* tous trois produits en 1921.

3 The Great Wall (Changcheng), fondée aux États-Unis à New York en 1922 puis relocalisée à Shanghai à partir de 1924, la Star (Mingxing), fondée à Shanghai en 1922 et la Sun (Minxin) fondée à Hong Kong en 1923.

4 À Shanghai, c'est traditionnellement le Théâtre Isis, qui ouvre ses portes en mai 1917, qui est proclamé comme le premier cinéma de propriété chinoise, capable d'entrer en compétition avec les salles gérées par les Occidentaux (sur le cinéma Isis, voir HUANG, 2011).

5 Il s'agit du *Yingxi congbao (Journal du cinéma)*, paru en février 1921. Ce magazine, qui connut 16 numéros, était consacré exclusivement aux stars américaines. Deux mois plus tard, en avril 1921, un autre magazine, le *Yingxi zazhi (Magazine du Film)* était fondé par des entrepreneurs de l'industrie du film. Ce magazine traitait du cinéma aussi bien sous un angle technique, qu'esthétique ou critique. Le cinéma étranger, en particulier américain, y était largement présent même si les éditeurs s'efforcèrent aussi de traiter du jeune cinéma chinois.

6 C'est en particulier la thèse soutenue par Zhang, qui associe le cinéma des débuts au petit peuple de Shanghai (ZHANG, 2005). Pang est d'un avis plus nuancé : les Jardins Yu, selon elle, étaient fréquentés par les élites (PANG, 2007, p. 180).

7 Il s'agit du dollar argent. Selon la même source, il coûtait entre cinq et douze pièces de cuivre (*copper*) pour assister à un spectacle dans une des baraques en bois de Tianqiao. Il est difficile, voire impossible, de parvenir à une cohérence entre les termes en usage dans nos différentes sources pour désigner les prix en vigueur en Chine. Nous nous contentons donc de citer les termes tels qu'ils apparaissent dans les textes.

8 Ce théâtre est également mentionné comme un des lieux où furent projetés des films dans les années 1910. C'est là qu'aurait eu lieu en 1914 une expérience de projection de film sonore (XIAO, 1921, p. 176).

9 Cette question rejoint en dernier lieu l'analyse de Thomas Elsaesser (ELSAESSER, 2006, p. 76), concernant la façon dont la « nature de l'expérience spectatorielle au cinéma – corporelle, liée à la spécificité du site » a progressivement influé sur la perception du film et la transformation du cinéma vers « l'intériorisation de la narration ». La question de la nécessité d'un site spécifique de projection du film et de la nature des films projetés (y compris la question de l'environnement sonore) se pose en Occident en termes d'une « lutte de pouvoir entre exploitant et producteur » ayant pour conséquence « ce qu'Altman dénomme "l'homogénéité de l'expérience audiovisuelle" » (ELSAESSER citant Rick Altman, 2006, p. 83).

10 Sidney Gamble relève que si le cinéma est à destination des étrangers, un bon nombre de chinois s'y rendent également. Cependant il note que le cinéma a une occupation moyenne de 200 personnes par séances, ce qui est peu quand on sait que les grands théâtres de Dazhalan pouvaient accueillir jusqu'à 1 000 personnes. Xiao dit que les prix des places varient entre un et deux dollars en 1920 (XIAO, 1921, p. 176).

11 Ku Sheng dit avoir visité ce cinéma en 1915.

12 Les communautés expatriées avaient des journaux dans leur langue. Pour le nord de la Chine, il y avait par exemple le *Peking and Tientsin Times*, fondé en 1902, Tianjin aurait compté une bonne dizaine de journaux en langue étrangère (française, anglaise, japonaise) (HERSHATTER, 1986, p. 20).

13 Le Panorama projetait au tout début des films d'opéra chinois tournés dans les studios photographiques Fengtai, situés non loin. C'est dans les studios Fengtai qu'a été réalisé le premier film chinois en 1905.

14 Les historiens chinois affirment même que cette salle ouvrit quelques mois avant le Pavillon, mais la chronologie reste à confirmer.

15 Gamble donne des prix allant de 12 à 80 *coppers* pour l'entrée au Panorama, soit, dans tous les cas, moins de soixante *cents* l'entrée la plus chère (GAMBLE, 1921, p. 235).

16 Sur la fin des activités de spectacle vivant, Hou avance deux explications (HOU, 1996, p. 210). Le propriétaire du théâtre aurait porté plainte car il n'était pas spécifié dans le contrat de location que le lieu pouvait abriter autre chose que des projections de film. L'acteur d'opéra Mei Lanfang, qui joua sur la scène du théâtre Lumière Véritable, évoque de son côté un contrat d'exclusivité que le théâtre aurait passé avec des distributeurs américains.

17 Pour la fin mai-début juin 1920 nous avons relevé dans les programmes publiés dans le quotidien pékinois *Chenbao* la projection de courts métrages burlesques, de comédie de Harold Lloyd, de documentaires sur la Première Guerre mondiale, de films d'aventure ayant pour cadre la Première Guerre mondiale, de films d'actualités de la Paramount et de longs métrages produits par la Paramount et la MGM. La qualité des microfilms et le fait que les titres des films sont tous donnés en chinois ne nous ont pas permis d'identifier les films projetés. Voir *Chenbao*, 25 mai 1920-7 juin 1920.

18 Le cinéma proposait des places à tarif réduit pour les étudiants le dimanche en matinée. Selon la biographie de Luo Mingyou parue sur le site de la commune de Panyu le 30 mars 2004, le prix d'entrée pour la période de 1919 à 1921 était de un *jiao*, soit dix fois moins cher qu'au Pavillon (LI, 1989, p. 113).

19 Le feu aurait commencé dans un magasin situé juste en face du cinéma. Pour les détails de l'incendie, voir les articles du *Chenbao* des 11, 12, 13 juin 1920.

20 Luo Wen'gan allait faire partie, comme ministre des finances, en avril 1922, du « gouvernement des bons » de V. K. Wellington Koo (Gu Weijun) et être emprisonné pour ses positions courageuses face aux Seigneurs de la guerre qui tenaient alors le pays (BOORMAN et HOWARD, 1967-1979, p. 488).

21 Cette annonce constitue par ailleurs un rare exemple de l'appel à des bonimenteurs pour les projections en Chine. Cette pratique, courante au Japon, est en effet rarement attestée en Chine à la même époque.

22 La publication doit être postérieure à 1924 puisque cette date est mentionnée dans le texte.

23 Le théâtre Lumière Véritable et le Panorama sont listés, l'un comme salle moderne, l'autre comme salle à l'ancienne, mais avec pour ces deux théâtres de bonnes troupes ou de bons acteurs.

24 Sidney Gamble compte 16 879 élèves des « middle or higher grade school » et un total de 48 000 hommes et garçons scolarisés à Pékin sur une population de 511 535 mâles pékinois (GAMBLE, 1921, p. 31-32). Gamble note également que de nombreux lieux d'éducation populaire se sont développés dans Pékin.

25 Pour le pire, s'agissant du niveau de corruption des fonctionnaires, comme le décrit le premier film produit par Luo Mingyou, *Rêve de printemps dans une antique capitale* (*Gudu chunmeng*), réalisé en 1930 par Sun Yu. Le film est aujourd'hui perdu.

26 Selon Hou Xisan, un paquet de nouilles coûtait à la même époque deux *yuan* (HOU, 1996, p. 108).

27 Selon l'annonce du *Chenbao* parue le 5 novembre 1921, le premier serait un court métrage dont le titre chinois est *Quan you* (*L'Ami du chien*), le second un film en six bobines *Chengzhong hua* (*Paroles dans la ville*) avec une actrice dont le nom uniquement donné en transcription chinoise est Qin Dou Pai Li. Aucun de ces titres ou noms n'a pu être identifié.

28 *The Great Radium Mystery*, serial en 18 épisodes, produit par l'Universal/Pacific, 1919 avec Eileen Sedgwick.

29 J'ai consulté les programmes donnés dans le *Chenbao* sur des microfilms de la bibliothèque de l'Institut de sinologie de Heidelberg. Ces programmes sont donnés au niveau de la pliure du journal et sont donc systématiquement tronqués. La plupart des titres de films ou les noms d'acteurs sont donnés en transcription chinoise, rendant leur identification extrêmement problématique.

30 Yi Meng (Yi, 1927, p. 181) décrit le théâtre Lumière Véritable comme un endroit luxueux, semblable aux grands cinémas shanghaiens. Il ajoute que « les spectateurs [fréquentant cette salle] sont des gens des classes cultivées. Le prix des spectacles étant plus cher qu'ailleurs, la salle est rarement pleine ».

31 D'après notre sondage des programmes dans le *Chenbao* de décembre 1929-janvier 1930.

Pour citer cet article

Référence électronique

Anne Kerlan, « Aller au cinéma pour apprendre à être « moderne » ? », *Conserveries mémorielles* [En ligne], # 12 | 2012, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 19 juin 2014. URL : <http://cm.revues.org/1108>

À propos de l'auteur

Anne Kerlan

ancienne élève de l'ENS-Ulm, agrégée de lettres classiques et docteur en études chinoises est chercheuse au CNRS depuis 2001, rattachée à l'Institut d'Histoire du Temps Présent depuis 2008. Ses recherches concernent l'histoire culturelle de la Chine moderne et contemporaine dans sa relation avec la culture visuelle, en particulier la peinture et le cinéma. Elle participe au projet de recherche « Loin d'Hollywood, histoire culturelle du cinéma en France, Chine et URSS, 1927-1933 » et co-anime avec Christophe Gauthier (Cinémathèque de Toulouse) et Dimitri Vezyroglou (Université Paris I) le séminaire d'histoire culturelle du cinéma de l'IHTP/Université Paris I/INHA. Elle donne un cours sur l'histoire du cinéma chinois à l'Université Paris I (UFR 03) depuis 2010.

Anne Kerlan is a former student of the École Normale Supérieure, Paris. She has a PhD in Chinese studies and is a permanent researcher at the Centre national de la recherche scientifique since 2001, and a member of the Institut d'histoire du temps présent since 2008. Her research field is the cultural and visual history of modern and contemporary China, with her main topics in painting and cinema. She is currently part of the research project « Far from Hollywood: cultural history of cinema in France, USSR and China, 1927-1933 » and is in charge with Christophe Gauthier (Cinémathèque de Toulouse) et Dimitri Vezyroglou (Université Paris I) of the research seminar on history of cinema at the Institut d'histoire du temps présent/University Paris I/Institut national d'histoire de l'art. She is teaching a course on the history of Chinese cinema at the University Paris I (UFR 03) since 2010.

Droits d'auteur

© Conserveries mémorielles

Résumés

Si le cinéma des premiers temps, en Chine, a investi des lieux traditionnels de la culture chinoise (maisons de thé, jardins, salles de théâtre et d'opéra), l'idée s'est rapidement imposée que le spectacle cinématographique devait se dérouler en un lieu susceptible de refléter son entière nouveauté, tant dans l'architecture et l'aménagement intérieur de la salle, que dans les règles de conduite édictées pour le personnel comme pour les spectateurs. Ceci était particulièrement vrai des salles de cinéma projetant des films occidentaux, comme si aller voir un film américain, allemand ou français, était perçu comme un forme d'apprentissage global à la modernité occidentale que ces films exposaient. Cet article se propose d'étudier la façon dont le public de Pékin a adopté les nouveaux rites du spectacle cinématographique en étudiant l'histoire d'une salle très particulière, le théâtre Lumière véritable (Zhenguang xiyuan), lieu de mise en pratique de règles de conduite inspirées de celles supposées en vigueur dans les salles occidentales. Mais on verra aussi que si le spectacle cinématographique permettait une certaine expérience de la modernité occidentale, il n'en fut pas moins adapté localement par les spectateurs pékinois en fonction d'exigences propres aux milieux sociaux concernés.

Movie-going as a way to learn to be “modern”? The experience of the movie theater in Beijing: end of the 1910’s – beginning of the 1920’s

Movie at its beginnings in China took over many places traditionally dedicated to Chinese culture (teahouse, gardens, theater and opera houses); however, it became very quickly obvious that movie screenings should be held in places that could mirror the novelty of the show, either by the architecture, the design of the room or by the etiquette. This was particularly true for theaters where western films were screened: going to see such films could be conceived as a global experience, a way to learn in all aspects the western modernity carried by these products. This article explains, through the study of a very special movie theater, the True Light Theater (Zhenguang xiuyan), how Beijing moviegoers borrowed the new, western etiquette of the cinematographic shows. At the True Light, the manager introduced new rules of behavior that were modeled from an etiquette supposedly coming from the western movie theater. However, I will also explore how, if the True Light Theater was a place to experience the western modernity, Beijingers also locally adapted these news practices.

Entrées d’index

Mots-clés : Chine, histoire du cinéma, modernité, salles de théâtre, spectacle cinématographique

Keywords : China, history of cinema, modernity, movie theater, movie-going and movie-goers

Géographie : Chine

Index chronologique : Chine républicaine (1911-1949)