



**HAL**  
open science

# A la recherche du cinéma de propagande: cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930

Anne Kerlan-Stephens

► **To cite this version:**

Anne Kerlan-Stephens. A la recherche du cinéma de propagande: cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930. J.-P. Bertin-Maghit (dir.) Une histoire des cinémas de propagande, Nouveau monde, 2008. halshs-01583984

**HAL Id: halshs-01583984**

**<https://shs.hal.science/halshs-01583984>**

Submitted on 8 Sep 2017

**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.

## A la recherche du cinéma de propagande: cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930.

Anne Kerlan-Stephens, CNRS

On associe volontiers le cinéma de propagande, en Chine, à l'époque communiste et tout particulièrement à la période qui court de 1949 à la fin de la Révolution culturelle. Il est cependant permis de s'interroger sur l'héritage de ce cinéma communiste. L'Union Soviétique a pu représenter un modèle, avant la rupture, consommée en 1960 ; mais le cinéma chinois a aussi hérité de pratiques artistiques autochtones et l'idée d'utiliser cet art à des fins politiques germa bien avant l'établissement de la République Populaire de Chine. C'est dans les années 1930 qu'on observe les premières tentatives d'élaboration d'un cinéma de propagande. D'où émanaient ces tentatives et quel en fut l'avenir: c'est à ces questions que ce chapitre tentera de répondre.

Invention arrivée d'Occident en 1905<sup>1</sup>, le cinéma se forma en Chine à l'ombre des modèles américains qui dominaient le marché dès les années 1920. Cinéma pauvre, financièrement et techniquement, produisant des films de pur divertissement, il est d'abord méprisé par les gens cultivés<sup>2</sup>. Mais très tôt se pose la question de ses vertus éducatives : art n'utilisant pas l'écrit – et, jusque tard dans les années 1930, art muet, c'est-à-dire n'imposant pas une langue sur une autre dans cette Chine aux dialectes multiples- il semble particulièrement indiqué pour tenter de communiquer avec les masses illettrées. Le cinéma devient, au début des années 1930, l'objet de toutes les attentions de la part de la communauté intellectuelle et artistique, qui voit en lui un formidable outil de divulgation culturelle. La question de l'éducation du peuple est une question récurrente dans la jeune Chine républicaine ; elle est en particulier au centre des préoccupations des intellectuels progressistes du mouvement du 4 Mai 1919, dont certains eurent une grande influence sur les développements du cinéma chinois. Les deux grandes formations politiques qui apparurent dans les années 1920, les deux frères ennemis que sont devenus le parti nationaliste (Guomindang) et le parti communiste chinois (Gongchandang) inscrivent chacune cette question dans leurs programmes. Le problème de l'éducation est inséparable d'une autre question brûlante pour la Chine d'alors, une Chine constamment humiliée sur le plan international par une série de traités inégaux qui la réduisent à l'état de colonie des puissances occidentales : celle de la nécessaire modernisation du pays. Pour résumer très grossièrement, pour nombre de politiques et d'intellectuels, la modernisation du pays -modernisation politique, économique et sociale- repose sur l'éducation du peuple chinois, c'est-à-dire sur la modernisation des esprits. Communistes et nationalistes partagent ce diagnostic ; les solutions qu'ils proposent s'avèrent rapidement inconciliables.

De par sa nature, le cinéma se trouve fatalement au centre des débats concernant la modernité chinoise : c'est un art nouveau, importé d'Occident mais que les artistes chinois vont chercher

---

<sup>1</sup> Voir Cheng Jihua, Li Shaobai et Xing Zuwen, *Zhongguo dianying fazhan shi* (Histoire du cinéma chinois), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1963, p. 8 et Jay Leyda, *Electric Shadows, An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge (MA), Londres, MIT Press, 1972, p. 1 pour les débuts du cinéma en Chine.

<sup>2</sup> Même si, comme le montre Kristine Harris dans « *The Romance of the Western Chamber and the Classical Subject Film in 1920s Shanghai* », in Yingjin Zhang ed., *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 56-59, les films de divertissement chinois de cette époque, souvent des films de cape et d'épée ou des adaptations de romans issus de la littérature dite « des canards mandarins et des papillons », considérés comme médiocres par les intellectuels de l'époque, permirent en fait de constituer une véritable audience populaire pour les productions nationales.

à s'approprier. C'est aussi un art populaire en un temps où justement le peuple devient sinon une force, du moins un objet du discours politique en Chine. On observe ainsi des tentatives pour établir un -ou plutôt des- cinéma de propagande. Mais les deux forces politiques que sont le parti nationaliste et le parti communiste ne parvinrent ni l'une ni l'autre, pour diverses raisons que nous allons examiner plus bas, à imposer leur idéologie dans le paysage cinématographique chinois, ni à transformer de façon durable les films en des outils de propagande. Si ces cinémas de propagande eurent une portée limitée à l'époque, ils n'en ouvrent pas moins la voie aux pratiques de l'après guerre où, dans un contexte politiquement beaucoup plus dur, nationalistes et communistes s'affrontèrent aussi sur les écrans.

Revenons rapidement sur le contexte, indispensable pour comprendre l'histoire du cinéma dans la Chine des années 1930. En 1927, le successeur de Sun Yat-sen à la tête du parti nationaliste, Jiang Jieshi<sup>3</sup>, rompt l'alliance formée depuis 1924 avec le parti communiste; il lance une expédition militaire (l'expédition du Nord) qui doit permettre d'unifier la Chine en se débarrassant des potentats locaux nommés Seigneurs de la guerre. En vérité cette expédition militaire est autant dirigée contre ces derniers que contre les communistes qui sont alors chassés des villes, et en particulier de Shanghai où la révolution urbaine échoue. La Terreur Blanche s'abat, dirigée depuis Nankin par le nouveau gouvernement de Jiang. Dans les dix années qui vont suivre, ce dernier consacre l'essentiel de son effort militaire à combattre les communistes réfugiés dans les campagnes. Sa haine des communistes le fera ignorer la véritable menace qui pèse alors sur le pays, celle de l'impérialisme japonais. L'invasion de la Mandchourie en septembre 1931 puis l'attaque japonaise sur Shanghai en janvier 1932 n'y changent rien. La guerre civile larvée, la mainmise économique puis militaire des Japonais sur le pays, mais aussi les profondes failles du gouvernement central, tiraillé entre des cliques aux intérêts divergents, incapable de s'imposer comme un état fort, ignorant la misère grandissante des classes populaires, sont autant d'obstacles à l'avènement de cette Chine nouvelle, moderne, que les élites progressistes appelaient de leurs vœux. La frustration de ces dernières conduisit progressivement à une radicalisation des positions politiques qui explique en partie la victoire des communistes en 1949. Mais durant la décennie de Nankin, entre 1927 et 1937, cette frustration trouvera en particulier un exutoire dans la création artistique, en particulier au cinéma et en littérature.

Qu'en est-il justement de la production cinématographique chinoise durant cette période ?

Shanghai est, sans conteste, la capitale du cinéma chinois à l'époque, en terme de nombre de films produits et montrés. Quatre compagnies chinoises y sont installées et dominent le marché. Il s'agit de la Mingxing, fondée en 1922 par Zheng Zhengqiu (1888-1935) et Zhang Shichuan (1890-1954), qui reste la première compagnie jusqu'à la guerre, de la Tianyi, l'ancêtre du studio des Shaw Brothers, fondée en 1925, de la Lianhua, fondée en 1930 par Luo Mingyou (1901-1967) et Li Minwei (cantonais: Lai Man-wai, 1893-1953), et de la Xinhua, fondée en 1935 par Zhang Shankun (1905-1957). De petites compagnies méritent également d'être citées pour le rôle qu'elles jouèrent dans le développement d'un cinéma engagé. C'est le cas de deux compagnies fondées en 1933, la Yihua et la Diantong.

C'est aussi à Shanghai que se trouve, potentiellement, le plus grand nombre de spectateur pour la Chine. Au total la ville compte, à cette date quarante-quatre salles de cinéma pour un peu plus de trois millions d'habitants (résidents étrangers compris)<sup>4</sup>. Mais les films américains dominent largement le marché, même si les compagnies chinoises s'organisent pour résister. Malheureusement, le contexte international ne leur est guère favorable. Ainsi lors de l'attaque

---

<sup>3</sup> Anciennement ce nom d'origine cantonnaise se transcrivait par Chiang Kai-shek. Nous utilisons ici la transcription couramment utilisée en Chine comme dans le reste du monde, le *pinyin*.

<sup>4</sup> Voir Yuan Kao, "Motion Pictures", Kwei Chungshu (ed.), *The Chinese Year Book, 1935-36*, Shanghai, The Commercial Press, 1936, p. 443.

japonaise du 28 janvier 1932, les destructions que subit l'industrie cinématographique à Shanghai sont très importantes<sup>5</sup>. La production nationale ralentit aussi sous l'effet de la crise économique qui se fait durement ressentir en 1935. En dépit des progrès techniques, quarante-neuf films seulement sont réalisés en 1936<sup>6</sup>. Le cinéma national a, à vrai dire, bien du mal à résister, d'autant que l'engouement des élites chinoises pour le cinéma étranger reste très fort. Il suffit de lire le journal de Lu Xun pour s'en convaincre. On y découvre que l'écrivain a vu en onze ans, de 1925 à 1936, cent vingt-sept films américains et seulement quatre films chinois<sup>7</sup>. Les réalisateurs, les producteurs, les acteurs, et même les scénaristes, ont été profondément influencés par les films américains qui constituaient leur culture commune. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que celui d'un cinéma national qui se forme en empruntant beaucoup au modèle américain.

L'histoire du cinéma de propagande en Chine suit l'histoire politique. Ainsi, jusqu'en 1936, nationalistes et communistes s'affrontent sur le terrain politique; c'est donc durant cette période, et tout particulièrement entre 1932 et 1935, que les deux forces tentent de mettre en place leur cinéma de propagande. Quels furent ces cinémas de propagande, quelle fut leur portée réelle : ces questions n'ont pour ainsi dire jamais été posées en ces termes jusqu'à présent. L'histoire du cinéma chinois est en effet encore aujourd'hui dominée par des visions politiques dichotomiques. En Chine continentale, la *doxa* communiste résiste. Elle a contribué à une réécriture de l'histoire du cinéma où le parti communiste se voit attribuer un rôle qu'il n'a pu avoir. A Hong Kong ou à Taiwan, la tentation est grande, sous couvert de neutralité, de réhabiliter a contrario les oubliés de l'histoire marxiste. Sources et documents eux-mêmes ne sont pas neutres. Réfléchir sur la formation, l'impact réel voire la réalité d'un cinéma de propagande dans la Chine des années 1930 est une tâche difficile et neuve. Les lignes qui vont suivre ne prétendent pas apporter de réponse définitive à cette question, ne serait-ce parce que dans bien des domaines nous manquons encore d'élément de réponse, mais plutôt d'ouvrir le débat.

## La propagande officielle du parti nationaliste.

La décennie de Nankin a été diversement interprétée par les historiens. Dans l'ensemble cependant, domine un constat d'échec, échec attribuable à diverses causes: l'aveuglement politique de Jiang Jieshi, obnubilé par sa lutte contre les communistes, la paralysie d'un appareil d'état tiraillé entre les intérêts des différentes cliques composant le parti nationaliste. Ce parti lui-même est devenu largement un parti de bureaucrates, coupé de toute base populaire, déserté des élites. Par certains aspects, le régime nationaliste, dictature militaire, évoque les régimes fascistes de l'Allemagne ou de l'Italie; cependant il n'y eut jamais de mouvement de masse semblables à ceux que connût l'Allemagne hitlérienne et le régime de Nankin, s'il fut autoritaire, ne fut jamais réellement fasciste<sup>8</sup>. De même, les cadres du parti

---

<sup>5</sup> Seize des trente-six salles de cinéma que compte alors Shanghai sont détruites tandis que de nombreuses maisons de productions ferment. Voir He Xiujun, « Zhang Shichuan et la compagnie cinématographique Mingxing », *Wenhua shiliao*, 1980,1, p.138.

<sup>6</sup> Voir les statistiques fournies par le *China Year Book*, 1938, p. 102. Selon une autre étude citée dans Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema, The Chinese Left-Wing Movement, 1932-1937*, Lanham Boulder, New York, Oxford, Rowman and Littlefield Publishers, 2002, p. 148, en 1936, 80% des films projetés étaient américains contre 12% de films chinois.

<sup>7</sup> Voir Liu Siping « 鲁迅和徐祖文 » (éds.), *Lu Xun yu dianying* (Lu Xun et le cinéma), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1981 p. 221-238.

<sup>8</sup> Frederic Wakeman Jr. , « A Revisionist View of the Nanjing Decade: Confucian Fascism », *The China Quarterly*, No. 150, Special Issue: Reappraising Republic China, June, 1997, p. 427.

étaient-ils pris dans leurs contradictions: s'ils appelaient tous de leurs voix une véritable modernisation du pays, ils ne s'entendaient guère sur la façon de s'y prendre : certains (les Chemises Bleues) rejetaient d'un même mouvement la tradition chinoise, le capitalisme libéral ou la révolution socialiste<sup>9</sup> tandis que d'autres (ceux de la « clique CC ») tentaient de proposer un syncrétisme sélectif entre les cultures occidentales et chinoise<sup>10</sup>. La voie était donc étroite pour la construction de cette société nouvelle.

Ces faiblesses ou contradictions expliquent en partie le peu de succès du cinéma de propagande nationaliste. Dans ce domaine comme dans bien d'autre, Nankin fit preuve d'une absence de détermination si bien que le bilan cinématographique à mettre au compte du parti nationaliste paraît bien faible. Ajoutons à cela que l'historiographie communiste d'après guerre, qui constitue notre principale source de renseignements sur le cinéma chinois, n'a guère développé de recherches dans ce domaine : la rareté des documents à notre disposition renforce le sentiment d'un bilan fort pauvre. On a des traces d'une activité nationaliste dans le domaine du cinéma à partir de 1933. En juillet 1933 fut ainsi projeté au Beijing Daxiyuan (Cinéma de Pékin), à Shanghai, *Xinfu zhi huan* (La maladie qui ronge le cœur), un film qui, comme son titre l'indique, traite de la lutte contre les communistes, comparés aux vers qui pourrissent le fruit qu'est la Chine. Selon les annonces publicitaires parues dans le *Shenbao* (Quotidien de Shanghai), il s'agit d'un documentaire sur la guerre menée contre les « bandits » communistes dans le Jiangxi. Mais le film incluait aussi des reconstitutions destinées à montrer l'héroïsme des officiers de l'armée du Guomintang<sup>11</sup>. L'accueil fait au film, si l'on en juge par les quelques articles publiés dans le journal, fut tiède. Un spectateur critique le manque de vraisemblance des reconstitutions tandis qu'un autre compare ce film à une réalisation de l'année précédente qui évoquait la résistance des armées du Nord de la Chine à l'envahisseur japonais. Il s'interroge insidieusement sur la pertinence de la guerre anticommuniste menée à grands renforts de moyens par le gouvernement alors que le Japon menace la Chine<sup>12</sup>.

Le public shanghaien ne vit sans doute pas un autre documentaire réalisé sur le même sujet la même année. L'histoire de cet autre film permet de mieux comprendre les processus de réalisation et de diffusion de telles productions. Jiang Jieshi avait directement passé commande au directeur de la Mingxing, une des grandes compagnies shanghaienne, de *Jiaofei ji shi* (Scènes véridiques sur la chasse aux brigands) et le film fut projeté à toute l'armée sur ordre du Généralissime<sup>13</sup>. La plupart des films de propagande commandités par le régime nationaliste passèrent sans doute par des circuits de diffusion non commerciaux; ils furent projetés dans des villages ou à destination de l'armée, loin des centres urbains, si bien qu'ils ont laissé peu de trace. Ainsi sait-on peu de choses sur les réalisations de la compagnie cinématographique nationale, la Compagnie Centrale (Zhongyang dianying sheying chang) fondée à Nankin en 1934<sup>14</sup>. Seule compagnie gouvernementale, elle obéissait

---

<sup>9</sup> Les Chemises Bleues représentent la mouvance la plus proche du fascisme. Voir Lloyd E. Eastman, « The Kuomintang in the 1930s », Charlotte Furth (ed.), *The Limits of Change, Essays on Conservative Alternatives in Republican China*, Harvard East Asian Studies Series 84, Cambridge (MA), Londres, Harvard UP, 1976, p. 194.

<sup>10</sup> La clique CC désigne la clique des proches des deux frères Chen Guofu et Chen Lifu. Voir Eastman, op. Cit., p. 198.

<sup>11</sup> Pang, op. cit., p. 56 et *Shenbao*, 17-20 juillet 1933.

<sup>12</sup> *Shenbao*, 20 juillet 1933, supplément, p. 5.

<sup>13</sup> Voir He Xiujun, « Histoire de la compagnie shanghaienne Mingxing et de son fondateur Zhang Shichuan », Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek (dir.), *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 57.

<sup>14</sup> Ceci est la date donnée par Li Suyuan et Hu Jubin, *Zhongguo wusheng dianying shi* (Histoire du cinéma chinois muet), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1996 p. 299. Li Shaobai, « Liang zhong yizhi xingtai de duili (La contradiction entre deux idéologies) », *Dangdai dianying*, 1994.4, p. 38, donne la date d'octobre 1933 pour les débuts de la Compagnie Centrale. Cheng, Xing et Li, op. cit., p. 295, mentionnent aussi

directement aux directives du comité de propagande. Elle aurait produit pour la seule année 1934 deux cent films de propagande (bandes d'actualité, films éducatifs, films de défense nationale, films anticommunistes) au sujet desquels on ne sait à l'heure actuelle rien<sup>15</sup>. On compte par ailleurs à l'actif de cette compagnie, pour la période d'avant-guerre, deux films de fiction<sup>16</sup> dont l'un au moins a été réalisé avec l'aide technique et artistique des professionnels des studios shanghaiens<sup>17</sup>. Il semble en effet que la Compagnie centrale ait produit ses films grâce à l'apport en personnel et en matériel des studios privées<sup>18</sup>. Ceci amène à penser que la Compagnie disposait d'un équipement réduit, preuve que le cinéma de propagande nationaliste n'était pas soutenu par une forte volonté politique. Par ailleurs, il est probable que la dépendance technique de la Compagnie à l'égard des studios shanghaiens se doubla d'une dépendance à l'égard des distributeurs, ce qui eut pour conséquence le manque de visibilité et de publicité de son cinéma. Et que vaut un film de propagande s'il est peu vu?

Si le gouvernement rencontra peu de soutien dans la production et la diffusion de films anticommunistes, il eut un peu plus de succès s'agissant de ses idées relatives à la modernisation du pays. La première étape fut la prise de contrôle par les nationalistes de l'Association du cinéma éducatif chinois (Zhongguo jiaoyu dianying xiehui), créée en juillet 1932 et qui réunissait alors les grands noms de la profession, toutes obédiences confondues<sup>19</sup>. Elle devint progressivement une tête de pont du pouvoir nationaliste dans les milieux du cinéma et finit par afficher clairement ses objectifs, se donnant cinq buts : 1. promouvoir l'esprit de la « race » (chinoise) ; 2. encourager la production cinématographique (nationale) ; 3. enseigner les sciences par le cinéma ; 4. diffuser l'idéologie révolutionnaire (du gouvernement) ; 5. fonder une république vertueuse et saine<sup>20</sup>.

Ces cinq principes font écho aux mots d'ordre du « mouvement de la Vie Nouvelle » que Jiang Jieshi lança en février 1934<sup>21</sup>. Ce mouvement avait pour but de réformer le pays en profondeur, de le moderniser et de rendre possible une Renaissance chinoise. Les moyens d'y parvenir étaient pour le moins étonnants puisqu'il s'agissait d'entreprendre une réforme des comportements de la vie quotidienne et d'éradiquer les maux du pays, identifiés comme étant

---

l'ouverture en 1934 à Nankin d'une autre compagnie lancée par les Nationalistes, la Dongfang yingpian gongsi. Cette compagnie ferma en 1935 suite à la disparition de son directeur.

<sup>15</sup> Voir Li et Hu, idem. Les auteurs ne donnant pas leur source, nous n'avons pu vérifier ces chiffres.

<sup>16</sup> Cheng, Xing et Li, op. cit., p. 621, donnent les titres de deux films de fiction et d'un film d'actualité réalisés en 1936 et 1937 par la compagnie. Ces films sont sans doute ceux qui connurent une diffusion à Shanghai et dans d'autres grandes villes. Pang, op. cit., p. 56, attribue à la Compagnie centrale la production de *Xinfu zhi huan* mais les affiches publicitaires du film ne mentionnent pas le nom de la compagnie qui n'a été fondée qu'après la réalisation de ce film.

<sup>17</sup> On constate en effet que les principaux acteurs du film *Midian ma* (Code Secret) sont des acteurs de la Lianhua. Voir Cheng, Xing et Li, op. cit., p. 621 et Lai Shek (ed.), *The Diary of Lai Man-wai*, Hong Kong Film Archives, 2003, p.20. Le film a été tourné en septembre 1936 à une époque où la propagande anticommuniste n'était plus de mise et où s'était établi un consensus sur la nécessité d'appeler à la défense de la nation: il devenait dès lors plus acceptable pour des professionnels non affiliés au parti nationaliste de participer à une production des studios centraux.

<sup>18</sup> Voir Li et Hu, op. cit., p. 299.

<sup>19</sup> Cette association fut d'abord fondée à l'instigation des puissances occidentales réunies dans la Ligue des Nations pour une réforme de l'éducation en Chine. Ce n'est que par la suite qu'elle devint un instrument de la politique nationaliste. Voir Li, art. cit., p. 37 et Pang, op. cit., p. 55.

<sup>20</sup> Guo Youshou, « Zhongguo jiaoyu dianying xiehui chengli shi (Histoire de la constitution de l'Association du cinéma éducatif chinois », *Zhongguo dianying nianjian 1934* (L'année cinématographique chinoise 1934), Nanjing, 1934, cité par Li, art. cit., p. 37.

<sup>21</sup> Sur le mouvement de la Vie nouvelle voir Arif Dirlik, « The Ideological Foundations of the New Life Movement: A Study in Counterrevolution », *Journal of Asian Studies*, vol. XXXIV, n°4, août 1975, p. 945-980.

« la saleté, la paresse et le laisser-aller »<sup>22</sup>. Comme l'explique un journal anglais de l'époque : « le général Chiang Kai-shek considère que la meilleure manière de reconstruire la Nation est d'améliorer la vie ordinaire des gens. Le peuple doit, en ce qui concerne l'habillement, la nourriture et le logement, développer des habitudes de propreté, de simplicité et de frugalité. Le peuple doit aussi respecter les qualités de l'honnête homme telles qu'elles furent enseignées par Confucius... »<sup>23</sup>. Le mouvement reposait sur une forte ambiguïté. Il s'agissait bien de moderniser la Chine, de combattre les mentalités arriérées; mais cette révolution des esprits devait avoir pour base la pensée traditionnelle chinoise. La vertu chinoise, la moralité confucéenne, pensaient en effet les idéologues du parti, constituait la base de toute civilisation moderne<sup>24</sup>, y compris des sociétés modernes occidentales qui en cela au moins pouvaient devenir des modèles. Les détracteurs du mouvement critiquèrent l'aspect passéiste et conservateur de son idéologie; ses défenseurs insistèrent sur leur réelle volonté de moderniser le pays. Quelles que soient les absurdités ou incohérences du mouvement, il faut souligner qu'il s'appuyait sur un constat largement partagé par les élites du pays; la question du renouveau national n'était pas une simple préoccupation partisane, et les idéologues nationalistes rejoignaient en cela la plupart des élites chinoises de l'époque qui étaient véritablement préoccupées par le déclin de leur pays.

Dans la phase d'activité intense du mouvement, entre 1934 et 1935, au moment où l'office central de la propagande publiait des manuels de Vie nouvelle, le cinéma fut considéré par certains comme un potentiel outil de propagande. Deux des idéologues les plus importants du parti nationaliste, les frères Chen Guofu et Chen Lifu, avaient manifesté leur intérêt pour le cinéma. Chen Lifu en particulier joua un rôle actif dans l'Association du cinéma éducatif, publiant pour celle-ci un texte, *Les nouvelles voies de l'industrie cinématographique nationale (Zhongguo dianying shiye de xin luxian)*, où il exposait clairement le rôle qu'il entend donner au cinéma. Au centre du projet, une idée typique du mouvement de la vie nouvelle: « il faut que le cinéma soit au service de l'esprit de création; il faut qu'il contribue à forger la « morale et la vertu nationale » (*guomin daode*) nécessaires aux classes dirigeantes »<sup>25</sup>. Accusant l'industrie cinématographique nationale de produire trop souvent des films « obscènes, provocants ou sensuels »<sup>26</sup>, Chen Lifu chante les vertus d'un cinéma moral allant se ressourcer dans la tradition chinoise : « ... les vertus chinoises traditionnelles, le sens de l'équité, la piété filiale, l'amour de son prochain, le respect de la justice et de l'harmonie peuvent être les meilleures inspiratrices du cinéma »<sup>27</sup>. On a là un véritable programme pour un cinéma de propagande nationaliste ; restait à trouver les moyens de le développer.

Pour diffuser cette idéologie nationaliste auprès d'un public averti, pour les citoyens habitués aux salles obscures et aux productions hollywoodiennes, la Compagnie Centrale ne suffisait pas. Toute la question est de savoir si certains films, produits dans les grands studios shanghaiens peuvent être considérés comme des films de propagande nationaliste. Selon les historiens communistes, il y eut dans certains cas des pressions politiques. La veuve d'un des patrons de la Mingxing, raconte ainsi comment les autorités forcèrent la compagnie à accepter

<sup>22</sup> Propos de Jiang Jieshi cités dans Ji Xiaofeng et Shen Youyi (ed.), *Zhonghua Minguo shi shiliao waibian, qian Riben Moci yanjiusuo Qingbao ziliao* (Compilation secrète de documents sur l'histoire de la République de Chine), Guangzhou, Guangzhou shifan da xue chubanshe, 1996, vol. XXVI, p. 97, article du 15 mars 1934.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Sur ce point de doctrine, voir Dirlik, art. cit., p. 960.

<sup>25</sup> Cité dans Li, art. cit., p. 37. Le texte de Chen Lifu fut publié dans le *Chinese Yearbook 1934* (Zhongguo nianjian 1934).

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Cité dans *Lianhua huabao* (Le magazine illustré de la Lianhua), 1.9, 26 février 1933.

le scénario du très lénifiant *Chonghun* (Le remariage), écrit par un intellectuel du parti nationaliste au moment du mouvement de la Vie Nouvelle<sup>28</sup>. La situation a sans doute été plus complexe. Les directeurs des compagnies shanghaiennes, principalement préoccupés de sauver leurs entreprises d'une crise financière toujours imminente, tentèrent des stratégies diverses et contradictoires pour se concilier la bienveillance ou la neutralité d'un pouvoir qui avait su se faire menaçant, sans toutefois perdre son public. Parfois aussi, les dirigeants étaient animés en toute bonne foi d'une vision qui servit les visées nationalistes. C'est sans doute ce qui se passa dans le studio numéro un de la Lianhua qui fut considéré par les historiens communistes comme un des principaux lieux de production de films de fiction propageant l'idéologie nationaliste. La personnalité des deux dirigeants de la compagnie, originaires de la bourgeoisie d'affaire de Hong Kong proche des milieux nationalistes contribua à cette idée. On va voir que s'il est vrai que certaines productions de la Lianhua illustrent directement l'idéologie nationaliste, il est d'autre cas où l'on est en droit de s'interroger sur les véritables motivations à l'origine de films qui ont peut-être été trop hâtivement considérés comme des films de propagande.

Le studio n°1 de la Lianhua était sous la direction de Luo Mingyou, un des fondateurs de la compagnie, qui manifesta très tôt son désir de contribuer à une Renaissance chinoise. Souffrant de voir son pays considéré à l'égal d'une colonie par les Occidentaux, il avait choisi dès les années 1920 d'agir dans le domaine du cinéma. Dans un premier temps il chercha à concurrencer les salles gérées par les firmes occidentales en construisant son propre réseau de salles. C'était un précurseur et son influence dans le monde du cinéma fut grande: les règles de conduite visant à civiliser les spectateurs chinois qu'il édicta en 1921 pour son luxueux cinéma pékinois furent reprises par le gouvernement de Nankin plus de dix ans après lorsqu'il s'agit d'édicter des règles sur les comportements dans les salles de cinéma<sup>29</sup>. Luo Mingyou avait aussi fait de la Renaissance du cinéma national son objectif dès la fondation de la compagnie en 1930<sup>30</sup>. Dans ce domaine donc, les convictions de Luo Mingyou précédèrent celles des idéologues du parti nationaliste.

Il est indéniable que les mots d'ordre de la compagnie : « Promouvoir l'art ; diffuser la culture ; propager l'éducation populaire ; développer l'industrie cinématographique nationale »<sup>31</sup> pouvaient recevoir l'approbation de Chen Lifu. En fait ce slogan reçut l'assentiment de nombreux membres de l'élite chinoise, préoccupée qu'elle était par la perte de souveraineté du pays sans pour autant être politiquement proche du parti nationaliste. Il est par ailleurs établi que les nationalistes s'intéressèrent à la Compagnie. Chen Lifu loua par exemple publiquement la qualité des films de la Lianhua<sup>32</sup> et l'Association du cinéma éducatif chinois attribua à certains d'entre eux des prix<sup>33</sup>. Courtisé par le parti nationaliste, Luo fut invité à siéger au comité exécutif de cette même association et occupa

---

<sup>28</sup> Voir He Xiujun, « Histoire de la compagnie shanghaienne Mingxing et de son fondateur Zhang Shichuan », Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek (dir.), *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 29. Dans l'historiographie communiste, la Mingxing reste une compagnie orthodoxe où ne furent produits que deux films « réactionnaires » aux côtés de très nombreux films de gauche.

<sup>29</sup> Voir Zhiwei Xiao, « Movie House Etiquette Reform in Early Twentieth-Century China », *Modern China*, Vol. 32, n°4, Octobre 2006, p. 523.

<sup>30</sup> Sur Luo Mingyou, voir la biographie de Poshek Fu, « Rewriting Lo Ming-yau : Between China and Hong Kong », Wong Ain-ling (ed.), *The Hong Kong-Guangdong Connection*, Hong Kong, Hong Kong Film Archives, 2005, p. 96-112.

<sup>31</sup> « Tichang yishu, xuanyang wenhua, qifa minzhi, huanqiu yingye ». Voir l'analyse de ces mots d'ordre dans Li et Hu, op. cit., p. 202-203.

<sup>32</sup> Voir *Lianhua huabao*, 1,9, 26 février 1933.

<sup>33</sup> *Rensheng* (L'Humanité, 1932) reçut ainsi le premier prix lors de la compétition organisée en 1934 par l'Association.

divers postes honorifiques. Visiblement, le parti nationaliste tenta donc de s'assurer la collaboration de la Lianhua mais il n'y exerça jamais un réel contrôle<sup>34</sup>. Au total, trois films, produits par Luo Mingyou dans les studios n° 1 de la Lianhua, semblent véhiculer l'idéologie de la Vie Nouvelle. Ils furent tous trois réalisés durant l'année 1935 mais leur contexte de production et de réception est bien différent. Ceci nous amène à nous interroger sur la nature de ces films: étaient ils véritablement conçus à l'époque comme des films de propagande nationaliste, et par qui? Quelles furent les motivations de Luo Mingyou pour les produire et les réaliser : ses propres convictions, son adhésion à l'idéologie nationaliste, la pression politique du parti au pouvoir ou d'autres considérations d'ordre économique par exemple? C'est ce que l'analyse qui suit tente de comprendre.

Le premier des trois films réalisé, *Guofeng (L'âme de la Nation)*, est un film de propagande, produit directement pour illustrer et soutenir la campagne de la Vie Nouvelle qui est nommément présentée à la fin du film. Ce choix fut celui de Luo Mingyou qui l'imposa au comité des réalisateurs et scénaristes de la Lianhua, en désaccord avec lui<sup>35</sup>. Les premières affiches du film parues dans les journaux mettent d'ailleurs en avant le nom de Luo Mingyou, qui est présenté comme l'esprit à l'origine du film<sup>36</sup>. La présentation du film dans le *Lianhua huabao* (Le magazine illustré de la Lianhua) de janvier 1935 en résume bien le message. Sous le slogan « *L'âme de la Nation* fait disparaître les modes de pensée arriérés », le film est présenté comme traitant du grave sujet de l'occidentalisation mal comprise de la Chine : « Ces dix dernières années, en raison de l'occidentalisation graduelle de l'Orient, le nombre de Chinois assimilé a grandi. Mais la plupart des gens accueillent la culture et les produits occidentaux aveuglément et sans y regarder ; ils s'en tiennent au superficiel sans en saisir l'essence. Ces extravagances ont commencé en ville et se propagent progressivement à la campagne ». Le film est construit sur une opposition appuyée entre une vertueuse étudiante jouée par Ruan Lingyu, qui respecte la morale chinoise traditionnelle et sa sœur cadette (Li Lili) qui suit la mauvaise pente d'une occidentalisation superficielle. Cette dernière, attirée par la vie citadine, néglige ses études, leur préférant les plaisirs de la mode occidentale; surtout elle prend un amant alors qu'elle dépend entièrement de son époux financièrement. Sa sœur en revanche fait preuve d'abnégation en laissant sa cadette épouser l'homme qu'elles aiment toutes deux, en persévérant dans ses études, en choisissant enfin de retourner enseigner dans l'école rurale de sa mère. Elle se met alors à propager les principes de la Vie Nouvelle. La morale du film est sauvée lorsque la cadette rentre dans le droit chemin et rejoint elle aussi le mouvement de la Vie Nouvelle. Le titre du film, *Guofeng* est aussi le titre de la première partie d'un des plus célèbres classiques de la tradition chinoise, le *Shijing* (Livre des Odes). Le lien entre modernité et tradition est ainsi souligné : le salut de la Nation passe par une récupération des traditions ancestrales et un rejet de la superficialité occidentale. C'est bien là le message de la Vie Nouvelle.

S'il restait un doute sur les intentions à l'origine du film, les circonstances de sa première projection apportent des éléments de réponse décisifs. Comme l'indique en effet l'annonce parue dans le *Shenbao* du 3 mai 1935, *L'âme de la nation* fut projeté deux jours plus tard à

---

<sup>34</sup> On trouve seulement une mention d'une possible collaboration avec la Compagnie Centrale dans Lai, op. cit., p. 14 : « 26 Déc. 1933 : Monsieur Huang Ying vient pour discuter de l'éventualité que la Lianhua et les studios centraux fassent des films d'actualité ensemble ».

<sup>35</sup> Luo Mingyou leur aurait dit : « Même si personne n'est d'accord avec moi, je soutiendrai le Mouvement de la Vie nouvelle ». Le réalisateur désigné du film, Zhu Shilin avait reçu de fortes pressions de la part de ses collègues du comité pour refuser ce travail. Voir Gongsun Lu, *Zhongguo dianying shihua* (Une histoire orale du cinéma chinois), vol. 2, Hong Kong, Nantian shuye gongsi, s.d., réédité en 1976, p. 55.

<sup>36</sup> Il y est écrit : « Un chef d'œuvre sorti de l'imagination de Luo Mingyou quand il était en voyage entre les Etats-Unis et l'Europe », *Lianhua huabao*, 5.1, 1er janvier 1935.

Hangzhou, en ouverture de la quatrième assemblée générale de l'Association du cinéma éducatif<sup>37</sup>. Plus tard dans le mois, le 18 mai, l'annonce explique qu'une projection a été organisée par le comité de propagande pour une assistance choisie de cadres du parti dont les frères Chen. Le film satisfait tant les acteurs du mouvement de la Vie Nouvelle qu'il se trouve projeté dans toutes les écoles de Hangzhou tandis qu'à Shanghai les écoles de filles incitent leurs élèves à le voir en distribuant 900 tickets à tarif réduit<sup>38</sup>. Les annonces parues quotidiennement dans le supplément du *Shenbao* laissent penser que *L'âme du pays* fut un grand succès, battant tous les records d'audience. En vérité le film est resté à l'affiche du cinéma Jinsheng, un cinéma d'une capacité de 1786 places durant vingt jours, du 4 au 23 mai, à raison de trois séances quotidiennes. Ceci est un résultat modeste en terme de nombre de jours de projection, le record pour la période de 1932 à 1937 étant de quatre-vingt quatre jours<sup>39</sup>. Par ailleurs, les raisons du « succès » sont discutables. Car à bien regarder les annonces publicitaires du film, on remarque que celles-ci sont porteuses d'un double message. En effet, ce film est aussi le dernier film dans lequel apparaît une des grandes stars de la période, l'actrice Ruan Lingyu. Celle-ci s'est suicidée en mars 1935, créant une gigantesque commotion dans le pays et tout particulièrement à Shanghai. *L'âme de la nation* est sorti quelques mois après la mort de cette idole et les publicités mettent systématiquement en avant le fait qu'il s'agit de son dernier film. Cet argument publicitaire est de plus en plus visible au fil des jours tandis que le message idéologique, se trouve inscrit en petits caractères ou au bas des annonces. Quel film sont allés voir les Shanghaiens? Un film promouvant la Vie Nouvelle ou le dernier film de Ruan Lingyu? N'est-ce pas plutôt cela qui explique le succès relatif de la production? Pour pouvoir faire passer le message idéologique auprès d'un public majoritairement rétif à la propagande nationaliste, Luo Mingyou avait de toute façon misé sur la qualité du spectacle qu'il offrait: de célèbres acteurs, des décors soignés, des accessoires et des costumes prêtés par les plus grandes firmes du luxe chinois... Tout devait contribuer à camoufler l'idéologie nationaliste. La mort de la jeune femme dut porter une ombre cruelle sur ce film: dans la vraie vie, Ruan Lingyu n'était pas une héroïne de la Vie Nouvelle, et son suicide fut le résultat, entre autres choses, d'une méchante campagne journalistique à l'encontre de sa vie privée, immorale pour l'époque puisqu'elle s'était séparée à l'amiable de son mari pour vivre avec un autre homme: la veille du procès pour adultère intentée contre elle par un époux manipulateur, elle se tua. Il n'est donc pas peu ironique que ce soit une telle personnalité qui ait incarné le personnage de la Sainte moderne, et qui ait probablement, plus que tout autre aspect du film, attiré les spectateurs.

Il existe donc, dans le cas de *L'âme de la nation*, une ambiguïté: si le film était bien, dans l'esprit de son producteur, un film en faveur du mouvement de la Vie Nouvelle, ce n'est sans doute pas, ou pas seulement, pour cette raison qu'il connut un relatif succès et son impact, en termes de propagande, reste difficilement mesurable.

Une telle ambiguïté n'existe pas pour le second film produit la même année par Luo Mingyou. *Xiao tianshi* (Le petit ange), a tous les aspects d'une commande officielle. C'est en effet le gouverneur de la province du Jiangsu, Chen Guofu, qui « offrit » à la compagnie le scénario du film, un scénario lauréat du concours d'éducation organisé par cette même province<sup>40</sup>. Présenté comme le premier film éducatif chinois digne de ce nom, *Le petit ange* a donc valeur programmatique. Il s'adresse indéniablement à un jeune public, les héros principaux étant des

---

<sup>37</sup> *Shenbao*, 3 mai 1935, page titre.

<sup>38</sup> *Shenbao*, 18 mai 1935, supplément, p. 7.

<sup>39</sup> On ne dispose pas à ce jour de statistiques fiables concernant le nombre d'entrées par film. Un chercheur a tenté de proposer une première évaluation mais tous les films de la période ne sont pas pris en compte. Voir Pang, op. cit., p. 246.

<sup>40</sup> *Shenbao*, 1<sup>er</sup> août 1935, supplément, p. 6.

enfants issus de deux familles, une famille pauvre et une famille aisée. Le message moral est en conformité avec l'idéologie anti-révolutionnaire du parti nationaliste puisque la rivalité entre riches et pauvres se résout en une belle réconciliation. Le film est construit sur un parallélisme insistant entre la vie dans les deux foyers –les pauvres mais heureux et vertueux s'opposant aux riches malheureux- et un symbolisme marqué comme dans la scène finale où le petit garçon est sauvé grâce au « sacrifice » de sa grande sœur qui, par une transfusion, lui donne son sang<sup>41</sup>. Mais pour finir, cette opposition est surmontée et le film se termine sur plusieurs gros plans montrant les poignées de mains échangées entre les pères des deux familles. L'ordre social n'est pas questionné, ni dans les niveaux de richesse ni dans les positions sociales occupées par les hommes et les femmes. Cette vision non conflictuelle de la société est exposée dans le *Lianhua huabao* du 1<sup>er</sup> août 1935 à l'occasion de la sortie du film : « Dans la société il y a des différences entre riches et pauvres et cependant demeure une tendance à l'entre aide. Dans l'univers pur et innocent des enfants, il n'y a pas de différence de classe ; c'est l'éducation qui peu à peu leur inculque ces différences et détruit leur innocence et leur pureté premières»<sup>42</sup>.

Présenté avec des slogans du type « Emmener vos enfants voir *Le petit ange* est plus efficace que leur lire des livres trois années durant»; « Tous ceux qui souhaitent une famille harmonieuse et des enfants qui réussissent iront voir ce film et le résultat dépassera leurs espérances »; « Formons les enfants encore faibles, élevons les futurs maîtres du pays: emmener vos enfants voir *Le petit ange* est le devoir de tout père de famille »<sup>43</sup>, le film tenta de mobiliser les familles. Un concours de prose enfantine, sponsorisé par le comité éducatif de la province du Jiangsu (c'est-à-dire probablement encore Chen Guofu), fut organisé en parallèle aux projections et les places étaient gratuites pour les enfants. Les publicités parlent encore de succès record<sup>44</sup> et le film tint l'affiche vingt jours dans le même cinéma et aux mêmes conditions que *L'âme de la nation*. Même s'il s'appuyait sur des acteurs connus du public, en particulier la « Reine des beautés » Wang Renmei et un jeune acteur venu tout spécialement de Hong Kong, c'est bien comme une œuvre éducative qu'il se fit connaître. 1935 avait été décrété en Chine « Année de l'enfance » et deux autres projets furent lancés par la compagnie sur ce thème cette année-là<sup>45</sup>. Il est intéressant de remarquer que la seconde production qui vit le jour à la Lianhua, *Mitu de gaoyang* (Les chevreaux égarés), paraît diamétralement opposée, par son thème et son idéologie au *Petit ange*. Directement inspirée d'un film soviétique, elle traite du problème des enfants des rues laissés à l'abandon. La misère y est décrite avec un réalisme poignant là où la famille pauvre du *Petit ange* gardait sa dignité et sa propreté même dans les pires moments. Aucune trace non plus dans *Les chevreaux égarés* d'une solidarité entre classes puisque les malheureux enfants se font chasser d'une riche demeure. Le fait que deux productions aussi différentes aient pu voir le jour dans la même compagnie, la même année -et même si elles ne sortirent pas des mêmes studios de la Lianhua- amène à relativiser l'impact de l'idéologie nationaliste au sein de la compagnie. L'intérêt de Luo Mingyou pour le cinéma éducatif était sincère, comme le montrent certains

<sup>41</sup> On notera à ce sujet aussi une opposition entre le « bon » Occident (ici la science médicale) et le « mauvais » Occident, incarné dans le film par un couple de Chinois qui s'accoutrent avec des costumes occidentaux et font preuve d'une grande bêtise.

<sup>42</sup> *Lianhua huabao*, 6.3, 1<sup>er</sup> août 1935, p.10.

<sup>43</sup> *Shenbao*, 1-20 août 1935.

<sup>44</sup> *Shenbao* 12 et 14 août 1935.

<sup>45</sup> Il s'agit d'une part du film de Cai Chusheng *Mitu de gaoyang* (Les chevreaux égarés), d'autre part d'un film de Fei Mu intitulé *Younian Zhongguo* (Jeunesse de Chine), annoncé dans le *Shenbao*, 11 août 1935, supplément, p. 5 mais apparemment jamais réalisé.

articles publiés dans le magazine de la Compagnie<sup>46</sup> si bien qu'on peut se demander s'il n'accepta pas de réaliser le *Petit ange* avant tout parce que ce film correspondait à ses préoccupations de toujours. Peut-être cherchait-il à minimiser l'importance de l'idéologie nationaliste lorsqu'il écrivit ou fit écrire pour le *Lianhua huabao* ces lignes « *Le petit ange* ne lance pas un mot d'ordre féodal, il n'exprime pas non plus des sentiments extrémistes, il ne fait que montrer quel est le moyen le plus convenable d'éduquer les enfants. Si nous croyons dans les films éducatifs, alors nous soutiendrons ce film »<sup>47</sup>.

Cette affirmation de neutralité idéologique invite à nuancer le degré d'engagement de Luo Mingyou en faveur de la doctrine nationaliste. Celle-ci n'est en effet présente dans les deux films examinés ici que sous un de ses aspects: celui des valeurs morales. D'autres aspects du mouvement de la Vie Nouvelle, par exemple une conception très hiérarchisée et autoritaire du corps social où chaque citoyen doit tenir sa place et s'en tenir au rôle qui lui est assigné<sup>48</sup>, sont absents de ces films. Aussi est-on en droit de se demander si l'objectif visé par Luo Mingyou ne différerait pas en partie de celui des idéologues du parti nationaliste. Il faut en effet rappeler que Luo Mingyou était issu d'un milieu protestant. La religion chrétienne occupa une place importante dans sa vie puisqu'il termina ses jours à Hong Kong comme prédicateur. Les valeurs prônées dans *Le petit ange* s'accordent bien à ses idéaux religieux. Ainsi, assiste-t-on à un quasi miracle lorsqu'à la fin du film le petit garçon retrouve l'usage de ses jambes<sup>49</sup>.

Cette confusion entre les valeurs morales chrétiennes du producteur Luo Mingyou et certains mots d'ordre de l'idéologie nationaliste se retrouve dans un autre film produit à la Lianhua la même année par Fei Mu (1906-1951). Comme son titre l'indique, *Tianlun (Piété filiale, 1935)*<sup>50</sup> prône l'humanisme confucéen : un riche notable voyant son fils se détourner de la voie de la vertu reporte alors ses espoirs sur de jeunes orphelins déshérités. On y retrouve la morale égalitariste du *Petit ange* avec l'idée que tous les enfants sont égaux par nature, et que ce sont les événements de la vie qui les différencient. Le dénouement a de fortes résonances chrétiennes. Le père se consacre à son orphelinat comme pour racheter l'immoralité de son fils. Et de cet orphelinat viendront les miracles (le mot est dans les intertitres anglais du film. Le mot des intertitres chinois *shenyi* [guérison miraculeuse], n'a pas cette connotation chrétienne) : le père, quasi mourant, retrouve la santé au moment où son épouse et les orphelins prient pour lui, agenouillés. Son fils vient alors lui demander pardon et la famille est réunie<sup>51</sup>. La maîtrise artistique de Fei Mu, un des grands réalisateurs de la période, mais peut-être aussi l'humanisme chrétien propre à Luo Mingyou, font de cette œuvre autre chose qu'un film vantant naïvement les valeurs chinoises. Le film propose en vérité une vision moderne de l'homme considéré comme un sujet responsable de ses actes et amendable. Certaines scènes incitent même, dans leur construction visuelle, à questionner ces valeurs traditionnelles : ainsi en est-il du moment où la fille de la maison (jouée par Chen Yanyan) qui souhaite se marier avec un godelureau de la ville se voit contrainte de demeurer dans la demeure paternelle. Père et mère s'avancent vers elle, voulant la protéger, certes, mais exerçant sur elle une contrainte

<sup>46</sup> Voir par exemple *Lianhua huabao*, 6.6, 15 septembre 1935, p. 2-3, Bai Jian « Zhongguo dianying de chulu (L'avenir du cinéma chinois) », où il est dit que le cinéma chinois doit propager le respect de la justice et diffuser la pensée scientifique pour combattre les superstitions. Voir aussi l'éditorial en faveur de l'Association du cinéma éducatif dans le numéro du 1<sup>er</sup> mai 1935 (*Lianhua huabao*, 5.9).

<sup>47</sup> *Lianhua huabao*, 6.3, 1<sup>er</sup> août 1935, p.10.

<sup>48</sup> Voir Dirlik, art. cit., p. 966-967.

<sup>49</sup> Il est vrai que le mouvement de la Vie Nouvelle évolua lui-même lorsqu'il fut dirigé par Mme Chiang à partir de 1936: des éléments chrétiens du parti nationaliste, des missionnaires et des églises jouèrent un rôle de plus en plus important. Mais cette inflexion du mouvement intervint après la réalisation du film. Voir Dirlik, art. cit., p. 948.

<sup>50</sup> La version conservée à ce jour de ce film est celle de 46 minutes qui fut remontée et projetée aux États-Unis.

<sup>51</sup> Notons aussi la présence d'une croix en ombre portée dans un des plans du film, au moment où le père ouvre son orphelinat.

visible. Filmée de l'extérieur, à travers les croisées de la fenêtre qui quadrillent l'écran, elle semble bien prisonnière du patriarcat qui dit vouloir la protéger mais, visuellement du moins, la domine et la menace.

Les spectateurs firent bon accueil à *Piété filiale* qui tint l'affiche trente deux jours dans un des grands cinémas de Shanghai<sup>52</sup>. En revanche, la réception du film par les intellectuels de gauche fut assez tiède. Au moment de sa sortie en décembre 1935, un critique vanta grandement la maîtrise technique et artistique du réalisateur mais la pensée confucéenne du film fut attaquée pour sa faiblesse<sup>53</sup>. *Piété Filiale* représente en vérité une réussite rare pour l'époque dans la mesure où le réalisateur tenta véritablement de créer une œuvre chinoise non seulement sur le plan narratif mais aussi sur le plan formel. Par exemple l'histoire, qui est presque sans péripétie, se déroule sur trois générations, embrassant un temps long et cyclique comme c'est souvent le cas dans la littérature romanesque chinoise. Visuellement, le film se démarque du style hollywoodien dominant à l'époque. Par exemple, lorsqu'il filme ses personnages dans les intérieurs, Fei Mu choisit souvent de positionner sa caméra à distance et de balayer la pièce en des travelings longitudinaux. Ce faisant, les personnages apparaissent au second plan, derrière les piliers, travées, ou autres éléments architecturaux qui structurent la pièce et rythment l'image. L'espace n'est jamais filmé comme un simple décor mais toujours déjà comme un élément de l'intrigue, un mode de perception plus ou moins subjectif. Autant d'éléments de style que Fei Mu développera plus avant dans son chef d'œuvre, *Xiao cheng zhi chun* (Printemps d'une petite ville), considéré aussi comme un film fondateur d'un style cinématographique chinois.

*Piété filiale* contrairement à *L'âme de la nation* n'est pas un film de propagande. Il reflète en revanche bien la philosophie de Luo Mingyou, un lettré moderne, qui était très attaché aux questions morales. Celles-ci constituent en vérité le fonds de bien des films produits dans les à la Lianhua, avant et après le mouvement de la Vie Nouvelle. Cet attachement aux préceptes moraux est bien plus fort, chez Luo Mingyou, que son intérêt pour l'idéologie nationaliste. On peut observer une évolution qui correspond peut-être à la déception causée par le mouvement de la Vie Nouvelle, lancé en fanfare mais qui sombra au bout de deux ans dans la routine bureaucratique. Dans *Piété Filiale*, l'appel aux vertus de justice, d'humanité, de solidarité qui y est développé pouvait aussi être perçu comme une critique à l'égard du gouvernement en place, de son népotisme et de sa corruption<sup>54</sup>.

Une grande prudence s'impose donc lorsqu'on tente de dresser un bilan du cinéma de propagande nationaliste à la Lianhua, compagnie pourtant désignée par les communistes comme la plus proche du pouvoir. S'il est incontestable que *L'âme de la nation* et *Le petit ange* sont des films illustrant l'idéologie nationaliste, l'affaire est bien plus délicate s'agissant d'une production comme *Piété filiale* ou comme beaucoup d'autres que Luo Mingyou produisit, avec plus ou moins de succès, au studio numéro 1 de la Lianhua. Dans le cas de ces films, il convient de se demander si l'on n'assiste pas plutôt à la rencontre fortuite d'idées qui circulaient parmi les élites cultivées sans être estampillées de tel ou tel parti. *Tiyu huanghou* (La reine du sport) réalisé au studio n°2 de la Lianhua par Sun Yu, quelques mois avant le lancement du mouvement de la Vie nouvelle<sup>55</sup> illustre bien la complexité du problème. Si ce

<sup>52</sup> Pang, op. cit., annexe II, p. 245.

<sup>53</sup> Article Shu Yin dans le *Chenbao* cité dans Chen Bo (éd.), *Sanshi niandai zhongguo dianying pinglun wenxuan* (Textes sur le cinéma des années 1930. Une anthologie), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1993, p. 416.

<sup>54</sup> C'est le point de vue de Poshek Fu, op. cit., p. 108-109.

<sup>55</sup> Le film a été tourné entre le 22 Novembre 1933 et le 12 mars 1934, selon le *Lianhua huabao* 3.11, 18 mars 1934. Le mouvement de la Vie Nouvelle a été officiellement lancé par Jiang lors d'un meeting organisé à Nanchang le 19 février 1934.

film ne doit rien à la propagande de la Vie Nouvelle, il n'en relaie cependant pas moins des thèmes chers aux nationalistes. La thématique du sport compris comme un moyen de construire un corps social fort, se retrouve en effet dans les discours de Jiang Jieshi<sup>56</sup>. La tentative hygiéniste, typique du mouvement de la Vie Nouvelle, mais aussi une certaine attirance pour la militarisation de la vie, autre aspect de la doctrine développée par le général Jiang<sup>57</sup>, sont illustrées avec humour et grâce dans le film lors d'une séquence où l'on assiste au lever des jeunes pensionnaires. Lorsque la cloche sonne, un plan d'ensemble montre toutes les jeunes filles du dortoir faisant quelques mouvements de gymnastique sur leur lit. Puis la caméra les suit dans les lavabos où l'on assiste (en gros plan) au brossage de dent et à la douche. La séquence est doublée d'une scène comique où les jardiniers de l'école, incarnés par les Laurel et Hardy chinois, procèdent également à leur toilette. Tels sont, dans *La reine du sport*, les nouveaux citoyens de la Chine.

Sun Yu n'était pas un proche du parti nationaliste, loin s'en faut, et son film ne fut pas produit dans le studio contrôlé par Luo Mingyou à la Lianhua. Il fut réalisé en revanche peu après la tenue des 5<sup>èmes</sup> Jeux Nationaux qui se tinrent à Nankin en octobre 1933 et relaie les préoccupations de tout un pays qui associait volontiers la discipline sportive à la question de la force et de l'indépendance de la Nation. Bien des Chinois, rejetant le modèle occidental qui faisaient du sport un prétexte à des compétitions individualistes, appelaient de leurs vœux des pratiques sportives citoyennes, favorisant l'esprit de solidarité. De ce point de vue, *La reine du sport* adresse une critique à ceux qui, à Nankin, firent des 5<sup>èmes</sup> jeux nationaux une sorte de réplique des compétitions à l'occidentale<sup>58</sup>. Le même film peut donc sur certains points développer des idées que les nationalistes reprendront quelques mois plus tard dans le cadre du mouvement de la Vie Nouvelle et sur d'autres critiquer la politique du gouvernement.

A l'exception de *L'âme de la nation* et du *Petit ange* pour la Lianhua et de *Fudao* (La Voie des femmes) et de *Le remariage* à la Mingxing, il est donc délicat de mesurer l'influence réelle du gouvernement nationaliste sur la production de films de fiction. Si certains films illustrent des thèmes nationalistes, il s'agit souvent de rencontres fortuites, voire d'une instrumentalisation a posteriori par le pouvoir. Mais il n'y eut visiblement pas une mobilisation des compagnies shanghaiennes en faveur d'un cinéma nationaliste et les raisons du succès relatif de ces films ne semblent pas nécessairement tenir à un engouement politique. L'industrie cinématographique chinoise était dominée par les intérêts privés; les directeurs de compagnies cherchaient avant toute chose à satisfaire la demande du public. Dans ces conditions, le gouvernement n'avait pas (ou ne se donna pas) les moyens financiers d'encourager la production de films de propagande. Même la Lianhua ne reçut aucune aide financière de l'Etat<sup>59</sup>. L'influence du parti nationaliste s'exerça ailleurs. Il s'exerça en particulier dans le domaine de la censure. Un film pouvait être par exemple censuré si les acteurs ne portaient pas d'habits décents, du point de vue de la morale de la Vie Nouvelle. Mais la censure était d'abord et avant tout une censure politique et le comité d'inspection des films dépendait directement de l'Office central de propagande du parti nationaliste. A partir de 1934, les films furent inspectés deux fois, à l'état de scénario puis le produit fini. S'ils devaient

---

<sup>56</sup> Voir par exemple, Ji et Sheng (ed.), op. cit., p. 99, article du 24 mars 1934 et la présentation du film dans *Lianhua huabao*, 2.21, 19 novembre 1933).

<sup>57</sup> Voir *idem*, p. 100, 22 février 1935. Jiang cite parmi ses modèles d'inspiration l'Allemagne et le Japon, avec leur mode de vie spartiate. *Idem*, p. 99.

<sup>58</sup> Voir par exemple ce que Sun Yu dit de son film dans un article du *Lianhua huabao* du 8 avril 1934 : « Nous ne pouvons nous contenter d'apprendre les défauts des occidentaux et ignorer la véritable signification du sport. Nous cherchons à encourager le sport mais s'il faut renforcer le corps, il faut aussi nourrir un nouvel esprit ».

<sup>59</sup> En 1936, confronté à une grave crise financière, les dirigeants de la Lianhua allèrent demander une aide à Chen Lifu. Celui-ci ne donna jamais suite à leur requête. Voir Lai, op. cit., p. 50, 5 Mai 1936.

être projetés dans les concessions étrangères, une troisième inspection par l'administration coloniale s'imposait. Toute mention de l'ennemi japonais était interdite, en vertu des accords de cessez le feu signés en mars 1932 avec le Japon. Toute mention ou critique du régime nationaliste était aussi réprimée, de même que, d'une façon générale, toute illustration trop évidente de la lutte des classes. Le gouvernement exerça donc par le biais de la censure une pression permanente sur l'industrie cinématographique. La présence nationaliste se manifesta aussi dans les marges, les à-côtés du loisir cinématographique. C'est ainsi qu'avant chaque projection le public se levait devant le portrait de Sun Yat-sen pour chanter l'hymne national; les films étaient aussi précédés de diaporamas exposant tel ou tel point du programme nationaliste<sup>60</sup>. De ces diaporamas, de leur contenu et de leur impact, on ne sait pour ainsi dire rien: il reste décidément bien des choses à explorer pour mieux comprendre la propagande nationaliste. Les recherches dans ce domaine n'en sont qu'à leur début.

### Films communistes ou films progressistes?

Si le gouvernement nationaliste se montra peu actif dans le domaine de la production de films de propagande, la sévérité de la censure donne en revanche la mesure de la menace que représentait pour le régime de Nankin le cinéma progressiste mais aussi du succès que remporta ce cinéma dans la société urbaine. Nous utilisons ici volontairement le terme de « cinéma progressiste » car il se pose en vérité un problème, qui est celui de la réelle influence de l'idéologie communiste sur le cinéma chinois de l'époque. Les historiens communistes d'après 1949 ont réécrit l'histoire en accordant la part belle aux communistes. Ainsi, lorsque en 1963 Cheng Jihua et ses collaborateurs publient leur *Zhongguo dianying fazhan shi* (*Histoire du cinéma chinois*, qui reste aujourd'hui une référence de première importance), ils veulent avant tout mettre en avant la collaboration entre le Parti communiste et les cinéastes. C'est ainsi que sont distingués soixante-quatorze films dits « de gauche »<sup>61</sup>, qui sont aussi bien souvent les films encore visibles de nos jours. Sont mélangés pêle-mêle dans cette liste des films écrits ou réalisés par des auteurs proches du PCC ou des films répercutant simplement les idéaux progressistes largement en vogue dans l'intelligentsia éclairée chinoise. Dans les années 1990, des spécialistes chinois commencent à remettre en question cette version officielle et proposent simplement de parler comme on le faisait à l'époque d'un mouvement de renouveau culturel du cinéma chinois<sup>62</sup>. En mettant l'accent sur l'aspect culturel et non plus idéologique, cette nouvelle approche historique permet de nuancer l'apport du PCC. Elle montre qu'en fait, il n'y eut que peu de films communistes mais plutôt que de nombreux films se firent le reflet d'intérêts convergents, d'idées proches de la part des élites progressistes chinoises préoccupées par l'avenir du pays.

Dans les lignes qui suivent, nous évoquerons l'action du Parti communiste chinois dans le domaine de la production cinématographique chinoise de l'époque et nous nous interrogerons sur la portée de cette action. Mais nous évoquerons aussi la richesse d'un cinéma progressiste où se diffusèrent des idées politiques qui débordent largement l'idéologie marxiste. Ce cinéma était-il un cinéma de propagande? Il est incontestablement marqué par les débats politiques de l'époque. Cependant il ne s'agit pas d'un cinéma de propagande comme ce sera le cas après

---

<sup>60</sup> Voir Zhiwei Xiao, art. cit., p. 528.

<sup>61</sup> La liste de ces soixante-quatorze films fut publiée par Xing Zuwen (éd.), *Zhongguo zuoyi dianying yundong* (Le mouvement des films de gauche), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1993. Elle repose sur les analyses et les jugements critiques portés trente ans auparavant sur les films dans l'ouvrage de Cheng Jihua.

<sup>62</sup> Voir Li Shaobai « Jianlun Zhongguo sanshi niandai dianying wenhua yundong de xingqi (A propos de l'avènement d'un « mouvement pour un cinéma culturel » en Chine dans les années 1930) », *Dangdai dianying*, 1994.3, p. 77.

1949. En revanche ce cinéma laissa une empreinte durable, sur le plan formel, dans le cinéma chinois.

L'influence du parti communiste chinois sur le cinéma est, dans la période d'avant-guerre, limitée. Chassés des villes et réfugiés dans les campagnes sous les coups de la Terreur Blanche<sup>63</sup>, les communistes ont perdu tout ou partie de leur influence en milieu urbain. Traqués, menacés, ils sont peu nombreux à demeurer à Shanghai où ils doivent vivre dans la clandestinité. A partir de janvier 1933, le comité central du parti quitte Shanghai pour le territoire du Jiangxi, administré en soviétique. Et surtout, le PCC a perdu ses militants: ils ne sont plus que 300 en 1934 à Shanghai, isolés de la direction et paralysés par des directives dictées par le Komintern en total décalage avec la réalité du terrain. Les communistes à Shanghai ont perdu leur base ouvrière ; en revanche, ils exercent encore un certain pouvoir d'attraction sur les intellectuels: journalistes, écrivains et cinéastes. Mais leur popularité est ambiguë car bien des intellectuels rejoindront les ligues fondées par le PCC plus en raison de leur opposition au régime de Nankin qu'à cause de leur adhésion aux idées communistes<sup>64</sup>.

La présence du PCC dans les milieux cinématographique n'échappe pas à cette ambiguïté. Elle est due autant à l'action interne de membres du PCC qu'à l'intérêt pour les idées progressistes de nombreux intellectuels. C'est ainsi que le Groupe de critique cinématographique (Yingping xiaozu) mis en place en mai 1932 fut bien plus qu'un groupe communiste. Certes, ce groupe répondait aux directives de la Ligue des Auteurs Dramatiques de Gauche. Certes, il avait à sa tête un membre du parti communiste, l'homme de lettres et auteur dramatique Xia Yan (1900-1995)<sup>65</sup>. Mais de l'aveu même de celui-ci, le groupe était ouvert à tous ceux qui s'intéressaient à la critique de film, il consistait en d'irrégulières réunions informelles. Il s'agissait d'une organisation lâche, suffisamment inoffensive pour qu'elle perdure jusqu'en 1940<sup>66</sup>.

L'action du Groupe fut de diffuser des théories de gauche en matière de cinéma. Ces idées eurent un grand retentissement et les journalistes et écrivains de gauche occupèrent, parfois sous des noms d'emprunt, les colonnes des principaux journaux de Shanghai pour y développer leurs idées et critiquer, parfois de manière violente, les films. Un journal, *Dianying yishu (Art cinématographique)* fut même publié à partir de juillet 1932; quatre numéros sortirent avant que le parti nationaliste n'en interdise la parution<sup>67</sup>. Le Groupe joua également un rôle important dans l'introduction des théories du cinéma soviétique, qui ne fut découvert qu'à ce moment-là. En effet, durant les années 1920 les films soviétiques étaient bannis et ce n'est qu'à partir de 1932, quand les relations diplomatiques furent rétablies avec l'Union Soviétique, que le public put découvrir des films comme *Le chemin de la vie* (Poutievka v Jizn) de Nikolai Ekk, premier film présenté en Chine et grand succès dans le pays<sup>68</sup>. Les films de Pudovkin, *Mat* (La mère) ou *Potomok Chingis-Khana* (L'héritier de Gengis-Khan), furent aussi bien accueillis. Pudovkin, et non Eisenstein fut aussi le premier et seul réalisateur soviétique à être étudié en détail durant cette période<sup>69</sup>. Les Chinois

---

<sup>63</sup> Cette Terreur Blanche coûta la vie à environ 5000 militants ouvriers à Shanghai au printemps 1927. Voir Alain Roux, « Des vagues qui se brisent », Christian Henriot et Alain Roux, *Shanghai années 1930, Plaisirs et violences*, Paris, Autrement, n°50, janvier 1998, p. 169.

<sup>64</sup> Voir Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, Paris, Fayard, 2002, p. 215-217.

<sup>65</sup> Xia Yan est une des figures les plus influentes dans l'histoire du cinéma chinois du XX<sup>e</sup> siècle. Il devint vice ministre de la culture à partir de 1954 tout en continuant à écrire des scénarios de films, avant de tomber en disgrâce durant la Révolution Culturelle.

<sup>66</sup> Pang, op. cit., p. 39-40.

<sup>67</sup> Li, art. cit., 1994,3, p. 79.

<sup>68</sup> Ce film inspira même le réalisateur Cai Chusheng pour *Mitu de gaoyang* (Les chevreux égarés).

<sup>69</sup> Xia Yan et Zheng Boqi proposèrent une traduction de ses écrits sur le cinéma en 1932.

apprécièrent dans ses films l'importance accordée au romanesque, au narratif, qui correspondait bien à leur propre conception du cinéma. En aucun moment la découverte du cinéma soviétique n'amena à des expérimentations poussées dans la pratique du montage par exemple. Formellement, et aussi paradoxal que cela puisse être, le cinéma chinois de gauche resta sous l'influence du cinéma américain.

Jusqu'en 1937, l'activité critique des intellectuels progressistes et communistes encouragea et accompagna la production de films de gauche. On peut même dire que c'est surtout dans ce domaine que les communistes exercèrent une influence durable. La composition de la Cellule cinéma (Dianying xiaozu), établie par le comité culturel du PCC en mai 1933, montre à la fois la faiblesse des effectifs communistes dans les milieux du cinéma et la domination des écrivains dans ce domaine. Ce petit groupe comprenait cinq membres, dont un seulement, le réalisateur Situ Huimin, avait une réelle expérience cinématographique. A ses côtés, on retrouve les principaux critiques de l'époque: Xia Yan, Shi Linghe, Wang Chenwu, et Qian Xingcun (A Ying). Le groupe dut être dissout en 1935 lorsque les Nationalistes arrêtaient et emprisonnèrent certains de ses membres.

C'est donc d'abord et avant tout dans le domaine de la critique cinématographique que les intellectuels du PCC furent actifs. Cette activité critique autour des films, parfois virulente, devint une caractéristique de la culture cinématographique de la Chine communiste. Après 1949, le succès de certains films, voire même la carrière de certains réalisateurs se firent et se défirent au cours de ces campagnes critiques, parfois orchestrées en plus haut lieu.

Dans les années 1930, Le PCC n'eut jamais les moyens techniques ni la velléité de développer un cinéma prolétarien. S'il y eut une présence communiste dans le cinéma chinois, ce fut d'abord et paradoxalement à l'initiative des producteurs des compagnies privées. Les circonstances, le choc causé par la guerre de Shanghai sur le public mais aussi sur de nombreux réalisateurs et intellectuels sont à l'origine de bien des conversions aux idées de gauche après 1932. Les considérations financières ne furent pas non plus absentes. C'est ainsi que la conjoncture économique et la pression du public<sup>70</sup> amenèrent les patrons de la Mingxing à tenter une expérience, qui, ils l'espéraient, sauverait la compagnie de la crise financière: produire des films progressistes. Ils engagèrent trois écrivains communistes, A Ying, Xia Yan et Zheng Boqi, leur demandant d'entrer à la Mingxing pour écrire des scénarios<sup>71</sup>. L'accord passé est, du point de vue de la compagnie, un pur accord commercial. La direction PCC était très réticente et ce n'est qu'après de longs débats que Qu Qiubai donna son autorisation du bout des lèvres, en encourageant ses camarades à être particulièrement prudents. C'est ainsi que trois communistes entrèrent finalement au Comité de rédaction et de révision des scénarios de la Mingxing en juillet 1933<sup>72</sup>. Ils furent rejoints quelque temps plus tard par d'autres camarades dont l'actrice Hu Ping. Les communistes travaillaient à la Mingxing avec un objectif clairement indiqué: écrire des scénarios de films susceptibles de remporter un succès public. Ceci passaient avant des considérations de propagande. Ils écrivirent les scénarios de treize films dont douze en 1933 et 1934 et un seul en 1937. Les actrices Hu Ping et Ai Xia réalisèrent également un film en 1933.

L'arrivée des communistes à la Mingxing ou, plus généralement, la « conversion » de certains producteurs, réalisateurs ou scénaristes aux idées de gauche ne signifiait pas la victoire de l'idéologie marxiste. Elle doit se comprendre dans le contexte de la crise nationale qui suivit l'invasion de la Mandchourie et l'attaque de Shanghai par les Japonais: de nombreux

---

<sup>70</sup> Li, art. cit., 1994.3, p. 78.

<sup>71</sup> He Xiujun, op. cit., p. 54.

<sup>72</sup> Pang, op. cit., p. 41-42 et Xia Yan, « Zuoyi shinian (Dix années de pensée de gauche », Xing Zuwen (éd.), op. cit., p. 778-779.

réalisateurs, envoyés sur le terrain des opérations militaires pour les filmer, furent témoins des bombardements et des dévastations. Ils en revinrent avec le sentiment d'une urgence, urgence qu'ils souhaitaient exprimer dans leurs films. C'est le cas de Bu Wancang qui avait jusqu'à présent réalisé à la Lianhua d'élégants mélodrames et qui, en 1933, réalisa ce qui fut rétrospectivement considéré comme le premier film de gauche, *Sange modeng nüxing* (Trois femmes modernes), sur un scénario de Tian Han (1898-1968)<sup>73</sup>. Le film se déroule à Shanghai au moment des événements de janvier 1932 et oppose trois personnages féminins, trois types de femmes modernes. En dépit de sa vision progressiste, le film ne trouva pas grâce aux yeux de la critique. Celle-ci lui reprocha le luxe de ses décors, et surtout, considérait que le personnage de la femme moderne engagée joué par Ruan Lingyu n'était pas plausible: il ne s'agissait pas d'une prolétaire mais d'une demoiselle du téléphone; elle était instruite et ne vivait pas dans la misère: bref, le film était encore trop hollywoodien et pas assez prolétarien, trop mélodramatique et pas assez réaliste<sup>74</sup>.

Cette critique, les intellectuels communistes durent la porter à l'encontre de nombreuses réalisations de la période. Rares furent en effet les films qui purent mettre en accord les idées exprimées dans les scénarios avec la forme. Seuls quelques films, souvent inspirés des réalisations soviétiques y parvinrent. On peut supposer que ce fut le cas de *Kuangliu* (Torrent sauvage), premier film produit à la Mingxing aujourd'hui disparu, mais dont subsiste le scénario de Xia Yan. Le film se passe dans un village au moment de terribles inondations et met en scène l'opposition entre les villageois et le propriétaire terrien. De véritables scènes d'inondations, filmées par Cheng en 1931, sont incluses dans le film, contribuant à son réalisme. Suite au succès du film, la Mingxing investit dans un second projet. Il s'agissait cette fois d'adapter une nouvelle du fameux écrivain de gauche Mao Dun. Xia Yan et Cheng Bugao se mirent au travail pour écrire et réaliser *Chun can* (Les vers à soie du printemps). Le film décrit avec une grande précision et une recherche formelle visible<sup>75</sup> la vie d'une famille d'éleveurs de vers à soie, leur labeur quotidien pour nourrir et protéger leur seule source de richesse dans un environnement économique hostile. Contrairement aux prévisions, le film ne fut pas un grand succès et reçut de nombreuses critiques, y compris de la part de camarades communistes. Shi Linghe reprocha par exemple au film d'être « ennuyeux », de manquer de relief, et, par conséquent, de ne pas amener les spectateurs à réagir comme il le faudrait (politiquement)<sup>76</sup>. Ce beau film, qui subsiste aujourd'hui, mérite mieux que cette critique mais les reproches qui lui furent adressés sont intéressants car ils indiquent quelles furent les limites dans lesquelles les réalisateurs et les scénaristes de gauche purent et durent travailler. Les expérimentations formelles devaient le céder à deux impératifs: la clarté du message mais aussi un impératif mélodramatique, nécessaire au succès public.

Les deux plus grands succès de la période, qui furent tous deux plus tard classés parmi les films de gauche surent s'en tenir à ces impératifs. Ils divergent cependant de bien des façons, et la comparaison entre ces deux œuvres est révélatrice de l'hétérogénéité des films dits « de gauche ». En février 1934 sortit sur les écrans *Zimei hua* (Deux sœurs) un film écrit et réalisé

---

<sup>73</sup> Après 1949, Tian Han occupa de hautes fonctions au sein du ministère de la culture après 1949, tout en continuant son activité littéraire. Persécuté durant la Révolution culturelle, comme nombre de ses confrères des milieux cinématographiques de Shanghai, il mourut en prison en 1968.

<sup>74</sup> Critique de Su Feng et de Lu Si dans le *Chenbao*, 31 décembre 1932, reproduit dans Chen Bo (éd.), op. cit., p. 113-116.

<sup>75</sup> Cheng Bugao raconte par exemple comment inspiré par les mouvements de caméra dans *L'aurore*, il soulevait et faisait glisser le trépied de sa caméra, pour suivre l'action en des trajectoires non rectilignes. Voir Quiquemelle et Passek, op. cit., p. 159.

<sup>76</sup> *Shenbao*, 9 octobre 1933.

à la Mingxing par Zheng Zhengqiu. Zheng était un vétéran du cinéma chinois et l'un des fondateurs de la Mingxing. Intellectuel éclairé, il mettait, lui aussi, la pédagogie au cœur de ses films, dénonçant la pauvreté ou en appelant à la libération des femmes par exemple. Mais il ne fut jamais communiste. Comme de nombreux intellectuels, l'attaque japonaise le secoua et le convainquit de la nécessité d'engager le cinéma « dans la voie progressiste », comme il l'expliqua publiquement dans un article du même titre<sup>77</sup>. Pour Zheng, cet engagement, qui doit être celui de toute la production nationale, est la condition de la survie du pays. Concrètement, cela signifie que le cinéma chinois doit prendre pour mot d'ordre « les trois Non : non à l'impérialisme, non au capitalisme, non au féodalisme »<sup>78</sup>. Formellement, le cinéma chinois doit aussi cesser de prendre pour modèle le cinéma américain, un modèle qui cache, sous des apparences élégantes, le vide de son contenu, pour se tourner vers le cinéma soviétique, même si, le reconnaît l'auteur, ce tournant ne pourra se faire en un jour. *Deux sœurs* montre en effet les limites de cet engagement. Si le film insiste bien sur l'antagonisme de classes et condamne l'oppression des pauvres par les riches, il se conclut cependant par une réconciliation. Formellement, le film oscille entre une représentation réaliste de la misère paysanne et une mise en scène mélodramatique habile, typique des films de Zheng Zhengqiu. Grand succès à l'époque -il s'agit du second film en terme de nombres de jours de projection pour la période<sup>79</sup>- le film ne peut être caractérisé comme un film de propagande communiste et paraît bien en deçà des propos tenus par Zheng dans son article.

Le plus grand succès public de la période, *Yuguangqu* (Le chant des pêcheurs) présente un cas différent. Sorti également en 1934, il tint l'affiche quatre-vingt quatre jours durant, un record absolu. Il remporta aussi un prix au premier festival du film soviétique de Moscou en 1935. Contrairement à Zheng Zhengqiu, le réalisateur Cai Chusheng alla beaucoup plus loin dans sa conversion aux idées de gauche puisqu'il rejoignit en 1934 la Cellule cinéma du PCC. Il devint par la suite, durant et après la guerre, un cinéaste communiste respecté. *Le chant des pêcheurs* est l'exemple d'un cinéma militant véritablement populaire. Cai y décrit la vie d'une famille de pauvres pêcheurs opprimés par l'économie capitaliste. L'histoire est racontée avec de nombreux détails humoristiques ou attendrissants qui ne sont pas sans évoquer la façon dont Chaplin décrit l'univers des pauvres gens ; les péripéties ne manquent pas, pas plus que le pathos. Le discours idéologique est aussi plus ferme que dans *Deux sœurs*, l'oppression capitaliste est décrite en détail. On remarquera cependant que le film, s'il a une fin tragique, ne se conclut pas non plus par un appel aux armes. Film réaliste, et non utopique, comme la majorité des films de gauche de cette époque, il n'en appelle pas aux lendemains qui chantent mais en revanche insiste sur la misère du peuple chinois.

*Le Chant des pêcheurs* est un film sonorisé, et sa chanson titre, interprétée par Wang Renmei, devint immédiatement un succès. La chanson tient une place importante dans les films de gauche chinois ; c'est même bien souvent par les chansons que passent les messages politiques les plus radicaux. Que l'on pense par exemple à la chanson qui conclut *Xin Nüxing* (Femmes nouvelles, 1934), autre film de Cai Chusheng (et rare film de l'époque se concluant sur des images d'une foule prolétarienne en marche) ou à celle qui termine *Fengyun ernü* (Les enfants d'une époque troublée) et qui devint l'hymne de la République populaire de Chine. C'est là que résonne l'appel à la révolte, l'injonction d'ouvrir une voie nouvelle, en contrepoint à des images chevillées au réel. La chanson était comme un espace de liberté politique où put s'exprimer de manière bien plus forte la pensée communiste. C'est donc finalement par des mots et des musiques plus que par des images que cette idéologie se fit connaître. On

---

<sup>77</sup> « Ruhe zoushang qianjing zhi lu? (Comment s'engager dans la voie progressiste?) », *Mingxing yuebao*, 1.1, Mai 1933, reproduit dans Chen Bo, op. cit., p. 614-617.

<sup>78</sup> Idem, p. 615.

<sup>79</sup> Le film resta à l'affiche du cinéma Xinguang durant soixante jours. Voir Pang, op. cit., p. 245.

reconnâtra là aussi le début d'une tradition, celle où musique et chanson, qui furent toujours des arts extrêmement populaires en Chine, deviennent un aspect important du film. Ceci devait aboutir, trente années plus tard, aux fameux opéras populaires, seules productions cinématographique autorisées durant la Révolution Culturelle.

Le succès du *Chant des pêcheurs* ne signifie pas pour autant que le cinéma communiste chinois avait trouvé là son style et sa formule, encore moins qu'il était parvenu à s'imposer dans les studios. Il indique certes un intérêt du public pour des films réalistes traitant de problèmes de société contemporains mais aussi l'attachement de ce même public à des films divertissant portés par des vedettes. Tant que cet intérêt perdura, les compagnies shanghaiennes l'exploitèrent en offrant aux spectateurs des productions répondant à leurs attentes. La Mingxing et la Lianhua produisirent ainsi de nombreux films progressistes dans une veine réaliste. Deux autres compagnies profitèrent aussi de cette « mode ». La Yihua, fondée en 1933, eut cette année-là comme principal responsable Tian Han, qui produisit alors, avec l'aide de ses camarades des films à l'idéologie de gauche très marquée. A la Diantong, autre compagnie fondée en 1933, la présence communiste fut encore plus importante dès les débuts. L'historiographie communiste considère cette compagnie comme celle qui fut la plus proche du PCC et il est vrai qu'y travaillèrent des réalisateurs (Situ Huimin, Ying Yunwei, Yuan Muzhi), des scénaristes (Xia Yan, Tian Han, Yang Hansheng), mais aussi des acteurs qui manifestèrent tous leur sympathie pour les idées communistes. Cette forte présence se reflète dans les quatre films, tous parlant, que la Compagnie produisit durant sa courte existence. Ces films visent un public urbain composé de petites gens qui, sans être misérables, sont constamment menacés de tomber dans le malheur à l'image des étudiants pauvres du couple de *Taoli qie* (Les malheurs de la jeunesse). On trouve dans ces films de vibrants appels à la résistance contre l'envahisseur (*Fengyun ernü*, Les enfants d'une époque troublée), une satire de la petite bourgeoisie urbaine (*Dushi fengguang*, Scènes urbaines) et le portrait d'une femme révolutionnaire héroïque (*Ziyoushen*, La déesse de la liberté). L'image de marque de la Diantong ne fut pas cependant qu'idéologique. Première compagnie à produire des films parlants selon un procédé entièrement chinois, elle se distingue aussi au niveau de l'inventivité technique et artistique. *Scènes urbaines* par exemple se présente comme un spectacle musical: les faits et gestes des protagonistes, les actions et péripéties sont soulignés par un accompagnement sonore et musical original. Ici encore, divertir demeure une nécessité pour ces compagnies qui dépendaient du box office.

Les intérêts économiques expliquent très certainement que, formellement, les films de gauche aient été aussi et avant tout, à quelques exceptions près, des films de divertissement populaire. Les considérations économiques constituèrent aussi une limitation au développement de ce cinéma. L'alliance des intellectuels communistes et des patrons des compagnies privées dura tant que la réalisation de films de gauche était rentable. A la Mingxing, lorsque la censure du parti nationaliste se fit plus sévère, le principal patron, Zhang Shichuan, décida de modifier les scénarios de ses collaborateurs communistes pour en amoindrir la signification politique comme ce fut le cas pour *Zhifen shichang* (Le marche de la tendresse) qui, selon le scénario de Xia Yan devait se terminer sur les images de l'héroïne rejoignant les masses en marche. Zhang Shichuan lui préféra une fin bien plus conciliante: la jeune fille devient propriétaire d'un magasin! A la Lianhua, où les difficultés financières persistaient, la direction passa un accord avec ses employés: ceux-ci devraient accepter des réductions de salaire s'ils souhaitaient travailler sur un film de gauche<sup>80</sup>. La Diantong ferma au bout de deux années d'existence, en proie à de graves difficultés financières. Le cas de la Yihua, enfin, montre que

---

<sup>80</sup> Voir Li Lili, *Xingyun liushui pian : Huiyi, zhuinian, yingcun* (Les nuages vont, la rivière flotte: mémoires de Li Lili), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 2001, p. 100. Selon l'actrice le salaire était réduit de 40%.

pression économique et pression politique furent souvent associées. Le siège de la Compagnie fut attaqué et saccagé en novembre 1933. Des tracts laissés sur place puis des encarts publiés dans les journaux signés de l'Association des camarades anti-communistes de l'industrie cinématographique visaient nommément les scénaristes, réalisateurs ou acteurs communistes. L'avertissement était lancé à l'attention de tous ceux qui travaillaient avec ou faisaient travailler des communistes. S'il n'y eut pas d'autre acte de terreur physique, la censure gouvernementale se fit plus pressante et, à partir de 1934, visa directement les productions de gauche.

La situation du marché du film, dominé par les intérêts privés, ainsi que l'importante censure politique pourraient suffire à expliquer que le cinéma progressiste eut toutes les difficultés à devenir un cinéma de propagande communiste. Il nous semble cependant que ces facteurs externes, pour déterminants qu'ils soient, ne constituent qu'un aspect de l'explication. En vérité le Parti communiste dans les années 1930 était en profonde mutation; d'urbain, il était en train de devenir un parti du monde paysan. Le cinéma était associé au mode de vie citadin, il visait les classes urbaines et à ce titre n'intéressait que modérément le PCC. Inversement, le succès des films progressistes ne signifiait pas une diffusion des idées communistes dans la société urbaine chinoise: les impératifs économiques et la censure nationaliste gommèrent souvent les idées les plus radicales qui auraient pu heurter un public certes progressiste mais pas acquis aux visions révolutionnaires. Apprivoisé par les compagnies privées, profitant d'un consensus large en faveur d'un cinéma national et plus généralement des préoccupations patriotiques des élites éclairés, le cinéma de gauche ne fut pas un cinéma de propagande communiste. Il n'en fut pas moins un cinéma très populaire.

## Conclusion

Les années 1933 et 1934 furent des années fastes pour le cinéma de gauche. 1935 vit un reflux sous les coups de la censure nationaliste, de la Terreur Blanche mais aussi de la crise économique. Puis, en 1936, alors que la menace japonaise se précisait, l'impératif national l'emporta sur tout autre et au début de l'année, producteurs et réalisateurs lancèrent un large mouvement de cinéma de défense nationale. Décidés à taire leur critique du pouvoir en place au nom des intérêts supérieurs de la nation, les communistes agissant dans les milieux du cinéma encouragèrent le développement d'un mouvement consensuel. Même si, dans les premiers temps, le cinéma de défense nationale se heurta à la censure, toujours en place, qui interdisait toute mention ou allusion au Japon dans les films, ce mouvement fut largement relayé par les studios de production et très favorablement accueilli par le public. Le patriotisme, qui avait constitué, de part et d'autre, un élément constant du cinéma chinois, même s'il s'exprimait différemment, fut à l'honneur. Il stimula la production cinématographique: les années 1936 et 1937 furent des années d'une grande richesse; des genres nouveaux apparurent (le film d'horreur par exemple, avec Maxu Weibang et *Yeban gesheng*, Le chant de minuit), d'autres arrivèrent à maturité. C'est le cas de ces films qui, comme *Malu tianshi* (Les anges du boulevard) ou *Shizi jietou* (Au carrefour) surent mêler avec art réalisme et poésie. L'appel au patriotisme ouvrit comme un espace de liberté, permettant aux réalisateurs, scénaristes et acteurs d'explorer de nouveaux styles. Ainsi Fei Mu réalisa-t-il successivement deux films très différents formellement, quoique visant tous deux très clairement l'impérialisme japonais. Le premier *Langshan dixue ji* (Bain de sang sur la montagne aux loups) appelle la population, en une allégorie transparente, à s'unir et à prendre les armes pour combattre la menace japonaise. Le second, un court métrage inclus dans *Lianhua jiaoxiang qu* (La symphonie de la Lianhua), est une des rares incursions du cinéma chinois dans les territoires de l'expressionnisme. Cai Chusheng de son côté s'aventura plus

avant dans le genre de la comédie populaire, osant avec *Wang laowu* (Cinquième Frère Wang) mêler la farce à la tragédie, en décrivant l'attaque japonaise de 1932 sur Shanghai du point de vue du petit peuple. Rassemblés dans leur volonté d'éveiller le patriotisme de leurs concitoyens, les artistes des milieux du cinéma ne se firent jamais dogmatiques ni partisans. Leur inventivité servit leur art.

Ce cinéma de défense nationale fut-il finalement le seul cinéma de propagande que connut la Chine des années 1930? Développé en un temps de grave crise nationale, répondant à des objectifs précis et développant sur ce thème un discours relativement cohérent, cela semble bien être le cas. Malheureusement ce cinéma n'eut pas le temps de faire ses preuves: lorsque *Cinquième Frère Wang* sortit sur les écrans de Shanghai, la ville était déjà sous occupation japonaise.

Le « succès », quoique de courte durée, du cinéma de défense nationale permet aussi, rétrospectivement, de mieux comprendre pourquoi les cinémas de propagande nationaliste et communiste échouèrent à s'imposer quelques années plus tôt. Ces cinémas s'étaient trompés de message politique. On est frappé en effet de constater à quel point dans les milieux du cinéma domine majoritairement un constat, une préoccupation: celui de la faiblesse nationale face aux impérialismes occidentaux et japonais. Luo Mingyou d'un côté, Zheng Zhengqiu de l'autre, pour prendre l'exemple des producteurs des deux plus grandes compagnies de l'époque, justifient tous deux leurs choix de la même façon: il faut que la Chine se redresse, qu'elle renaisse et se modernise. Ce constat était sans doute partagé par une grande partie de la population chinoise. Nationalistes et communistes développèrent leurs idéologies sur ce terreau commun. Des individus prirent parti pour l'un et l'autre camp. Mais ils n'en travaillaient pas moins ensemble à réaliser des films. L'heure n'était pas aux affrontements dogmatiques, aux choix partisans. Dans l'esprit des élites cultivées, elle était bien plus et avant tout au redressement national. Cette expression était suffisamment vague pour pouvoir rassembler bien des gens. Ce qui dominait, c'était un esprit progressiste qui dépassait les frontières des partis. S'il n'y eut pas ou si peu de films de propagande nationaliste ou communiste dans la Chine des années trente, c'est finalement parce que les milieux cinématographiques étaient d'abord et avant tout progressistes. Et c'est aussi parce que la majorité des spectateurs se retrouvait dans cette position.

Ce cinéma progressiste, non partisan, n'eut guère d'avenir en Chine. L'invasion, puis l'occupation, d'une partie de la Chine par le Japon en 1937 changea la donne. L'industrie cinématographique, jusqu'à présent concentrée sur Shanghai, se morcela et les compagnies adoptèrent différentes stratégies (collaboration, neutralité, résistance, opposition à l'ennemi) selon leur lieu de production: de l'île orpheline puis du territoire occupé qu'est Shanghai à la Chine libre représentée par Chongqing ou pour un temps Hong Kong. A la libération, en 1945, chaque partie a pu acquérir une solide expérience en termes de cinéma de propagande. Celui-ci est désormais devenu un outil indispensable dans la lutte que se livrent nationalistes et communistes pour le contrôle du pays. A Shanghai, les communistes s'emparent des anciens studios ; les nationalistes font de même avec les infrastructures laissées par les Japonais. Mais les communistes contrôlent aussi des réseaux de production et de distribution dans les zones libérées par eux; ils peuvent y développer dans une totale autonomie financière un véritable cinéma de propagande. Le parti nationaliste de son côté renforce sa censure: la guerre civile aura lieu aussi sur les écrans. Les productions des années 1945-1949, nombreuses et remarquables sous bien des aspects, sont aussi politiquement beaucoup plus tranchées que celles des années 1930. Il reste peu de l'esprit d'ouverture, de conciliation, de cette ambiguïté idéologique sur laquelle reposait le cinéma d'avant-guerre.

Quel fut l'héritage du cinéma des années 1930 ? Côté nationaliste, il faudrait s'intéresser au cinéma développé à Taiwan dans le cadre de la Central Motion Picture Company fondée en 1954 par le Guomindang. En Chine communiste, la transformation d'un cinéma populaire en un cinéma de propagande fut progressive mais efficace. Certes, le cinéma des années 1950 resta tributaire des savoir-faire appris dans les studios d'avant-guerre par des artistes qui continuèrent à y exercer leur métier; et ce n'est pas la moindre des ironies que de penser que le cinéma communiste, en Chine, fut pour un temps le produit dérivé de la culture hollywoodienne de l'entre-deux-guerre, mêlant aux héritages soviétiques et américains des traditions propres, telles l'importance des chansons ou le goût pour les mélodrames et les histoires fleuves. Mais la mise au pas de l'industrie cinématographique fut bien réelle et le cinéma, dans la Chine communiste, devint rapidement un instrument du pouvoir politique, de plus en plus étranger aux idéaux artistiques ou intellectuels de la génération d'avant-guerre.