

Sous la direction de Christophe Gauthier,
Anne Kerlan et Dimitri Vezyroglou
avec la collaboration de Nicolas Schmidt

Loin d'Hollywood ?

Cinématographies nationales
et modèle hollywoodien

France, Allemagne, URSS, Chine
1925-1935



Chapitre 9

Un nouveau cinéma pour une nation en construction : le « mouvement » de renaissance du cinéma chinois au début des années 1930

Anne Kerlan

Le soleil levant rouge et blanc du drapeau de la Chine républicaine et le sourire rayonnant de l'actrice Ruan Lingyu, future star de la compagnie Lianhua (United Photoplay Service, ou U.P.S.), un titre en anglais et en chinois : c'est avec cette couverture que *The Film Magazine* annonce en juin 1930 son numéro spécial sur la « renaissance du cinéma chinois ». Ces motifs résument bien la problématique des éditeurs du numéro : l'association de l'univers du divertissement cinématographique à l'hollywoodienne – la star – à l'enjeu d'une nation naissante ; le syncrétisme entre des formes visuelles identifiables par leur origine occidentale (le graphisme Art déco des caractères chinois du titre du magazine) ou chinoise (l'encadré rouge annonçant le contenu du numéro contient des caractères en typographie régulière, disposés de façon classique de haut en bas et de droite à gauche), tout souligne que la renaissance du cinéma chinois se fait dans le contexte du rapport culturel à l'Occident et



Couverture du *Film Magazine* (*Yingxi zazhi*), 1.7-8, juin 1930.

que l'enjeu de cette renaissance dépasse le cadre de l'industrie cinématographique. La renaissance cinématographique est comprise comme une renaissance culturelle nationale.

La question culturelle était centrale dans la Chine républicaine. Elle reposait sur deux problématiques parallèles. D'une part, il était entendu que la construction nationale passait nécessairement par un travail d'exploration de la culture chinoise, qu'il s'agisse de transformer celle-ci ou d'en définir les valeurs phares et pérennes. D'autre part, alors que depuis le milieu du XIX^e siècle la Chine se trouvait confrontée, dans son modèle social, politique et économique, à l'Occident, la question culturelle devenait l'expression de cette rencontre. Ceci s'explique en partie par le fait que les élites chinoises, qui furent aussi aux avant-postes de la rencontre avec l'Occident et à qui se posa la question de la construction nationale, se définissaient avant tout par leur capital culturel. Ces problématiques

s'étaient trouvées reformulées lors du Mouvement du 4-Mai, où, portés par la notion européenne des « Lumières », de nombreux intellectuels, formés à la pensée occidentale, s'attaquèrent directement à la culture chinoise.

Le cinéma est un des lieux de cristallisation de cette question dans les années 1920-1930, à une époque où ce divertissement acquiert un public fidèle dans les grandes villes chinoises de Shanghai, Pékin, Tianjin ou Canton. Industrie, art et technique importés d'Occident, il représente, de façon quasi consubstantielle, la question de la rencontre entre la Chine et l'Occident, celle des rapports de domination économique, d'influence culturelle et de recherche d'une « voie nationale ». Il accompagne les transformations sociales à l'œuvre dans la société urbaine chinoise, en particulier en s'adressant à des publics diversifiés, populaires ou bourgeois.

Ce sont ces questions, débattues dans le numéro du *Film Magazine* de juin 1930, qui furent à l'origine de ce que les historiens chinois nommèrent le « mouvement de renaissance du cinéma national ». Je propose de présenter ici les enjeux de ce « mouvement » afin d'en comprendre l'importance dans l'histoire du cinéma chinois mais surtout dans la construction d'une identité culturelle et cinématographique. J'analyserai dans un premier temps le contenu du débat, mêlant les inquiétudes de la toute jeune corporation face à la situation économique, la recherche d'une voie nationale au moment où le cinéma parlant fait son apparition en Chine, la fascination pour le modèle hollywoodien. Puis je m'interrogerai sur la façon dont la constitution d'une compagnie cinématographique et les premiers films produits dans ce cadre ont pu contribuer à la construction d'un modèle culturel, se définissant en particulier par son rapport au cinéma hollywoodien, mais aussi par le rôle que les élites entendaient faire tenir au cinéma dans la société chinoise qu'ils projetaient de construire.

1. Sur le Mouvement du 4-Mai 1919 et son rapport aux « Lumières », voir Vera Schwarcz, *The Chinese Enlightenment, Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1986.

La question d'un « cinéma national »

En juin 1930, le magazine de cinéma chinois *The Film Magazine* (*Yingxi zazhi*), tiré alors à 30 000 exemplaires, publie un numéro spécial sur « La renaissance du cinéma chinois ». Il s'agissait de proposer des solutions à la crise que traversait depuis quelques années le cinéma chinois. Les débats se poursuivent dans les numéros suivants. Rapidement, certaines solutions sont mises en application, à travers la réalisation de films mais plus encore avec la constitution de la compagnie cinématographique Lianhua, officialisée en août 1930. Dès le milieu des années 1930, les milieux du cinéma s'accordent pour considérer que la constitution de la Lianhua et les mots d'ordre qui l'accompagnèrent marquent un véritable tournant dans l'histoire du cinéma : de là daterait le renouveau du cinéma chinois, à la fois comme art et comme industrie. Pour les contemporains, ce renouveau posait la possibilité d'un art cinématographique contribuant au rayonnement d'une culture nationale.

En réalité, ce débat n'est pas nouveau. Depuis l'émergence du cinéma comme divertissement populaire au début des années 1920, journalistes, hommes de lettres, producteurs et réalisateurs s'interrogent sur la voie nationale que doit emprunter le cinéma en mettant régulièrement l'accent sur la dimension édifiante des films². On peut donc s'interroger sur ce qui faisait l'originalité des articles. Ce numéro du *Film Magazine* avait très certainement un but promotionnel : il s'agissait de mettre en valeur de nouvelles productions chinoises et d'attirer l'attention sur l'apparition d'une nouvelle compagnie. Mais symboliquement, faire d'un débat sur la

2. Voir par exemple l'annonce publiée le 18 février 1922 dans le *Xinwen bao* (*Daily News*) sur la création de la compagnie Star Motion Picture (*Mingxing*) : « Nous avons compris que les films répondent aux attentes du public et représentent de vraies valeurs pour la vie nouvelle. Nous sommes convaincus que les films peuvent être des compléments importants à l'éducation, en famille, à l'école ou dans toute la société. » Voir Huang Xuelei, *Commercializing Ideologies, Intellectuals and Cultural Production at the Mingxing (Star) Motion Picture Company 1922-1938*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls Universität Heidelberg Institut für Sinologie, 2008, p. 21.

cinématographie nationale un « mouvement », c'est revendiquer l'importance stratégique du cinéma dans la question nationale et faire du cinéma une dimension à part entière d'un projet politique. Les personnalités en lien avec l'émergence de la Lianhua comme les idées débattues autour de la question de la renaissance du cinéma national confirment cette hypothèse et donnent une dimension particulière à ce « mouvement ».

La plupart des auteurs des articles parus dans *The Film Magazine* nous sont inconnus³. Mais la carrière des deux personnalités à l'initiative de la publication est révélatrice de l'intérêt naissant de la bourgeoisie chinoise pour le cinéma. Le numéro spécial du *Film Magazine* consacré à la renaissance du cinéma chinois est né de la rencontre de deux hommes : l'un, Huang Yicuo, issu du monde de l'imprimerie, patron d'une compagnie de publicité shanghaienne, mais aussi éditeur d'un journal consacré au cinéma ; l'autre, Luo Mingyou, directeur du plus important circuit de salles de la Chine du Nord. Actifs depuis le début des années 1920, ils avaient d'abord contribué à la diffusion de la cinématographie américaine, par la projection de films ou la publication d'articles ; mais, depuis 1928, nos deux hommes manifestaient leur inquiétude pour l'avenir de la cinématographie nationale et convergeaient vers un constat commun : la nécessité de relever la qualité du cinéma chinois et d'entreprendre une véritable croisade en faveur de celui-ci. Luo Mingyou venait tout juste de passer à la production en finançant la réalisation d'un film, *Rêve de printemps dans une antique capitale* (*Gu du chun meng*, r. Sun Yu, 1930) ; il souhaitait en faire la promotion dans le magazine. Huang Yicuo, de son côté, travaillait depuis deux mois à un numéro spécial consacré au renouveau du cinéma national⁴. Lorsqu'il demanda à Luo Mingyou de s'associer au projet, celui-ci lui apporta les textes qu'il avait rassemblés autour de son film. C'est ainsi que fut constitué le numéro de juin 1930, le film *Rêve de printemps*, aujourd'hui perdu, servant d'illustration aux idées débattues dans le magazine.

3. On peut même se demander si les noms des signataires des articles ne sont pas des pseudonymes, quelques individus (Luo Mingyou, Huang Yicuo et leurs amis) ayant rédigé sous des noms d'emprunts divers articles.

4. Huang Yicuo, « Pianzhe jianghua (Éditorial) », *Yingxi zazhi* (*The Film Magazine*), 1.7-8, juin 1930, p. 53.

Parallèlement, le projet de constitution d'une compagnie cinématographique d'envergure nationale était annoncé dans le numéro suivant en août.

Si on ne connaît rien de la biographie de Huang Yicuo, le profil de Luo Mingyou mérite d'être mentionné. Fils d'un compradore et notable originaire de la région de Canton, neveu d'un important professeur de droit formé à Oxford qui allait devenir ministre à plusieurs reprises dans les années 1920 et 1930⁵, Luo Mingyou (1900-1967) avait fait des études de droit à l'université de Pékin à partir de 1918 et avait débuté comme gérant d'une salle pékinoise qui se voulait un lieu luxueux autant qu'accessible au public chinois⁶. Ses réseaux familiaux l'avaient mis en relation avec des hommes qui, par leur prestige ou leur fortune, tranchaient avec le milieu habituel des entrepreneurs de l'industrie cinématographique. Il ne s'agissait plus, ou plus seulement, de commerçants, d'entrepreneurs issus des milieux du spectacle, d'écrivains venus de la littérature populaire mais de banquiers, d'hommes politiques, de grands entrepreneurs. Cet engagement des élites chinoises dans un projet culturel d'envergure est sans doute à mettre en relation avec le contexte historique et l'avènement en 1927, sous la direction de Jiang Jieshi (Tchang Kaï-shek), chef du Parti nationaliste (Guomindang), après des années d'instabilité politique et de guerre civile, d'un gouvernement central, promesse de la construction d'une nation chinoise que la bourgeoisie appelait de ses vœux. C'est à partir de ses propres positions économiques ou culturelles par rapport à la nation chinoise mais aussi à l'Occident, considéré par cette bourgeoisie largement cos-

5. Il s'agit de Luo Wen'gan (1888-1941) qui fit partie, comme ministre des Finances, en avril 1922, du « gouvernement des bons » de V. K. Wellington Koo (Gu Weijun) et fut emprisonné pour ses positions courageuses face aux Seigneurs de la guerre qui tenaient alors le pays. Il fut également ministre sous la décennie de Nankin. Voir sa biographie dans Howard L. Boorman (ed.) et Richard C. Howard (ass. ed.), *Biographical Dictionary of Republican China*, New York, Londres, Columbia University Press, 1967-1979, p. 488.

6. Sur cet aspect, voir Anne Kerlan, « Aller au cinéma pour apprendre à être "moderne"? L'expérience de la salle de cinéma à Pékin, fin des années 1910 – début des années 1920 », *Conserveries Mémoires*, n° 12, 2012 (publié en ligne en janvier 2012 : <http://cm.revues.org/1108>).

mopolite comme un modèle avant de devenir aussi une menace, que la question de la renaissance du cinéma chinois allait s'énoncer.

Le point de départ des analyses présentées dans *The Film Magazine* de juin 1930 est la crise du cinéma chinois. Il s'agit d'une crise avérée et largement débattue depuis le milieu des années 1920, et qui touchait la production comme l'exploitation. Du côté de la production, on se trouvait dans un contexte de concurrence économique féroce où une multitude de petites compagnies se formaient en spéculant sur le succès d'un film. Les films étaient tournés de plus en plus rapidement, à des coûts très bas, mais leurs prix de vente ou de location baissant également et les salles refusant parfois de les diffuser, il n'y avait plus de marge bénéficiaire. Du côté de l'exploitation, le nombre de salles ne correspondait pas à la réalité du marché du film chinois : il y avait trop de salles et pas assez d'offre, en particulier d'offre de qualité. Les exploitants se trouvaient dans une situation de dépendance à l'égard des firmes occidentales qui leur faisaient payer cher, selon des conditions d'exclusivité agressives, la location de leurs films. L'industrie cinématographique était, selon les termes d'un journaliste de l'époque, « au bord du suicide économique⁷ ».

Faisant écho au mouvement de patriotisme économique engagé dans la bourgeoisie chinoise depuis le début des années 1920⁸, les auteurs du *Film Magazine* soulignent les méfaits de la domination étrangère sur le marché du film en Chine, vécue comme une véritable « invasion économique » autorisée par les pratiques concurrentielles des exploitants⁹. De fait, on évalue qu'en 1929 90 % des films projetés à Shanghai, capitale du cinéma en Chine, étaient

7. Cité dans Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema*, New York, Londres, Routledge, 2004, p. 43.

8. Concernant la bourgeoisie chinoise durant cette période voir Marie-Claire Bergère, *L'Âge d'or de la bourgeoisie chinoise, 1911-1937*, Paris, Flammarion, 1986, et en particulier pour ce qui est de l'engagement nationaliste de la bourgeoisie chinoise durant et après le Mouvement du 4-Mai, p. 214 sqq.

9. Huang Yicuo, « Guochan yingpian de fuxing wenti (La question de la renaissance des films nationaux) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.7-8, juin 1930, p. 24.

d'origine américaine¹⁰. Cependant, si le système économique occidental est dénoncé, il sert de modèle quant à la solution structurelle à apporter. Les auteurs sont en effet unanimes sur un point : pour remédier à la crise, il faut une association entre exploitants et producteurs. Le modèle hollywoodien d'une intégration verticale est la référence récurrente.

L'appel à la restructuration de l'industrie cinématographique n'est pas présenté comme une simple opération commerciale visant à enrichir certains. Il s'agit d'une entreprise de sauvegarde nationale, l'aspect économique étant même relégué au second plan, comme n'hésite pas à l'affirmer ici Luo Mingyou : « Pour le dire simplement, le cinéma fait partie de ces entreprises qui engagent la nation et la société. Sans idéal, sans principe directeur, avec comme seule idée de faire du profit, il n'y a pas d'industrie cinématographique et l'échec est inévitable. En deux mots, voilà la crise du cinéma¹¹. »

Au fond, les auteurs sont persuadés que la crise est culturelle. C'est donc avant tout une réponse culturelle qu'ils proposent, donnant tout son sens au terme de « renaissance » utilisé pour qualifier le mouvement.

Huang Yicuo résume le point de vue des tenants du mouvement de la façon suivante : « De la renaissance de l'industrie cinématographique dépend l'avenir de notre culture nationale¹². » L'enjeu est donc la possibilité de contribuer à une culture nationale, une culture partagée, une culture dans laquelle toute une société, toute une nation, puisse se retrouver. Or, en 1930, rien n'est moins évident. Dans le domaine cinématographique, les contradictions sont

10. D'après Régis Bergeron, *Le Cinéma chinois, 1905-1949*, Lausanne, Alfred Eibel, 1977, p. 81. On retrouve cette statistique chez Jay Leyda, *Dianying: an account of films and the film audience in China*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1972, p. 64.

11. Luo Mingyou, « Wei ying nan (Sur la crise du cinéma) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.5-6, 1929, reproduit dans *Zhongguo wusheng dianying*, Pékin, Zhongguo dianying ziliao guan, 1996, p. 207.

12. Huang Yicuo, « Guopian guoqu de fuche yu jinhou de xin tujin (Le monde passé du cinéma et ses ambitions futures) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.7-8, p. 30.

criantes ; elles mettent en jeu à la fois les distinctions entre publics populaires et publics des élites mais aussi entre culture chinoise et culture occidentale, selon des lignes de fracture complexes. Un des objectifs des articles parus dans *The Film Magazine* est de rendre compte de ces contradictions, voire de proposer des solutions. Ceci passe par une remise en question du goût cinématographique des élites chinoises puis par une réaffirmation de leur rôle traditionnel par rapport aux couches populaires de la société.

À la fin des années 1920, le cinéma est un divertissement populaire, également très apprécié des élites urbaines chinoises. Cependant, les goûts cinématographiques de ces élites cultivées posent problème : il est avéré qu'elles préféreraient largement les productions américaines aux productions chinoises. Or, comme l'écrit Huang Yícuo : « Ceux qui ne veulent rien voir d'autre que des films étrangers en viennent à oublier leur propre culture tant ils sont influencés par les mœurs vues dans les films¹³. » Ces élites chinoises, les auteurs et éditeurs du *Film Magazine* compris, se trouvent ainsi en pleine contradiction : censées être les garantes de la cohésion culturelle du pays et dénoncer l'invasion économique et culturelle de la Chine, à laquelle participe l'industrie cinématographique américaine, elles goûtent et apprécient cette culture occidentale¹⁴.

Le rejet par les élites cultivées de la production chinoise est justifié, à leurs yeux, par la piètre qualité, thématique autant que technique, des films¹⁵. Sont visés ici tout particulièrement les films de fantômes ou d'arts martiaux, produits à la chaîne depuis le milieu

13. Huang Yícuo, « Guochan yingpian de fuxing wenti (La question de la renaissance des films nationaux) », *loc. cit.* p. 24-25.

14. Voir l'article du quotidien pékinois *Chenbao*, 17 mars 1930 : « Et ces quelques cinémas de notables qui rejettent les produits nationaux, j'ai nommé la chaîne de cinémas de la Huabei, le Zhenguang, le Zhongyang et le Ping'an, n'ont récemment projeté aucun film national. » Les salles visées étaient toutes gérées par Luo Mingyou.

15. Fu Ye, « Guochan pianguo zhen juewang ma? (Faut-il désespérer du cinéma national?) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.7-8, p. 27 et Mengna, « Guopian fuxing yundong zhong de dianying juben xueze wenti (La question du choix des scénarios pour les films du mouvement de renaissance nationale) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.7-8, p. 28-29.

des années 1920 par des compagnies éphémères et souvent sans moyens. Ces films, s'inspirant d'histoires traditionnelles, sont plébiscités par un public populaire; mais, pour les élites, ils perpétuent les façons de penser « arriérées » d'une Chine ancestrale¹⁶. Huang Yicuo, scandalisé, raconte par exemple avoir vu des spectateurs brûler de l'encens comme dans un temple en pleine projection d'un film inspiré de légendes populaires intitulé *La Naissance du démon roi Nata (Nacha chushi)*¹⁷. Une partition des publics est à l'œuvre, qui répond à des critères économiques, sociaux et culturels: aux élites les films étrangers, produits luxueux dans leur présentation comme dans leur mode de consommation, incarnant la nouveauté et la civilisation moderne, au petit peuple des films chinois pauvres, relayant des histoires traditionnelles bien loin de véhiculer l'idéal civilisateur, modernisateur que les élites appelaient de leurs vœux. Pour les tenants du mouvement de renaissance du cinéma, l'équation est délicate: « Si on ne suit pas les goûts des spectateurs populaires, on est sûr d'y perdre; si on suit les goûts des spectateurs populaires sans suivre ceux des spectateurs de l'élite cultivée, le profit à court terme est assuré mais on perd aussi en fin de compte¹⁸. »

Ainsi se trouve formulée une des questions centrales du mouvement: comment faire un cinéma de qualité qui ne soit pas un cinéma élitiste? Comment attirer à soi le public bourgeois cultivé sans perdre le public populaire? La résolution de la contradiction passe par les missions à assigner au cinéma national: une mission civilisatrice et unificatrice menée par les élites au profit du peuple.

C'est la valeur éducative du cinéma qui, selon les auteurs, permettrait de concilier les attentes diverses des publics. En accord avec de nombreux débats de l'époque, en Chine ou ailleurs, sur la valeur éducative du cinéma, les auteurs partagent l'idée que le cinéma est un divertissement qui doit contribuer à l'éducation du

16. Fu Ye, *loc. cit.* p. 27.

17. Huang Yicuo, « Guochan yingpian de fuxing wenti (La question de la renaissance des films nationaux) », *loc. cit.* p. 24-25.

18. Fenger, « Wo guo dianying guanzhong duiyu guopian fuxing yu ying fu de zeren (La responsabilité du public chinois dans la renaissance du cinéma national) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.7-8, p. 32-33.

peuple¹⁹. Là encore, le modèle occidental, réel ou fantasmé, sert de référence: «Le cinéma, à l'étranger, a eu des effets très positifs, il est un instrument d'éducation; c'est un médiateur permettant d'éclairer le peuple; c'est un émissaire permettant de réformer les mœurs; il peut développer l'esprit de civilisation²⁰...» Les élites se proposent donc de prendre le cinéma comme outil d'éducation du peuple, grâce à l'association du monde du cinéma et du monde de la culture²¹. On est là dans un rôle assez traditionnel en Chine, où les élites ont longtemps joué le rôle d'éducateurs du peuple. Durant toute la première moitié du xx^e siècle, les élites ont accordé une importance primordiale aux missions éducatives, par la création d'écoles ou d'associations. Le cinéma, utilisé pour diffuser des idées et des connaissances sur le monde nouveau dans lequel la Chine était entrée, répondait de ce point de vue aux projets des élites.

Cependant, dans le contexte d'une reprise en main de la Chine par des élites nationalistes, et alors que règne une forme de soupçon à l'égard du cosmopolitisme tant prisé au début des années 1920, l'Occident en général et les films hollywoodiens en particulier jouent un double rôle de modèle et de contre-modèle. Le cinéma ne doit pas être un simple vecteur de modernisation; il doit aussi garantir la moralisation de la société nouvelle. Luo Mingyou, par exemple, fustige les films hollywoodiens où l'on montre des gens qui s'embrassent²²,

19. Voir par exemple cette affirmation maintes fois réitérée par Luo Mingyou: «Personnellement je considère que, aussi bien dans le domaine de la production que dans celui de l'exploitation, il faut avoir pour objectif l'éducation, l'aide apportée aux autres, le souci du bien commun», «Zhuan zai: chuangban guochan yousheng ji wusheng dianying zhipian gongsi yuanqi (Annonce spéciale: notes sur la constitution d'une compagnie de production de films nationaux parlants et muets. Brouillon en attente de la note finale)», *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.7-8, p. 50.

20. Huang Yicuo, «Guochan yingpian de fuxing wenti (La question de la renaissance des films nationaux)», *loc. cit.* p. 24-25.

21. Huang Yicuo, «Guopian fuxing ying you de buzou (La marche à suivre pour le renouveau des films nationaux)», *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.9, août 1930, p. 30.

22. Luo Mingyou, «Wei Lianhua zuzhi jingguo zhi tongren baogao shu (Lettre d'annonce à nos collègues à propos de la constitution de la Lianhua)», *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.9, p. 44.

les qualifiant de films « pornographiques » ou violents, et insiste sur l'importance de la dimension morale de l'art²³. Selon lui, c'est par cette dimension morale que les films chinois doivent se distinguer de leurs concurrents occidentaux. Une nouvelle opposition se met en place, entre une culture occidentale populaire et dévoyée et une culture chinoise reposant sur des préceptes moraux que les élites se chargeraient de relayer.

Au-delà du cas du cinéma, c'est en effet la question de la nature de la culture chinoise qui se pose : si le cinéma chinois doit se distinguer de ses concurrents occidentaux, quelles sont les armes dont il dispose ? S'agit-il, comme y insiste Luo Mingyou, de l'arme de la morale ? Un article, isolé il est vrai, va jusqu'à suggérer que le cinéma chinois devienne l'illustration de « l'esprit populaire chinois ancestral comme la piété filiale et le sens du juste milieu, le respect des rites et le sens de la justice²⁴... » D'autres auteurs se tournent vers des formes artistiques proprement chinoises. Ils songent à prendre modèle sur le grand acteur et chanteur d'opéra Mei Lanfang, qui sut dans son domaine réformer l'opéra chinois traditionnel. Au lieu des comédies musicales américaines, qui reposent sur une tradition nationale que l'on ne saurait exporter en Chine, on pourrait diffuser des pièces d'opéra traditionnelles interprétées par ce grand acteur. L'auteur de cette proposition s'appuie sur le succès de la tournée américaine de Mei et sur l'intérêt de l'artiste pour le cinéma pour imaginer qu'une telle solution serait le chemin vers un véritable renouveau du cinéma chinois, y compris à l'exportation²⁵. Ici se dessine l'idée d'un cinéma chinois dans son essence, alliant les spécificités de la culture ancestrale à un esprit réformateur.

Mais certains auteurs sont moins radicaux et insistent sur l'importance du scénario. Fu Ye note ainsi que le scénariste est devenu le

23. Luo Mingyou, « Shezhi Gudu chunmeng yi xuanyan (Manifeste sur *Rêve de printemps dans une antique capitale*) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.7-8, p. 38.

24. Congrui, « Yingpian guo de minxing (Le caractère national des films selon les pays) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.7-8, p. 34.

25. Xuehua, « Yousheng dianying shi guopian fuxing de xin tujin (Le cinéma parlant est la voie à prendre pour la renaissance du cinéma national) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.7-8, p. 31.

personnage le plus important aux États-Unis²⁶; tandis que Mengna, prenant acte du fait que l'industrie cinématographique chinoise n'a pas les moyens financiers de faire des superproductions à l'américaine, voit la solution d'un cinéma national de qualité dans le choix de « bonnes histoires explorant tous les aspects de la société et amenant les spectateurs à réfléchir ». Le même note que de tels films – à l'exemple de ceux de Chaplin – savent remporter l'approbation d'un large public, populaire ou de gens cultivés²⁷. L'accent sur le scénario offre un double avantage : il s'inspire du succès américain tout en permettant de placer l'homme de lettres au cœur du processus créatif, comme ce fut si souvent le cas dans les arts chinois passés. La culture nationale est en effet principalement envisagée comme la culture des élites : une culture proche de la tradition lettrée, une culture « raffinée » là où la culture populaire serait « vulgaire » – sinon américaine – selon des catégories esthétiques souvent utilisées dans le monde des arts lettrés :

Contrairement aux États-Unis, nous avons une culture millénaire dans laquelle nous pouvons puiser des sujets, notre peuple est raffiné. Nous souhaitons exprimer notre culture nationale car c'est ainsi que nous recueillerons la compréhension des spectateurs et c'est peut-être aussi de cette façon que nous pourrons exporter nos films. Il nous faut donc nous allier avec le monde des arts²⁸.

La renaissance du cinéma chinois passe donc par une réappropriation du cinéma par les élites cultivées. Il est demandé aux spectateurs éduqués de se faire « les juges et examinateurs du cinéma national et les guides des spectateurs populaires²⁹ » : les élites interviennent aux deux bouts de la chaîne, à la fois comme producteurs

26. Fu Ye, *loc. cit.* p. 26-27.

27. Mengna, *loc. cit.* p. 28-29.

28. Huang Yicuo, « Guonei xin yingye. Lianhua jihua jinxing zhong de zhiqu (Une nouvelle industrie cinématographique nationale. La portée du plan de développement de la Lianhua) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.10, octobre 1930, p. 30.

29. Fenger, *loc. cit.* p. 32-33.

et comme spectateurs éclairés pour diffuser la culture nationale et en garantir la qualité. Ils maintiennent ainsi la position dominante, paternaliste, qui avait été traditionnellement la leur.

Les auteurs des articles du *Film Magazine*, au premier titre d'entre eux Luo Mingyou ou Huang Yicuo, ne se posent pas ou pas seulement en entrepreneurs concernés par la crise de leur secteur mais en citoyens désireux de participer à la construction nationale. Les problèmes soulevés, comme les solutions proposées, touchent à la question de la culture chinoise dans son rapport à l'Occident mais s'articulent aussi autour d'un projet politique porté par ces élites, représentantes de la bourgeoisie urbaine cultivée, désireuse de jouer un rôle dans la construction nationale. Bien des thèmes au centre des débats – la modification des coutumes, la diffusion de l'éducation dans la société, se retrouvent dans de nombreuses entreprises, philanthropes, politiques ou culturelles menées par les élites chinoises de cette période. Avec la création officielle de la Lianhua, la dimension globale de ce projet devenait plus manifeste. Une entreprise et les films qu'elle allait produire devaient servir de modèle, d'illustration aux propositions énoncées un premier temps dans la revue. C'est pourquoi, il faut aussi lire ces articles en les mettant en rapport avec les objectifs que se fixa la compagnie à ses débuts, avec ses premiers films et les discours véhiculés à leur sujet au moment de leur sortie en salles.

La réponse par l'exemple : la mise en place de la Lianhua

Au fil des numéros, on assiste pas à pas à la constitution de la compagnie, du stade du projet jusqu'à ses premières productions. Il y a un véritable effet de miroir, volontaire, entre les discours d'une part et les actions d'autre part : la mise en place de la Lianhua telle qu'elle est décrite dans les numéros du *Film Magazine* se veut une application des idées exposées dans la revue.

En juin 1930, lorsque paraît le numéro double du *Film Magazine* consacré à la «renaissance du cinéma national», la Lianhua n'existe



Photogramme du générique du film
Amour et devoir: la compagnie Lianhua.

pas encore officiellement³⁰ mais le projet de sa constitution semble bien avancé, comme en témoigne une annonce spéciale intitulée « Note sur la constitution d'une compagnie de films nationaux parlants et muets », signée par Luo Mingyou³¹. Le projet est simple: il s'agit

d'associer, au sein d'une même structure, production et exploitation afin de contrôler la qualité des films réalisés et d'optimiser leur diffusion; le texte de l'annonce se réfère en une phrase au modèle hollywoodien d'intégration verticale. Cependant, contrairement aux majors américaines, la compagnie est le résultat de l'association de compagnies déjà existantes, représentant différents secteurs de l'industrie cinématographique, à la différence de l'opération menée quelques années plus tôt par la Star (Mingxing) qui avait été à l'initiative d'une association de six compagnies de production visant uniquement à se protéger de la concurrence étrangère et à favoriser la distribution de leurs productions en passant des accords d'exclusivité avec des distributeurs et des exploitants.

Dès le numéro suivant, daté d'août 1930, le projet se concrétise. En tout début de numéro, une annonce officialise la création de la Lianhua (« compagnie de production cinématographique et de

30. D'après Lu Jie, un des producteurs associés à la constitution de la Lianhua, c'est en novembre 1929 que Luo Mingyou aurait évoqué pour la première fois avec lui le projet de formation d'une compagnie. Voir *Lu Jie rijì (Journal de Lu Jie)*, retranscription du manuscrit non publiée communiquée par Chen Mo, Archives du film de Pékin, 3 novembre 1929.

31. Luo Mingyou, « Zhuan zai: chuangban guochan yousheng ji wusheng dianying zhipian gongsi yuanqi (Annonce spéciale: notes sur la constitution d'une compagnie de production de films nationaux parlants et muets. Brouillon en attente de la note finale) », *loc. cit.* p. 50.

presse à responsabilité limitée Lianhua »), dont les statuts sont en cours d'enregistrement à Hong Kong³², et qui est présentée comme une compagnie, au capital privé de 10 millions de yuans, de dimension nationale et même transnationale. La première nouveauté tient en effet à l'ampleur géographique de la compagnie, qui regrouperait des structures présentes sur l'ensemble du territoire, au nord (Pékin, Tianjin, Liaoning et Harbin), à l'est (Shanghai, Nankin) ou dans la colonie de Hong Kong. Il est d'ailleurs prévu d'ouvrir des studios à Hong Kong, Shanghai et Canton. Dans un second article du même numéro, le mode de constitution de cette compagnie est explicité : elle est le fruit de l'association entre, principalement, des exploitants, des compagnies de production et des sociétés d'édition déjà en activité. Du côté des exploitants, les principaux d'entre eux viennent avec leurs réseaux de salles qui peuvent accueillir les films produits ou à produire sur une grande partie du territoire chinois. Les deux compagnies de production sont la Sun (Minxin) de Li Minwei, fondée originellement à Hong Kong en 1923, et la Great China and Lily (Da Zhonghua Baihe), sous la direction de Wu Xingzai et de Lu Jie, cette dernière ayant contribué au capital de la compagnie à hauteur de 100 000 yuans. Compagnies déjà en activité, elles apportent non seulement une infrastructure, un équipement, mais aussi leur personnel et même les premières productions de la future Lianhua, réalisées sous leur nom avant d'être versées à l'actif de la nouvelle compagnie. Enfin, la presse est présente avec la participation du magnat de la presse Zhang Zhuping et de Huang Yicuo pour la Lianye, compagnie shanghaienne de presse et de publicité.

Mais les listes publiées dans le numéro d'août 1930, celle des fondateurs, donnée en première page, et celle des premiers actionnaires, indiquée plus loin dans le numéro³³, débordent largement des

32. La Lianhua est ainsi officiellement enregistrée à Hong Kong fin décembre 1930 selon Li Minwei (Lai Man-wai), voir Lai Man-wai, *The Diary of Lai Man-wai* (éd. Lai Shek), Hong Kong, Hong Kong Film Archives, 2003, 27 décembre 1930.

33. Il y aurait, selon Luo Mingyou, soixante à soixante-dix personnes à l'origine du projet. Voir Luo Mingyou, « Wei Lianhua zuzhi jingguo zhi tongren baogao shu (Lettre d'annonce à nos collègues à propos de la constitution de la Lianhua) », *loc. cit.* p. 43.

milieux du cinéma. Parmi les fondateurs, on trouve le grand chanteur d'opéra Mei Lanfang, le Tycoon eurasiatique de Hong Kong, adoubé par la couronne d'Angleterre, Sir Robert Ho Tung, d'anciens ministres comme Luo Wen'gan ou Xiong Xiling, ou encore le directeur de la Banque de Chine : la compagnie apparaît comme une entreprise de « notables » désireux d'œuvrer à l'amélioration de la production cinématographique³⁴.

Pour répondre à ces annonces prestigieuses, les projets ambitieux ne manquent pas pour la compagnie naissante, même si bien peu d'entre eux verront réellement le jour. En premier lieu vient la mise en place d'un service éditorial très actif ; livrets explicatifs, tracts, magazines sont autant de moyens de promotion des films. L'idée n'était pas nouvelle, elle était même déjà largement appliquée³⁵ mais Huang Yicuo, qui la présente dans les pages du magazine, en fait une des marques de fabrique de la compagnie, car au-delà de l'aspect promotionnel, il s'agit d'associer le cinéma à la littérature et de diffuser dans le public populaire de nouveaux modèles³⁶. *The Film Magazine* publie ainsi dans ses numéros les scénarios des premiers films à la façon de romans-feuilletons.

34. En vérité, ces personnages participeront très peu, même financièrement, au fonctionnement de la Lianhua qui connaîtra rapidement de grandes difficultés. Voir Chen Mo, « Zhengguang bu mie. Luo Mingyou de shiye yu Jingsheng (Luo Mingyou's Film Enterprise and Spirit) », *Dangdai dianying (Contemporary Cinema)*, n° 173, août 2010, p. 33-34 et Lu Jie riji (*Journal de Lu Jie*), *doc. cit.* 11 février 1931. Après son départ, Luo Mingyou reconnaît avoir rassemblé en vérité moins de fonds qu'il n'en fallait pour réaliser un film de standard moyen à Hollywood. *Lianhua huabao*, 9.3, août 1937, p. 1 et Chen Mo, *ibid.*

35. Les salles de cinéma éditaient des programmes qui pouvaient être très luxueux.

36. Huang Yicuo, « Guonei xin yingye. Lianhua jihua jinxing zhong de zhiqu (Une nouvelle industrie cinématographique nationale. La portée du plan de développement de la Lianhua) », *loc. cit.* p. 30 : « Il suffit que le peuple connaisse l'histoire pour qu'il accepte de rester assis dans de vieux fauteuils. C'est le cas avec les films de fantômes et c'est donc ce qu'ont exploité les compagnies chinoises récentes. La Lianhua refuse de suivre cette voie car les films de fantômes ont un résultat inverse, ils sont rétrogrades. La Lianhua souhaite se faire connaître dans le peuple mais en choisissant d'autres moyens, le moyen de la publicité imprimée avec des romans cinématographiques ou des feuilletons en images par exemple. »

Une seconde annonce concerne la professionnalisation du monde de l'industrie cinématographique: la Lianhua, lit-on, va former « des hommes de talent » (*rencai*). Le terme a une épaisseur sémantique intéressante; il renvoie à une notion bien plus large que celle du simple talent technique: il s'agit de l'association d'un savoir et d'une intégrité morale mis au service du collectif. Concrètement, la Lianhua envisage « de créer une école de formation des acteurs et une école de formation à l'art cinématographique, de mettre en place une association de recherche des affaires cinématographiques et un comité d'examen des scénarii de films³⁷ ». Le projet consiste donc à former de véritables professionnels du cinéma dans tous les domaines d'activité, tout en contribuant à la promotion de leur statut social grâce à l'inscription de leur action dans le champ social à travers des associations aux visées ambitieuses. Il vise à modifier en profondeur l'image qui était celle des milieux du cinéma perçu comme un milieu d'amateurs, d'aventuriers, de femmes perdues, engageant le public sur les voies dangereuses d'un divertissement peu recommandable. La professionnalisation de ce milieu doit être la garantie de son exemplarité. Cet aspect du projet ne résistera guère au développement d'un système médiatique de plus en plus friand de potins concernant les stars de cinéma et aussi tout simplement aux impératifs économiques. Il a permis cependant la formation de techniciens et d'acteurs, en particulier à Hong Kong, et a certainement contribué à la légitimation du cinéma comme art autant que divertissement.

Le modèle américain ou européen, tout autant que la mission civilisatrice attribuée au cinéma sont sans doute à l'origine d'une autre proposition concrète qui, elle aussi, sera partiellement réalisée: produire, outre les films de fiction, des films d'actualité et des films éducatifs. On peut déceler dans ce projet l'intention de producteurs ou réalisateurs comme Li Minwei ou Lu Jie, qui s'intéressaient de longue date à la réalisation de films d'actualité³⁸. C'est

37. *Ibid.*

38. Li Minwei a ainsi suivi avec sa caméra les activités politiques de Sun Yat-sen à Canton puis dans les débuts de l'expédition du Nord, entre 1924 et 1925. Lu Jie consigne dans son journal son activité d'enregistreur d'images lors d'événements, par exemple à Shanghai en 1927 au moment de l'arrivée

une intention récurrente qui apparaît dès août 1930³⁹, et qui est développée à nouveau dans le numéro d'octobre : films d'actualité et films éducatifs doivent informer les spectateurs sur ce qui se passe dans le monde (chinois) et réveiller leurs consciences⁴⁰. La structure de la Lianhua, qui dispose alors de studios en trois endroits de la Chine (Hong Kong, Shanghai et Tianjin), devait permettre de réduire le coût de fabrication des films d'actualités puisque les réalisateurs étaient sur place ou à proximité des événements à filmer. Projetés, comme en Occident, en première partie de programme, ces actualités, en « transportant les spectateurs dans les lieux⁴¹ », contribueront aussi à forger un sentiment d'appartenance à un même espace national, en un temps où la Chine est loin d'être un espace uni, y compris sur le plan linguistique.

Un dernier point âprement débattu dans les pages du *Film Magazine* concerne la question de savoir si la Lianhua doit passer à la production de films parlants. Là aussi, la question n'est pas seulement envisagée sous un angle financier ou technique. Tout semble indiquer que le parlant n'est pas seulement perçu comme une technologie nouvelle et coûteuse, mais aussi et surtout comme le reflet d'une culture étrangère, inadaptable en l'état. Dans un premier temps, le film parlant paraît étroitement associé aux spectacles musicaux ; or la Chine ne possède pas, à l'instar des États-Unis, de spectacle de *music hall* qui pourrait être transposable à l'écran.

des troupes du Guomindang puis de la Terreur blanche. Voir *Lu Jie Riji*, *doc. cit.* mars-juillet 1927. Voir Anne Kerlan, « Filmer pour la Nation : le cinéma d'actualité et la constitution d'une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941 », *Études chinoises*, vol. XXXI-2 (2012), p. 124-129.

39. Huang Yicuo, « Chuangban Lianhua yingye yuanqi (Causes de la création de la société à responsabilité limitée Lianhua) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.9, p. 44 : « La réalisation des films d'actualités est un de nos grands projets pour informer. Trois studios : Shanghai, Hong Kong, Tianjin ce qui permet de filmer les différents événements de ces trois régions et de les rassembler en un seul programme qui serait montré aux communautés intérieures et d'outre-mer. »

40. Huang Yicuo, « Guonei xin yingye. Lianhua jihua jinxing zhong de zhiqu (Une nouvelle industrie cinématographique nationale. La portée du plan de développement de la Lianhua) », *loc. cit.* p. 30.

41. *Ibid.*

Mais, peu à peu, les positions évoluent et, en octobre 1930, un programme de développement d'un cinéma sonore – et non parlant – est exposé. Il s'agirait, d'une part, de projeter les films muets avec un accompagnement sonore original, enregistré par exemple sur disque de cire; d'autre part, la Lianhua, reprenant une des propositions d'un article du *Film Magazine* de juin 1930, envisage de filmer et de diffuser dans l'ensemble du pays, «y compris dans les lieux les plus reculés, les fameux spectacles à l'ancienne» de théâtre chanté et dansé. C'était une idée chère à Mei Lanfang, qui voyait dans le cinéma un outil de diffusion de son art⁴². L'idée semblait bonne; elle ne connut pas cependant les développements attendus. En 1931, en revanche, la Lianhua incorpora une troupe de danse et de chant déjà étroitement associée aux milieux du cinéma national pour produire des films musicaux.

Les projets initiaux de la Lianhua sont bien souvent issus d'idées ou d'entreprises menées à moindre échelle par les différents fondateurs de la compagnie dans leurs domaines respectifs. Mis en commun, associés au mot d'ordre d'un «mouvement de renaissance du cinéma national», ils ambitionnent à la fois de souligner l'originalité de la compagnie et de modifier le paysage de l'industrie cinématographique nationale. En insistant sur la mission culturelle du cinéma, les entrepreneurs cherchent aussi à asseoir la légitimité du cinéma en transformant l'industrie cinématographique en une entreprise de notables au service de leur pays. Ces élites cultivées affirment que la recherche du profit n'est pas incompatible avec le patriotisme, l'exigence de qualité, un souci éducatif et une vision humaniste du monde. C'est ce qu'affirme Huang Yicuo dans son article d'août 1930 sur la création de la Lianhua, qui se conclut par un paragraphe intitulé: «Un plan victorieux pour une entreprise de milliardaire»: «Cette entreprise a pour ambition d'enrichir le pays tout en bénéficiant au peuple, elle se donne pour objectif de servir la

42. Voir à ce sujet la traduction d'un article de Thomas Talbott sur Mei Lanfang dans le *Yingxi zazhi* (*The Film Magazine*), 1.7-8, p. 23. Dans son interview avec le journaliste américain, Mei exprime son mécontentement face à l'occidentalisation des films chinois. Il exprime son vif intérêt pour le cinéma, et en particulier pour le cinéma parlant. Pour lui, le cinéma peut l'aider à montrer son art dans les villages les plus reculés de Chine dans un but éducatif.

société dans un esprit de coopération tout en ayant un gage de succès financier garanti⁴³. » S'enrichir, enrichir le pays et servir le peuple : pour ces élites, il y a une cohérence profonde entre leur rôle dans la société chinoise et leur succès économique. En vérité, le fonctionnement de la compagnie, durant une période d'instabilité politique due à la situation internationale autant qu'aux choix du gouvernement nationaliste et à la crise économique mondiale qui frappe la Chine avec retard, aura raison de bien des projets d'origine, qui soit ne verront jamais le jour, soit n'existeront qu'à l'état embryonnaire. De ce point de vue, la Lianhua est aussi le produit d'une utopie, celle d'une bourgeoisie chinoise espérant enfin, avec l'arrivée du gouvernement de Jiang Jieshi, mettre en accord son poids économique avec son rôle politique et culturel et contribuer au renouveau national. Le succès qu'ont rencontré les premiers films de la Lianhua montre que l'attente était grande en ce domaine, de la part d'un public cultivé désireux de jouer son rôle.

Qu'est-ce qu'un film national de qualité ? Les premiers films de la Lianhua

Outre les articles à portée générale, *The Film Magazine* fait la promotion, articles et illustrations photographiques à l'appui, des premières productions de la compagnie. D'une certaine façon, ces premiers films – *Rêve de printemps dans une antique capitale*, de Sun Yu, *Herbes sauvages et fleurs folles* (*Ye cao xian hua*, Sun Yu, 1930), *Amour et devoir* (*Lian'ai yu yi wu*, Bu Wancang, 1931) – sont censés être l'illustration des préceptes développés dans les articles du magazine. Ils vont déterminer le succès de la compagnie, son impact dans le monde de l'industrie cinématographique. Ils permettent également de prendre la mesure de l'ambition des producteurs de la compagnie, et de la distance qui sépare ces ambitions de leurs possibles réalisations. Dans son article récapitulatif paru dans *The Film Magazine* en octobre 1931, un certain Yi Chong présente les trois

43. Huang Yicuo, « Chuangban Lianhua yingye yuanqi (Causes de la création de la société à responsabilité limitée Lianhua) », *loc. cit.* p. 44.

films de la compagnie comme étant à l'avant-garde du mouvement⁴⁴. Chacun d'eux est censé illustrer au moins un aspect du projet de la Lianhua, alors résumé par les quatre phrases suivantes, inscrites sur une bouée de sauvetage servant de logo de la compagnie : « contribuer à l'éducation dans la société », « combattre l'invasion des films étrangers », « promouvoir l'art et la morale », « respecter la personnalité des acteurs ». C'est en fonction de ces quatre mots d'ordre que le succès des films est analysé. La critique des films par Yi Chong éclaire d'un jour nouveau l'essentiel du projet de renaissance du cinéma national, c'est-à-dire la question de la valeur didactique des films, celle de leur portée morale et artistique et celle du rapport au modèle et concurrent américain.

Le premier film réalisé avant même la naissance officielle de la Lianhua est *Rêve de printemps dans une antique capitale*⁴⁵. Film phare, auquel *The Film Magazine* de juin 1930 consacre un large dossier, il est alors considéré comme une œuvre exemplaire. Yi Chong souligne pour sa part à quel point ce film vaut surtout par la qualité de son scénario, écrit par Luo Mingyou lui-même et relu par un homme de lettres. S'appuyant sur un fait divers paru dans le journal, le film raconte l'histoire d'un petit fonctionnaire de la capitale qui rêve de gloire mais connaîtra la déchéance personnelle (il rencontre une courtisane pour laquelle il abandonne son foyer) et professionnelle. En critiquant la corruption des fonctionnaires chinois, en décrivant la vie décadente que mènent ceux-ci à Pékin, le film s'en prend à la vieille élite chinoise : la nouvelle élite, la bourgeoisie entrepreneuriale, parle contre l'ancienne société. Cependant, la vertu de l'épouse abandonnée qui saura pardonner à son époux est soulignée, et l'opportunisme vénal de la courtisane qui brise le foyer est

44. Yi Chong, « Cong Gudu chunmeng shuo dao Yecao xianhua ji Lian'ai yu yiwu (De Rêve de printemps dans une antique capitale à Herbes folles et fleurs sauvages et à Amour et devoir) », *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 2.2, octobre 1931, p. 26-35.

45. Le film est tourné à Pékin puis Shanghai entre janvier et fin mars 1930. Ce sont les techniciens et équipements de la Sun (Minxin) qui ont permis le tournage, les fonds étant apportés par Luo Mingyou. Le film est présenté au départ comme une production de la Huabei.

décrié: la dénonciation de la vieille société repose en vérité sur des ressorts moraux peu nouveaux.

C'est justement pour ses qualités didactiques et morales que le journaliste apprécie le film. Sur le plan artistique, il note qu'un soin tout particulier a été porté à la photographie, au jeu des acteurs mais aussi aux décors, le film ayant été tourné en décors naturels à Pékin. Mais le critique regrette que des maladresses, des invraisemblances demeurent dans certains détails de la mise en scène⁴⁶. Aussi, ce film, qui tint l'affiche quarante-trois jours à Shanghai lors de sa sortie⁴⁷, n'est-il pas considéré par Yi Chong comme susceptible de concurrencer les films étrangers sur le plan technique et artistique. On ne peut en dire davantage sur ce film aujourd'hui perdu, mais *Rêve de printemps dans une antique capitale* semble avoir été, par le sujet choisi, la coïncidence entre la sortie du film, l'annonce de la création de la compagnie à l'été 1930 et l'événement même de sa projection en avant-première dans la nouvelle capitale, Nankin, en présence du chanteur d'opéra Mei Lanfang, un film manifeste pour la nouvelle compagnie, destiné à attirer l'attention du public éduqué sur celle-ci et ses futures productions.

Le film suivant, *Herbes folles et fleurs sauvages*, du même réalisateur, est également perdu mais Yi Chong, dans son article de 1932, est beaucoup plus élogieux à son sujet. Le réalisme des décors et l'attention portée aux détails sont loués. Le film est comparé à *L'Heure suprême* (*Seventh Heaven*), de Frank Borzage, un réalisateur qui, de fait, semble avoir beaucoup inspiré Sun Yu⁴⁸. Le film, qu'on peut qualifier de mélodrame réaliste, décrit, à travers l'histoire d'amour entre Lilian, une pauvre orpheline qui est aussi une merveilleuse chanteuse, et un jeune homme de bonne famille qui devient son mentor, la puissance du sentiment amoureux et le problème des différences de classes qui font obstacle à leur mariage. Pour Yi Chong, une des réussites du film consiste justement dans la

46. Yi Chong, *loc. cit.* p. 29.

47. D'après les comptes établis à partir du dépouillement des annonces publicitaires parues dans le quotidien shanghaien *Shenbao*. Le film fut d'abord projeté du 30 août au 5 septembre au Cinéma de Pékin (Beijing da xiyuan), un cinéma de 1 000 places.

48. Yi Chong, *loc. cit.* p. 31.

façon dont les questions de fond comme la thématique du mariage, grand problème de société, sont maintenues à l'arrière-plan et sont portées par un mélodrame divertissant.

Si le film supporte la comparaison avec des grandes œuvres du cinéma américain, il a cependant deux défauts : un son défaillant et une trop forte influence de la culture occidentale. *Herbes folles et fleurs sauvages* est le premier film chinois avec son synchronisé : une bande musicale, enregistrée sur disque de cire, accompagnait la projection⁴⁹. Mais Yi Chong se plaint d'avoir eu très mal à la tête lors de la projection en raison de la mauvaise qualité du son et de la synchronisation. De cette imperfection technique, bien normale pour un premier essai, il en conclut que le cinéma chinois n'est pas mûr pour le parlant, ni techniquement ni artistiquement, et qu'il lui faut d'abord atteindre le degré de maturité qu'a connu le cinéma américain muet avant de pouvoir passer au parlant⁵⁰.

La seconde critique, concernant la trop forte influence du modèle occidental, est révélatrice de la façon dont les tenants de la renaissance du cinéma national cherchaient à maintenir dans des limites étroites leur référence au cinéma américain. Deux scènes sont incriminées. Dans la première, Lilian vient d'être renversée par une voiture et le jeune homme la ramène chez elle, la portant dans ses bras à travers les rues de Shanghai. « Invraisemblable ! » s'insurge le critique. Jamais on ne verrait en Chine un jeune homme porter dans ses bras une jeune fille en pleine rue ; ce qui ne choque pas dans un film occidental est ici inadmissible. Tout aussi scandaleux est le fait que la jeune fille, lorsqu'elle reprend conscience, ouvre les yeux et observe le visage de son sauveur sans timidité. La seconde scène incriminée concerne celle où Lilian, devenue chanteuse, monte sur scène pour y danser vêtue d'un maillot de bain. Cette fois, selon Yi Chong, l'invraisemblance est double : on ne verrait jamais en Chine une danseuse en maillot de bain, mais on ne verrait pas plus cela en Occident, où les danseuses portent des costumes plus élaborés⁵¹.

49. Voir *supra*, l'article de Christophe Falin.

50. Yi Chong, *loc. cit.* p. 32.

51. *Ibid.* p. 31.

Ces critiques indiquent comment se mettait en place la dialectique entre essence nationale et influence étrangère : sur le plan de la moralité, des valeurs sociales, les films devaient être dans les normes chinoises, alors que le modèle occidental valait sur le plan technique et artistique. On retrouve là une dialectique déjà en vigueur dans les milieux lettrés du XIX^e siècle, opposant la fin aux moyens ou l'essence à la mise en pratique⁵². Mais les choses se compliquent en ce que, en 1930, il fallait aussi tenir compte de l'évolution nécessaire de la frange avancée de la société chinoise. Les élites bourgeoises, dans leurs pratiques quotidiennes, leur formation comme leur métier, naviguent entre différents mondes : l'ancien et le nouveau, le chinois et l'occidental ; le cinéma devait lui aussi associer des façons de penser nouvelles à un respect des normes traditionnelles dans une forme artistique aussi proche que possible de celle des films occidentaux.

C'est ce que serait parvenu à faire la dernière production, *Amour et devoir*, considérée par Yi Chong comme la plus réussie des trois. Peut-être le succès du film tient-il au fait qu'il intègre, dès l'étape du scénario, le problème de la synthèse entre la Chine et l'Occident à travers une question de société tout à fait d'actualité : le libre choix dans le mariage. Le film est en effet une adaptation d'un roman écrit par une Polonaise vivant en Chine (*La Symphonie des ombres chinoises* de Stephanie Horose). L'ouvrage, écrit en anglais, a été traduit en chinois et a connu plusieurs éditions⁵³. S'il a l'ambition de « faire comprendre le peuple chinois », le texte porte néanmoins un regard extérieur, quoique infiniment sympathique, sur la Chine en pleine transformation des années 1920. Sa description de la société chinoise a été initialement pensée à l'intention de lecteurs occidentaux puis adaptée aux spectateurs chinois pour le film. L'histoire se déroule par ailleurs dans des milieux aisés et occidentalisés de la bourgeoisie shanghaienne, une bourgeoisie moderne qu'il s'agissait de représenter mais aussi de séduire. L'occidentalisation est donc ici

52. Formule de Zhang Zhidong : le savoir chinois comme fin (*ti*), le savoir occidental comme moyen (*yong*). Sur cette formule, voir Vera Schwarcz, *op. cit.* p. 4-5.

53. Voir la présentation de l'auteure et de son ouvrage, *Yingxi zazhi (The Film Magazine)*, 1.11-12, avril 1931, p. 68-69. Sur ce film et son synopsis, voir aussi *supra*, l'article de Yuanyuan Li.



Photogramme extrait du film *Amour et devoir* : la rencontre lors de l'accident de voiture.

ici intégrée comme un élément de l'histoire. Elle joue peut-être aussi, du moins dans la première partie du film, comme dispositif de mise à distance pour traiter de la thématique du film.

L'histoire est celle de deux jeunes gens amoureux qu'un mariage arrangé sépare.

C'est l'institution du mariage chinois, décidé par les parents, qui est visée, au nom du libre choix amoureux. Les deux jeunes gens se retrouvent plus tard et deviennent amants. Ils finissent par s'enfuir ensemble, elle, abandonnant son mari et ses deux enfants. Cet acte n'est pas décrit comme répréhensible, il est simplement montré comme la conséquence tragique du mariage arrangé. La déchéance des deux amants qui suit leur fuite relève moins de la punition morale que de l'inadéquation de leur choix de vie à la société chinoise : la rumeur a fait d'eux des pestiférés. Si le choix du sujet paraît audacieux, si la réalisation est remarquable par les choix de décors et de costumes souvent occidentalises, inspirés de l'Art déco, le traitement à l'écran de l'histoire d'amour respecte certaines limites imposées par la morale chinoise : ainsi le flirt des deux jeunes gens s'effectue-t-il à distance, de façon pudique, et lorsque la jeune fille est victime, comme la Lilian de *Herbes folles et fleurs sauvages*, d'un accident de voiture, son compagnon la raccompagne mais elle marche toute seule. Bu Wancang ne met pas en scène le rapprochement physique des deux jeunes gens, les accessoires (la chemise déchirée du jeune homme qui sert à panser la blessure de Naifan) faisant office de substitut, comme c'est classiquement le cas dans le théâtre ou l'opéra chinois. Ce n'est qu'une fois que les deux jeunes gens sont effectivement devenus amants que leur proximité physique est rendue possible, non pas d'ailleurs dans une scène de baiser passionné (ils ne s'embrassent jamais à l'écran) mais lorsque Zuyi emporte



Photogramme extrait du film *Amour et devoir* :
Ruan Lingyu dans deux rôles à la fois,
jouant la mère et la fille.

Naifan, évanouie, loin de son foyer qu'elle a décidé de quitter pour lui. À cet amour véritable s'oppose l'esprit volage du mari de Naifan, Daren, montré en compagnie de sa maîtresse comme un être décadent.

Sur le plan artistique, le film est loué pour le soin apporté à la prise de vues avec

une prouesse technique maintes fois soulignée puisqu'on voit dans une scène l'actrice Ruan Lingyu jouant deux rôles en même temps, celui de Naifan, devenue âgée, et de sa fille, qu'elle retrouve après une vie de malheurs et de pauvreté. L'ensemble de la presse souligne d'ailleurs la qualité du jeu de Ruan Lingyu dont c'est un des premiers très grands rôles, celui qui en fait définitivement une star et le pilier de la Lianhua. C'est Hollywood, encore, qui sert de norme pour juger de sa performance : son jeu, selon Yi Chong, arrive à la hauteur de celui des actrices du cinéma américain⁵⁴. Ce film manifeste aussi sa dette à l'égard du cinéma hollywoodien par une scène de duel qui s'inspire ouvertement des films de cape et d'épée. Mais cette scène, moment de divertissement au milieu du mélodrame, a aussi une fonction explicative et morale, puisqu'il s'agit de montrer comment les deux jeunes gens se sont engagés sur la voie de l'amour libre et ont quitté la voie du devoir sous l'influence d'une littérature et d'un esprit typiquement occidentaux. L'hommage à Hollywood est aussi une critique à l'encontre de l'influence néfaste de ses films sur une jeunesse chinoise trop naïve.

À travers ces trois premiers films, ainsi que ceux réalisés par la Lianhua jusqu'en 1932 (on y trouve une comédie, quelques films

54. Yi Chong, *loc. cit.* p. 33.

musicaux, une adaptation d'une pièce de Shakespeare réalisée dans de superbes décors Art déco, des mélodrames), on comprend que l'enjeu, pour la compagnie, a été de constituer un public d'élites urbaines, cultivées, ces mêmes élites qui préféraient le cinéma américain et qu'il s'agissait d'intéresser au cinéma national. L'effort consacré à l'écriture du scénario, le choix de décors Art déco extrêmement élaborés et de costumes somptueux, le travail de la photographie, le choix d'intertitres systématiquement bilingues, l'accent mis sur le jeu des acteurs devaient permettre de se placer à un niveau d'égalité avec les films américains. L'univers visuel de ces films est le même que celui des palaces de cinéma alors construits à Shanghai ou des grands cabarets de danse qui surgissent de terre à la fin des années 1920 et dans lesquels se pressent les élites shanghaiennes⁵⁵. C'est un univers syncrétique où les usagers chinois s'approprient les éléments du décorum occidental tout en prenant acte de leurs propres spécificités culturelles. Les thèmes choisis, en particulier celui du mariage et de l'amour, libre ou contraint, sont aussi ceux dans lesquels les bourgeoisies chinoises urbaines se reconnaissaient. La dimension didactique et morale des films, le respect de certaines valeurs ou conduites culturellement considérées comme chinoises, rendaient par ailleurs légitime le cinéma aux yeux de ces élites, soucieuses de préserver leur rôle de guide de la Nation.

On peut se demander dans quelle mesure ces films répondaient au programme que s'étaient fixé Luo Mingyou et Huang Yicuo dans leurs articles de juin 1930. S'ils contribuaient au renouveau du cinéma national, pouvaient-ils devenir les films dans lesquels se reconnaît toute une nation? Prenaient-ils vraiment en compte ce public « populaire » que les élites se donnaient pour tâche d'éclairer? La césure, thématique autant qu'artistique, entre la production des trois premières années de la Lianhua et celle des années suivantes, à partir de 1933, est éclairante à cet égard : les intertitres bilingues disparaissent, les somptueux décors Art déco se font plus discrets, villas et costumes occidentaux sont rares ; les héros ou héroïnes issus

55. Notons à ce sujet que le décorateur des films de la Lianhua, Fang Peilin, a aménagé certains des grands cabarets shanghaiens de ces années-là. Voir Andrew David Field, *Shanghai's Dancing World. Cabaret Culture and Urban Politics. 1919-1954*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2010, p. 70 et 79.

de la bourgeoisie cèdent bien souvent la place aux gens du peuple ; les guerres, les destructions, l'exploitation économique fondent sur ces malheureux. La bourgeoisie chinoise ne se met plus en scène ; elle est devenue celle qui dénonce, démontre, explique. Plus : dans certains films, dont le très apprécié *Chant des pêcheurs* (*Yu guang qu*, 1934)⁵⁶, une certaine bourgeoisie et les modes de production industriels occidentalisés sont dénoncés. Les changements dans la production ont de multiples explications, économiques, conjoncturelles, politiques ; ils permettent très certainement aussi de constituer un public uni, cette union se faisant dans un rejet démonstratif de l'Occident, associé désormais aux idées d'exploitation, de modernité guerrière et destructrice, même si producteurs, réalisateurs, acteurs et public n'en poursuivent pas moins leur dialogue avec les films hollywoodiens qui continuent d'affluer à Shanghai. Si le mouvement de renaissance du cinéma national a marqué l'appropriation par les élites bourgeoises du cinéma national, la production cinématographique de la seconde moitié des années 1930 est allée bien plus loin, redistribuant les rôles, revisitant les priorités. Le rapport à l'Occident dans le cinéma du renouveau national évolue également. Cette évolution correspond aux positions prises par les élites de cette génération dont on dira plus tard qu'elles furent « cosmopolites par tempérament et nationalistes par nécessité⁵⁷ » : dans son rapport à Hollywood, le cinéma chinois rejouait aussi ceci.

56. Ce film de Cai Chusheng a été un des plus grands succès de la décennie, tenant quatre-vingt-quatre jours d'affilée à l'affiche d'un grand cinéma de Shanghai lors de sa première sortie. Il remporta le prix du meilleur film étranger au Festival international de Moscou en 1935.

57. Vera Schwarcz, *op. cit.* p. 9.