

Université de Lyon
Habilitation à Diriger des Recherches

**Histoire visuelle et histoire culturelle de la Chine:
de la peinture au cinéma, XVIII-XXè siècles**

Volume 2 : Recueil d'articles

Anne Kerlan

Garant : Christian Henriot, Professeur, Université Lyon 2

Jury :

Christian Henriot, Professeur, Université Lyon 2, garant

Christian Delage, Professeur, Université Paris 8

Kristine Harris, Professeur, State University of New York

Barbara Mittler, Professeur, Université de Heidelberg

**Laurent Veray, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris
3, prérapporteur**

**Xiaohong Xiao-Planes, Professeur, Institut national des langues orientales,
prérapporteur**

Université Lyon 2, 4 juillet 2014

Table des articles :

Art. 1 : « De l'image à l'action: les descriptions de peintures dans la culture lettrée chinoise », *Etudes Chinoises*, vol XXI, n°2, printemps-automne 2002

Art. 2 : « Peinture et mémoire : la dynamique de l'image et de ses inscriptions dans une peinture de Fang Xun (1737-1799)», dans Anne Kerlan-Stephens et Cécile Sakai éd., *Du visible au lisible : texte et image en Chine et au Japon* », Arles, Philippe Picquier, novembre 2006

Art. 3 : « Introduction », dans Anne Kerlan-Stephens et Cécile Sakai, dans *Du visible au lisible : texte et image en Chine et au Japon* », Arles, Philippe Picquier, novembre 2006

Art. 4: « *Glimpses of the Duanwu Festival* by Fang Xun (1736-1799): commemorative painting or private souvenir? », in *Phoebus* 9, Arizona State University, Juillet 2006

Art. 5 : « Un peintre lettré de la région de Hangzhou au XVIII^e siècle : Fang Xun (1737-1799) et les cercles de la reconnaissance », *Arts Asiatiques*, 60, automne 2005 [2006]

Art. 6 : « Préface », par Anne Kerlan-Stephens et Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, dans Anne Kerlan-Stephens et Michèle Pirazzoli-t'Serstevens (éd.), *Autour des collections d'art en Chine au XVIII^e siècle*, actes du colloque des 23-24 juin 2006, Paris, Genève, Droz/EPHE éditions, 2008

Art. 7 : « Un réseau de collectionneurs dans la région de Hangzhou dans la seconde moitié du XVIII^e siècle » dans Anne Kerlan-Stephens et Michèle Pirazzoli-t'Serstevens (éd.), *Autour des collections d'art en Chine au XVIII^e siècle*, actes du colloque des 23-24 juin 2006, Paris, Genève, Droz/EPHE éditions, 2008

Art. 8 : « La compagnie cinématographique *Lianhua* et le cinéma progressiste chinois, 1930-1937 », *Arts Asiatiques*, 61, 2006

Art. 9 : « The making of modern icons: three actresses of the Lianhua Film Company », *European Journal of East Asian Studies* 6.1, 2007

Art. 10 : « The Enemy is Coming : the 28th January 1932 Attack on Shanghai as viewed in Chinese Cinema », in Christian Henriot and Yeh Wen-hsin (ed.), *History in Images. Pictures and Public Space in Modern China*, China Research Monographs 66, Berkeley, University of California, 2012

Art. 11 : « Confucius à Hollywood : la notion d'auteur dans le système de production chinois des années 1930 », dans Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou (dir.), *L'auteur, archéologie d'une notion*, Paris, AFRHC, 2013

Art. 12 : « A la recherche du cinéma de propagande: cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930 », dans J.-P. Bertin-Maghit éd., *Le cinéma de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008

Art. 13 : « Un nouveau cinéma pour une nation en construction : le « mouvement » de renaissance du cinéma chinois au début des années 1930 », dans Christophe Gauthier, Anne Kerlan, Dimitri Vezyroglou (dir.), *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935*, actes du colloque Zoom Arrière-Cinéma de Toulouse, Paris, Nouveaux Mondes éditeur, 2013

Art. 14 : « Ruan Lingyu – Un destin shanghaien », dans *Shanghai : Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, édition établie sous la direction de Nicolas Idier, Robert

Laffont, collection Bouquins, avril 2010

Art. 15 : « Aller au cinéma pour apprendre à être « moderne » ? L'expérience de la salle de cinéma à Pékin, fin des années 1910-début des années 1920 », *Conserveries mémorielles*, n°12, 2012

Art. 16 : « De la *qipao* au col Mao : richesse visuelle et thématique des magazines de cinéma chinois de la première moitié du XX^e siècle », *Arts Asiatiques*, n°66, 2011

Art. 17 : « The trial of the 'Gang of Four'. Visibility and invisibility of the Cultural Revolution », in Christian Delage, Peter Goodrich (ed.), *The Scene of the Mass Crime. History, Film, and International Tribunals*, Routledge, 2012

Art. 18 : « Filmer pour la Nation : le cinéma d'actualité et la constitution d'une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941 », *Etudes Chinoises*, 31-2, 2012

ÉTUDES CHINOISES

中國研究

物我同春
神人共歲

Revue publiée avec le concours du
Centre National de la Recherche Scientifique
et l'aide du Centre d'Études sur la Chine Moderne et Contemporaine
de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales

Vol. XXI, n° 1-2

Printemps-Automne 2002

De l'image à l'action : les descriptions de peintures dans la culture lettrée chinoise

Anne Kerlan-Stephens¹

Que fait le spectateur chinois, un spectateur lettré, lorsqu'il regarde une peinture ? Zhang Yanyuan 張彥遠 (ca. 815-875), au livre deux du *Lidai minghua ji* 歷代名畫記, proposant le portrait de l'amateur d'art, évoque le plaisir que celui-ci doit prendre à regarder peintures et calligraphies, mais aussi la nécessité qu'il y a de savoir monter et classer ces objets². Ceci nous rappelle que si toute image appelle le regard d'un spectateur, ce regard est aussi un acte culturel avec ses spécificités. Pour Zhang Yanyuan, regarder, c'est aussi toucher, manipuler. C'est pourquoi on ne regardera pas une peinture sans s'être lavé les mains, après avoir mangé ou bu, encore moins après s'être mouché ou avoir craché : autant d'actes qui

¹ Anne Kerlan-Stephens est chercheur au Centre d'étude de l'écriture et de l'image (CNRS-Université Paris 7). Elle remercie Michèle Pirazzoli-t'Serstevens ainsi que Estelle Bauer et Claire Brisset pour leurs conseils et corrections lors de la préparation de cet article, qui reprend une communication délivrée au colloque « De l'image à l'action : la dynamique des représentations visuelles dans la culture intellectuelle et religieuse de la Chine » organisé par l'EFEO avec le concours de Reid Hall/Columbia University, du Collège de France et de la Fondation Chiang Ching-kuo, qui s'est tenu du 3 au 5 septembre 2001.

² Le texte distingue, parmi les collectionneurs, « ceux qui forment des collections [de peintures et de calligraphies] sans être bons connaisseurs ; ceux qui sont connaisseurs sans savoir prendre plaisir à leur contemplation ; ceux qui prennent plaisir à les contempler sans savoir les monter et ceux qui les montent sans pouvoir les classer », *Lidai minghua ji*, in Yu Jianhua 俞劍華, *Zhongguo hualun leibian* 中國畫論類編, Taipei : Huazheng shuju, 1984, p. 1225.

menacent de souiller la peinture³. Même si ces souillures sont à comprendre au sens propre comme au sens figuré, il reste que, pour cet auteur et d'autres lettrés après lui, regarder une peinture, c'est aussi se ménager un espace, un moment où la manipulation est possible, où l'on pourra accrocher, dérouler, ouvrir un rouleau puis le refermer. Le plaisir du regard passe aussi par un plaisir du toucher qui fait que la peinture est à la fois image et objet.

Mais la manipulation n'est pas la seule action que suscite l'image peinte. Bien souvent, une contemplation amène la composition de textes, poèmes, dédicaces, colophons. Nous nous arrêterons ici sur un genre, celui des descriptions de peintures. Elles apparaissent dans des inscriptions, des catalogues de collectionneurs, des recueils d'essais (*biji* 筆記). Précieuses par bien des aspects, elles aident à l'authentification des œuvres tout en témoignant des pratiques sociales qui accompagnent l'appréciation des peintures, invitant à réfléchir au rôle du spectateur dans la réception, l'évaluation et la circulation des œuvres. Mais il faut aussi s'interroger sur la nécessité et la fonction des descriptions : viennent-elles remplacer une image absente ou lui servent-elles de commentaire ? Contribuent-elles à une interprétation de la peinture ou en sont-elles de simples présentations ? Autant de questions qui visent à mieux comprendre la dynamique qui s'opère entre le spectateur lettré et la peinture qu'il contemple, auxquelles nous réfléchirons à partir du *Shanjingju hualun* 山靜居畫論 (Propos sur la peinture de l'Ermitage de la montagne tranquille), publié en 1798 par le peintre Fang Xun 方薰 (1736-1799)⁴.

³ « Les peintures qu'on ne sait conserver précieusement et apprécier, d'un geste ou d'un regard sont maltraitées et souillées », *ibidem*.

⁴ Nous connaissons ce texte (ci-après *SJHL*) sous deux éditions. L'une a été publiée avec une postface datée de 1798 dans le *Zhibuzu zhai congshu* 知不足齋叢書 de Bao Tingbo 鮑挺博 (1728-1814), célèbre bibliophile de la région de Hangzhou. C'est cette version, la plus longue (deux *juan*) et la mieux composée, à l'évidence par Fang Xun lui-même, qui sera citée d'après Yu Anlan 于安瀾 (éd.), *Hualun congkan* 畫論叢刊, Taipei : Huazheng shuju, 2 vol., 1984, sauf exception. Les numéros des paragraphes sont donnés pour l'édition *princeps* en chiffres arabes. La seconde version n'a été publiée que bien plus tard, dans le *Meishu congshu* 美術叢書 de Deng Shi 鄧實 et

De l'image à l'action

Fang Xun, peintre professionnel originaire de la région de Hangzhou, homme de culture lettrée, composait dans des genres assez variés, essentiellement des peintures de fleurs et de plantes dans la lignée de Yun Shouping 惲壽平 (1633-1690), des paysages et des personnages dans des jardins. Dans son traité, d'une longueur typique des textes de l'époque, Fang Xun traite successivement de la théorie, de la pratique et de l'histoire de la peinture. Il y apparaît comme un héritier de la peinture lettrée et de l'école dite orthodoxe ; mais, en peintre professionnel, il insiste constamment sur la maîtrise technique de son art, à l'encontre de l'idéal de l'artiste amateur. Il décrit longuement des œuvres qu'il a sans nul doute vues. La présence de ces descriptions dans un texte s'apparentant au genre du traité sur la peinture (*hualun* 畫論) est inhabituelle et peut surprendre. Il faudra en conséquence se demander ce qui distingue ces descriptions de celles que l'on trouve dans les catalogues de collectionneurs chinois, genre en plein développement à l'époque⁵, et s'interroger sur le lien qui existe entre les

Huang Binhong 黃賓虹, édité en 1928 (rééd. Nanjing : Jiangsu guji chubanshe, 3 vol., 1997). Le texte y est beaucoup plus court et assez désordonné ; il s'agirait plutôt d'un ensemble de notes manuscrites transmises par les disciples de Fang Xun, qui ont peut-être servi de point de départ à l'élaboration du traité publié au XVIII^e siècle. Pour une présentation et une traduction du traité, voir Anne Kerlan-Stephens, « Traduction et commentaire d'un texte sur la peinture chinoise : Fang Xun et son *Shanjingju hualun* », Thèse de doctorat, Université Paris 7, dirigée par François Martin, soutenue en décembre 2000. On y trouvera une biographie de Fang Xun, (première partie, p. 38-132). Du même auteur, à paraître, « Glimpses of the Duanwu Festival by Fang Xun (1736-1799) : commemorative painting or private souvenir ? », *Phoebus, Occasional Papers in Art History*, vol. 9, Phoenix : Arizona State University press.

⁵ Si l'existence de catalogues de peintures remonte au VII^e siècle, avec le *Zhenguan gongsi huashi* 貞觀公私畫史 (préface de 639) de Pei Xiaoyuan 裴孝源 (première moitié du VII^e siècle) et malgré quelques remarquables ouvrages comme le *Huashi* 畫史 de Mi Fu 米芾 (1051-1107), il faut attendre le XVI^e siècle pour voir se développer le genre. Le sérieux de ces ouvrages, le degré de précision des renseignements apportés varient cependant grandement. Il faut mentionner le *Jiangcun xiaoxia lu* 江村消夏錄 (1693) de Gao Shiqi 高士奇 (1645-1704) qui constitue un modèle de référence, en particulier pour la compilation des catalogues impériaux sous Qianlong. Voir à ce sujet Hin-cheung Lovell, *An Annotated Bibliography of Chinese Painting Catalogues and Related Texts*, Ann Arbor : The University of Michigan, 1973.

descriptions de peintures par Fang Xun et le reste de son traité. Ainsi s'amorcera une réflexion sur le statut de l'image considérée aussi bien du point de vue du peintre que de celui du spectateur. Mais pour comprendre la fonction des descriptions par rapport aux images décrites, c'est bien finalement au spectateur qu'est Fang Xun qu'on s'intéressera, et plus exactement à la manière dont il rédigea ses descriptions. On verra alors que celles-ci nous apprennent beaucoup sur la manière dont le spectateur lettré, sollicité par l'image, agit en retour sur elle.

La plupart des descriptions figurent à la fin du *Shanijingju hualun*⁶. Grâce à ses relations, Fang Xun put voir des œuvres de grande qualité ; on sait ainsi que certaines peintures mentionnées dans le texte provenaient de deux collections prestigieuses : celle de Xiang Yuanbian 項元卞 (1525-1590) et celle de l'éminent lettré Gao Shiqi⁷. Il reste pourtant très discret, tant sur les propriétaires des peintures qu'il put voir, que sur les circonstances dans lesquelles les œuvres lui furent présentées. Par ailleurs, celles parvenues jusqu'à nous ne portent aucune inscription de Fang Xun. Comment expliquer la présence de ces descriptions de peintures dans le traité ? L'honneur fait à notre peintre de voir des œuvres anciennes et prestigieuses, méritait sans doute d'être publiquement signalé⁸. L'attention

⁶ On peut y distinguer deux *corpus* de textes descriptifs. Le premier (le seul qui nous occupera), de loin le plus important et le plus intéressant, est composé des vingt-quatre derniers paragraphes. On sait sans aucun doute, grâce au contexte et aux informations données, que les œuvres décrites ont été vues par Fang Xun, vraisemblablement chez des amis. Dans le second *corpus*, composé des descriptions disséminées en d'autres parties du traité, les informations sont inégales et semblent servir une fonction différente de celles du premier *corpus*.

⁷ Le principal mécène de Fang Xun, un fonctionnaire nommé Jin Deyu 金德輿 (1750-1800), avait en effet acheté une partie de la collection de peintures de Xiang Yuanbian, cf. Jiang Baoling 蔣寶齡, *Molin jinhua* 墨林今話, in *Qingdai zhuanji congkan* 清代傳記叢刊, Taipei : Mingwen shuju, 1985, 213 vol., vol. 73, p. 131-132, Biographie de Fang Xun. Quant à la collection de peintures de Gao Shiqi, Fang Xun était très proche d'un de ses descendants, Zhu Hongyou 朱鴻輜, qui possédait des peintures de son aïeul. Cf. *SJHL*, 2.106.

⁸ Cette suggestion, qui me semble tout à fait convaincante, m'a été faite par le professeur Lothar Ledderose lors de discussions en marge du colloque.

De l'image à l'action

portée par l'artiste à la pratique de son art, l'amenant à s'appuyer sur de nombreux exemples, est une autre explication. En effet, animé par un souci de pédagogie, Fang Xun développe sa réflexion, destinée très probablement à ses disciples⁹ et à des apprentis peintres, en s'appuyant constamment sur des exemples. À ma connaissance, le *Shanjingju hualun* n'a jamais été illustré, si bien que les descriptions pallient peut-être à l'absence d'images. Cependant, le traité n'a pas été conçu comme un manuel de peinture (*huapu* 畫譜) et les descriptions y ont, en plus de leur fonction pédagogique, d'autres rôles. Pourrait-il s'agir d'un rôle similaire à celui rempli par un catalogue de peintures ? C'est ce que nous allons examiner à présent.

Le corpus qui nous intéresse concerne les trente peintures présentées dans la dernière partie du traité¹⁰. À l'exception de deux œuvres de Xu Ben 徐賁 (1320-1378)¹¹ et Huang Daozhou 黃道周 (1585-1646)¹², toutes sont antérieures à la dynastie des Ming et majoritairement attribuées à des artistes Tang (cinq descriptions) et Song (douze descriptions). On trouve les noms de grands maîtres, modèles de la peinture orthodoxe comme Dong Yuan 董源 (mort en 962) ou Mi Fu 米芾 (1052-1107), Ni Zan 倪瓚 (1301-1374), Wang Meng 王蒙 (1308-1385), mais Fang Xun décrit également des œuvres de peintres de la cour comme Li Tang 李唐 (ca. 1050-1130), Yi Yuanji 易元吉 (XI^e siècle), Liu Songnian 劉松年 (ca. 1150-1225) ou, pour remonter plus loin, Zhang Xuan 張萱 (actif 714-742) et Han Huang 韓晁 (723-787). On observe par ailleurs un équilibre dans la variété des sujets : plantes et animaux, rouleaux narratifs (He Cheng 何澄, XIII^e siècle) et paysages (Li Cheng 李成, 919-985). Une telle variété, ainsi que la place accordée aux œuvres anciennes distingue cette partie du traité de la précédente, consacrée à l'histoire de la peinture, présentée presque

⁹ C'est ce que donne à penser la postface du *SJJHL* et sa mention dans le *Yangsuju huaxue* 養素居畫學 de Dong Qi 董棨 (1772-1844), un élève de Fang Xun. Cf. Yu Anlan, *op. cit.*, vol. 2, p. 470.

¹⁰ Voir la liste de ces peintures, *infra*, annexe I.

¹¹ *SJJHL*, 2.117.

¹² *SJJHL*, 2.120.

exclusivement du point de vue de l'art lettré, des Yuan aux contemporains de Fang Xun. Dans le choix des images décrites, il semble que Fang Xun prenne modèle sur les catalogues de collectionneurs où sont présentées des œuvres qui, par leur ancienneté réelle ou supposée, sont assez prestigieuses pour figurer dans une grande collection, quel que soit le courant stylistique.

Pour la présentation des œuvres, les renseignements matériels fournis par Fang Xun semblent s'inspirer d'un catalogue du type de celui de Gao Shiqi, catalogue exemplaire auquel il fait allusion dans son texte et que nous prenons ici comme ouvrage de comparaison¹³. Comme chez Gao Shiqi, Fang Xun mentionne le plus souvent le format, la présence d'inscriptions, la nature du support et le médium utilisé. On constate cependant que le nombre et la précision des informations varient grandement d'une peinture à l'autre¹⁴. Par ailleurs, notre peintre ne s'interroge jamais sur l'authenticité des œuvres, pratique, il est vrai, rarement systématique, même chez les collectionneurs, qui ne l'ignoraient pourtant pas. Le cas du long rouleau illustrant *L'Ode au retour* de Tao Yuanming par He Cheng (fig.1) est exemplaire : alors qu'un siècle plus tôt Gao Shiqi consacrait presque la totalité de l'entrée de son catalogue à discuter la question de l'identité du peintre, Fang Xun ne s'interroge pas là-dessus¹⁵.

S'il ne s'intéresse guère à la question de l'authenticité des œuvres, il n'en est pas de même de leur valeur d'objets de collection. La qualité du papier ou de la soie, la vivacité des couleurs, mais aussi la présence d'inscriptions, bien souvent de lettrés prestigieux comme Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254-1322) ou Dong Qichang 董其昌 (1555-1636), contribuent incontestablement à faire de ces peintures des objets précieux. C'est le cas de *Singe et chats*, de Yi Yuanji (XI^e siècle) (fig. 2)¹⁶. L'image est à peine

¹³ Voir à ce sujet Hin-cheung Lovell, *op. cit.*, p. 40 et *SJJHL*, in *Meishu congshu* LXXVII. Les paragraphes de la version du *Meishu congshu* sont donnés en chiffres romains.

¹⁴ Voir le tableau récapitulatif des informations données pour chaque peinture, *infra*, annexe II.

¹⁵ Voir *Jiangcun xiaoxia lu*, in Lu Fusheng 盧輔聖 (éd.), *Zhongguo shuhua quanshu* 中國書畫全書, Shanghai : Shanghai shuhua chubanshe, 1996, vol. 7, p. 999-1000.

¹⁶ *SJJHL*, 2.118.

De l'image à l'action

décrite par Fang Xun, qui donne d'abord des renseignements concernant sa provenance, la nature de son support, puis consacre l'essentiel du paragraphe à la description et la retranscription des inscriptions, l'une de la main de l'empereur Huizong 徽宗 (r. 1100-1125), l'autre de Zhao Mengfu, qui décrit l'image. Il semble en fait que, pour Fang Xun, comme pour son ancien propriétaire, Sun Chengze 孫承澤 (1592-1676), la peinture tire principalement son intérêt des textes et des sceaux qu'elle comporte, comme si cette œuvre ne devait sa valeur qu'aux yeux qui la contemplèrent et aux précieuses calligraphies qui la rehaussent. La peinture vaut ici moins comme représentation d'un thème donné que comme un objet fait trésor, un conservatoire de regards et de témoignages prestigieux.

En donnant des renseignements matériels sur la peinture, Fang Xun montre qu'on ne saurait être bon spectateur sans prendre aussi en considération l'objet de collection : c'est là une des fonctions de ses descriptions. On peut aussi penser que ceci relève d'une stratégie pédagogique. Le *Shanjingju hualun* n'a pas, en effet, la prétention d'être un catalogue de collectionneur. Il lui manque pour cela une présentation systématique et rigoureuse des peintures, une réflexion de connaisseur sur l'authenticité des œuvres. Par moments, le traité emprunte cependant son style au genre du catalogue pour attirer l'attention de ses lecteurs, apprentis peintres, professionnels ou amateurs, sur des peintures de tout premier ordre. Pour un peintre comme Fang Xun, l'apprentissage passe par une connaissance historique globale de son art, étrangère aux disputes d'écoles, ce qui est rarement le cas, comme Fang Xun le déplore par ailleurs¹⁷. Ces peintures, avant d'être les représentantes de tel ou tel courant, sont des objets de collection de grande valeur, reconnues par d'anciens maîtres ; elles sont donc aussi des modèles que l'apprenti peintre est invité à étudier.

Si les descriptions de peintures du *Shanjingju hualun* se distinguent du reste du texte en raison de leur contenu et de leur style, elles ne

¹⁷ « [...] On ne peut pas se considérer comme l'héritier stylistique des maîtres des Ming et des Yuan tout en dénigrant les écoles plus anciennes sous prétexte qu'elles ne leur seraient pas apparentées », *SJJHL*, 1.93.

constituent cependant pas un appendice séparé. En encourageant l'apprenti peintre à contempler ces peintures, Fang Xun mène aussi une réflexion sur la signification de cet acte. Ainsi, les descriptions de peintures prolongent et nourrissent les réflexions menées ailleurs dans l'ouvrage sur l'art d'être spectateur et sur le statut de l'image, comme on va le voir à présent, en effectuant un bref détour par le reste du traité.

De fameuses anecdotes de l'histoire de la peinture chinoise mettent en scène des peintres devenus spectateurs. Fang Xun raconte par exemple l'histoire de Yan Liben 閻立本 (mort en 673), qu'il confond d'ailleurs avec Wu Daozi 吳道子 (actif ca. 710-760), qui contempla dix jours durant une peinture de Zhang Sengyou 張僧繇 (actif fin V^e - milieu VI^e siècle)¹⁸. De telles anecdotes ne surprennent guère dans une culture où l'apprentissage classique passait par l'exercice de la copie, ce qui implique aussi la formation du regard du peintre. Les réflexions de Fang Xun doivent être lues dans ce contexte. Mais notre artiste va au-delà, réfléchissant sur ce que signifie l'acte de contempler une peinture. C'est le cas lorsqu'il affirme qu'on doit regarder une peinture sans y mêler ses propres idées¹⁹. Cette neutralité respectueuse est sans doute celle de l'apprenti peintre qui, cherchant « dans quelle mesure les Anciens lui sont supérieurs », s'abstient de porter un jugement de valeur. On peut aussi déceler là une similitude avec l'attitude du peintre lettré qui se met au travail. Elle tient par exemple au fait que le regard que porte le spectateur sur une image n'est guère différent de celui que le peintre porte sur le monde. Dans les deux cas, on fait le vide en soi ; dans les deux cas, on ne s'attache pas à la seule ressemblance formelle, car il faut aussi rechercher ou rendre la dimension spirituelle des choses et des images²⁰. Fang Xun fait ainsi sienne la phrase

¹⁸ *SJJHL*, 1.11.

¹⁹ « Quand on peint ou quand on disserte sur la peinture, on peut exposer ses propres idées. Seul le spectateur ne peut ajouter ses propres idées. S'il vient à juger une peinture en y mêlant ses idées, alors, lui le premier, ne pourra plus voir dans quelle mesure les Anciens lui sont supérieurs », *SJJHL*, 1.102.

²⁰ « En peinture, on ne peut regarder superficiellement. En général, celui qui regarde une peinture dira, à cause de son aspect extérieur, qu'elle ressemble à l'œuvre de tel ou tel artiste, et s'exclamera que c'est une authentique relique, alors que la plupart sont de

De l'image à l'action

de Huang Tingjian 黃庭堅 (1045-1105) qui regardait une peinture de maître ancien comme s'il contemplait les lignes laissées par des chenilles rongant des feuilles²¹. Une peinture se regarde comme on regarderait un phénomène naturel.

Telles sont, pour les résumer très rapidement, les principales idées que développe Fang Xun en ce qui concerne l'art du spectateur. Il s'y applique lui-même dans ses descriptions, et semble décrire les peintures avec la neutralité qu'il préconise, s'intéressant moins à la signification de l'image qu'à la manière dont elle est réalisée. Ses descriptions suivent souvent la même structure. Une fois donnés des renseignements sur le titre et le format de la peinture, il en étudie le style avec le regard d'un praticien. La peinture se décrit comme une calligraphie : toute l'attention se porte sur les mouvements du pinceau, les rides, les points, la qualité de l'encre. Rien de sec, cependant, mais au contraire un remarquable dynamisme. C'est qu'il s'attache avant tout à reconstituer les gestes du peintre formant l'image²². La description est organisée pour que le lecteur comprenne comment l'image se fabrique, Fang Xun s'effaçant devant une peinture dépositaire des gestes de l'artiste²³. Ce sont ces gestes qui sont décrits, plus que l'image finie.

fausses défroques. Quant aux étudiants, si, en copiant une œuvre, ils parviennent à une ressemblance formelle, aussitôt ils se prennent pour des génies. Mais s'ils prennent une autre feuille, ils arriveront à peine à réaliser une peinture. Tout cela vient du fait qu'en général on se contente de regarder les Anciens superficiellement », *SJJHL*, 1.103. Il est clair que, dans ce paragraphe, celui qui regarde est aussi un apprenti peintre. Le spectateur « superficiel » est peut-être celui qui, par exemple, « considère qu'il suffit d'un arbre et d'une pierre pour faire du Ni Zan », *SJJHL*, 2.105.

²¹ *SJJHL*, 1.21.

²² C'est en particulier le cas pour la description de la peinture de Mi Fu (*SJJHL*, 2.103), ou de celles de Wang Meng (*SJJHL*, 2.104), Li Cheng (*SJJHL*, 2.109) et Dong Yuan (*SJJHL*, 2.107, cf. *infra*, note 25).

²³ « Les Anciens ne créent plus, mais leur travail subsiste encore. Il nous faut alors songer comment, avant de peindre, ils vidaient leur esprit ; puis, quand ils voulaient peindre, comment ils se défaisaient de leurs vêtements et s'asseyaient, jambes écartées ; et enfin, quand ils peignaient, comment ils composaient avec application ; comment de-ci de-là leur pinceau allait librement, comment ils aspergeaient l'encre et

Les descriptions de peintures sont donc la mise en pratique d'un art de regarder les images ; elles servent aussi à réactiver les gestes du peintre. Dès lors, art du spectateur et art du peintre se recourent, comme le montre l'usage fréquent dans ces descriptions de termes de technique picturale. Ceux-ci ont bien souvent été définis par l'artiste ailleurs dans le traité mais ils se trouvent, en quelque sorte, mis en situation. Ainsi en est-il des rides en fibre de chanvre ou encore de l'art du drapé des vêtements, définis plus haut dans le traité, qui réapparaissent en des termes similaires lors des descriptions ²⁴. Mais la même chose est vraie d'expressions théoriques, comme « la résonance du souffle », qui, présentée de façon abstraite au début du traité, vient par la suite appuyer la description d'une peinture de Dong Yuan ²⁵. De même qu'il existe dans le *Shanjingju hualun* un constant

comment ils posaient les couleurs. Il faut les comprendre du fond du cœur et de l'esprit, afin que, quand on s'empare du pinceau, on ait l'impression que Zhang [Sengyou], Wu [Daozi], Dong [Yuan] et Ju [Juran 巨然, actif ca. 960-985] sont à nos côtés ! », *SJJHL*, 1.10.

²⁴ « Le rouleau horizontal des *Luohan*, à l'encre : la soie ressemble à de la toile, le pinceau a été utilisé avec une simplicité archaïque. Les plis des vêtements sont peints avec la même méthode que pour les pierres », *SJJHL*, 2.111. Cette idée d'une similitude entre la technique du drapé et celle du contour des pierres a déjà été présentée dans la partie du traité consacrée à la technique de la peinture de personnages : « Pour les plis des vêtements, il faut se référer à la méthode du pinceau utilisée dans le contour des pierres : les traits de pinceau sont nombreux, sans donner l'impression d'être touffus, ou bien il y en a peu, sans donner l'impression de dépouillement. Dans les rides des pierres, ce qu'on valorise, c'est l'apparence du désordre sans le désordre. Pour les plis des vêtements, c'est aussi avec cette idée qu'on fait un excellent travail », *SJJHL*, 1.87.

²⁵ « De Dong Yuan, *Torrent et noble reclus*, une peinture sur double soie. En bas, le peintre a dessiné de vieux arbres, six ou sept, leurs troncs ressemblent à ceux des cyprès, mais il a fait les feuilles avec de petites taches indistinctes. Un talus sinueux monte jusqu'à la rive opposée, où une paroi rocheuse surplombe le torrent. Sur une avancée au-dessus du torrent est bâtie une hutte, un homme appuyé à sa balustrade regarde fixement devant lui. Une étendue de sable, de lointaines cavités rocheuses, à perte de vue apparaissent et disparaissent. Les rides sont faites en fibres de chanvre, mêlées à la technique de la corde détorse. La force du pinceau est ample et stable, le souffle de l'encre bien épais, on a vraiment la vision du souffle originel qui s'écoule

De l'image à l'action

va et vient entre théorie et pratique, il existe une relation nécessaire entre la peinture en train de se faire (souvent désignée par *hua* 畫) et celle que l'on contemple (appelée *tu* 圖). Pour Fang Xun, la peinture regardée (*tuhua* 圖畫) est une des sources de réflexion sur l'art de peindre (*huafa* 畫法). On se souviendra alors que, depuis au moins Du Fu, bien des textes sur cet art ont été rédigés à la suite de la contemplation de peintures. Je risquerais même l'hypothèse que l'on devrait bien souvent, à la lecture des propos sur la peinture laissés par les lettrés, songer aux œuvres peintes, aux gestes concrets qui se profilent derrière et servent de matière à ces textes. Bien des termes que nous pensons abstraits s'enracinent ainsi d'abord dans un faire et dans un voir qui les expliquent.

Si Fang Xun s'intéresse aux techniques de réalisation de l'image, il n'en mentionne pas moins les sensations qu'il éprouve. On passe même souvent sans transition de l'une à l'autre, comme dans cette description d'un paysage de Li Cheng (913-967) (fig. 3) où, après avoir parlé des nuances de l'encre, Fang Xun écrit : « Face à cette peinture, on commence à trembler »²⁶. Alors qu'elle vient de nous être décrite comme un artifice pictural, l'image est soudain capable d'intervenir dans la réalité. Notons que ce pouvoir qu'a l'image d'agir sur le réel est une idée que l'on retrouve chez de nombreux lettrés : à la vue d'une peinture, on peut entendre le déferlement d'une chute d'eau qui rendra insomniaque, se sentir terrorisé²⁷

sans limite. Sur le rouleau se trouve le sceau impérial "Durant l'ère Mingchang, Sa Majesté a regardé [cette peinture]" en grands caractères », *SJJHL*, 2.107.

Le lecteur attentif du *SJJHL* se souviendra alors que l'expression qui conclut cette description, couramment utilisée pour apprécier la qualité d'une peinture réalisée avec dextérité et brio, était commentée au paragraphe 1.6 du traité. Elle servait alors à décrire la résonance du souffle et l'élan vital (*qiyun shengdong* 氣韻生動).

²⁶ *SJJHL*, 2.109.

²⁷ « Quand Sun Wei 孫位 (IX^e siècle) peignit une chute d'eau sur le mur du palais Datong, en pleine nuit, on entendait le bruit de l'eau. J'ai dit un jour que celui qui avait raconté cette anecdote avait volontairement pimenté son récit d'éléments surnaturels. Mais regardons à présent la peinture de Shigu [Wang Hui 王翬, 1632-1717] intitulée *La pure rivière Ji se jetant dans le fleuve* : l'élan du pinceau y est grandiose, le sable est jaune sous un mince soleil et le regard part à l'infini. Pour peindre l'eau, il a suivi le mouvement du pinceau, le trait tourne et se brise. On croirait entendre le galop d'un

ou encore, comme chez Gao Shiqi, percevoir une lumière automnale en plein été²⁸. Croyance en une magie de l'image qui la rendrait efficace ou simple métaphore pour évoquer son pouvoir d'illusion ? Le doute demeure.

Au-delà de leur fonction d'illustration, ces descriptions nous fournissent également des éléments pour comprendre ce qu'est une image pour Fang Xun. La peinture est décrite comme le serait la formation d'un monde, à ceci près que tout y est artificiel. Les traits de pinceau, les nuances de l'encre ne sont pas de simples procédés techniques, ils sont aussi la matière vivante de l'image, le regard du spectateur venant les animer, ou plutôt, les réanimer. Il y a là une ambivalence de l'image qui est à la fois entièrement fabriquée, artificielle, et qui cependant se laisse regarder comme un phénomène naturel en formation. Les descriptions aident à rendre compréhensible cette ambivalence. Ce que la simple reproduction d'une image ne saurait expliquer, ce qu'une réflexion abstraite risquerait de rendre complexe, est alors développé à partir d'un texte où il s'agit autant de décrire une image que de décrire une manière de la regarder.

cheval ou une vague déferlant avec fracas sur le papier. Pour regarder cette peinture il y avait à mes côtés un nommé Zhu. Après un moment, son visage se décomposa et, me montrant la peinture, il dit : "Je suis passé autrefois en bateau par cet endroit et j'ai failli y avoir un accident, car c'est une route dangereuse et éprouvante. C'est sans conteste extrêmement ressemblant". Alors, ensemble, nous admirâmes [cette peinture]. Voilà comment on comprend le génie des Anciens qui, vraiment, n'étonne pas suffisamment », *SJJHL*, 1.111. Mentionnons une petite erreur de Fang Xun : l'anecdote de la peinture de la chute d'eau est habituellement rapportée pour les peintres Wu Daozi et Li Sixun 李思訓 (651-716). Voir *Tangchao minghua lu* 唐朝名畫錄, in *Meishu congkan* 美術叢刊, Taipei : Zhonghua shuju, 1986, 4 vol., vol. 1, p. 23 et 26.

²⁸ Gao Shiqi a consacré un long poème à la peinture de Dong Yuan, que Fang Xun a vue et décrite (*SJJHL*, 2.107) :

À Chang'an, au sixième mois, tout n'est que chaleur, feux et fumées.

La poussière jaune et le soleil incarnat s'infiltrèrent alors en tout lieu.

Allons épousseter mon petit pavillon pour y accrocher des soies [peintures] au mur.

Face à elles, le vent gémit doucement : ne voilà-t-il pas la limpidité automnale ?
Jiangcun xiaoxia lu, in *op. cit.*, vol. 7, p. 1026.

De l'image à l'action

Les descriptions de peintures trouvent donc leur place au sein du *Shanjingju hualun* ; elles font écho à une réflexion menée par le peintre tant sur le statut des images que sur l'art de les regarder. Reste cependant à comprendre ce que ces descriptions apportent, non pas tant du point de vue du texte dans lequel elles s'insèrent que de celui de la pratique qui consiste à décrire une image, à rendre par des mots un objet visuel. Il devient alors indispensable de s'interroger sur les circonstances dans lesquelles ces descriptions furent composées.

Fang Xun est rarement précis sur les circonstances qui lui permirent de voir les peintures. On ne peut affirmer que les descriptions furent rédigées en présence des œuvres. Certaines l'ont sans doute été de nombreuses années après le moment de la contemplation. C'est le cas de la description d'une peinture attribuée à Guanxiu 貫休 (832-912), que Fang Xun a vue en 1755, soit plus de trente ans avant la publication du traité²⁹. On peut alors supposer qu'en fait de description, Fang Xun rédigea souvent de mémoire, en s'aidant peut-être de notes³⁰. À moins, bien sûr, qu'il ne se soit pas seulement appuyé sur ses souvenirs visuels, mais aussi sur les descriptions et les textes laissés par d'autres avant lui. C'est ce que sa description du *Rouleau des cinq buffles* (*Wu niu tu* 五牛圖, fig. 4 et 5) attribué à Han Huang (723-787), et sa comparaison avec la peinture elle-même, laissent supposer.

Avant d'en venir à cette description, voici quelques éléments concernant cette œuvre, actuellement conservée au musée du Palais à

²⁹ *SJJHL*, 2.97. Fang Xun raconte dans ce passage comment il vit la peinture en 1755, le 1^{er} jour du 7^e mois.

³⁰ C'est peut-être le cas de la description de la peinture de Guanxiu qui apparaît, avec des variantes, dans la version non publiée du vivant de Fang Xun du *SJJHL* (*Meishu congshu*, paragraphe LXXII). La présence, en nombre encore plus important, des descriptions de peintures dans cette version du *Meishu congshu* confirme l'hypothèse de notes de travail antérieures à la rédaction des descriptions. Cette version du *SJJHL* paraît en effet constituée de notes éparées qui servirent à l'élaboration du traité définitif.

Pékin³¹. Il s'agit d'un rouleau horizontal de taille moyenne (21,4 x 140,2 cm) représentant cinq buffles. Après avoir appartenu à plusieurs collectionneurs, il entra dans la collection de l'empereur Qianlong à l'automne 1752. Sur le rouleau et à sa suite, sont rédigés une série d'inscriptions et de colophons, tous retranscrits dans le catalogue impérial *Shiqu baoji xubian* 石渠寶笈續編³². Parmi ces colophons, outre ceux de l'empereur Qianlong et de peintres et calligraphes fonctionnaires à la cour, on trouve trois inscriptions de Zhao Mengfu, dont la dernière aurait été portée sur la peinture en 1314³³. Par ailleurs, la même œuvre ou une peinture du même titre, également attribuée à Han Huang, a été décrite avec des variantes dans divers catalogues³⁴ tels le *Qinghe shuhua fang* 清河書畫舫 de Zhang Chou 張醜 (1577-1643), le *Yu Shi shuhua tiba ji* 鬱氏書畫題跋記 (postface de 1633) de Yu Fengqing 鬱逢慶 (actif milieu XVII^e siècle), le *Shanhawang huaji* 珊瑚網畫記 (préface de 1643) de Wang Keyu 汪珂玉 (né en 1587), le *Shigutang shuhua huikao* 式古堂書畫彙考 (1682) de Bian Yongyu 汴永譽 (1645-1712) ou le *Daguan lu* 大觀錄 (préface 1712) de Wu Sheng 吳昇 (début XVIII^e siècle). Elle est également mentionnée dans certains textes comme le *Liuyanzhai biji* 六研齋筆記 de Li Rihua 李日華 (1565-1635)³⁵. Ces différentes descriptions correspondent plus ou moins avec la peinture actuellement conservée à Pékin et avec le texte de Fang Xun, ce qui ne va pas sans susciter quelques questions concernant l'authenticité de la peinture et le nombre possible des copies ayant circulé sous les Ming et les Qing.

³¹ Voir la présentation qu'en fait James Cahill dans *An Index of Early Chinese Painters and Paintings, T'ang, Sung, Yuan*, Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California, 1980, p. 9.

³² *Shiqu baoji xubian*, Taipei : Guoli gugong bowuyuan, 1969, vol. 7, p. 3683-3687.

³³ Pour la traduction des trois inscriptions de Zhao Mengfu, cf. Chu-tsing Li, « The Freer Sheeps and Goat and Chao Meng-fu's Horse Paintings », *Artibus Asiae*, vol. 30, MCMLXVIII, 4/4, p. 292-293.

³⁴ D'après John C. Ferguson, *Lidai zhulu hua mu* 歷代著錄畫目, Beijing : Renmin meishu chubanshe, 1997, p. 446-447.

³⁵ *Liuyanzhai biji* 六研齋筆記, Beijing : Zhongyang shuju, 1936, 3 vol., j. 9, p. 9-10.

De l'image à l'action

Une première remarque concerne le moment où Fang Xun put voir la peinture, bien différent de celui où fut sans doute composé le texte définitif. À supposer en effet que la peinture décrite par Fang Xun soit bien celle conservée à Pékin, l'artiste aurait eu seize ans lorsque l'œuvre entra dans les collections impériales. Fang Xun n'eut jamais accès à celles-ci et il faut donc supposer qu'il aurait vu la peinture avant 1752 puis, longtemps après, aurait composé sa description, en s'aidant peut-être de notes prises au moment de la contemplation. Curieusement, il n'existe cependant pas, à notre connaissance, de version antérieure du texte pour confirmer cette hypothèse. Par ailleurs, la description que fait notre artiste, quand on la compare avec la peinture conservée aujourd'hui, est problématique et certaines inadéquations troublantes entre l'image et son texte doivent être relevées.

La description, en effet, ne correspond pas exactement, dans les positions relatives des buffles et les couleurs de leur pelage, à ce qu'on voit aujourd'hui (fig.4 et 5). Ainsi, le second buffle a une robe blanche tachée de gris plutôt que grise. Il est bien difficile de dire s'il meugle ou non, mais il est visible que le troisième buffle, dont la robe est d'un brun uni – et non chamarré comme le dit Fang Xun – ne se frotte pas les cornes. Quant au quatrième buffle, on lui donnerait plutôt une robe de couleur jaune. Bref, la description de Fang Xun ne correspond pas exactement à la peinture que nous connaissons aujourd'hui. Trois explications sont possibles : soit le rouleau a été remonté après que Fang Xun l'a vu, des interventions dans l'ordre des buffles expliquant dès lors les inadéquations entre le texte de Fang Xun et l'image, soit notre peintre a vu un rouleau différent, soit sa mémoire l'a trompé.

Passons rapidement sur les deux premières hypothèses. Il est difficile de traiter la première sans avoir procédé à un examen minutieux du rouleau mais la position des sceaux (s'ils sont authentiques) ³⁶ et la lecture du

³⁶ À l'endroit où les feuilles se joignent, ont été systématiquement posés les sceaux de Xiang Yuanbian (Molin shanren 墨林山人, Molin miwan 墨林祕玩, Xiang Molin shi miji zhi yin 項墨林氏祕笈之印) et d'un sieur Zhang (Zhang shi zhen wan 張氏珍玩). Ces sceaux sont abîmés, ce qui n'est pas le cas de l'inscription de l'empereur

catalogue impérial ³⁷, invitent à penser qu'il y a peu de raisons de croire que la peinture a été remontée avec des interversions, du moins depuis le XVI^e siècle. Il est plus difficile d'être catégorique pour la seconde hypothèse. Les catalogues décrivent tous avec des détails différents la peinture, ils mentionnent également l'existence de copies ³⁸ réalisées sur papier ordinaire. À supposer qu'il existe d'autres copies sur le même type

Qianlong, rédigée lorsque la peinture entra dans sa collection. Il pourrait donc y avoir eu manipulation des feuilles avant que de la peinture ne rejoigne la collection impériale ; mais la position des sceaux, s'ils sont authentiques, atteste que si manipulation il y eut, l'ordre n'a pas été changé après Xiang Yuanbian. L'authenticité des sceaux, surtout lorsqu'il s'agit de sceaux de personnages aussi prestigieux que Xiang Yuanbian mérite d'être questionnée, mais seul un examen attentif du rouleau et des sceaux, impossible à partir des reproductions dont je dispose, pourra apporter une réponse. Pour les sceaux de Xiang Yuanbian, voir Victoria Contag et Wang Chich'ien, *Seals of Chinese Painters and Collectors of the Ming and Ch'ing Periods*, Hong Kong : Hong Kong University press, 1966.

³⁷ Le *Shiqu baoji xubian*, vol. 7, p. 3683, décrit en effet la peinture dans l'ordre que nous lui connaissons aujourd'hui.

³⁸ Au XVIII^e siècle, toujours selon le *Shiqu baoji xubian*, il existait, dans les collections impériales, en plus de la peinture attribuée à Han Huang, deux copies sur papier, l'une réalisée sans doute en 1631 par Xiang Shengmo 項聖謨 (1597-1658), comme le laissent penser l'inscription de son ami Li Rihua et la note du catalogue de Wang Keyu, l'autre, réalisée en 1718 d'après le travail de Xiang Shengmo, par Jiang Tingxi 蔣廷錫 (1669-1732). Wang Keyu affirme également que les copies de cette œuvre sont nombreuses. Enfin, Zhang Chou décrit dans son catalogue une peinture de Han Huang appartenant à la famille Xiang, qu'il considère comme authentique. Elle comporte bien les colophons habituels de Zhao Mengfu mais d'après lui, cette peinture est sur soie et non sur papier de chanvre. La même description est reprise dans le catalogue de Bian Yongyu, à côté de celle de Wang Keyu. S'agit-il d'une autre copie ou d'une erreur d'identification du papier de la part de Zhang Chou ? James Cahill, *op. cit.*, p. 9, mentionne l'existence au Japon, au musée Ohara de Kurashiki, d'une peinture similaire mais signée et plus grande de taille, identifiée par Yoshiro Yonezawa comme étant une copie Song. Cahill pense qu'il s'agirait plutôt d'une fabrication récente. Je n'ai pu retrouver l'ouvrage japonais indiqué où est mentionnée cette peinture que je n'ai donc pas vue ; je ne connais pas non plus les dimensions exactes de cette peinture, ni la nature du support, deux éléments essentiels ici. Chutsing Li, *art. cit.*, p. 291, mentionne également cette peinture, il précise qu'elle est sur soie et ne comporte aucun colophon.

de papier, un papier de chanvre ancien rarement utilisé en peinture³⁹, il faudrait alors se demander pourquoi, quand on a pris un tel soin pour reproduire l'apparence matérielle de la peinture, on ne l'aurait pas aussi pris pour représenter les figures.

Fang Xun a-t-il été trompé par sa mémoire ? L'histoire de la peinture laisse entrevoir une autre possibilité. Le catalogue impérial mentionne en effet deux inscriptions de Jin Nong 金農 (1687-1763), rédigées en 1739 et 1746, rapportant que la peinture se trouvait alors à Tongxiang 桐鄉, au Zhejiang, chez un certain sieur Wang 汪⁴⁰. On trouve bien sur la peinture plusieurs sceaux d'un certain Wang Tingjian 汪廷堅 ou Wang Xueshan 汪學山, mais les recherches, tant dans les recueils de biographies que dans les monographies locales, n'ont pas permis d'identifier ce personnage⁴¹. Rappelons toutefois que Fang Xun lui-même résida à Tongxiang de longues années, et qu'il était originaire d'une localité limitrophe⁴². Ceci amène à penser que Fang Xun a pu effectivement voir la peinture dans sa jeunesse ou bien qu'il en avait entendu parler chez les lettrés de Tongxiang. La description serait alors composée à partir du témoignage de ces lettrés. Fang Xun aurait pu demander à ses amis de lui décrire la peinture avec suffisamment de précision pour qu'il puisse donner des détails assez justes qu'on ne retrouve pas dans les textes antérieurs, tels

³⁹ La description du papier de chanvre est donnée dans plusieurs textes : chez Yu Fengqing et Wang Keyu le chanvre est jaune, chez Wu Sheng, il est blanc. Wu Sheng note aussi que le papier est lisse et pur.

⁴⁰ Voir *Shiqu baoji xubian*, vol. 7, p. 3683.

⁴¹ On peut supposer que le rouleau fut localisé par l'empereur Qianlong lors de sa tournée d'inspection dans le Sud effectuée entre le 8 février et le 26 juin 1751. L'empereur passa alors dans les environs de la préfecture de Jiaying 嘉興, à laquelle est rattaché Tongxiang. Voir *Nanxun shengdian* 南巡盛典, 1771, rééd. Taipei, 1966, p. 4884 et Maxwell K. Hearn, « Document and Portrait : The Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong » in *Chinese Painting under the Qianlong Emperor*, Phoebus 6, number 1, Phoenix : Arizona State University, 1988, p. 100-101.

⁴² Voir la biographie de Fang Xun dans Jiang Baoling, *op. cit.*, p. 131 et Fang Xun, *Shanjingju yigao* 山靜居遺稿, copie manuscrite, s.d., Bibliothèque de Shanghai, n° 552920, p. 20.

que la dimension de la peinture ⁴³ ou les couleurs des premier et dernier buffles. Cependant, à cette source, reposant pour une grande part sur la mémoire visuelle des spectateurs, directe ou indirecte selon que Fang Xun a vu lui-même la peinture avant ses seize ans ou qu'elle lui a été décrite par des amis, se mêle une autre source, textuelle cette fois-ci. Dans la rédaction de sa description, Fang Xun s'est en effet aidé de textes, qu'il cite. C'est le cas lorsque, décrivant les traits de pinceau, il utilise les mêmes expressions que Li Rihua ⁴⁴, ou lorsqu'il reprend l'interprétation donnée par Zhao Mengfu pour le dernier buffle (fig. 5) ⁴⁵. Sa description est ainsi composée à la fois de souvenirs visuels et textuels.

Le cas du *Rouleau des cinq buffles* n'est peut-être pas un cas isolé. Il est possible que Fang Xun ait nourri ses autres descriptions de souvenirs littéraires. Par exemple, l'évocation du frisson qui prend le spectateur devant la peinture de Li Cheng n'est-elle pas une allusion à l'inscription

⁴³ Fang Xun donne comme dimension cinq *chi*, soit 160 cm (mesure reprise par Endymion Wilkinson, *Chinese History, A Manual*, Cambridge, Londres : Harvard University press, 2000, p. 237-238). Pour ce qui est des dimensions actuelles, selon le *Zhongguo gudai shuhua tumu* 中國古代書畫圖目, Beijing : Wenwu chubanshe, 1999, vol. 19, la peinture mesure 21,4 x 140,2 cm. Les dimensions données dans le *Shiqu baoji xubian* sont de six *cun* quatre *fen* de large et de quatre *chi*, trois *cun*, cinq *fen* de long, soit 20,4 cm de large et 139,2 cm de long. Cahill, *op. cit.*, p. 9, dit que la peinture conservée au Japon est d'un tiers plus grande que celle du musée du Palais soit une longueur d'environ 186 cm. La longueur donnée par Fang Xun est donc approximative mais paraît cependant plus proche de la longueur actuelle de la peinture de Pékin que de celle conservée au Japon.

⁴⁴ « Han Huang a utilisé des couleurs pour rendre l'aspect des buffles, mais là où leur ossature apparaît noueuse et angulaire, là où les muscles roulent, il a utilisé un pinceau épais, et c'est à grands traits, avec violence, qu'il a saisi ces formes [...] l'énergie spirituelle déborde », Li Rihua, *op. cit.*, p. 9-10. La fin de la description de Fang Xun est très proche de cette partie du texte de Li Rihua.

⁴⁵ Zhao Mengfu, dans sa seconde inscription, écrit : « Autrefois, le roi Wu des Liang voulut s'attacher les services de Tao Hongjing 陶弘景. Hongjing peignit deux buffles, l'un la tête prise dans un licou d'or, l'autre libre, paissant parmi les ruisseaux et les herbes. Le roi Wu de Liang soupira d'admiration devant une telle noblesse d'âme et ne chercha plus à le convaincre [de servir]. Je pense que cette peinture s'inspire de cette idée », cf. *Shiqu baoji xubian*, vol. 7, p. 3684.

De l'image à l'action

que fit Gao Shiqi sur la même peinture, qui évoque l'idée du froid ressenti face à l'image ⁴⁶? Bien souvent, il semble que la lecture d'un texte ou la connaissance d'un jugement admis sur un peintre se superpose au regard de Fang Xun.

Cette manière de décrire une peinture en utilisant des sources textuelles, sans les distinguer nécessairement de l'expérience visuelle n'est d'ailleurs pas unique à Fang Xun. Un lettré comme Gao Shiqi semble faire la même chose dans son catalogue, par exemple lorsqu'il emprunte à la poésie galante les comparaisons qui lui servent à évoquer une peinture de Zhang Xuan, également décrite par Fang Xun ⁴⁷. Allusions et motifs littéraires, citations, jugements stéréotypés guident la contemplation de l'image, imposant des impressions, une manière de regarder, voire une interprétation. Mais Fang Xun s'intéresse également en peintre à l'art du pinceau, de l'encre et des couleurs, ce qui le différencie de Gao Shiqi ⁴⁸. Il construit ses descriptions à partir du témoignage d'autres spectateurs, de sources textuelles dont il retient surtout les jugements de valeur ou les interprétations littéraires, mais aussi de son expérience artistique et de sa réflexion théorique. C'est ce tissage dense qui rend ses descriptions riches, mais aussi complexes.

Les descriptions de Fang Xun sont révélatrices du regard que portait un lettré sur une peinture. Ce regard n'est pas sans poser quelque

⁴⁶ Voir la retranscription du texte de Gao Shiqi in *ibid.*, p. 1508 :

La neige s'accumule sur les sommets blancs
Dans les brumes glacées, tous les arbres se resserrent
Un temple, dans les profondeurs, égrène les coups d'une cloche de loin en loin
Dans l'étroit gosier de la vallée, une source glacée s'écoule
Celui qui s'installe, tranquille, face [à cette peinture], sent son vêtement
s'amincir.

⁴⁷ Pour la description de la peinture de Zhang Xuan *Han gong tu* 漢宮圖 (Festivité au palais des Han), cf. *SJJHL*, 2.108. Pour celle de Gao Shiqi, voir *Jiangcun xiaoxia lu*, in *op. cit.*, p. 990. François Martin m'a fait remarquer la proximité stylistique entre le poème de Gao Shiqi et la préface du *Yutai xinyong* 玉臺新詠.

⁴⁸ Par exemple, pour cette même peinture de Zhang Xuan, Fang Xun décrit les différents traits de pinceaux utilisés sans composer un poème comme Gao Shiqi.

problème. On remarque ainsi que Fang Xun se contredit : alors que, dans son traité, il en appelait à une neutralité respectueuse du spectateur, dans ses descriptions, il suggère des interprétations ou confie ses impressions personnelles ; plus encore, il s'abstient rarement de juger les œuvres qu'il présente, que ce soit pour louer le beau travail académique de Yi Yuanji (fig. 2) ou pour faire état du sentiment que lui inspire le paysage de Li Cheng (fig.3). Le peintre ne justifie pas cette contradiction. Mais on notera que ces interprétations et jugements semblent presque toujours inspirés à Fang Xun par des textes rédigés antérieurement, qu'il s'agisse de ceux de Li Rihua, de Zhao Mengfu ou encore de Gao Shiqi. Faut-il croire qu'il considère qu'une interprétation ou un jugement, lorsqu'ils viennent d'un texte, et plus généralement lorsqu'ils sont issus de la tradition littéraire, ne relèvent pas de la sphère des idées personnelles ? La neutralité respectueuse que préconise Fang Xun vise-t-elle en réalité à faire émerger, du fond de la mémoire du spectateur lettré, ces textes et écrits qui appartiennent en quelque sorte plus à la peinture qu'à l'individu qui la contemple ? Il n'approfondit malheureusement pas la question. Cependant, sa manière de décrire ces images, l'usage qu'il fait des textes, nous éclairent peut-être.

La description du *Rouleau des cinq buffles* par Fang Xun, les incohérences relevées dans son texte ou entre son texte et ceux des autres spectateurs, empêchent finalement de se représenter la peinture avec exactitude. Ceci s'explique en partie par l'apparente indifférence des lettrés quant à la précision de leurs descriptions. Cette indifférence devient manifeste dans le cas de la peinture de Yi Yuanji, dont le contenu est à peine décrit par Fang Xun. Pour d'autres paragraphes du traité, non cités ici, la description est si imprécise qu'il est absolument impossible de chercher à identifier la peinture en question. Peut-être abuse-t-on même du terme de « description », lorsqu'on parle des textes que composa Fang Xun au sujet des peintures. Car, si l'on compare avec la description telle qu'elle se pratiquait par exemple chez Diderot, au même siècle en France, il devient clair que nous n'avons pas affaire au même genre de démarche face à l'image. Pourtant, les circonstances dans lesquelles étaient vues les œuvres ne sont pas à mettre en cause : Diderot n'a pas nécessairement sous

De l'image à l'action

les yeux les peintures qu'il décrit dans ses Salons, comme il s'en plaint dans sa Préface au Salon de 1763⁴⁹. Ceci ne l'empêche nullement de décrire un tableau avec une rigueur telle que, comme lui-même le proclame⁵⁰, on pourrait presque le peindre à nouveau⁵¹. Telle ne semble pas être l'ambition de Fang Xun.

On a vu cependant comment Fang Xun rend compte des aspects techniques de la peinture, décrivant les traits, les rides, les couleurs. Curieusement, cette attention portée aux gestes du peintre disparaît lorsqu'il s'agit de décrire l'image finie. Pour comparer de nouveau avec Diderot, alors que celui-ci s'émerveille de la magie de l'art qui, de l'informe mène aux formes⁵², il semble que Fang Xun voit dans une peinture moins les formes finies que les bougés des traits de pinceau. Si la peinture est décrite par lui comme la formation d'un monde, c'est bien le processus de formation plus que le monde fini qui l'intéresse. De ce point

⁴⁹ « Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit ; mais il est loin, et tandis que la tête appuyée sur les mains ou les yeux égarés en l'air on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides », Diderot, Préface au Salon de 1763 in *Essais sur la peinture*, Paris : Hermann, 1984, p. 181.

⁵⁰ « Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile », Diderot, Préface au Salon de 1765, *ibid.*, p. 26.

⁵¹ Par exemple, et pour demeurer dans le registre de la nature morte ou de la peinture de paysage, on peut penser à la description que Diderot fait d'une nature morte de Chardin au Salon de 1763, in *op. cit.*, p. 219, ou encore aux splendides descriptions des paysages de Vernet au Salon de 1767, in *Ruines et paysages, Salon de 1767*, Paris : Hermann, 1995, p. 174-237. On comparera avec intérêt ces descriptions à celles de Li Cheng ou de Dong Yuan par Fang Xun et Gao Shiqi. À ce sujet, voir Anne Kerlan-Stephens, thèse citée, p. 481-488.

⁵² Ainsi Diderot, à propos de la *Raie dépouillée* de Chardin, au Salon de 1763, découvrant la magie de la peinture, montre-t-il comment celle-ci repose entièrement sur la manière dont le regard du spectateur est sollicité : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus [...] Approchez-vous, tout se brouille,

de vue, le regard que porte Fang Xun sur la peinture obéit aux préceptes lettrés, tels que Wang Keyu, par exemple, les énonce dans le *Shanhuwang huaji*. Ce dernier distingue deux manières de regarder une peinture. La manière vulgaire consiste à ne s'intéresser qu'à la ressemblance formelle⁵³. À l'opposé, le lettré aura été éduqué à regarder une peinture en y recherchant « d'abord la résonance spirituelle, puis en second l'intention du pinceau, l'ossature des traits, la composition et les couleurs et en dernier la ressemblance formelle, c'est-à-dire en suivant les Six critères [de l'art de peindre] »⁵⁴. Pour Wang Keyu, comme pour Fang Xun, la ressemblance formelle n'est pas un bon critère pour regarder une peinture. Le mépris affiché par les lettrés à l'égard de la ressemblance formelle en peinture influence donc aussi leur manière de regarder les images, même si cela ne va pas sans un certain paradoxe pour un peintre qui, comme Fang Xun, attache dans sa pratique une importance de bon sens à cette même ressemblance.

L'image finie échapperait donc au regard de Fang Xun parce que celui-ci cherche d'abord à voir dans la peinture un processus spirituel. Mais une autre raison explique l'absence de précision dans les descriptions de Fang Xun. C'est la présence des textes, de cette mémoire lettrée qui vient faire écran à la mémoire visuelle. Lorsque Fang Xun ne parle plus des gestes du peintre, que décrit-il ? Les sceaux, les inscriptions, les colophons. Il se situe alors non plus en deçà mais au-delà de l'image finie,

s'aplatit, disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit », in *op. cit.*, p. 219-221.

⁵³ « La ressemblance formelle, c'est le point de vue des gens du vulgaire », Wang Keyu, *Shanhuwang huaji*, in *Meishu congshu*, vol. 1, p. 678. Ce passage, ainsi que d'autres traitant de la même question sont commentés et traduits par Craig Clunas dans *Picture and Visuality in Early Modern China*, Princeton : Princeton University press, 1997, p. 116-117. Je suis grandement redevable pour cette conclusion aux analyses de Craig Clunas développées dans l'ensemble du chapitre quatre de son ouvrage.

⁵⁴ Wang Keyu, *ibid.*, p. 679. Il faut cependant remarquer que Wang Keyu modifie l'ordre des Six critères de manière à faire apparaître en dernière position celui qui, chez Xie He 謝赫, venait en troisième position. Il supprime également le dernier critère, qui s'applique uniquement à l'art du peintre (transmission par la copie) et doit donc développer le second critère qui se trouve dédoublé.

De l'image à l'action

dans un domaine où la peinture est devenue un objet lettré. Fang Xun, en homme modeste, paraît avant tout honoré d'avoir vu les noms prestigieux qui accompagnent l'image. Chez d'autres, plus lettrés que lui, à cet honneur vient s'ajouter la tentation d'entrer à leur tour dans ce panthéon. Ainsi Gao Shiqi qui, à une description précise des images, substitue bien souvent d'élégantes compositions poétiques de son cru. À proprement parler, la culture lettrée aveugle le spectateur. La peinture que le lettré évoque n'est pas l'image vue mais un monument où sont recueillis les textes, les calligraphies ou les sceaux des différents spectateurs. Or, chaque spectateur successif a, par son regard et son jugement, transformé l'image initiale, si bien que ce que les spectateurs suivants voient, c'est la sédimentation de ces divers regards, gestes et écrits devenus inséparables de la peinture. Dès lors, le souci du lettré chinois semble moins de décrire avec justesse et précision l'image peinte, que de rendre compte de ce processus de sédimentation, voire d'y participer.

Finalement, a-t-on encore affaire, avec Gao Shiqi ou Fang Xun, à des descriptions de peinture ? D'une part, leur vision directe des peintures se trouve entravée par leur culture lettrée ; d'autre part, leurs textes ne semblent pas répondre aux exigences de la description, au sens où nous l'entendons en Occident. Dans ses Salons, Diderot s'interroge sur le pouvoir qu'ont les mots de *devenir* du visible, voire de s'y substituer, et c'est là l'enjeu de ses descriptions⁵⁵. On ne trouve, ni chez Fang Xun ni chez Gao Shiqi, une interrogation sur les possibilités et les limites du langage dans ce domaine. Leurs écrits ne s'affrontent pas directement à l'image, ils se situent à ses côtés, viennent la commenter, à la manière dont les lettrés commentent inlassablement les textes de la tradition. S'il est vrai que le regard lettré est, par nature, un acte collectif⁵⁶, reposant sur une forme de sociabilité, la peinture devient alors cet objet-lieu où les lettrés se

⁵⁵ Voir par exemple le Salon de 1767, in *op. cit.*, p. 225.

⁵⁶ C'est ce que Craig Clunas affirme en ce qui concerne la culture Ming : «Ming pictures that show gentlemen looking at pictures [...] always stress the collective nature of looking, and it is rarer to see an image of someone looking at a picture entirely by themselves [sic]», *op. cit.*, p. 114. Ceci me semble vrai aussi pour les lettrés Qing.

retrouvent non seulement entre personnes vivantes, mais aussi à travers les âges. La précision du regard importe moins alors que la communion des esprits. Finalement, on peut suggérer que, lorsqu'un collectionneur dans son catalogue, ou un lettré dans un texte, parle d'une peinture (plus qu'il ne décrit une image), c'est surtout pour participer à une série de transformations et d'interventions qui font de cet objet visuel un dispositif grâce auquel se constitue une communauté lettrée idéale et atemporelle.

Annexe I : Peintures décrites par Fang Xun

Anonyme Tang 花下調鸚大仕女 <i>Huaxia tiao ying shinü</i> (Femmes apprivoisant un perroquet sous les fleurs)
Zhang Xuan 張萱 (actif 714-742) 漢宮圖 <i>Han gong tu</i> (Au palais des Han)
Zhou Fang 周昉 (730?-800?) 玩花仕女 <i>Wanhua shinü</i> (Femmes se délectant parmi les fleurs)
Han Huang 韓晁 (723-787) 五牛圖 <i>Wu niu tu</i> (Rouleau des cinq buffles)
Guanxiu 貫休 (832-912) : 應真像 <i>Yingzhen xiang</i> (Portrait de <i>luohan</i>)
Dong Yuan 董原 (mort en 962) 溪山高隱 <i>Xishan gao yin</i> (Ermitage entre torrents et monts)
Li Cheng 李成 (919-967)
(a) 群峰積雪 <i>Qunfeng ji xue</i> (Eclaircie après la neige sur les pics)
(b) 大幅雪圖 <i>Dafu xue tu</i> (Grand paysage de neige)
Juran 巨然 (actif ca. 960-985) pas de titre
Yi Yuanji 易元吉 (XI ^e s.) 猴貓圖 <i>Hou mao tu</i> (Singe et chats)
Guo Xi 郭熙 (ca.1001-1090) 山水 <i>Shanshui</i> (Paysage, deux peintures)
Li Gonglin 李公麟 (ca. 1041-1106)
(a) 阿羅漢卷 <i>Aluohan</i> (Rouleau de <i>luohan</i>)
(b) 蓮社圖 <i>Lianshe tu</i> La société du lotus
Mi Fu 米芾 (1052-1107)
(a) Peinture sur soie en couleurs, inscription de l'empereur Gaozong et titre de Dong Qichang 雲起樓圖 <i>Yunqi lou</i> (Le pavillon d'où s'élèvent les nuages)
(b) Une petite peinture
Li Tang 李唐 (ca. 1050-1130) : 牧羊樵子 <i>Muyang qiaozi</i> (Pâtre et bûcheron)
Liu Songnian 劉松年 (ca. 1150-1225) : 沉李浮瓜圖 <i>Chen li fu gua tu</i> (Plaisirs de l'été ou Faire flotter la pastèque et mettre la prune à l'eau)
He Cheng 何澄 (actif ca.1294) 淵明歸去來辭長卷 <i>Yuanming « Guiqulai ci » chang juan</i> (Grand rouleau de « L'ode au retour » de Tao Yuanming)
Gao Kegong 高克恭 (1248-1310) deux peintures
Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254-1322)
(a) 竹石山鵲 <i>Zhu shi shanque</i> (Bambou, rocher et pie des montagnes)
(b) 倦繡圖 <i>Juanxiu tu</i> (Lasses de broder)
Guan Daosheng 管道昇 (1262-1319) 墨竹卷 <i>Mozhu juan</i> (Rouleau de bambous à l'encre)
Zhao Yuan 趙原 (?-1372) 過牆竹 <i>Guo qiang zhu</i> (Bambous dépassant du mur)
Ni Zan 倪瓚 (1301-1374) 樂圃林居圖 <i>Lepu linju tu</i> (Séjour oisif au Jardin des plaisirs)
Wang Meng 王蒙 (1308-1385)
(a) une peinture sur papier
(b) une peinture sur soie en couleurs légères
(c) 溪山高逸圖 <i>Xi shan gaoyi tu</i> (Retraite parmi torrents et monts)
(d) 墨竹 <i>Mozhu</i> (Bambous à l'encre)
Xu Ben 徐賁 (v. 1320-1378) 竹石 <i>Zhushi</i> (Bambous et rocher)
Huang Daozhou 黃道周 (1585-1646) 松長卷 <i>Song changjuan</i> (Grand rouleau de pins)

Le titre ou le thème de la peinture reprend celui donné dans le *Shanijingju hualun*. L'ordre chronologique est choisi par l'auteur de cet article et n'est pas l'ordre de présentation dans le texte de Fang Xun

Annexe II : Nature et nombre des informations données par Fang Xun (par ordre décroissant d'informations)

Auteur	format	inscr.	supp.	médium	titre	sign.	coll.	sceaux	circ.	date	Total
Yi Yuanji	X	X	X	X	X			X			6
Li Gonglin (b)	X	X	X	X	X			X			6
Dong Yuan	X		X				X	X	X		5
Mi Fu (a)		X	X	X	X			X			5
Guanxiu	X			X			X		X		4
Li Gonglin (a)	X	X	X	X							4
Mi Fu (b)	X		X			X	X				4
Wang Meng (a)	X	X	X			X					4
Wang Meng (d)		X	X	X		X					4
Huang Daozhou	X					X	X			X	4
Han Huang	X	X	X								3
Li Cheng (b)	X	X			X						3
Gao Kegong	X					X				X	3
Zhao Mengfu (b)		X	X		X						3
Guan Daosheng	X			X		X					3
Xu Ben		X		X		X					3
Zhang Xuan					X		X				2
Li Cheng (a)	X		X								2
Guo Xi	X	X									2
Liu Songnian				X	X						2
He Cheng	X	X									2
Ni Zan					X	X					2
Wang Meng (b)			X	X							2
Juran									X		1
Li Tang				X							1
Zhao Yuan		X									1
Wang Meng (c)					X						1
Total	15	13	12	11	9	8	5	4	3	2	

Format : rouleau horizontal, vertical, album, taille.

Inscriptions : mentionnées ou retranscrites

Support : soie ou papier

Médium : encre, couleurs

Signature : du peintre

Collectionneur : propriétaire du temps de Fang Xun

Sceaux : mentionnés ou retranscrits

Circonstances : dans lesquelles Fang Xun a vu la peinture

Date : de la peinture

De l'image à l'action



He Cheng, de la Bibliothèque impériale, a peint un long rouleau horizontal d'après le poème de Tao Yuanming, *Le retour*. Les traits de pinceau ont la finesse de l'écriture sigillaire, les vêtements sont peints avec des traits en fil de fer épais exécutés au gré du pinceau. On croit sentir le vent se lever ou l'eau imbiber les vêtements. Tao est représenté par de petites figures, dans des attitudes variées, où son visage exprime toujours un grand détachement. Il a le maintien de qui « ne courberait pas la taille pour cinq boisseaux de riz ». À la suite, Zhang Zhongshou a calligraphié le *Fu du retour*, dans l'esprit de Beihai [Li Yong]. Il y a aussi des inscriptions de Wuxing [Zhao Mengfu], Daoyuan [Wu Ji] et de Danqiu [Ke Jiusi].

Fang Xun, *SJJHL*, 2.112

Fig. 1 : He Cheng (XIII^e s.) : Rouleau de *L'Ode au retour* [de Tao Yuanming] (détail).

Encre sur papier. 41 x 723,8 cm. Musée de la province de Jilin.

Source : *Wenwu*, 1973/8.



La peinture *Singe et chats* de Yi Yuanji, qui appartient à Monsieur Sun de Pékin, est un rouleau horizontal de seulement trois *chi* environ, sur soie. L'art du pinceau y est précis, les couleurs sont belles, c'est vraiment le style académique. Sur le rouleau, Youling [Huizong] des Song a écrit « Peinture de singe et de chats de Yi Yuanji », et a apposé son auguste sceau. Songxue [Zhao Mengfu] a ajouté l'inscription suivante : « Voilà deux chats encore petits, l'un est entre les pattes du singe Sun Gongfeng, l'autre a l'air tout effarouché ; le peintre a su dépeindre les attitudes des animaux. Il y a sur le rouleau une vieille inscription de Youling. Que celui qui possède cette œuvre la conserve précieusement ». La calligraphie est en petite cursive, proche, pour la structure des caractères et le maniement du pinceau, de celle de Li Beihai [Li Yong]. Tuigu [Sun Chengze] a ajouté une inscription : c'est à cause de Wuxing [Zhao Mengfu] qu'il affectionne cette peinture.

Fang Xun, *SJJHL*, 2.118.

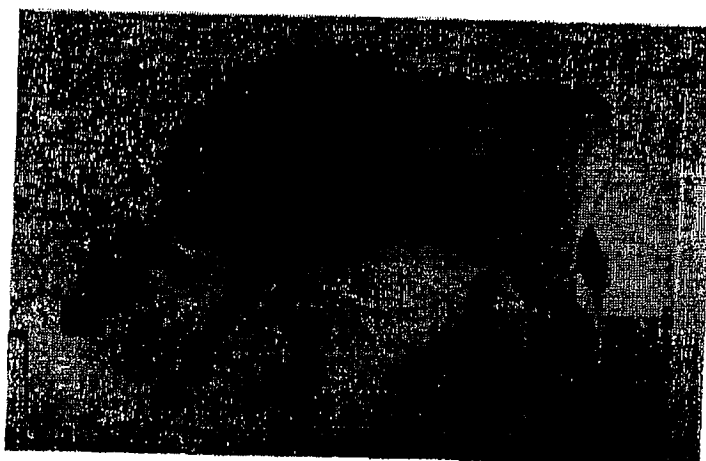
Fig. 2 : Yi Yuanji (XI^e siècle) *Singe et chats*. Encre et couleurs sur soie.
12,5 x 22,5 cm. Musée national du Palais, Taipei.
Source : *Gugong minghua* II, 27.



De Yingqiu [Li Cheng], *Neige sur les pics*, une petite peinture sur soie. Le pinceau y est extrêmement fin et précis. Pour représenter les crêtes, les forêts et les habitations, il a utilisé partout de l'encre brûlée, les traits sont comme des fils de fer entortillés. Les endroits vides sont rehaussés d'une encre pâle, la couche de neige paraît terriblement glacée. Face à cette peinture, on commence à trembler .

Fang Xun, *SJJHL*, 2.109.

Fig. 3 : Li Cheng (919-967) : *Éclaircie après la neige sur les pics*. Encre sur soie. 64 x 32 cm. Musée national du Palais, Taipei.
Source : *Gugong shuhua ji*, Pékin, 1930, vol. 19.



I. Le rouleau horizontal des *Cinq buffles* de Han Jingong mesure cinq *chi* environ, sur un papier de chanvre, solide et dense, de bonne qualité. Au début du rouleau il a fait un vieux buffle jaune qui broute des herbes.



III. Un de couleur chamarrée se frotte les cornes.

II. Un buffle de couleur grise est en train de meugler.

Fig. 4 : Han Huang (723-787) : *Rouleau des cinq buffles* (1/2). Couleurs sur papier de chanvre. 21,4 x 140,2 cm. Musée du Palais, Beijing. Une inadéquation entre textes et images apparaît à l'évidence dans la description par Fang Xun des parties II et III ci-dessus,

Source : *Tang Han Huang "Wu niu tu"*, Beijing, 1959.



IV. Un autre de couleur blanche mêlée de gris montre son dos...

V. ...Enfin un de couleur jaune pur a la tête prise dans un licou de couleur rouge. Le peintre a sans doute utilisé l'idée de Tao Hongjing. Les traits ressemblent à la corde détorse, ronds et nerveux, l'ossature des animaux, dessinées en traits tournés et angulaires est irrégulière, avec des creux et des bosses, la dynamique spirituelle ne manque pas. À la suite, Wuxing [Zhao Mengfu] a rédigé deux inscriptions et au début il a écrit en écriture régulière fine, comme dans le *Huangting jing*. L'inscription à la fin est en écriture cursive. Ces deux inscriptions ont été rapportées dans le *Shuhua pu*.

Fang Xun, *SJJHL*, 2.102

Fig. 5 : Han Huang (723-787) : *Rouleau des cinq buffles (2/2)*. Couleurs sur papier de chanvre. 21,4 x 140,2 cm. Musée du Palais, Beijing.

Résumé

Anne KERLAN-STEPHENS : De l'image à l'action. Les descriptions de peintures dans la culture lettrée chinoise

La peinture chinoise a constamment suscité une importante activité littéraire. Par exemple, des textes (catalogues de collections, recueils de prose (*biji ben*), traités sur la peinture...) décrivent les peintures que des spectateurs lettrés ont admirées. Cet article se propose d'étudier certaines de ces descriptions, révélatrices de la manière dont les lettrés regardaient les images, à partir des paragraphes que Fang Xun (1736-1799) consacra à des peintures dans son traité *Propos sur la peinture de l'Ermitage de la montagne tranquille* (*Shanjingju hualun*). Dans un premier temps, il s'agit de comprendre le rôle que jouait ces descriptions dans le traité lui-même. Ceci amène dans un second temps à analyser la conception que se fait Fang Xun de l'art de regarder les images, liée à sa conception des images elles-mêmes. Dans un troisième temps, on s'intéresse à la manière dont le spectateur particulier qu'est Fang Xun regarde et décrit les peintures, en confrontant son texte avec des œuvres encore conservées et avec les écrits d'autres lettrés. Ceci amène en conclusion à des réflexions sur certains problèmes posés par ces descriptions, en particulier quand on les compare avec notre propre tradition occidentale, telle qu'elle existe chez Diderot par exemple.

Abstract

Anne KERLAN-STEPHENS: From image to action. Descriptions of paintings in Chinese literati culture

Chinese painting has throughout its history inspired an impressive volume of literary activity. Many types of texts (collection catalogs, prose compilations (*biji ben*), paragraphs from treatises on painting...) describe the works that literati viewed and admired. This article studies certain descriptions that are particularly revealing of how literati viewed images, using as point of departure the paragraphs that the artist Fang Xun (1739-1799) devoted to painting in his treatise, *Thoughts on the Painting of the Quiet Mountain Retreat*. We begin by analyzing the role the descriptions play in the treatise. This leads to analysis of the links between Fang Xun's concept of the art of viewing images and his concept of the images themselves. The third part studies the unique manner by which Fang Xun the "spectator" viewed and described paintings, comparing his descriptions both to those subject paintings that still survive and to writings of other literati. The conclusion reflects on certain problems posed by Fang Xun's descriptions, particularly in comparison with the occidental tradition, exemplified by, for example, the writings of Diderot.



VISIBLE AU LISIBLE

et image en Chine et au Japon

établie par Anne Kerlan-Stephens
le Sakai

晴如
の
悲
好
彦

好
明
彦

Editions
Philippe Picquier

PEINTURE ET MÉMOIRE : LA DYNAMIQUE DE L'IMAGE
ET DE SES INSCRIPTIONS DANS UNE PEINTURE
DE FANG XUN (1737-1799)

Anne Kerlan-Stephens

La nature d'un objet d'art tient autant à l'objet lui-même qu'aux usages qui en sont faits. Ainsi, une peinture est en Chine un objet bien différent de cette surface unidimensionnelle, de bois, de papier ou de toile que l'on connaît en Occident, d'une part parce qu'elle est présentée sur des supports différents, rouleaux, éventail ou feuilles d'album, d'autre part parce qu'elle appelle des pratiques de contemplation autres. Les peintures n'étaient pas toujours accrochées, et lorsqu'elles l'étaient, c'était pour de courtes périodes. Les rouleaux horizontaux n'étaient pas vus dans leur entier d'un seul coup d'œil, on les examinait progressivement sur des tables réservées à cet usage ; quant aux rouleaux verticaux, ils étaient aussi souvent déroulés devant le spectateur, qui soit les tenait entre ses deux mains soit les regardait en se tenant assez près. Ce spectateur, pour qui regarder une peinture signifiait aussi la manipuler, intervenait très souvent en portant des inscriptions soit directement dans l'espace pictural, comme les peintres, soit en d'autres endroits du rouleau. Ces inscriptions sont de forme et de contenu variés¹. Poèmes, il s'agit souvent d'éloges ou d'évocation lyrique de la peinture. Textes en prose, le spectateur y exprime son jugement, évalue l'authenticité de la peinture, en explique le contenu ou plus simplement raconte les circonstances dans lesquelles la peinture fut contemplée ou achetée. L'auteur de l'inscription peut être le destinataire de l'œuvre ou un ami de celui-ci ; l'inscription peut avoir été portée à la demande du commanditaire de la peinture, d'un de ses propriétaires ou spontanément. De nombreuses années, voire des siècles, séparent parfois l'image des textes qui la suivent. Il faut aussi noter la qualité plastique de ces inscriptions, calligraphiées avec soin par des lettrés qui pouvaient choisir un style d'écriture plutôt qu'un autre.

Une telle pratique tend à effacer la distinction faite entre auteur et spectateur et amène à poser la question de la définition

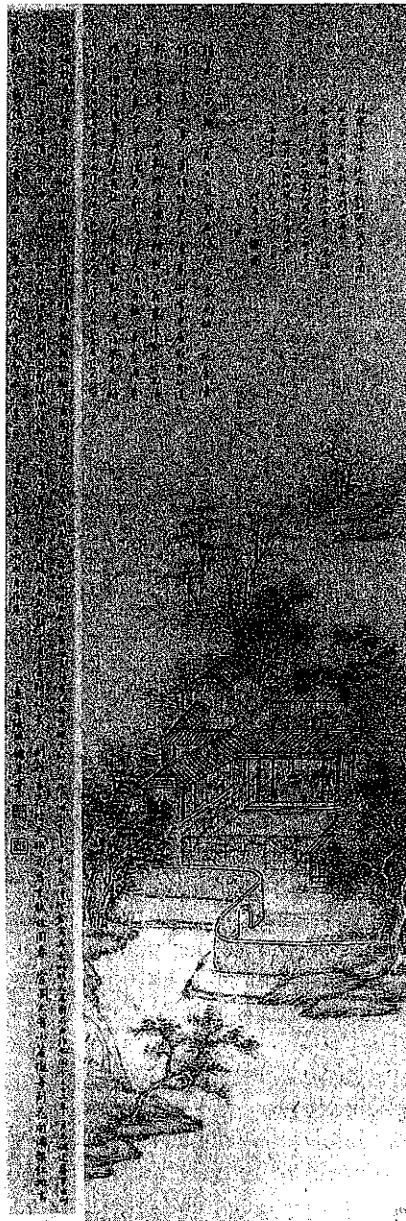


Fig. 1: Fang Xun, *La Bibliothèque aux fleurs éclatantes* (*Yinghua tu*), 1795. Rouleau vertical, encre et couleurs sur papier, 125,6 x 33,2 cm. Musée du Palais, Pékin. Illustration d'après *Catalogue illustré des peintures et calligraphies chinoises anciennes* (*Zhongguo gudai shuhua tumu*), vol. 23, Pékin, Wenwu chubanshe, 2000.

de tels termes selon la culture chinoise traditionnelle : le spectateur est aussi un acteur, qui tend à transformer et à réitérer la valeur artistique de l'objet considéré. Il est, de ce point de vue, mis sur le même plan que l'artiste. Le regard que posait le « spectateur » sur une peinture consistait par ailleurs en un acte bien particulier de contemplation et de lecture dont on aurait beaucoup à apprendre pour la compréhension du processus d'appréciation esthétique de ces œuvres d'art. Ceci nous amène à nous interroger sur la nature de l'objet qu'est cette peinture qui admet sur le même support image et textes. Ces questions dépassent largement les limites de cet article dont elles sont l'horizon. Mais on peut commencer à y répondre par des études de cas précis. Par exemple, un travail sur les descriptions de peintures laissées par les collectionneurs lettrés devrait permettre d'avancer quelques hypothèses². Une autre approche consiste à étudier les inscriptions portées par le peintre et les spectateurs sur un même rouleau. C'est ce que nous avons choisi de faire ici avec une peinture de Fang Xun (1737-1799) intitulée *La Bibliothèque aux fleurs éclatantes* (*Yinghua tu*, 1795) (fig. 1).

Les études modernes sur la peinture chinoise, tant en Chine qu'en Occident, ont manifesté assez peu d'intérêt pour la pratique des inscriptions des spectateurs chinois, si bien que l'on manque de données sur son histoire. Alors que les lettrés chinois se sont très tôt exprimés, de préférence sous forme poétique, à propos des images qu'ils voyaient, rien ne permet de dire si les premiers poèmes évoquant une peinture furent effectivement inscrits sur celle-ci. Quant aux textes en prose rédigés directement sur une peinture, ils sont attestés de manière assez certaine depuis les Tang³. Dans l'état actuel des recherches, on constate que la pratique consistant à rédiger sur le rouleau des inscriptions en relation avec l'image prend de l'ampleur sous la dynastie des Yuan (1277-1367). Mais il faut attendre les XVII^e-XVIII^e siècles pour trouver des textes théoriques consacrés à cette pratique⁴.

Deux termes (*ti* et *ba*) sont utilisés, soit conjointement, soit séparément, pour désigner les inscriptions sur la peinture. La définition de ces deux termes ne répond cependant à aucun usage strict et varie selon les cas. Ainsi, les *ti* et les *ba* sont généralement distingués selon un critère spatial, les *ti* étant inscrits sur ou avant la peinture et les *ba* à la suite. Mais on notera aussi que le terme *ba* sert souvent à désigner des textes longs et que ce terme n'est jamais utilisé pour des inscriptions portées sur des rouleaux verticaux. Le terme *ti* est aussi souvent utilisé de manière générique pour désigner toute forme d'inscription dans les textes chinois. On notera en tout cas que la distinction entre *ti* et *ba* semble s'appuyer sur la nature du support envisagé et l'emplacement de l'inscription sur celui-ci et non sur la nature du texte inscrit.

Il existe quatre grands types de supports : l'éventail, l'album, le rouleau vertical et le rouleau horizontal. C'est sur le rouleau horizontal que l'on pourra rencontrer le plus grand nombre d'inscriptions. Potentiellement, on peut en effet ajouter à l'infini des pièces de papier à la suite d'une peinture⁵. Sur le rouleau vertical au contraire, qui est le support utilisé ici pour



Fig. 2: Schéma du rouleau vertical. Dessin extrait de Jerome Silbergeld, *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form*, Seattle, University of Washington Press, 1982.

la peinture de Fang Xun, l'espace laissé aux inscriptions est nécessairement limité. Les emplacements qui peuvent en effet recevoir des inscriptions, sans que cela soit nécessairement le cas pour tous les rouleaux verticaux, sont les suivants (voir fig. 2):

- la bandelette de titre;
- l'espace où est peinte l'image (espace pictural);
- une pièce de papier montée au-dessus de l'image (le *shitang*, hall aux poèmes) spécifiquement destinée à recevoir les annotations des spectateurs;
- les marges autour de la peinture peuvent aussi recevoir des inscriptions.

On peut donc distinguer les inscriptions portées directement dans l'espace pictural de celles portées en dehors de celui-ci, quoiqu'à proximité, sur le support. Faute d'une étude systématique, il est cependant bien difficile d'affirmer, pour le rouleau vertical, qu'il existe une sorte de hiérarchie, soit dans le contenu des textes, soit dans la personnalité des spectateurs (destinataires ou simples spectateurs), qui justifierait la position de telle ou telle inscription par rapport à l'image. La chronologie ne semble pas être non plus un facteur d'ordre. Il faut enfin noter que les inscriptions qui paraissent sur des pièces de papier séparées de l'image peuvent changer de place au cours des remontages.

Le choix d'un type de support plutôt qu'un autre induit un certain usage de la peinture par le spectateur qui ne tient pas seulement au mode d'accrochage et de contemplation, mais aussi à la place qui est impartie à l'image par rapport au texte. Dans le cas du rouleau vertical, textes et image sont visibles ensemble sur le même support. Même si le spectateur choisit de regarder d'abord l'image puis de lire les textes, ou l'inverse, il aura pris conscience simultanément de ces deux entités présentées ensemble sur le rouleau. C'est une réalité particulièrement intéressante pour réfléchir à la nature de l'objet que regarde le spectateur.

La Bibliothèque aux fleurs éclatantes de Fang Xun, un rouleau vertical, va permettre d'étudier la manière dont des spectateurs chinois ont vu un tel objet. Il s'agit d'une peinture sur papier, de 125,6 cm de haut et 33,2 cm de large, avec trois inscriptions dont une du peintre. La peinture est datée et signée avec deux sceaux de l'artiste. Les deux inscriptions sont également suivies du sceau de leurs auteurs et on remarque en bas à droite un sceau de collectionneur, Xuzhai, du nom de la collection de Pang Yuanji (1864-1949) qui décrit cette peinture dans son catalogue⁶. C'est une peinture dans un remarquable état de conservation, le papier étant de très bonne qualité (il s'agit, d'après les conservateurs, d'un papier de type *Yuban*) et le travail de pinceau est très fin. C'est une belle

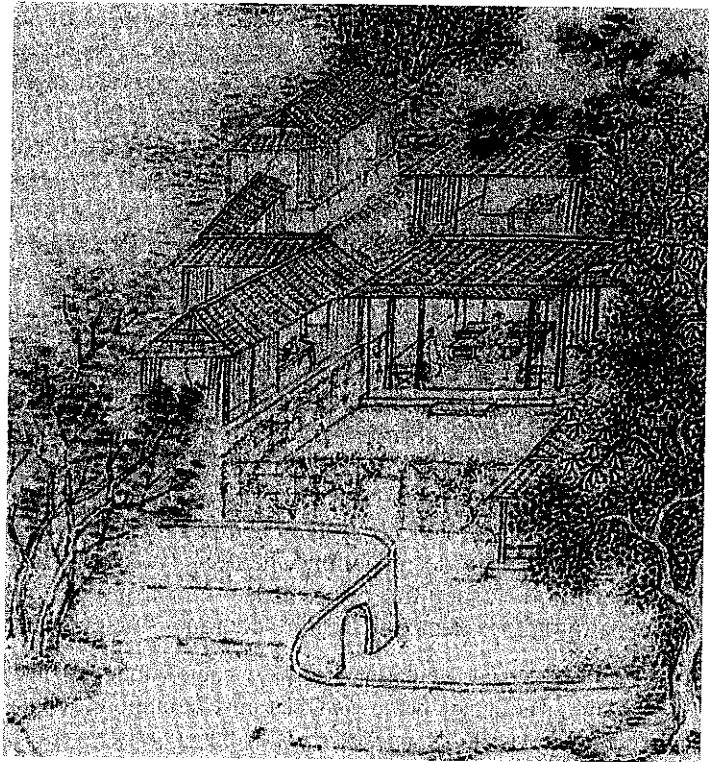


Fig. 3 : Fang Xun, *La Bibliothèque aux fleurs éclatantes (Yinghua tu)*, 1795. Détail. Illustration d'après *Peintures chinoises des siècles passés (Zhongguo lidai huihua)*, vol. VIII, Pékin, Renmin meishu chubanshe, s. d., p. 61.

œuvre de Fang Xun⁷. L'image représente un jardin et la bibliothèque d'un lettré (fig. 3). On y voit, après avoir passé un ruisseau, abrités derrière un muret de pierres, une série de bâtiments reliés les uns aux autres et ouvrant sur une cour ornée d'une palissade où grimpent, à l'ombre des paulownias, des rosiers représentés par de petits points rouges. Dans le bâtiment principal, trois hommes sont assis devant une large table où sont posés quelques livres. Au-delà, le paysage s'estompe progressivement, l'eau alterne avec la végétation, les brumes et les ombres flottantes.

La bibliothèque, vue en surplomb, est située à distance du spectateur, elle constitue un flot suspendu entre les deux espaces quasi vides au premier et à l'arrière-plan. La peinture est construite selon un motif géométrique repris de plans en plans : la berge, le muret, la palissade, les bâtiments, et même les langues de terre plantées d'arbres et le cours d'eau au loin forment des lignes horizontales puis verticales se décrochant en escalier. Chacune de ces

unités fonctionne aussi comme un écran séparant sans les masquer les intervalles laissés vides. L'absence de montagnes et de relief rend encore plus visible cette structure d'emboîtements, d'alternance de surfaces verticales qui crée la profondeur.

L'image n'occupe en réalité que les deux tiers inférieurs de la surface de papier, tout le haut étant laissé non peint. Il est possible que l'artiste ait ménagé cet espace à dessein, afin d'y accueillir des inscriptions – la sienne en particulier. Mais on ne peut s'empêcher de se demander ce que serait cette image sans les inscriptions, avec cet immense vide la dominant.

Trois inscriptions sont portées sur la peinture, deux au-dessus de l'image, dans le même espace que celle-ci, l'autre sur un papier différent collé dans la marge gauche du rouleau. Dans bien des reproductions, cette dernière inscription disparaît. Rien ne prouve qu'elle est à sa place d'origine, car la peinture a probablement été remontée et cette inscription a pu bouger.

On sera tenté de lire l'inscription en haut à gauche en premier, comme y invite sa date de rédaction, antérieure aux deux autres. C'est l'inscription du peintre, elle consiste en un poème et une dédicace, calligraphiés dans une écriture courante fine et élégante.

La forêt abrite une porte embrumée où l'eau court le long des galeries.
Au bord du ruisseau aux paulownias se trouve la bibliothèque.
Derrière les portes closes, on s'efforce de trouver de jolis vers.
L'ombre des fleurs, sous nos regards, progresse vers le lit de repos.

Accrochés aux treillages, les rouges rosiers sont des couvertures
de brocart.
Dans la profonde pénombre printanière, les fenêtres ajourées s'ouvrent.
Cette année, la Vallée des prunus a reçu nos inscriptions.
Comme par le passé, l'éclat des fleurs va sur tous les murs.

La peinture de la bibliothèque aux fleurs éclatantes à la manière de Qian Shubao (Qian Gu) a été réalisée pour le propriétaire Yuxiang, sous le règne de Qianlong, l'année *yimao* (1795), un jour avant le solstice d'été. Chu An, Fang Xun.

Le poème reprend les éléments essentiels de la peinture, tant pour l'architecture, les rosiers grimpants, la couleur dominante de la peinture ou encore son atmosphère (brume, ombre et fraîcheur), contribuant ainsi à une sorte de synesthésie. Mais il évoque aussi une réunion poétique (vers 3 et 7). L'inscription donne par ailleurs quelques vagues indications sur le destinataire de l'œuvre, un dénommé Yuxiang, qui est aussi le propriétaire du lieu. Enfin, le peintre qui est la source d'inspiration (un artiste des Ming, Qian Gu [1508-1578]) et la date de composition de l'œuvre (été 1795) sont mentionnés.

La seconde inscription, à droite de la première, consiste en un long poème heptasyllabique suivi d'une dédicace. Elle est de la main de Cheng Tongwen (mort en 1823), un érudit, originaire du même village que celui où résidait Fang Xun, fonctionnaire à la toute fin du XVIII^e et au début du XIX^e (entre les années 1790 et 1823)⁸. Cette inscription a été rédigée en 1801, six ans après la première inscription et deux ans après la mort de Fang Xun. Elle est dédiée au même Yuxiang, un personnage inconnu, mais qui apparaît ici comme un collectionneur, compilateur de poésie, sans doute un fonctionnaire aisé.

La salle d'étude est au sud du ruisseau, au-dessus d'un repli ;
 Pour protéger la cour, un mur de pierres maçonnées, vert et irrégulier.
 Et si le vent printanier se met de la partie, on dispose des écrans ;
 Où de rouges nuées s'étirent sur plus de dix *zhang*.
 Dans ce petit jardin sont composés des vers par d'humbles gens de Wu ;
 L'ombre des hauts arbres relie les nombreux angles des salles.
 Je sais combien mes voisins aiment les couleurs du printemps ;
 Dans le vent vespéral, les papillons en virevoltant passent le mur de l'est.
 Laissé à son oisiveté, le vénérable Fang peignait d'une manière
 inégalée ;
 Quand il répondit au poème de Jiang, son pinceau laissa voir la vérité
 des choses.
 Dix ans après, voilà que me revient le souvenir des hôtes [rassem-
 blés] devant les fleurs ;
 Mes lamentations montent vers le ciel, où sont mes amis d'antan ?
 La poussière du char s'envole, les tuniques à l'antique prennent des
 teintes noires ;
 Ceux qui évoquent le temps passé sur les nattes de banquet ont les
 tempes blanchies.
 Entrant par la porte, le vent printanier passe sur les livres éparés ;
 Et nous invite à retourner en rêve à cette époque fleurie.

Inscription composée pour l'honorable collection de Yuxiang en l'année *xinyou* du règne de Jiaqing (1801). Shuweng (Fang Xun) avait alors déjà trépassé. Jiang se nommait Chunyu. Yuxiang a prévu de compiler ses œuvres poétiques. Chunlu Cheng Tongwen.

S'il reprend certains éléments communs à la peinture et à l'inscription de Fang Xun (la description du jardin et de la bibliothèque, vers 1-4 et 6-8), ce texte apporte des informations et des thématiques nouvelles. Il laisse entendre en effet que la peinture de Fang Xun est l'illustration d'un poème de Jiang Chunyu⁹ (vers 10-11). L'allusion à une réunion poétique est réitérée (vers 5) avec nostalgie, car le temps a passé (vers 12), des amis sont partis, d'autres ont vieilli (vers 13-15) : le thème poignant de la fuite du

temps conclut le poème, il est repris dans les phrases de dédicace avec l'évocation de la mort de Fang Xun.

L'inscription de Cheng Tongwen occupe tout l'espace en haut à gauche de l'espace pictural. Cela explique que Zhang Xingyong ait porté son inscription, à nouveau à la demande du propriétaire de la peinture, sur une bande de papier collée dans la marge gauche du rouleau. A vrai dire, nous ne savons pas si c'était là la place d'origine de l'inscription, car la description la plus ancienne que l'on connaisse de cette peinture a été rédigée par Pang Yuanji dans son catalogue édité en 1909¹⁰. Quant à l'auteur de l'inscription, on sait peu de choses à son sujet. Il vécut dans la même région que les personnages précédents et était un de leurs contemporains¹¹. Il a également préfacé un recueil de poèmes de Fang Xun imprimé en 1803¹².

Une palissade de bambou où sont entrelacés des milliers de nuées roses ;
Aux quatre coins du jardin, volettent les abeilles en essaims
bourdonnant.

On note et lit de nouveaux poèmes dans des applaudissements continus ;
Des esprits attentionnés suggèrent que se fasse une peinture qui les
glorifiera.

L'année *yimao* du règne de Qianlong (1795), alors qu'il séjournait aux abords du ruisseau des paulownias en fleurs, le bachelier Jiang Chunyu montra un poème sur les fleurs de rosiers dans lequel on trouvait le vers suivant : « Ces floraisons incarnates n'ont point quitté leur doublure, ce sont les yeux du lion des neiges. » A sa lecture, on se pâma d'admiration. On suggéra alors au *sima* [titre honorifique qui désigne ici le propriétaire de la peinture] de prier Chu'an d'en faire le thème d'une peinture. Voilà l'origine de cette peinture, *La Bibliothèque aux fleurs éclatantes*, réalisée il y a maintenant trente-deux années. Le *sima* en vint à évoquer le passé et il me montra ces inscriptions. Il était difficile de rester insensible en ce moment. Je composai donc les vers suivants :

Le temps d'une chiquenaude, et voilà trente-deux ans que les amis
se sont réunis ;
Ces fleurs, cette demeure, sont comme par le passé.
A quoi bon espérer retourner ensemble demeurer sur les bords du lac ?
Livres, peintures et calligraphies, c'est sûr, dans le passé comme
dans le futur sont destinés à s'unir.

Dans cette peinture les inscriptions sont comme des amis du premier
jour ;
Mais on ne voit plus ceux qui alors composaient notre cercle.

Seul je demeure regardant les fleurs, frottant mes yeux usés ;
 Pour monseigneur voici à nouveau des vers sur le printemps dans
 le jardin d'antan.

Mon jardin possédait aussi des rideaux de bambou ;
 A chaque floraison, tout le treillis rougeoyait.
 Mais voilà six années qu'il a perdu sa splendeur ;
 A qui demanderai-je de venir peindre un paravent ?

Sur un thème suggéré par le *sima* Yuxiang, à sa demande, j'ai rédigé cette inscription. La sixième année du règne de Daoguang, l'année *bingxu* (1826), alors que le soleil était dans la sixième mansion, moi, Yuanchun Zhang Xingyong ai présenté cet essai.

Cette dernière inscription, qui est aussi la plus longue, nous permet de mieux comprendre les circonstances à l'origine de l'œuvre : Fang Xun a réalisé sa peinture pour illustrer un vers de Jiang Chunyu lors d'une réunion poétique qui eut lieu chez Yuxiang au printemps 1795. La peinture, le poème de Jiang Chunyu, et sans doute la joute poétique ont tous pour thème les fleurs de rosiers grimpants en pleine éclosion. A ce récit des circonstances de la réalisation de la peinture vient s'ajouter le thème, cette fois-ci bien plus développé que dans l'inscription précédente, de la fuite du temps. La peinture et ses inscriptions ont réveillé des souvenirs et la nostalgie domine. Mais image et textes sont aussi ceux par qui le souvenir persiste, la trace visible qui demeure après la disparition des hommes (vers 4-6 du second poème).

La peinture que nous regardons aujourd'hui est donc en fait une image accompagnée de trois inscriptions. Mais il n'en fut pas toujours ainsi. Cheng Tongwen, l'auteur de la deuxième inscription, vit pour sa part une peinture avec le seul poème de Fang Xun. A la demande de son propriétaire, il va inscrire et signer un texte avec une calligraphie très différente, quoique toujours en écriture courante. Cette seconde inscription domine par sa taille et Cheng Tongwen devient un spectateur bien particulier, par la place qu'il occupe : une place délimitée, visible, presque en concurrence avec celle du peintre, directement au-dessus de l'image, dans le même espace que celle-ci. Ce spectateur est entré dans l'espace pictural. Ce ne sera pas le cas d'un second spectateur, Zhang Xingyong. Son texte est dans la marge, inscrit sur un papier différent. S'il accompagne l'image, c'est de côté. Cependant, et c'est là une des caractéristiques offerte par la forme verticale du support, il s'offre aux regards en même temps que l'image et les inscriptions portées dans l'espace pictural.

Ces deux spectateurs ont donc fait un peu plus que regarder une image, ils ont agi sur celle-ci, l'image se trouvant transformée par la présence de leurs écrits. L'espace pictural devient un espace mixte, non seulement parce qu'il accueille textes et images, mais aussi parce qu'il rend également visible un peintre et son spectateur. L'objet lui-même, le rouleau vertical, s'est trouvé transformé par les interventions des spectateurs. Il n'est plus simple peinture, même si, conventionnellement, c'est ainsi qu'on le désigne : quand les spectateurs plus tardifs le déroulent ou l'accrochent, ils voient des surfaces de papier avec une image et des textes appartenant à différents auteurs. Si le support est unique, il est aussi composite. Nous dirons qu'en raison de cette double mixité (mixité de l'image, mixité de l'objet), le rouleau vertical est un dispositif dont il nous faut comprendre le fonctionnement et la nature.

Ce dispositif fonctionne avec ses règles propres. Ainsi les mots sont-ils écrits autour de l'image et non pas dans l'image. On ne les trouve pas au milieu de la représentation et les livres de la bibliothèque sont représentés comme de simples boîtes sans aucun signe écrit. Ceci est assez différent de ce qui se pratique habituellement dans l'art occidental où *tituli* et phylactères se mêlent aux formes et aux figures, en épousant parfois les contours. La présence des textes à côté de la peinture amène dans notre cas une opération exactement inverse de celle qui peut être suscitée par la présence des mots dans la peinture occidentale. Chez Vermeer par exemple, qui va même jusqu'à créer des alphabets imaginaires, le spectateur est invité à regarder les mots comme une image, les considérant dans leur matérialité visible indifféremment de leur sens¹³. Dans le cas de notre peinture, les textes autour de l'image jouent deux fonctions. Ils servent de contrepoint visuel, complétant, par la qualité plastique de la calligraphie, l'image sans se fondre en elle ; ils proposent un ou des discours relatifs à l'image, sans toutefois proposer une explication unique de celle-ci.

Dans leur position au-dessus de l'image ou sur le rouleau, dans leur agencement (des blocs visuellement distincts), dans leur rapport à l'image et leur rapport entre eux, les inscriptions des spectateurs portées sur la peinture de Fang Xun rappellent les commentaires qui viennent s'ajouter au texte principal dans la littérature classique chinoise. Le *Yijing* (Classique des mutations), où chaque hexagramme est accompagné de commentaires écrits, repris eux-mêmes par d'autres commentaires, constitue le modèle le plus remarquable de ce type d'agencement. Aucun de ces textes ne parvient à épuiser la potentialité de sens des figures et pourtant, sans ceux-ci, les figures sont difficilement compréhensibles. Il semble donc que c'est en opérant la jonction entre des figures et

des textes, entre du visible et du lisible que l'on peut approcher et comprendre le réel dont il est question dans ce Classique¹⁴.

Notre peinture et ses inscriptions semblent fonctionner de la même manière. Les inscriptions sont jointes à l'image qu'elles commentent, mais les inscriptions se commentent l'une l'autre également. Chaque entité, l'image visible et les inscriptions lisibles sont bien distinctes, tout en étant juxtaposées sur le même support. De cette jonction d'entités hétérogènes naît un sens qui dépasse la signification de l'image ou des textes pris séparément. En venant commenter l'image, les textes en transforment la perception. En s'ajoutant à une image, puis les unes à la suite des autres, les inscriptions changent de nature. Image et textes ont été composés à trois dates différentes, correspondant à trois moments de réunion amicale et de composition poétique. L'image en vient alors à évoquer tour à tour les réunions de 1795, 1801 et 1826, se trouvant à chaque fois recontextualisée, inscrite dans un nouveau présent. Si l'inscription et la signature du peintre venaient dater la peinture, la fixant en un moment précis, les inscriptions des spectateurs ont pour conséquence d'ouvrir celle-ci sur un temps de la réitération. L'image n'est plus la représentation limitée d'un monde clos, d'un moment donné du temps, elle devient un fragment que des spectateurs se sont approprié, le réinscrivant dans le présent de leur texte, et le transmettant à d'autres spectateurs. Les inscriptions sont également fragmentaires, leurs mots faisant écho à la fois aux éléments de l'image, à la fois aux mots des inscriptions précédentes. Aucune ne propose de discours définitif et fermé ; chacune au contraire semble ouvrir un nouveau champ. Alors même que les textes évoquent la fuite du temps, ils rendent possible la réitération du passé, conférant à ce qui n'était que la représentation particulière d'un moment un caractère d'universalité¹⁵.

Il y a finalement une remarquable similitude entre la manière dont sont représentés la bibliothèque et le jardin et la relation des textes à l'image ou des textes entre eux. De même, on l'a vu, que les lieux décrits par la peinture s'emboîtent, de même les textes, comme les écrans et les façades verticales de l'image, s'ajoutent sans se masquer. Le rouleau vertical n'incite pas à présenter les figures et les textes les uns à la suite des autres selon un principe de linéarité. Dans notre peinture, l'artiste a donc choisi un autre type de structure, celle de l'emboîtement, du ricochet. Or cette structure peut être rapprochée du travail de la mémoire. La distance entre l'image et chacun des textes devient un paradigme de la distance temporelle qui sépare le spectateur du moment passé devenu souvenir. Le rouleau vertical, érigé en lieu de mémoire, rend alors possible ce que la poésie chinoise, selon les belles analyses de Stephen

Owen¹⁶, n'a cessé de vouloir faire, souvent sur le mode de la synecdoque : ouvrir sur un monde bien plus vaste que le moment évoqué pour que le souvenir se perpétue. La peinture et les inscriptions qui y sont portées ont pour fonction de réactiver ce temps passé par le mouvement de la mémoire, des mots et des images mentales. L'emboîtement de l'image et des inscriptions mime le processus qui fait émerger le souvenir dans l'instant présent. On lit désormais différemment le poème de Zhang Xingyong, qui rappelle ce pouvoir propre aux mots et aux images qui leur sont associées :

A quoi bon espérer retourner ensemble demeurer sur les bords du lac ? / Livres, peintures et calligraphies, c'est sûr, dans le passé comme dans le futur sont destinés à s'unir. / Dans cette peinture les inscriptions sont comme des amis du premier jour ; / Mais on ne voit plus ceux qui alors composaient notre cercle.

Si les inscriptions des spectateurs rendent possible cet art de la mémoire, c'est aussi parce que l'image, elle-même, est déjà par nature une image-mémoire, comme invitent à le penser la structure de la peinture avec cet emboîtement de surfaces verticales et de décrochements, le fond indifférencié dans lequel la représentation s'estompe, les citations formelles et stylistiques qui la rattachent à d'autres peintures du même genre¹⁷. Cependant, notre peinture ne deviendrait pas pour le spectateur ce lieu de mémoire sans les textes. Ceux-ci arrachent le spectateur à la stricte contemplation d'une représentation, l'incitant à regarder la peinture comme du lisible, à lire celle-ci. Le passage du visible au lisible, qui est aussi passage de l'espace au temps, s'opère sans violence, tant il semble que l'un et l'autre sont les deux faces d'une même chose. C'est dans leur jonction que naît l'expérience esthétique. Il n'est pas indifférent, à ce titre, de rappeler que « regarder une peinture » se dit parfois en chinois avec un verbe qui signifie aussi lire (*du*). Mais il faut s'entendre sur ce qu'est ici l'acte de lecture. La nature de l'écriture chinoise, mais aussi la relation des lettrés aux textes de la tradition, impliquent que la pratique de la lecture en Chine obéissait à des habitudes précises. Une enquête reste à mener sur ce sujet afin de comprendre plus précisément la série d'opérations qui étaient menées lors de la lecture. Elle nous aiderait sans aucun doute à mieux comprendre ce qui est en jeu quand un spectateur lettré regardait une peinture, ou, pour reprendre le chinois, quand il la lisait.

NOTES

1. Nous empruntons à Shen Shuhua, *Zhongguo hua tikuan yishu* (L'art chinois des inscriptions et signatures sur les peintures), Pékin, Renmin meishu chubanshe, 1997, la plupart des analyses qui suivent, même si nous nous permettons de tirer des conclusions là où son ouvrage reste avant tout descriptif.
2. Voir à ce sujet Anne Kerlan-Stephens, « De l'image à l'action : les descriptions de peintures dans la culture lettrée chinoise », *Etudes chinoises*, vol. XXI, n° 2, printemps-automne 2002.
3. La tradition veut que le poète Du Fu (712-770) soit le premier auteur de poèmes sur la peinture. Cf. Shen Shuhua, *op. cit.*, p. 7 et 27.
4. Cf. Jonathan Chaves, « "Meaning Beyond the Painting": the Chinese Painter as Poet », in Alfreda Murck et Wen C. Fong (dir.), *Words and Images : Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, New York, Metropolitan Museum of Art, Princeton, Princeton University Press, 1991.
5. Voir l'article de Cédric Laurent, *supra*, pour une description précise du rouleau horizontal.
6. Cf. *Xuzhai minghua lu* (Catalogue des chefs-d'œuvre picturaux du Cabinet vide), 1909, réédité dans *Zhongguo shuhua quanshu* (Recueil d'écrits sur la peinture et la calligraphie chinoises), vol. 12, Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe, 2000, p. 694.
7. Cette peinture est conservée actuellement au musée du Palais à Pékin. Une reproduction de la peinture se trouve dans le *Zhongguo lidai huihua* (Peintures chinoises des siècles passés), vol. VIII, Pékin, Renmin meishu chubanshe, s. d., p. 61. Il faut aussi noter qu'une autre peinture attribuée à Fang Xun est très proche, dans le style et la structure, de cette œuvre. Il s'agit de la peinture intitulée *Yinluxuan tu* (Le pavillon Yinlu), répertoriée par Oswald Siren dans *Chinese Painting, Leadings Masters and Principle*, New York, Ronald Press, 1956, vol. VII, reproduite dans *Mingren shuhua* (Peintures et calligraphies de personnages fameux), Shanghai, Commercial Press, 1920-1925, vol. XVIII et A. Kerlan-Stephens, *Traduction et commentaire d'un texte sur la peinture chinoise*, thèse de doctorat, décembre 2000, vol. 3, p. 150, SA9. Cette dernière peinture reste cependant introuvable à ce jour.
8. Cf. Yan Chen (dir.), *Guangxu Tongxiang xianzhi* (Monographie de Tongxiang de l'ère Guangxu), 1887, j. 15 pour sa biographie.
9. Jiang Chunyu, ou Jiang Yuanlong (1735-1799) est un exact contemporain de Fang Xun, originaire de la même préfecture que le peintre. Peintre amateur, il est surtout renommé pour sa poésie ; il fréquenta des poètes importants de l'époque. Cf. *Molin jinhua* (Propos contemporains sur la forêt d'encre), in Zhou Junfu (dir.), *Qingdai zhuanj congkan* (Collection de biographies de la dynastie des Qing), Taipei, Mingren shuju, 1985, vol. 73, p. 117-118.
10. Cf. *Xuzhai minghualu*, *op. cit.*, p. 633.
11. Il obtint le grade de licencié en 1801. Cf. *Hu Hai shiren xiaozhuan* (Biographies des poètes de nos contrées), in Zhou Junfu (dir.), *op. cit.*, vol. 24, p. 745.
12. L'unique exemplaire (à notre connaissance) de ce recueil se trouve actuellement à la bibliothèque de Hangzhou, Zhejiang.
13. Cf. Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre*, Paris, Gallimard, 1990, p. 310.
14. Voir à ce sujet John Hay, « Boundaries and Surfaces of Self and Desire in Yuan Painting », in *Boundaries in China*, Londres, Reaktion Books, 1994, p. 124-170. Selon John Hay, la relation avec le réel, en Chine, se fait justement en termes d'inscription et de lecture ; elle relève d'une vaste entreprise d'interprétation dont l'approche lettrée des textes est un paradigme.
15. Sur une réflexion sur le fragment, et l'aspect limité de la représentation figurée, cf. Stephen Owen, *Remembrances, The Experience of the Past in*

Classical Chinese Literature, Cambridge (MA), Londres, Harvard University Press, 1986, p. 2-3 et chapitre 4.

16. Cf. Stephen Owen, *op. cit.*, Introduction.

17. Qian Gu, le modèle de Fang Xun pour cette peinture, a peint par exemple une peinture représentant les treillis de roses. Cf. *Zhongguo gudai shuhua tumu* (Catalogue illustré des peintures et calligraphies anciennes chinoises), Pékin, Wenwu chubanshe, 1999, vol. 20, p. 379-380. La peinture est intitulée *Qizhi tu* (A la recherche de son idéal), il s'agit d'un rouleau horizontal de 190 cm de long, colophons compris. Une autre citation de Qian Gu consiste dans la représentation du mur en brique, en « peau de tigre ».

Il faut aussi noter que les poèmes dans les inscriptions consistent eux-mêmes en des variations sur le thème fréquemment développé en poésie chinoise de l'évocation d'une réunion amicale. De ce point de vue, les citations visuelles de la peinture ont leur équivalent dans les poèmes qui sont eux-mêmes un tissage d'expressions littéraires.



DU VISIBLE AU LISIBLE

Texte et image en Chine et au Japon

Edition établie par Anne Kerlan-Stephens
et Cécile Sakai

Editions
Philippe Picquier

DU VISIBLE AU LISIBLE

TEXTE ET IMAGE EN CHINE ET AU JAPON

Edition établie par Anne Kerlan-Stephens
et Cécile Sakai



*Éditions
Philippe Picquier*

Ouvrage édité avec le concours du Centre d'étude de l'écriture
et de l'image (CEEI), université Paris 7 – Denis Diderot ;
du Centre de recherche sur les civilisations chinoise, japonaise, tibétaine
(UMR 7133, CNRS/Collège de France/EPHE/université Paris 7 – Denis
Diderot) ; de l'UFR des Langues et Civilisations de l'Asie orientale,
université Paris 7 – Denis Diderot.

Nous remercions Juliana Holotová (Centre de recherche sur les civilisa-
tions chinoise, japonaise et tibétaine) pour son aide dans l'édition de cet
ouvrage.

© Editions Philippe Picquier, 2006
Mas de Vert
BP 20150
13631 Arles cedex

www.editions-picquier.fr

En couverture : © Musée Gotoh, Tôkyô, *Lune aux susuki* (*Susuki-ni-Tsuki-zu*),
poème sur papier *shikishi*, calligraphie de Hon.ami Kôetsu, peinture attribuée
à Tawaraya Sôtatsu, époque d'Edo. Tous droits réservés.

Illustrations intérieures : Tous droits réservés

Conception graphique : Picquier & Protière

Mise en page : Ad litteram, M.-C. Raguin – Pourrières (Var)

ISBN : 2-87730-897-9

ISBN 13 : 978-2-87730-897-7

SOMMAIRE

Introduction par Anne Kerlan-Stephens et Cécile Sakai	7
--	---

I. ENTRE TEXTE ET IMAGE

« Poésie en peinture » : esthétique de l'illustration sous les Ming (1367-1644) par Cédric Laurent	17
Peinture et mémoire : la dynamique de l'image et de ses inscriptions dans une peinture de Fang Xun (1737-1799) par Anne Kerlan-Stephens	33
Calligraphie et cérémonie du thé à l'époque d'Edo par Yasuko Ôno-Descombes	47

II. VISIBILITÉS DE L'ÉCRIT

Visibilité et lisibilité dans les inscriptions sur bronze de la Chine archaïque (1250-771 av. notre ère) par Olivier Venture	67
Du pouvoir de l'écriture : la légende du moine Kūkai (774-835) par Claire-Akiko Brisset	83
L'art et la manière : principes pour la notation de la poésie japonaise classique – autour de la <i>Manière de noter les poèmes (Waka kaki yô)</i> de Fujiwara no Teika (1162-1241) par Michel Vieillard-Baron	111

III. ÉCRITURE ET CRÉATION

La calligraphie est-elle un art ? – Le débat sur la calligraphie dans le Japon des années 1880 par Isabelle Charrier	139
Le <i>genkô-yôshi</i> , support de manuscrit au Japon par Naoko Morita	157
Usages de la culture : les stratégies graphiques chez Tanizaki Jun.ichirô par Cécile Sakai	177
Ecrire après Tiananmen : l'image de l'eau dans <i>Paroles du temple</i> (<i>Simiao li de yuyan</i>) de Wang Yipei (1963-) par Xu Shuang	193
Présentation des auteurs	203

INTRODUCTION

Anne Kerlan-Stephens et Cécile Sakai

L'écriture idéophonogrammatique¹, longuement élaborée et codifiée en Chine depuis le XIII^e siècle avant notre ère², s'est diffusée dans les contrées limitrophes, Corée, Japon, Vietnam, entre les V^e et VIII^e siècles de notre ère³. Au-delà des frontières, cette écriture a fondé une communauté, non seulement de communication, mais aussi d'esthétique. A travers un jeu d'influences et d'effets de retour, se sont développés, au fil des siècles, des codes communs de la création artistique, interprétés selon différents registres locaux. Ainsi pour les techniques, de l'art du pinceau, de l'encre et du papier. Ainsi, plus fondamentalement, pour les cadres formels et sémantiques de la poétique.

Ce lien entre texte et image – que condense en quelque sorte l'écriture – est renforcé par la conception de l'image dans la pensée chinoise ancienne. La peinture partage en effet avec l'écriture une origine commune. C'est ainsi du moins qu'elle est présentée dans un texte fondateur du IX^e siècle, les *Annales sur les peintres des dynasties passées et présentes* (*Lidai minghua ji*) de Zhang Yanyuan. Il y est dit que la peinture, comme l'écriture, n'est pas une invention humaine, mais une émanation de la nature. La nature révéla aux humains ses secrets grâce à des diagrammes, des signes, des traces naturelles dont les Sages qui gouvernaient alors le monde se seraient inspirés pour former l'écriture et la peinture. « En ce temps-là, ajoute Zhang Yanyuan, écriture et peinture étaient de forme similaire, on ne les distinguait pas encore... Comme il n'existait nulle façon de transmettre les idées, il y eut l'écriture, comme il n'existait nulle façon de rendre visible les formes, il y eut la peinture : telle était l'intention du Ciel, de la Terre et des Sages⁴. » Ainsi, visible et lisible sont-ils tous deux, non seulement des expressions du monde naturel, mais aussi des instruments de mise en ordre de celui-ci : à ce titre, ils sont dotés d'une efficacité magique qui transcende la communauté humaine.

Dans ce contexte, notre ouvrage⁵ aborde plus précisément la question des effets de l'écriture dans l'expression artistique, picturale et littéraire, en Chine et au Japon. Si la civilisation et la pensée chinoises constituent le modèle à partir duquel se sont créées les pratiques japonaises, les modalités d'interprétation et de transformation du modèle nous invitent à réfléchir à la fois sur le modèle et sur les modalités. Ainsi, la comparaison entre les traditions artistiques chinoises et japonaises ne se justifie pas uniquement du fait que l'art japonais doit beaucoup à l'art chinois. Ce dernier peut mieux se comprendre à la lumière des développements propres à la civilisation japonaise, révélateurs des tendances profondes et parfois occultées de leur modèle d'emprunt. Quant au domaine japonais, on peut rappeler que le processus d'adaptation d'une écriture étrangère à la langue parlée – avec l'élaboration des syllabaires phonétiques (*kana*) au cours du IX^e siècle – a correspondu à un processus de différenciation que sous-tendait la recherche d'une autonomie et d'une légitimation par rapport à la Chine. Mais cette différenciation était elle-même créatrice, source de la poésie classique et de styles calligraphiques, et surtout elle n'est pas allée jusqu'à son terme, qui aurait été l'instauration d'une écriture entièrement autochtone. C'est finalement une solution mixte, conservant les sinogrammes, mais les associant aux signes phonétiques japonais, qui s'est imposée au fil des siècles⁶. Autrement dit, l'analyse des modalités artistiques japonaises passe obligatoirement par un examen de la relation aux modèles chinois.

Compte tenu de cette histoire commune, on posera l'hypothèse suivante : l'intime relation entre image et écrit, présente explicitement ou implicitement dans toute œuvre d'art⁷, est encore renforcée dans les civilisations de l'idéophonogramme, dont l'essence même pose d'emblée le lien entre la forme et le sens, le sens et la forme. En Chine ou au Japon, une image se donne à voir, et s'offre aussi, simultanément, à la lecture ; de même, un texte se donne à lire, et à voir, dans un mouvement simultané et parallèle. Autrement dit, l'accès à l'image intègre le modèle herméneutique de la lecture, et l'accès à la lecture inclut le mode de la contemplation. Se pose alors la question de l'interprétation : la pratique de l'idéophonogramme et une certaine éducation du regard donnent à voir et à lire des significations supplémentaires, révèlent l'implicite, détiennent le pouvoir de créer, ou de renforcer la charge esthétique.

De la Chine au Japon, des périodes classiques aux périodes modernes, les objets analysés ici – peinture, calligraphie, poésie, inscriptions anciennes ou manuscrits d'écrivain – s'inscrivent dans différents champs matériels. Pourtant, il se dégage de l'ensemble

une impression de forte cohérence, due à cette extrême proximité entre le visible et le lisible en Chine et au Japon. Extrême proximité qui pose la question du sens et de sa transmission. Si l'on ne peut prétendre à l'existence d'un sens immanent, il s'agit bien pourtant d'un tropisme vers le sens immédiat (ou de la virtualité d'un sens immédiat), que les œuvres, peinture, littérature, calligraphie, traduisent, expriment, illustrent.

Ainsi, cette proximité du visible et du lisible en Chine et au Japon induit d'autres conséquences pour la réflexion. Ce n'est pas seulement du côté de la production des œuvres d'art mais aussi de leur réception que l'expérience esthétique se doit d'être étudiée. Michael Fried a montré, pour l'histoire de la peinture moderne occidentale, à quel point la question de la place du spectateur par rapport à l'image qu'il regarde est essentielle⁸. Si l'on ne peut, ici, que proposer des hypothèses sur les expressions artistiques en Extrême-Orient, la question du pacte entre auteur et récepteur, de la médiation représentée par l'œuvre est elle aussi essentielle. Que se passe-t-il en effet lorsque le récepteur d'une œuvre d'art est invité, par la nature mixte de celle-ci, à engager à son encontre une double approche de lecture *et* de contemplation? Que se passe-t-il lorsque, pour ce récepteur, le visible et le lisible se présentent conjointement sur un même support? La nature de l'opération visuelle demandée est très particulière⁹. En effet, on observe qu'en Chine et au Japon, les mots et les images sont de nature complémentaire sans que l'un le cède à l'autre en nature. Notre hypothèse est que lorsqu'un spectateur se trouve face à une œuvre d'art « mixte », en Chine ou au Japon, il la reçoit d'abord dans sa mixité. Il se trouve face à un « visible/lisible » dont il déterminera dans un second temps la nature prépondérante. Cette étape préalable d'indifférenciation du regard, où le surgissement prime, précède celle de la détermination, de la catégorisation; elle influe sans doute durablement la relation qu'entretient le spectateur avec l'objet d'art. Plus largement, l'expérience visuelle du spectateur chinois repose sur un modèle épistémologique que Craig Clunas a exploré dans son ouvrage *Picture and Visibility*¹⁰. Il y remarque que la vision, sous la dynastie des Ming, n'est pas seulement considérée comme un simple acte mécanique de réponse à un stimulus. Il existe aussi un modèle concurrent selon lequel il n'y a pas de distinction *a priori*, comme dans le modèle cartésien, entre l'observateur et l'objet observé, mais bien une vision qui fait émerger le réel. L'œil est, dans ce cas, actif, il est créateur et l'image est la réalité. Dès lors, il devient nécessaire d'envisager l'histoire des arts de l'Extrême-Orient non plus du point de vue des objets, mais du point de vue des actes, des processus, des continuums qui sont ceux de la vision.

On pourra, à travers les dix études présentées ici, constater la pertinence d'une telle approche qui lie le visible au lisible sans les diviser, ni les séparer. Il n'est sans doute pas de meilleur sujet, pour aborder la question des relations entre visible et lisible, que la peinture chinoise. Depuis la dynastie des Song du Nord (960-1127), la peinture était devenue un art lettré, aux côtés de la poésie et de la calligraphie. Les lettrés chinois, producteurs et destinataires de bien des œuvres, avaient alors développé une théorie selon laquelle les qualités d'une peinture se jugeaient à l'aide des mêmes critères esthétiques que pour la calligraphie et la poésie. La peinture était un « poème muet » où l'expressivité du trait l'emportait sur le réalisme de formes. Tel était du moins l'idéal théorique qui, s'il ne fut pas systématiquement appliqué, loin s'en faut, influença cependant grandement la conception d'une peinture qui se trouvait liée à la production littéraire et à l'art calligraphique de multiples façons. D'une part, la technique picturale emprunte tout un répertoire formel à l'art calligraphique. C'est ce que le peintre Shitao nommera « l'unique trait de pinceau¹¹ ». Les bases de l'apprentissage, la gestuelle de l'artiste, fondées sur une pratique du pinceau et de l'encre monochrome, sont proches de l'art de la calligraphie, même s'il appartient aussi au peintre de développer des techniques proprement picturales pour rendre la profondeur, les effets d'ombre et de lumière, ou pour développer toute une gamme de tonalités colorées. D'autre part, il existe une grande connivence entre la peinture et la littérature et tout particulièrement la poésie. Une figure emblématique est celle du peintre-poète, produisant une œuvre d'art unique, réunissant sur un même support poème calligraphié et peinture. Ceux-ci évoquent sur des modes parallèles et complémentaires les sensations, les impressions, les visions de l'artiste.

Ces deux premiers aspects des relations entre peinture et art lettré sont bien connus et ont été étudiés à diverses reprises¹². C'est peut-être moins le cas d'un dernier aspect qui tient cette fois-ci à la matérialité des supports utilisés. Les supports picturaux, rouleaux horizontaux ou verticaux, mais aussi album ou éventails, sur soie ou papier, sont en effet des supports mixtes destinés à accueillir du texte ou de l'image conjointement ou séparément. Il existe ainsi une proximité matérielle du texte et de l'image. Or, de cette proximité résulte aussi une infinie richesse dans les liens tissés entre le texte et l'image sur ces supports : les textes peuvent non seulement être dans l'image, mais aussi en amont ou en aval, devant, derrière ou à côté, visibles ou invisibles. Il en résulte des pratiques tout à fait originales. En effet, texte et image, lisible et visible en viennent, sur ces supports indifférenciés, à pouvoir s'échanger leurs qualités.

C'est ce que les deux articles consacrés à la peinture chinoise qui ouvrent la première partie « Entre texte et image » s'attachent à explorer. Cédric Laurent étudie des œuvres produites dans les cercles lettrés de l'école de Wu aux xv^e-xvi^e siècles. Il s'agit de peintures narratives illustrant des thèmes littéraires connus, accompagnées de nombreux textes. En étudiant la relation de ces textes à l'image à partir de leur emplacement sur le rouleau horizontal, Cédric Laurent montre comment ces deux niveaux – le visible et le lisible – se superposent dans un feuilletage de sens et de texte où l'image devient discours à son tour.

Dans son article, Anne Kerlan-Stephens s'intéresse à un autre type de support, le rouleau vertical, du point de vue non plus de la production des peintures mais de leur réception. Elle s'interroge sur la nature de ce dispositif particulier qu'est le support pictural. Que dire en effet d'un objet qui rassemble en un même lieu une image et des textes produits non seulement par l'auteur de l'œuvre, mais aussi par ses spectateurs? Il est certain que le statut du spectateur – devenu aussi un auteur – ainsi que la nature et le sens de la contemplation de l'œuvre s'en trouvent transformés.

Quittant la Chine, Yasuko Ôno-Descombes continue d'explorer la frontière floue tracée entre l'image et le texte, mais cette fois-ci du point de vue du texte, dans le cadre d'une pratique singulière du Japon de l'époque d'Edo : la présence obligatoire et ritualisée d'une calligraphie ornant l'alcôve de la pièce réservée à la cérémonie du thé. Quelle est la fonction d'une calligraphie qui n'est pas destinée à être lue, mais à être visible? Telle est la question paradoxale à laquelle tente de répondre cette étude.

Dans la seconde partie, les contributeurs réfléchissent sur les « Visibilités de l'écrit ». Avec la peinture ou l'art de l'écriture, il y avait oscillation constante entre texte et image. Cette oscillation paraît à vrai dire naturelle dès lors que l'écriture s'exhibe, dans le cas de la calligraphie ou, pour la peinture, dès lors que l'image est lue autant que vue. Mais même lorsqu'on s'intéresse aux seules pratiques scripturaires, y compris les plus anciennes, force est de constater que les usages de l'écrit ne concernent pas tous, loin s'en faut, la simple retranscription de la parole. C'est ainsi que les origines de l'écriture, en Chine, sont à mettre en relation avec les pratiques rituelles funéraires et l'art divinatoire¹³. L'écrit, en Chine comme au Japon, concerne toujours un peu plus que le simple texte; sa relation n'est pas uniquement avec la langue, mais aussi avec toutes sortes de signes visibles qui peuplent notre monde. Partant, l'écriture revêt une efficacité qui est proprement magique. Le signe écrit peut ainsi être considéré comme un talisman qui agit dans l'ordre du réel du simple fait de son apparition, de sa visibilité.

Dans son étude, Olivier Venture se penche sur les usages de cette visibilité de l'écrit dans un contexte rituel. Il montre, à partir de l'étude d'un corpus de bronzes des époques Shang et Zhou (entre 1250 et 771 avant notre ère), l'importance croissante accordée aux inscriptions gravées sur les vases sacrificiels, à leur emplacement et à leur longueur. Cet article apporte une réflexion nouvelle sur les usages de ces inscriptions, qui n'étaient donc pas seulement destinées au monde de l'au-delà, mais étaient aussi sans doute destinées à un public d'aristocrates auprès duquel l'écriture était en train d'acquiescer un immense prestige – qu'ils sachent lire ou non.

Ce prestige de l'écriture a traversé les frontières, pour atteindre parfois une dimension mythologique. C'est à partir de la figure du moine Kūkai (774-835), fondateur de la secte Shingon et considéré comme l'un des trois grands calligraphes du Japon, que Claire Brisset explore le processus de transfiguration et de sanctification de l'écriture. Tout un corpus de récits et d'images postérieurs est convoqué pour analyser la construction d'un mythe, celui du pouvoir magique de l'écrit – retour, peut-être, aux sources de l'écriture.

Mais le prestige de l'écriture se traduit aussi, dans la pratique de l'écriture poétique au Japon, par la valorisation des aspects formels de la poésie. Ainsi, Michel Vieillard-Baron présente-t-il une analyse précise et matérielle de l'un des principaux traités de la poésie japonaise, la *Manière de noter les poèmes (Waka Kaki yô)*, de Fujiwara no Teika (1162-1241), poète majeur de la période de Heian. Ce faisant, il montre combien la disposition textuelle, aussi protocolaire soit-elle, est organisée pour produire un effet esthétique, visuel, qui complète et enrichit la transmission du message poétique, celui du *waka* classique.

Enfin, la troisième partie, « Écriture et création », regroupe des études qui portent sur les effets visuels de l'écrit dans la période moderne au Japon et en Chine, depuis la fin du XIX^e siècle, de la calligraphie à la poésie graphique, en passant par la question de l'interaction entre les supports et le processus de création littéraire. Les artistes du XX^e siècle héritent d'un véritable patrimoine de l'écriture, à forte valeur esthétique et symbolique rajoutée : leur modernité repose sur la conscience et la connaissance de la valorisation de ce patrimoine. Que leurs projets s'inscrivent dans le prolongement de l'héritage, ou dans des tentatives de déconstruction, en tous les cas, se vérifie l'hypothèse de l'extrême proximité entre visible et lisible, au principe même de l'existence de l'œuvre.

Dans le domaine de la calligraphie japonaise, Isabelle Charrier montre comment la modernisation, autour des années 1880, a mis

aux prises tenants d'un néoclassicisme et défenseurs de styles nouveaux, opposant des conceptions divergentes du statut de la calligraphie, art secondaire ou art premier. Derrière ces débats qui ont abouti dans les années 1930 à la reconnaissance et à l'institutionnalisation de la « calligraphie contemporaine », se déroule un combat idéologique qui porte sur la place même de l'écriture dans les arts modernes.

Au Japon encore, Naoko Morita se penche sur le support de manuscrit, le *genkô yôshi*, dont l'usage s'est lui aussi répandu au début du xx^e siècle. Ces formats fixes, organisés pour calibrer le manuscrit de 200 ou 400 signes, sont d'abord apparus au cours du processus de normalisation de la production littéraire. Par la suite, ces formats contraignants sont devenus non seulement des cadres à dépasser ou à contourner par l'inventivité créatrice, mais à terme les écrans de l'écriture manuscrite, objets de conservation et de collection.

Cécile Sakai analyse pour sa part les stratégies graphiques déployées par le romancier Tanizaki Jun.ichirô (1886-1965). En travaillant sur des styles très différenciés selon les périodes, l'écrivain a aussi exploité les variantes graphiques, les choix possibles entre signes idéophonogrammatiques et phonétiques, en référence aux codes culturels construits par le passé. C'est une conception globale de la littérature qui est convoquée ici, et qui accorde à l'écriture une fonction centrale dans le dispositif.

Ce volume se clôt avec l'étude par Xu Shuang d'un recueil de poésie d'un jeune auteur chinois contemporain, Wang Yipei, chez qui le lien qui va du visible au lisible est réinvesti de nouvelles significations. En effet, après la tragédie de la place Tiananmen dont il fut témoin, Wang Yipei charge l'écriture de montrer ce qui ne peut être dit. Allant chercher son inspiration dans les traditions millénaires, il redécouvre la richesse d'une écriture où la graphie participe toujours du sens. Et s'il est vrai qu'avec la poésie on est du côté du texte, plus que de l'image, c'est la visibilité du signe d'écriture qui fonde, ici, la poésie.

Ainsi, au travers d'un parcours qui nous conduit jusqu'à l'histoire récente de la création, le « visible/lisible » est abordé dans la spécificité des pratiques artistiques de l'Extrême-Orient. Par là, cet ouvrage se veut donc aussi, d'une manière détournée, une interrogation sur la distance entre le visible et le lisible dans les traditions occidentales. Cette distance a pu fonder une herméneutique parce qu'elle était nécessaire, tandis qu'en Extrême-Orient s'est développée une tradition de l'évidence – immédiateté du texte et de l'image – suscitant des *pratiques* érigées au rang d'herméneutique, même si elles ne peuvent pas être confondues.

NOTES

1. Nous utiliserons ici ce terme d'« idéophonogramme », qui intègre dans le terme plus ancien d'« idéogramme » la notion d'une prononciation associée au signe écrit. Le caractère chinois a donc pour particularité de véhiculer à la fois un sens, un son et une forme – laquelle entretient avec le référent un lien étroit, soit de représentation plus ou moins stylisée du réel, soit de symbolisation, soit de combinatoire entre ces deux procédés.
2. Cf. Qiu Xigui, *Chinese Writing*, traduit par Gilbert L. Mattos et Jerry Norman, Berkeley, Society for Study of Early China, Institute of East Asian Studies, University of California, 2000.
3. Pour des articles traitant de différents aspects de la diffusion de l'écriture chinoise en Asie, lire *Histoire de l'écriture – de l'idéogramme au multimédia*, Anne-Marie Christin (dir.), Paris, Flammarion, 2001.
4. Zhang Yanyuan, *Lidai minghua ji* (Annales sur les peintres des dynasties passées et présentes), in Yu Jianhua, *Zhongguo hualun leibian* (Anthologie raisonnée de textes sur la peinture), Taipei, Huazheng shuju, 1984, p. 27-28. Une traduction anglaise de ce texte se trouve dans Susan Bush, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge (MA), Londres, Harvard University Press, 1985, p. 42-53.
5. Cet ouvrage réunit dix contributions présentées lors de journées d'études organisées dans le cadre du Centre d'étude de l'écriture et de l'image (CEEI, direction Anne-Marie Christin) de l'université Paris 7 – Denis Diderot, de 2002 à 2003, sous la direction d'Anne Kerlan-Stephens (CNRS) et de Cécile Sakai (université Paris 7).
6. Cf. Jacqueline Pigeot, « Le japonais: une écriture composite », *Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 146-147; Pascal Griolet, « L'écriture au Japon », in Anne-Marie Christin (dir.), *Histoire de l'écriture*, Paris, Flammarion, 2001, p. 122-141.
7. Voir, au sujet de ce postulat, les différents travaux d'Anne-Marie Christin, notamment en rapport avec la recherche présentée ici. Par exemple, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.
8. Cf. Michael Fried, *La Place du spectateur, esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990. Voir également les contributions réunies dans le domaine de l'anthropologie du regard, dans « Le sens du regard », *Communications*, n° 75, Paris, Seuil, 2003.
9. L'étude sur la peinture nord-européenne de Svetlana Alpers offre à cet égard un contrepoint intéressant en montrant ce que signifiait l'apparition de mots dans l'image: dans le cas de la peinture hollandaise, les mots ou les textes deviennent comme des images, « ils donnent davantage à regarder ». Cf. Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre*, Gallimard, Paris, 1990, en particulier le chapitre V: « Regarder les mots » et p. 310.
10. Craig Clunas, *Picture and Visuality in Early Modern China*, Londres, Reaktion Book, 1997, p. 133.
11. Cf. Pierre Ryckmans, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille Amère*, Paris, Hermann, 1984.
12. Voir en particulier Alfreda Murck et Wen C. Fong (dir.), *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, New York, Metropolitan Museum of Art, Princeton, Princeton University Press, 1991.
13. Voir à ce sujet les travaux de Qiu Xigui, *Chinese Writing*, *op. cit.*

L'écriture en idéogrammes apparaît en Chine au milieu du ^{xiii}^e siècle avant notre ère ; elle s'est ensuite diffusée dans les contrées limitrophes, Corée, Japon, Vietnam. Au-delà des frontières, au fil du temps, cette écriture a fondé une communauté de communication, et d'esthétique. C'est ce que montre cet ouvrage illustré, qui s'intéresse plus particulièrement aux effets d'une telle écriture dans l'expression artistique, picturale et littéraire des civilisations de l'idéogramme.

Dix spécialistes de la Chine et du Japon développent une réflexion originale qui cherche à rendre compte des liens effectifs tissés entre le texte et l'image, entre le lisible et le visible. Au cœur du questionnement : la pratique de l'écriture et une certaine éducation du regard, qui donnent à voir et à lire des significations inattendues, secrètes ou parallèles, et qui toujours participent d'un processus d'élaboration de nouvelles valeurs esthétiques.

De la Chine au Japon, des périodes classiques aux périodes modernes, les objets analysés ici (peinture, calligraphie, poésie, inscriptions anciennes ou manuscrits d'écrivain) s'inscrivent dans des perspectives variées qui témoignent toutes de l'extrême et singulière proximité entre le lisible et le visible en Extrême-Orient.

19 €

harmonia mundi
— diffusion livres —

PICQUIER & PROTTIERE

www.editions-picquier.fr



9 782877 308977



Éditions
Philippe Picquier



MYRIAD POINTS OF VIEW

NEW RESEARCH ON MING AND QING PAINTINGS IN THE
ROY AND MARILYN PAPP COLLECTION

Edited by Claudia Brown

PHØEBUS
OCCASIONAL PAPERS IN ART HISTORY
VOLUME NINE

Glimpses of the Duanwu Festival
by Fang Xun (1736-1799):
Commemorative Painting
or Private Souvenir?

ANNE KERLAN-STEPHENS

The Roy and Marilyn Papp Collection is very precious for the study of late Chinese painting.¹ For eighteenth-century art, as Claudia Brown has stated,² it allows us to go beyond the two traditional points of interest for art historians, Imperial Court painting and the Yangzhou school, to delve into what was actually the mainstream of the time, Orthodox painting.³ Such is the case with the painting *Tianzhong Jiejing Tu: Glimpses of the Duanwu Festival* (figure 1) by Fang Xun (1736-1799), a painting that richly rewards attention.

Glimpses of the Duanwu Festival is a short handscroll that bears no date, signature, or seals of its author. Its attribution is made clear thanks to two inscriptions.⁴ The first, on the painting itself, was written in 1880 by the painter Zhang Xiong (1803-1886) for the owner of the time, an unknown prefect (*taishou*). The other, earlier inscription follows the painting and was written in 1811 by Fang Xun's oldest son, Fang Tinghu, who became *juren* in 1808⁵ and later was a district magistrate in the Beijing area. This inscription is the more important as it provides an approximate date of composition and theme, as we shall see. Nevertheless, the Zhang Xiong inscription is noteworthy in that it proves Fang Xun was still a name in the art market at the end of the nineteenth century.

The scroll depicts an estate garden, neither walled nor gated, but well-protected by large parasol trees,⁶ the *wutong* which gave their name to the place, the Tonghua Guan (The Flowering Paulownia Studio). Unscrolling it, one first sees a riverbank with bamboo, shrubs, and *wutong* trees that hide the main buildings tucked in the background. Inside the entrance hall, one finds a low table, set with flowers, and two stools, and on the wall a hanging scroll that can be identified as

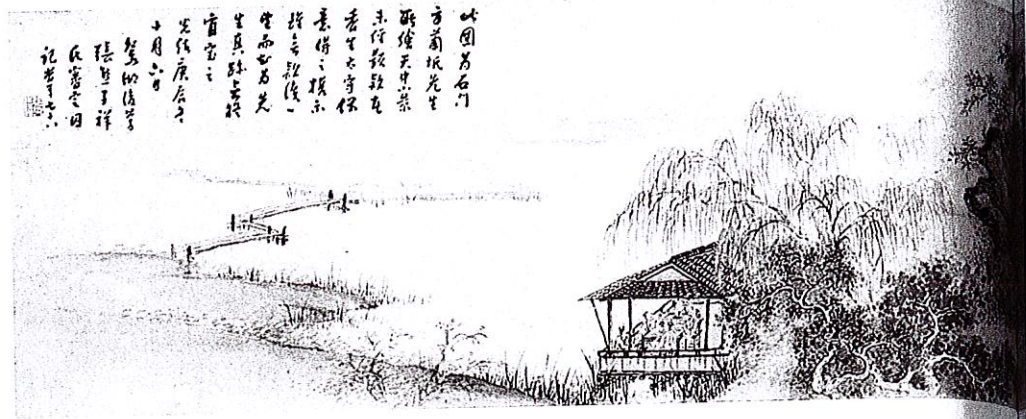
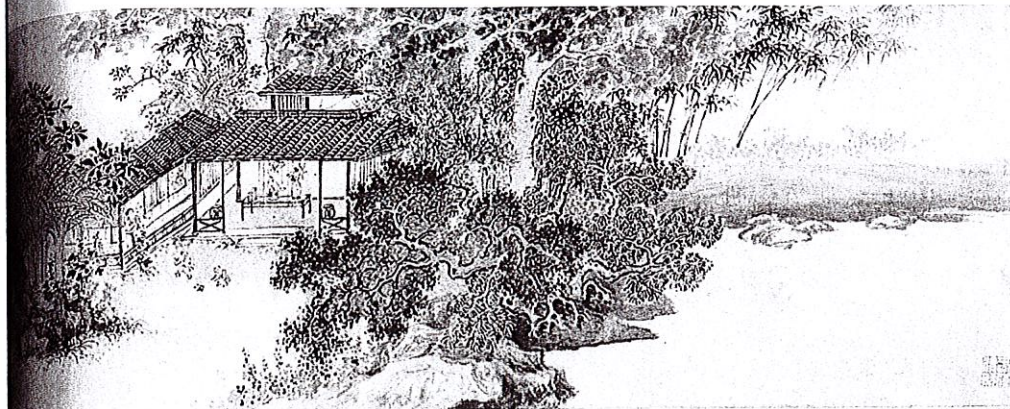


Figure 1. Fang Xun (1736-1799), *Glimpses of the Duanwu Festival after Wen Jia*. Handscroll, ink and color on paper, 22.4 x 116.9 cm. The Roy and Marilyn Papp Collection. Photo by Craig Smith, courtesy of Phoenix Art Museum.

the portrait of Zhong Kui, the conqueror of ghosts associated with the *duanwu* festival. In the hallway on the left side, a woman stands holding a baby in her arms, looking at two children at play with a pet in the front courtyard. Leaving this peaceful scene, one follows a narrow trail between a Taihu rock, a banana tree, and a loquat tree to a pavilion situated under a willow tree by the river. Inside, four men socialize while a servant presents them with drinks. The painting then leaves the garden to close with an open view of the river disappearing in the distance. The riverbanks are empty, except for one small, red winding bridge that leads the eye to the background, far away from the garden.

The painting is finely done. The view is taken from a distance, but each part is painted with many details that bring it to life. The *duanwu* festival is evoked in several ways: the touches of red that animate the painting recall the red silk thread carried by children that day, the plants by the river look like the sweet flag (*changpu*) used during the festival to repel pestilence, and the flowering vegetation (the garden hollyhock) reminds us that this festival takes place when nature is in full bloom. Finally, the composition sets in subtle opposition the main buildings and the pavilion. These two parts of the estate are well-separated by the vegetation, but nevertheless connect and become



complementary, with one placed at the background with a broad, open space in front and the other in the foreground with emptiness behind.

The painting, according to Fang Tinghu, was executed in 1782 or 1783 when Fang Xun was a painter in residence at the Tonghua Guan, an estate that his main patron, the scholar Jin Deyu (1750-1800), built in Tongxiang, next to Hangzhou. Fang Tinghu tells us that the scroll describes this same Tonghua Guan and a gathering attended by Jin and three of his friends, Zhu Fang'ai (1721-1786), Zhao Huaiyu (1747-1823), and Bao Tingbo (1728-1814). Interestingly, the painter did not include himself in the scene. There are four seals on the painting but, unfortunately, apart from the seals of Zhang Xiong and Fang Tinghu, the other two cannot be identified.⁸ The seals do not belong to Fang Xun or to any of the four men mentioned by Fang Tinghu, nor did any of them add an inscription.

This absence of seals, signature, and inscriptions makes this work a small mystery, even if the attribution to Fang Xun is clear. It is entirely logical to assume that the painting was commissioned by Jin Deyu to commemorate the gathering. If so, how can we explain the silence of the participants who did not add the usual inscriptions? One answer could be that the painting was either not finished or is a draft version, but considering the care Fang Xun put into the composition and coloring, this is difficult to accept. Another explanation could be that it did not please Jin, or any of the other participants, and was therefore set aside. A third option is that Jin chose not to observe the formalities associated with commemorative painting. Perhaps because

the subject was so private, it seemed unnecessary to inscribe it.⁹ I will examine this third hypothesis before considering a fourth possibility, one that takes into account Fang Xun's life and personality.

A commemorative painting?

Commemorative paintings were common among scholars, who used them in a variety of ways: to mark literary gatherings, depict someone's estate, or symbolically portray friends or associates. Because they served an implicitly social purpose, commemorative paintings were usually followed by inscriptions from the friends, clients, or painter connected to the subject. In the case of *Glimpses of the Duanwu Festival* this is not so. Moreover, the painting is not very "social" in tone. Just the contrary, it is modest, indeed, intimate. The viewer feels he is penetrating a private space, at a moment when the inhabitants, family and friends, are not aware of his presence. If this painting is, in fact, a commemorative work, we need to understand the choice of this private tone along with the absence of inscriptions. Perhaps an explanation can be found in the state of mind of the men depicted here, all of whom were representative figures of the Hangzhou elite. Three were scholars and the fourth was from an old merchant family, but none would ever complete a full career as a high-ranking official. Jin Deyu, appointed Secretary of the Fengtian Bureau in the Ministry of Justice, left office to settle at Tongxiang¹⁰ while Zhao Huaiyu renounced a promising career when his father died and later became director of the Academy Wenzheng in Jiangsu province.¹¹ Zhu Fang'ai, a poet and *prunus* flowers painter, received imperial honors in his youth¹² but chose not to pursue an official career. As for Bao Tingbo, he was never himself a merchant; the wealth of his family allowed him to become a man of letters and, more precisely, a famous bibliophile.¹³ The destinies of Jin Deyu and Bao Tingbo are highly symbolic of the development of the eighteenth-century Chinese elite: whereas Jin Deyu, a member of the old gentry, died poor after squandering his fortune to maintain his standard of living, the new, well-integrated merchant elite typified by Bao Tingbo was climbing the ladder of success.

This circle of friends was, it seems, rather traditional in its social composition and representative of the intellectual climate of the Jiangnan area. They shared a passion for books and belonged to a network of bibliophiles very active in the Hangzhou area, an important

案浙江名居臘月
用紅牋書前人偶句之佳者
粘于門屏名曰春聯其時有書而化之者墨
莊漫錄曰東坡在黃州除夕訪王文甫見其家
方治桃符畫聯于其上云門大要容五馬入堂
深每曉百男歡芝蓋春聯之由來也



Figure 2.1. Woodblock print based on drawings by Fang Xun, from Jin Deyu, editor, *Peace and Joy in the Realm*, 1780, reprinted 1788. 15.5 x 11 cm. Album of 100 pictures. Source: Shanghai Library.

案硤川志曰硤石東山有文竹器具最上雅嘉興
縣志曰竹有三種黃竹極竹為篾器家良湖州
府志曰生竹柔韌可為器具餘如
金華東陽之毛竹紹興剡溪之
紫竹鄉人耕作之
暇六採作器具
繼南于閭闔不獨
杭嘉諸處為然
也



Figure 2.2. Woodblock print based on drawings by Fang Xun, from Jin Deyu, editor, *Peace and Joy in the Realm*, 1780, reprinted 1788. 15.5 x 11 cm. Album of 100 pictures. Source: Shanghai Library.

center for bibliophiles at that time.¹⁴ This passion coincided with an interest in philology,¹⁵ and the *jinshi* movement, the study of bronze and stone inscriptions.¹⁶ The involvement of these men in the cultural and intellectual life of the Qianlong (reigned 1736-1796) era is exemplified by a common project they worked on, probably at the moment the painting was done. Zhao Huaiyu, with the assistance of Jin Deyu and Bao Tingbo, printed in 1784 in Hangzhou the *Siku Quanshu Jianming Mulu*, an abridged version¹⁷ of the imperial encyclopedia catalog made under the supervision of Ji Yun (1724-1805). This non-official edition obviously targeted the men of letters of the Jiangnan area.

The relationship the men in Jin Deyu's circle had with imperial power seems ambivalent. As members of the elite of their region, they were necessarily in contact with the Emperor. For instance, in 1780 during the imperial inspection, the four men contributed to the publication of a book that Jin Deyu offered to the throne, the *Taiping Huanle Tu* (*Peace and Joy in the Realm*) (figure 2). The folio described, in 100 pictures composed by Fang Xun, the peaceful and happy life of the people of Zhejiang.¹⁸ Such an act of allegiance was not rare; it was in fact sometimes inevitable and can reflect a wide range of attitudes toward the Emperor, from one of obligation (an elite like Jin Deyu was compelled, like his elders did before him,¹⁹ to offer something to Qianlong), to a strategy for advancement in the official curriculum,²⁰ to even a precautionary measure. This last was not at all unreasonable considering the dangers of politics. To our four subjects, the tragedy of the Zhu family was a close example of what could happen to those serving the Empire. One of Zhu Fang'ai's older brothers, Zhu Ying, was imprisoned in Sichuan for thirty-seven years due to a fault committed by a brother while on post in this province.²¹ This caused the ruin of his family, including the death of his eldest son, Zhu Hongyou (died around 1783), who was also Jin Deyu's cousin.

Such events likely made the four friends' relationship with imperial power problematic: how to maintain the contact required of economic and intellectual elites without running afoul of often fickle imperial justice? Their response seems to have been to withdraw into purely intellectual activities, which gave sufficient opportunity to honor imperial authority without making one too vulnerable to political dangers. If this is indeed the spirit they adopted, it matches well the painting's intimate tone of withdrawal to a very private space.

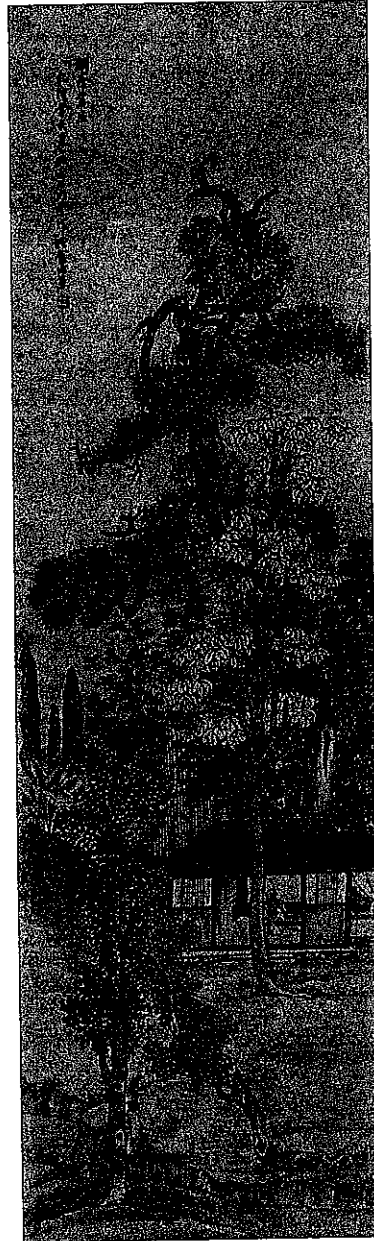


Figure 3. Fang Xun, *The Library under the Parasol Tree*. Hanging scroll, ink and colors on paper, 109.5 x 32.7 cm. Honolulu Academy of Arts.

But is this withdrawal sufficient to explain the absence of seals or inscriptions? It certainly did not mean these men were uninterested in socializing or commemorating social events. Jin Deyu's poem anthology, the *Tonghua Guan Shichao* (*Poems from the Flowering Paulownia Studio*) and Zhu Fang'ai's anthology, *Chunqiao Caotang Shiji* (*Collection of the Poetry from the Thatched Cottage of Chunqiao*),²² are full of poetic games played during informal meetings. For instance, one finds in the *Chunqiao Caotang Shiji* the evocation of a gathering in 1783 at the same Tonghua Guan. It cannot be the one depicted in the painting, because it happened in springtime. However, it gives a good idea of the atmosphere at the Tonghua Guan, where informality and poetic games were common: "In the year *guimao*, at springtime, there was a friendly gathering at the Tonghua Guan, among reeds and grass at the moonlight. Our host served us some bamboo roots. Because we were composing poems about green bamboo with half of their skin, I improvised one with the rhyme *ban* (half)."²³

Fang Xun himself was often present and did some commemorative paintings in other circumstances. This is the case for the *Yinghua Shuwu Tu* (*The Library of Bright Flowers*), painted in 1795 during a literary gathering.²⁴ The few objects depicted are books and scrolls. Another interesting painting in the same genre is the *Tongyin Shuwu Tu* (*The Library under the Parasol Tree*) (figure 3). The depiction of the place, specifically of the vegetation, bears some close similarities with *Glimpses of the Duanwu Festival*. But here again, the focus is more on the building where the books are kept and on its owner. In comparison, in *Glimpses of the Duanwu Festival*, the focus is on the family life, well-protected by the Zhong Kui, as it should be that day (figure 4).²⁵ The few objects depicted, the postures of the figures, playing or at ease, evoke more a day of rest in a protected place (figure 5). Compared to a commemorative painting like the *Yinghua Shuwu Tu*, our painting shares neither the tone, nor the inscriptions, nor the focus and so does not seem to answer the prerequisites of this genre.

Of course, one can say that the composition of *Glimpses of the Duanwu Festival* reflects the wish of the participants to be perceived as men who prefer the simplicity of a secluded life in a rural retreat to honors and glory, an aspiration entirely in keeping with traditional literati values. It could mean that our men valued the space of the family and close friends because it was the only one that remained free from social and political obligations. However, we would be right

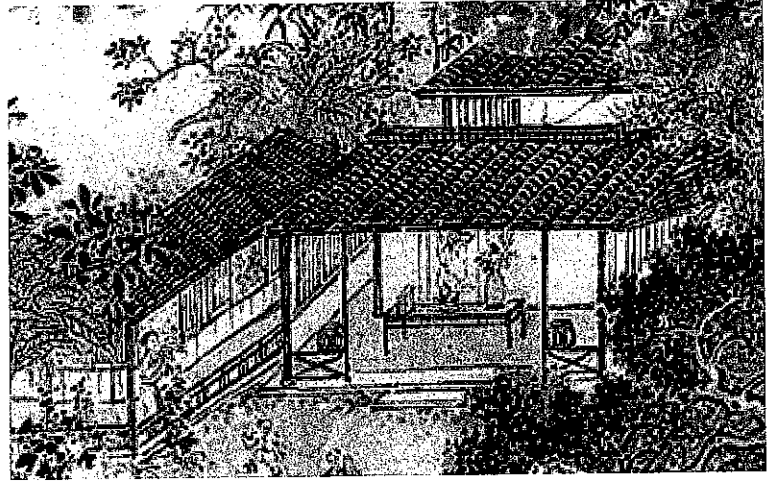


Figure 4. Fang Xun, *Glimpses of the Duanwu Festival*. Detail.

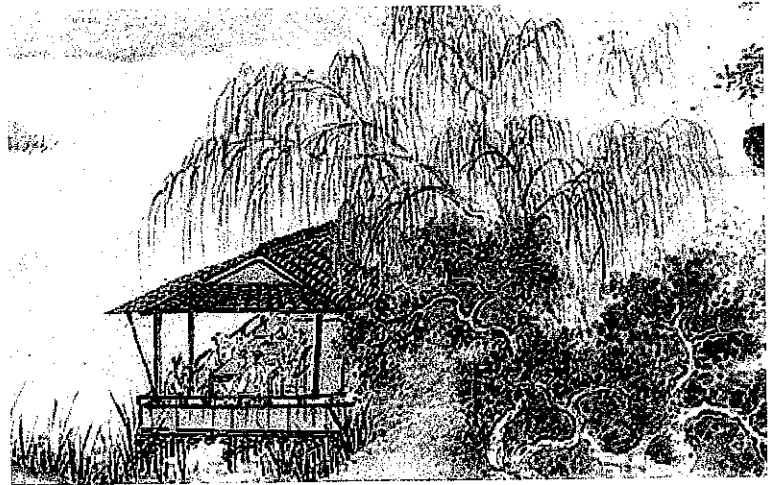


Figure 5. Fang Xun, *Glimpses of the Duanwu Festival*. Detail.

to ask why, as private as it was, this painting did not even bear the inscriptions of men described as close friends. Were they so reluctant to play the literary game? This also touches on the issue of the purpose of a painting, specifically a painting made at a patron's request. What does a painting become if it stays in a private circle? If it is not seen by others? It becomes a private souvenir, like a family photograph kept inside the familial sphere of Jin Deyu. We cannot exclude this possibility but, as we saw, it would then be very different in nature from a commemorative painting. It would unveil a care for privacy rarely seen to such a degree among literati patrons.

A biography of the painter

Thus far, we have assumed that *Glimpses of the Duanwu Festival* was made at Jin Deyu's request. But this assumption, as believable as it is, does not provide an entirely satisfying answer to the problem posed by the painting. We need to examine another hypothesis, and to do so we need first to understand better who was the painter, not only because he created the work but also because the painting depicts a place where he lived and men he was familiar with. The painting provides insight into Fang Xun's life.

His life was somehow typical of that of a professional literati painter of that time. Born in 1736, he died in 1799²⁶ and stayed most of his life in the Jiangnan area, chiefly in the prefecture of Jiaying, between lake Taihu and Hangzhou, in the district of Shimen where he was born, and the bordering district of Tongxiang, the location of the Tonghua Guan. It is in this "suburban" milieu, rather than in the populous Hangzhou, that our painter developed his career.

The choice, if it was one, to work and live in a suburban area rather than the city, where the art market was certainly larger, is indicative of a man described as gentle and humble. Illness and a physical disability²⁷ are said to have prevented him from engaging in an official career. Instead, he relied on painting to make a living.²⁸ Fang Xun was, like his father, a commoner (*buyi*) but with a good classical education that made him a literatus. His father, Fang Mei (1714-1762), was a free-spirited man, good at poetry, calligraphy, and painting but unable to provide his sons²⁹ with a permanent home.³⁰ But he taught Fang Xun painting and soon the young boy, no older than fifteen,³¹ started to support the family with his work as a professional painter. Fang Xun is considered to be a very pious son who helped his father alive or dead,³²



Figure 6. Fang Xun and Qian Zai (1708-1793), *Bamboo and Rocks*, dated 1785. Hanging scroll, ink on paper, 162.5 x 42.8 cm. Source: Christie's New York, *Classical Chinese Paintings*, 1 June 1994 (sale 7908), lot 223. Copyright of Christie's Images Ltd., 1994.

but the father must have been an extravagant person because when he died, Fang Xun found himself in a difficult situation. This is when, it seems, the Jin family began to help him. Fang Xun may have been introduced to the Jin's through Zhu Fang'ai, a mutual friend. Jin's mother, a fervent Buddhist, asked Fang to come and copy sutras. Soon, Jin Deyu himself began supporting Fang Xun, who became a painter in residence at the Tonghua Guan.³³ From that time on, his career was connected with the destiny of Jin Deyu and the Tonghua Guan became a second home for him.

At the Tonghua Guan, Fang Xun developed a career typical for a painter in residence, copying for his patron the paintings in his collection,³⁴ or executing works at his demand as when Jin Deyu, fond of a strange stone in a friend's collection, tried to exchange it for a painting by Fang Xun.³⁵ He would also participate at poetic gatherings or travel with his patron, providing both poems and paintings. *Taishan Jiyou Tu* (*Records of Travels to Mount Tai*), executed in 1783, in the same year as the Papp Collection painting, might be one example.³⁶

Was Fang Xun's situation as a painter in residence the best available to him? It is a difficult question to answer. "Protected" by his patron, Fang Xun developed a chosen clientele, avoiding the vulgar merchants who asked for erotic paintings,³⁷ working for scholars and officials, sometimes even working with them, like in the painting made in collaboration with Qian Zai (1708-1793) *Zhushi Tu* (*Bamboo and Rocks*) (figure 6). But when we compare his career with that of his peer, Xi Gang (1746-1803), a very independent and difficult personality, one can say that the latter became more famous. Xi also may have found more opportunity to develop his own style. In fact, some anecdotes, as we shall see, show that Jin Deyu was a jealous patron who may have not only controlled access to his protégé but also supervised, for good or bad, his artistic development. More positively, it seems that Fang Xun attained a stable economic situation, unlike Xi Gang who died in poverty. In fact, some anecdotes and one inscription on a painting lead us to think that Fang Xun's paintings were quite valuable during his lifetime and even after his death. The inscription written in 1818 by Dai Guangzeng on *Mo Songren Shese Huahui Juan* (*Flowers After Song Masters*) (figure 7) tells us that Dai bought a Fang Xun painting for fourteen pieces of foreign silver (*fanyin*).³⁸

According to Fang Tinghu's inscription, in the 1780s Fang Xun stayed at the Tonghua Guan. Later in his life, he moved into his own



Figure 7: Fang Xun, *Flowers after Song Masters*, dated 1781. Handscroll, ink and colors on paper, 29.5 x 551.3 cm. Shanghai Museum.

home in the vicinity, staying close to his patron.³⁹ The fame he acquired a few years before his death can be seen from two events. First, his treatise on painting, the *Shanjingju Hualun* was published around 1798 in the *Zhibuzu Zhai Congshu*, the collection of Bao Tingbo. At that time, Fang Xun was living in Hangzhou, either because he followed his patron there or was “invited” by Ruan Yuan (1764-1849), then Director of Education for Zhejiang. In Hangzhou, Fang Xun met important men of letters within the circle of Ruan Yuan, like the poets Chen Hongshou (1768-1822) and Chen Wenjie (1771-1883), or Guo Lin (1767-1831).⁴⁰ But Jiang Baolin, in his good biography of Fang Xun, gives a negative account of the meeting with Ruan Yuan, which would have occurred in 1798. He states that Fang Xun went reluctantly and against his own will to Hangzhou and spent a year with Ruan. Ruan Yuan talks very little about Fang Xun; the two did not seem to have gotten along well.⁴¹ If Jin Deyu was a paternalistic patron, Ruan Yuan seems to have been an authoritative one who wanted to have at his disposal all the famous names of the Hangzhou area. When Fang, an old man by this time, returned home after his time with Ruan, he fell sick and died. At his



death, he was well-respected as an artist in the Zhejiang milieu.

Built up during a lifetime spent around collectors, Fang Xun possessed a rich visual culture. He had access, for instance, to the collection of Xiang Yuanbian (1525-1590), that Jin Deyu partly bought,⁴² and to the collection of Gao Shiqi (1645-1704), that was transmitted to one of his relatives, Zhu Hongyou, the nephew of Zhu Fang'ai.⁴³ Although Fang Xun can be defined as an orthodox painter, his interest was not selective and the concern he expresses in his treatise for a professional mastery of his art leads him to study painters who do not belong to the Southern school. His approach to painting, in general, was more historical than ideological, which makes the *Shanjingju Hualun* a refreshing treatise.

A rich visual culture was necessary for a professional painter who, in fact, had to answer to a broad demand. Fang Xun was most famous as a painter of flowers (figure 8), a genre very fashionable at that time, but he also painted landscapes, portraits, and popular themes, on paper or silk, in ink or colors. The diversity of his techniques and subjects reflects the variety of the demand and also his own professionalism. But despite his versatility, Fang Xun has a characteristic style. First, he belongs to the orthodox tradition, as is most clear when looking

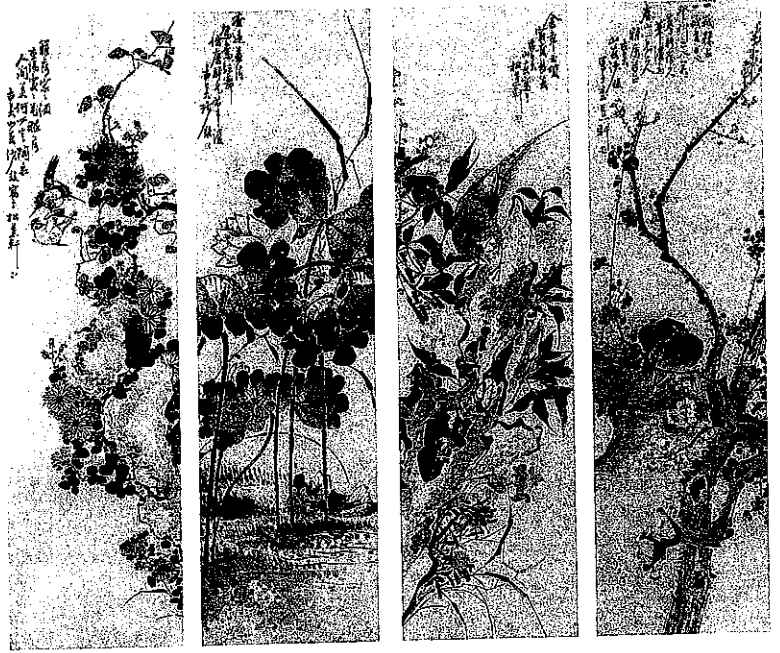


Figure 8. Fang Xun, *Flowers of the Four Seasons*. Set of four hanging scrolls, each 149.2 x 38.8 cm. Source: Sotheby's New York, *Fine Chinese Paintings*, 21 March 1995 (sale 6677), lot 57.

at his landscape painting. In these works, the "imitation after ancient masters" (*fang*) is fundamental, as we see in this landscape after Wang Meng *Fang Wang Meng Shanshui Tu* (figure 9) that uses the classical formula of the genre. But the view is not monumental. The artist displays an attention to detail that brings to the entire image warmth and familiarity, even if it sacrifices something in terms of cosmic rhythm. This care for detail is the second aspect of Fang Xun's work, illustrated in his paintings of flowers, where the artist is at his best. In his handscroll of flowers after Song masters (figure 7), he manages to give life and movement without losing a sense of detail. Fang Xun seemed capable of precision as well as freedom in his brushwork, developing a style of his own with time.

The Papp painting is unique among Fang Xun's work during the period. It seems, indeed, much more personal. In the depiction of the



Figure 9. Fang Xun,
*Landscape after Wang
Meng*, dated 1788.
Hanging scroll, ink and
light color on paper,
131.5 x 52.7 cm. Source:
Christie's New York,
Classical Chinese Paintings,
1 June 1994 (sale 7908),
lot 198. Copyright of
Christie's Images
Ltd., 1994.

garden setting and the figures, in the use of light colors, the work is full of simplicity and delicacy, a delicacy one finds ten years later in the *Yinghua Shuwu Tu*. But *Glimpses of the Duanwu Festival* is infused with a nostalgia that comes from this delicacy itself, combined with a depiction of daily details that gives it considerable charm. It is interesting to note that both paintings are, according to their title or inscription, made after two masters of the Wu school, Wen Jia (1501-1583) and Qian Gu (1508-1578). Of course, Fang's two paintings are much more casual in their treatment of the theme than would be an ethereal rendition by a Ming master. But the attention paid to the depiction of figures and the garden setting, the ink washes and minute coloring given preference to powerful mountain structures, owes something to the Wu artists.

A personal souvenir

The personal tone of the *Glimpses of the Duanwu Festival* suits well, if it is the case, the private nature of the painting requested by Jin Deyu. It also suits well Fang Xun himself, who was described as a well-behaved, modest man. Perhaps this explains his absence from his own paintings. This absence might also shed light on the relationship of painter and patron. Many texts, including poems by Jin Deyu,⁴⁴ present Jin's relationship with Fang as a friendly one. But the two men were in reality far from being social equals. In fact, Fang Xun was in Jin's debt, as the inscription written by Dai Guangzeng on the flower handscroll presented earlier suggests: "Everytime somebody wanted a painting by Fang Xun, he had first to ask for Eyan's [Jin Deyu] permission. It is because when he was young, Fang Xun supported himself with the Jin's help. This is why he would only follow Eyan's orders." This aspect of the relationship is confirmed by Jiang Baolin who tells us that Jin Deyu would refuse on Fang Xun's behalf certain commands made of Fang.⁴⁵ In short, Jin Deyu exercised control over Fang Xun's production. By becoming a painter in residence, Fang Xun may have traded freedom for security.

From this point of view, perhaps Fang Xun does not represent himself in *Glimpses of the Duanwu Festival* because he does not really belong to the world of his patron. His status at the Tonghua Guan was perhaps an ambiguous one; he could not be represented simply as a servant, nor could he be painted at the table with Jin Deyu's friends. He is nowhere, neither in the familial sphere nor in the friendly one. Given this, he may have found a way to appear through, rather than in,

his painting. The Zhong Kui, hanging in the entrance hall, was a type of painting that Fang Xun actually executed⁴⁶ and could therefore be the only tangible presence of the artist in this image. But beyond this visual evocation of himself, one can feel Fang's presence in the way he depicts a place where, it needs to be noted, he actually lived. This fact suggests another hypothesis, one that would explain the personal tone, the private treatment, and the absence of seals or signatures on the painting. It could be that *Glimpses of the Duanwu Festival* was indeed conceived as a personal souvenir, not for the patron but for the artist himself, not commissioned but freely executed.

For Fang Xun, the Tonghua Guan was not only a garden for gatherings; it was, after his father's death and maybe for several years, his home, maybe the first he ever knew considering his father's life. We can imagine that, while living at the Tonghua Guan or even long after, the painter took up his brush to depict a place very important in his life, offering a personal vision that focuses on both the familial sphere and the circle of friends that included men important to his life and career. But he also presents the place with the distance appropriate to the painter-in-residence he was. This mixing of closeness and distance captures well the vision presented by the painting as well as Fang Xun's status in the milieu in which he worked. After completion, Fang Xun would have kept the painting for himself. He would not have needed to sign or inscribe something made for his own use. One can imagine his son finding it, devoid of any inscription more than ten years after Fang's death, and giving it his own interpretation.

The circumstances surrounding the creation of the *Glimpses of the Duanwu Festival* will stay a mystery to us because of the lack of documents. Both main hypotheses have their interest, and they both point toward the use of painting as a private souvenir, a type of personal photograph, separate from ceremonial, social functions. In both cases also, the absence of the figure of Fang Xun expresses his status, the status of a painter-in-residence, not entirely part of the world he was depicting. This absence is compensated for by the delicacy of the emotions that appear under his brush. In the end, it is through his art that the painter manifests his presence and, maybe appropriately, through an image, manifests the place. As Fang himself said in one of his poems, written long after he left the estate, "I long lived at the Tonghua Guan. In its courtyard, on its flowers, rocks and bamboo, everywhere, I left the trace of my brush...."⁴⁷

Notes

1. I would like to thank William Stephens, my husband, for his close reading of the article, as well as Michèle Pirazzoli-t'Serstevens.
2. In her article "The Roy and Marilyn Papp Collection of Chinese Painting" in Claudia Brown and Ju-hsi Chou, *The Scent of Ink* (Phoenix, 1994).
3. My understanding and interest in the Orthodox school of painting owes much to the illuminating analysis of Ju-hsi Chou. See Ju-hsi Chou, "In Defense of Qing Orthodoxy" in Richard Barnhart, James Cahill and others, *The Jade Studio, Masterpieces of Ming and Qing Calligraphy from the Wong Nan-p'ing Collection* (New Haven, 1994).
4. See appendix I for a translation of the inscriptions. I wish to thank Olivier and Atsuko Venture for their help in the reading of the first inscription.
5. See Geng Weihu, Pan Wenlu and Pan Rongjing, *Jiaqing Shimen Xianzhi* (1821 edition), *juan* 16, 24.
6. I would like to thank Georges Métaillé who helped me to identify, where possible, the plants in this painting. It is in fact interesting to see how, in the same image, Fang Xun depicts very precisely some plants (the loquat tree is a good example) and is much less precise in depicting other plants. See appendix II for the list of the identifiable plants.
7. See also Ju-hsi Chou's description of the painting in Brown and Chou, *Scent of Ink*, 104-105.
8. The first one at the beginning of the scroll on the painting reads "*Chun chao qing wan?*" Under his inscription is the seal of Zhang Xiong. Lower down, after the painting, there is a seal that reads "*Tieyun shending jinshi shuhua.*" The last seal is Fang Tinghu's, under his inscription.
9. This is the hypothesis suggested by Ju-hsi Chou in his study of the painting for the catalog, Brown and Chou, *Scent of Ink*, 106.
10. For Jin Deyu's biography, see Yan Chen *Guangxu Tongxiang Xianzhi* (1887 edition), *juan* 15, 19-20.
11. See Arthur W. Hummel, editor, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period, I* (Washington DC, 1943-1944), 71-72 for his biography.
12. His biography is also given in the *Guangxu Tongxiang Xianzhi*, *juan* 15, 20. He was received by the emperor in 1762.
13. See Bao Tingbo's biography in Hummel, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period, II*, 612-613. According to Nancy Lee Swann, "Seven Intimate Library Owners" in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1936, volume 1, 386, Bao Tingbo dedicated himself entirely to book collecting in the 1750s.

14. Jin Deyu is quoted as one of the bibliophiles in the preface by Zhu Wencao of Bao's *Zhibuzu Zhai Congshu*. See also Nancy Lee Swann, "Seven Intimate Library Owners," 381.
15. Jin Deyu worked on many historical sources. He was called "the Historian's assistant." See *Guangxu Tongxiang Xianzhi*, *juan 15*, 20.
16. Zhang Yanchang (1738-1814) describes a bronze he saw at the Tonghua Guan in his *Jinshi qi* (Shanghai Library edition without date), *juan 2*, 20.
17. The list of the 3450 titles of the Mulu was presented to the throne in 1782. For the history of this edition, see Hummel, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period, I*, under Ji Yun (Chi Yun), 120-123. See also Robert Kent Guy, *The Emperor's Four Treasuries, Scholars and the State in the Late Chien-lung Era* (Cambridge, MA, 1987), chapter 3.
18. Jin Deyu was the donor of the album, which he gave together with some rare books. Zhao Huaiyu and Zhu Fang'ai added inscriptions to the pictures, and Bao Tingbo wrote the title. See the preface of the *Taiping Huanle Tu* (1888 edition, Shanghai Library).
19. Bao Tingbo gave to the throne 623 books from his library, responding to the call of the Emperor in 1773 at the launch of the *Siku Quanshu* encyclopedia project. The *Guangxu Tongxiang Xianzhi* says that Zhu Fang'ai offered paintings he did to the Emperor during the 1762 Southern Tour Inspection.
20. According to the *Guangxu Tongxiang Xianzhi*, Jin Deyu received some silks from the emperor, but the *Tongxiang Xianzhi* seems also to connect this gift with the appointment of Jin Deyu in Beijing. However, 1780 is quite late for such a start in the career of Jin Deyu. Jiang Baoling in *Molin Jinhua* (1840) reprinted in *Qingdai Zhuanji Congkan* (Taipei, 1985), volume 73, 131-132, says that Fang Xun prepared the book at Jin Deyu's mother's request. (References to this volume will subsequently be abbreviated QZC.)
21. See *Guangxu Tongxiang Xianzhi*, *juan 15*, 26, under Zhu Ying.
22. These two collections were published together in 1800. I found a copy of the edition in the Shanghai Library.
23. See *Chunqiao Caotang Shiji*, *juan 8*, 16. This inscription invites us to reconsider the identity of some of the figures depicted because it mentions the presence of Zhu Hongyou at the gathering in springtime 1783. One of the participants of the *duanwu* festival gathering could also have been Zhu Hongyou, instead of Bao Tingbo or Zhao Huaiyu.
24. Fang Xun: *Yinghua Shuwu Tu* (*The Library of Bright Flowers*), 1795. Hanging scroll, ink and color on paper; 125.6 x 33.2 cm., Palace Museum, Beijing. See a reproduction of this painting in Gugong bowuyuan canghuaaji, editor,

- Zhongguo lidai huihua*, volume VIII (Beijing: Renmin meishu chubanshe, 1991) 61. There is also, in the Shanghai Museum, a painting called *Elegant Gathering (Yaji tu)* which bears inscriptions but is not signed or dated. See a small reproduction of this painting in *Zhongguo Gudai Shuhua Tumu* (Beijing, 1989-2001), volume 5, number 1-4780. Another painting by Fang Xun, also in the Shanghai Museum, signed and dated from 1798, can be considered a commemorative painting: the *Zhang Shiqi Xiaoxiang Tu (Portrait of Zhang Shiqi)*, which bears numerous inscriptions. For a reproduction see Anne Kerlan-Stephens, "Traduction et commentaire d'un texte sur la peinture chinoise : Fang Xun et son *Shanjingju hualun* (Propos de l'Ermitage de la Montagne tranquille)," III, Ph.D dissertation: Université Paris 7-Denis Diderot, 2000, 132. We are very thankful to the Shanghai Museum which gave us the unpublished reproductions of Fang Xun paintings.
25. As is well-known, the *duanwu* festival is a day that is considered to be ominous. The Zhong Kui, sweet flag, and other protective devices were stamped on the door of the house. It looks as if the inhabitants of the Tonghua Guan Garden are, in fact, protected against any attack from pestilence.
 26. In Brown and Chou, *Scent of Ink*, 104, the date given for Fang Xun's death is 1801. There was, in fact, a painting attributed by Osvald Sirén to Fang Xun in *Chinese Painting, Leading Masters and Principles* (London and New York, 1958-59) volume VII, 329, and dated 1801. But several textual sources, including an inscription on a painting by Fang Xun (see figure 7), and the preface of Jin Deyu's *Tonghua Guan Shichao* (1800), all mention the death of Fang Xun in 1799. For this question see Anne Kerlan-Stephens, "Traduction et commentaire d'un texte sur la peinture chinoise: Fang Xun et son *Shanjingju hualun*," I, 38.
 27. He probably had a foot problem. See *Molin Jinhua* (QZC, volume 73, 131-132) and Guo Lin, *Lingfen Guan Shihua*, *juan 4*, 4-6.
 28. See Guo Lin, *Lingfen Guan Shihua*, *juan 4*, 4-6.
 29. Some texts invite us to think that Fang Xun was the eldest son of the family. See *Tonghua Guan Shichao*, *juan 2*, 15.
 30. See *Molin Jinhua* (QZC, volume 73, 60) for Fang Mei's life.
 31. There is an inscription by Jin Deyu on a painting Fang Xun did when he was twelve years old. See *Tonghua Guan Shichao*, *juan 2*, 8a. The *Guangxu Tongxiang Xianzhi*, *juan 15*, 13, says that at the age of fifteen Fang Xun was already traveling with his father, meeting men of letters, and gaining respect for his painting.
 32. Fang Xun is said to have spent all his earnings for the burial of his deceased

- father. It is also said that he continued to help his mother-in-law after her husband's death. See *Jiaqing Shimen Xianzhi* (1821), *juan* 16, 24.
33. See *Molin Jinhua* (QZC, volume 73, 131-132). An inscription on a painting by Fang Xun also says that Fang Xun was saved (from poverty) by the Jin family when he was young. The postscript of the *Shanijingju Hualun*, in Yu Anlan, editor, *Hualun Congkan* (Reprint Taipei 1984), volume 2, 465, dated from 1797, mentioned that at that time Fang Xun was at the Jin's residence.
 34. See *Molin Jinhua* (QZC, volume 73, 131-132) and Yu Jiao, *Duhua Xianping* (in *Mengguang Zazhu*, 1828 edition, *juan* 5), 20.
 35. See Guo Lin, *Lingsfen Guan Zazhu Xubian*, *juan* 3, 7.
 36. For the poems, see the numerous poetic games reported in the *Tonghua Guan Shichao*. According to *Duhua Xianping*, 20, Fang Xun traveled with Jin Deyu and Zhao Huaiyu to Mount Taibai in Shanxi. For the painting, which appeared recently at auction, see *Sotheby's Fine Chinese Paintings*, New York, May 30, 1990, lot 122.
 37. *Duhua Xianping*, 20.
 38. *Fanyin* or *yinyuan* is foreign money of all sorts but in 1818 it most likely was the Spanish *real* coming from Mexican and Peruvian mints. Among them, the coins of the Spanish King Charles IV (1788-1808) were the most common. In Zhejiang and Fujian, in 1818, one of these coins would be worth 936 mace (*qian*). Fang Xun's painting was then sold for 13,104 cash of official coin. An anecdote in *Duhua Xianping*, 20, also says that a merchant offered Fang Xun several hundred *taels* (*liang*) for an erotic painting that Fang Xun refused to do. *Molin Jinhua* (QZC, volume 73, 131-132) says that people were offering several thousand gold pieces for a painting by Fang Xun. It is difficult to know if these amounts are real or if they are just put in the text for emphatic, laudatory reasons.
 39. *Molin Jinhua* (QZC, volume 73, 131-132).
 40. See Guo Lin, *Lingsfen Guan Shihua*, *juan* 9, 4-6, who evokes the gatherings with Ruan Yuan, Jin Deyu, Fang Xun, Chen Hongshou, and Chen Wenjie: "We were offering each other poetry and drinks with a totally free and relaxed spirit."
 41. See Ruan Yuan, *Dingxiang Ting Bitan*, *juan* 1, 50-51, in which Ruan Yuan presents Fang Xun and gives some of his poems. By comparison, Ruan Yuan talks much more about Xi Gang in the same text.
 42. *Molin Jinhua* (QZC, volume 73, 131-132).
 43. See the *Shanijingju Hualun* in Yu Anlan, editor, *Hualun Congkan* (Reprint Taipei 1984, volume 2, 460-466) in which Fang Xun describes some of the paintings he saw.

44. *Tonghua Guan Shichao*, *juan* 1, 11. Jin Deyu evokes in ten poems his "dear friends." He then writes a poem about Bao Tingbo followed by one about Fang Xun.
45. *Molin Jinhua* (QZC, volume 73, 131-132).
46. There is a Zhong Kui painting by Fang Xun in the Shanghai Museum. It bears no date or inscription but is signed by Fang Xun. The signature "Shimen Fang Xun jing hua" (Fang Xun from Shimen respectfully painted it) may indicate that the painting was done at somebody's request.
47. *Shanjingju yigao* (manuscript from the Shanghai Library), 20.

Appendix I: Transcription and translation of the inscriptions on the painting.
A.

此圖為石門
方蘭坻先生
所繪天中小景
未經題款在
香生太守偶
意得之携示
雖無款識一
賞而知為先
生真蹟無終(?)
宜(?)寶之
光緒庚辰冬十月六日
駕湖後學
張太子祥
氏審宗 (or 空) 因
記者年七十八

This painting was made by master Fang Landi of Shimen; it represents a small scene of the Tianzhong festival. [The author] never inscribed or signed it. The *taishou* (prefect) Xiangsheng happened to acquire it and brought it to show it to me. Even if it bears no signature, as soon as I had a look, I knew it was an authentic work of the master. We must treasure it for ever (?).

In the sixth day of the tenth month of winter of the year *kengchen* (1880), under Guangxu, the disciple Yuanhu, Zhang Xiong Zixiang, at the request of the honorable Shen, wrote this, at the age of 78 years.

One seal: Zhang Xiong.

B. (Translation from Ju-hsi Chou, in *Scent of Ink*, 105, except for the last sentence).

The scroll's length is not more than five [Chinese] feet. The subject concerns the Duanwu Festival, with essential details intact. I, Hu, carefully examined the scroll, and felt that this scroll must have been painted in either 1782 or 1783. At the time, my late father was residing in the Tonghua Guan (Flowering Paulownia Studio), [at the estate of] the venerable Jin [Deyu]. On that occasion, elders like Zhu Fang'ai, Zhao Huaiyu, and Bao Tingbo were present. Consequently, given the circumstances, [my late father] depicted the scene on this scroll to record the festive spirit of that day. In that, he was but following in the footsteps of the *Elegant Gathering at the Western Garden* of the past. In the eighth day of the last decade of the first lunar month of the year *xinwei* (1811), under Jiaqing, I, Hu, respectfully [wrote] this note.

Appendix II: List of the plants identified in the painting (from right to left).

Bamboo

Firmiana simplex (L.) W.F. Wight. Parasol tree, *wutong* *Myrica rubra* (Lour.)

Sieb. et Zucc. Chinese bayberry, Chinese waxmyrtle, *yangmei*.

Nerium indicum Mill. Sweetscented oleander, *jiazhutao*

Althaea rosea (L.) Cavan. Garden hollyhock, *shukui*

Eriobotrya japonica (Thunb.) Lindl. Loquat tree, *pipa*

Musa sp. Banana tree, *xiangjiao*

Cymbidium sp. Orchids

Salix sp. Willow

Acorus calamus L. Sweet flag, *changpu*

Arts Asiatiques

Annales du musée des Arts asiatiques-Guimet
et du musée Cernuschi

Cahiers de l'École française d'Extrême-Orient

publiés avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique
et de la Direction des Musées de France

Tome 60-2005

Tirage à part

Un peintre lettré de la région de Hangzhou au XVIII^e s. : Fang Xun (1737-1799) et les cercles de la reconnaissance

La connaissance que nous avons de la peinture chinoise du XVIII^e s. est encore très parcellaire. Cela est dû en partie aux sources dont dispose le chercheur. Les textes transmis ont majoritairement été rédigés par des lettrés qui sélectionnent, décrivent et interprètent les faits selon leurs valeurs et idéaux. Rares sont les documents d'un autre type : listes de prix, lettres de commande, inventaires chiffrés de collections. Quand ceux-ci existent, ils permettent d'entrevoir une autre réalité qu'on suppose devoir s'appliquer à l'ensemble du monde de la peinture chinoise de cette époque, sans pouvoir en apporter la preuve¹. Ceci explique sans doute qu'on se soit principalement intéressé pour le XVIII^e s. à des centres de production bien documentés comme c'est le cas de la Cour sous le règne de Qianlong, ou de la cité de Yangzhou. Pékin et Yangzhou peuvent être considérés à juste titre comme des centres de production majeurs dans le domaine de la peinture et des arts chinois au XVIII^e s. Cela ne signifie pas, bien entendu, que la peinture chinoise du XVIII^e s. s'y soit entièrement faite. Le Shandong, le Jiangsu, le Zhejiang et Canton comptent aussi parmi les centres artistiques importants de l'époque, où existait une forte tradition locale².

C'est peut-être pour les mêmes raisons qu'on a eu tendance à privilégier l'étude d'artistes au destin ou à la personnalité exceptionnels. Ce faisant, on a pu laisser croire que, selon une conception romantique de l'histoire de l'art, la peinture du XVIII^e s. chinois était le fruit de la rencontre entre des individus géniaux et une époque. Or, une telle conception est invalidée dès que l'on souhaite s'intéresser à la multitude de peintres qui, en dépit du quasi-anonymat dans lequel ils sont tombés depuis, ont contribué à la production artistique de leur temps. La biographie de ces peintres tient parfois en quelques lignes ; leurs peintures sont rarement montrées : l'individu n'existe pas, ou si peu qu'il paraît vain de vouloir l'étudier.

Le problème des sources disponibles pour la constitution d'une biographie avait été soulevé par l'historien Denis C. Twitchett qui remarquait qu'en vérité, c'est l'idée même de biographie, en tant que récit de la vie d'un personnage particulier, qui pose problème, tant le statut de l'individu dans la société chinoise traditionnelle diffère de la conception occidentale. L'individu n'existe pas, si l'on entend par là une entité indépendante à la base de l'édifice social. L'homme, en Chine, n'existe que comme élément d'un réseau qui l'englobe et le définit³.

Étudier le réseau plutôt que l'homme, ou étudier le réseau et l'homme, ne présente pas que des inconvénients, cependant. On peut alors non seulement s'interroger sur les traditions artistiques locales, mais aussi sur les habitudes culturelles des commanditaires, les modes de circulation des œuvres et les milieux sociaux représentés, tant du côté des artistes que de leur clientèle, tous aspects qui ont sans doute eu leur influence sur la production picturale d'un lieu donné. Les historiens s'interrogent aujourd'hui sur la cohérence du modèle centralisé tel qu'il existait sous le règne de l'empereur Qianlong, soulignant, pour certains, l'existence de deux modèles conflictuels, le modèle bureaucratique centralisé d'une part, le modèle féodal éclaté, d'autre part⁴. Cela ne serait-il pas tout aussi vrai dans le domaine culturel où les membres de l'élite ont pu localement développer des pratiques et des goûts spécifiques ? Étudier l'histoire de la peinture chinoise au XVIII^e s. en gardant à l'esprit de telles questions permettrait au moins de mieux juger de l'importance relative des localités où travaillèrent des artistes, mais aussi de connaître à sa juste valeur le travail de peintres qui se forgèrent une solide réputation à l'échelle de ces localités.

Tel est le cas du peintre Fang Xun (noms personnels Landi, Nenru, surnoms Lanshi, Lanru, Lansheng ou encore Chu'an), natif de la région de Jiaying, au nord de Hangzhou dans le

Zhejiang, et qui vécut entre 1737 et 1799, sous le règne de l'empereur Qianlong (1736-1799). Fang Xun est un exemple typique de ces peintres connus et méconnus : mentionné dans les biographies et les dictionnaires de peintres, il est bien rare cependant que ses peintures soient exposées⁵. Le nom de Fang Xun est aujourd'hui surtout familier aux historiens de l'art en raison de ses *Propos sur la peinture de l'Ermitage de la Montagne Tranquille (Shanjingju hualun)*⁶. Et pourtant, leur auteur fut aussi un peintre reconnu qui jouissait d'une solide réputation à la fin de sa vie. Son texte, publié en 1798 un an avant sa mort, représentait, selon l'auteur de la postface, la somme d'une longue vie d'expérience et de pratique picturales⁷.

Nous ne tenterons pas ici d'expliquer pourquoi la postérité, du moins celle de la deuxième moitié du xx^e s., préféra retenir les écrits de Fang Xun plutôt que sa peinture. Nous n'essaierons pas plus d'affirmer qu'il s'agit là d'un génie oublié. Au contraire, tout porte à penser que Fang Xun, par sa position sociale, son statut professionnel et sa démarche artistique, ne se considérait pas et n'était pas perçu comme un artiste génial. L'exemplarité de la vie et de la carrière de Fang Xun tient justement à cette absence de relief apparente qui laisse croire, au premier abord, qu'il y a peu à étudier à son sujet.

Nous montrerons ici comment, à l'aide des documents dont nous disposons, il est possible non seulement de reconstituer une biographie assez précise de cet artiste, mais aussi de réfléchir à la manière dont sa carrière s'est développée au sein d'un réseau de collègues, d'amis et de clients bien délimité. Ce réseau nous intéressera tout particulièrement car il permet de bien comprendre comment se construisait, pour un artiste de la stature de Fang Xun, une réputation professionnelle qui commença avec des proches et des amis et s'étendit jusqu'aux membres de l'élite locale : ce que nous nommons les « cercles de la reconnaissance⁸ ». Nous poursuivrons cette analyse jusqu'au début du xx^e s., à une époque où l'art de Fang Xun continuait d'être apprécié. Nous nous attarderons enfin sur quelques peintures significatives du style de Fang Xun, en montrant en quoi son art peut aider à comprendre les goûts et les habitudes des élites intellectuelles du nord du Zhejiang : en ceci, l'étude de l'art de Fang Xun constitue aussi un point privilégié pour accéder au monde des lettrés qui résidaient entre Hangzhou et Suzhou au xviii^e s.

La vie de Fang Xun

Les éléments que nous avons pu rassembler pour constituer la biographie de Fang Xun proviennent d'une part des biographies et des monographies locales rédigées par des lettrés au cours des xviii^e et xix^e s.⁹, d'autre part des recueils de poésie laissés par l'artiste¹⁰ ou ses connaissances, ainsi que des inscriptions déchiffrées sur ses peintures.

Fang Xun est né le 23^e jour du 12^e mois lunaire de la première année du règne de Qianlong, soit le 23 janvier 1737¹¹, à Shimen, dans la préfecture de Jiaying au Zhejiang (fig. 1). Les ancêtres de Fang Xun, originaires de Shexian dans l'Anhui, étaient venus s'établir dans le Zhejiang, à une date inconnue,

à la suite de difficultés économiques¹². Fang Xun était de faible constitution, il souffrait d'une infirmité physique qui le rendait boiteux¹³, ce qui peut expliquer sa personnalité réservée. Son père, Fang Mei (1714-1762), était un homme du commun (*buyi*) ayant cependant reçu une éducation lettrée. Peintre, poète et calligraphe, il paraît avoir eu une personnalité difficile, vivant au gré de ses humeurs. Il forma Fang Xun à la peinture et aux lettres avant de l'envoyer étudier, à l'âge de neuf ans, à l'extérieur du cercle familial¹⁴. Mais l'éducation de Fang Xun ne le conduisit pas à une carrière mandarinale, puisque le jeune homme ne se présenta jamais aux examens, soit pour des raisons économiques, soit, comme l'affirme un de ses biographes¹⁵, en raison de son infirmité qui le poussait à vivre en reclus. Il paraît certain en tout cas qu'à onze ans, Fang Xun peignait déjà, comme l'évoque l'inscription que Jin Deyu (1750-1800), le principal mécène du peintre, porta sur une de ses œuvres, réalisée dans sa douzième année¹⁶. Il est aussi avéré que très tôt, Fang Xun subvint aux besoins de sa famille grâce à son art, son père ne paraissant pas avoir été en mesure de s'assurer un revenu stable. Ainsi, alors que Fang Xun avait une quinzaine d'années, les deux hommes voyagèrent entre le Jiangsu et le Zhejiang¹⁷, hébergés probablement chez des lettrés qui les employaient. On n'a malheureusement aucune information concernant ces personnes ; on peut cependant supposer que c'est par l'intermédiaire de son père que Fang Xun se constitua une première clientèle.

Un peu plus tard, Fang Mei alla s'établir à Meili, un village également situé dans la préfecture de Jiaying, lieu de résidence, sous le règne de Kangxi, d'importants lettrés dont le plus connu était Zhu Yizun (1629-1709). Le père de notre artiste, quant à lui, ne laissa aucun toit à sa famille et mourut dans la pauvreté en 1762 au Gunan si (temple de l'Antique Sud) de Meili, monastère bouddhique lui aussi fréquenté par les hommes de lettres de cette localité.

À la mort de son père, Fang Xun se trouva responsable de sa fratrie¹⁸. Pour l'entretenir, il adopta la vie de peintre itinérant. Fang Xun évoque, dans une des rares lettres qui nous restent, le caractère pénible de cette vie d'errance et de pauvreté : « Quand on vit en résidence chez les autres, il est aisé de laisser passer les années [...]. Je traîne un joug, mais j'aimerais tant trouver des subsides pour entretenir ma propre demeure. Pour planter du millet glutineux, il faut disposer d'une terre fertile dans les environs de sa cahute. Quand on a passé sa vie à errer, pauvre, on se réjouit aussi de pouvoir offrir à ses vieilles années une bêche et une paire de sandales de paille¹⁹. »

Les textes rapportent qu'il fut reçu comme peintre en résidence chez les Cheng et les Yu de Tongxiang, un district limitrophe de la ville de Jiaying²⁰. Il servit aussi comme précepteur dans des familles de Loujiang et de Danghu²¹. Il enseigna également à Puyuan, chez un certain Pu Shanyuan²², dont nous ne savons rien, si ce n'est qu'il aimait acheter des peintures et des calligraphies avec Yang Peili (actif fin xviii^e s.)²³. Ce dernier fut, avec son ami Dong Qi (1772-1844), un disciple de Fang Xun²⁴. C'est donc peut-être à cette époque, dans les années 1760, qu'il fit leur connaissance.

On peut également situer à cette même époque la première rencontre de Fang Xun avec la famille de son futur protecteur,

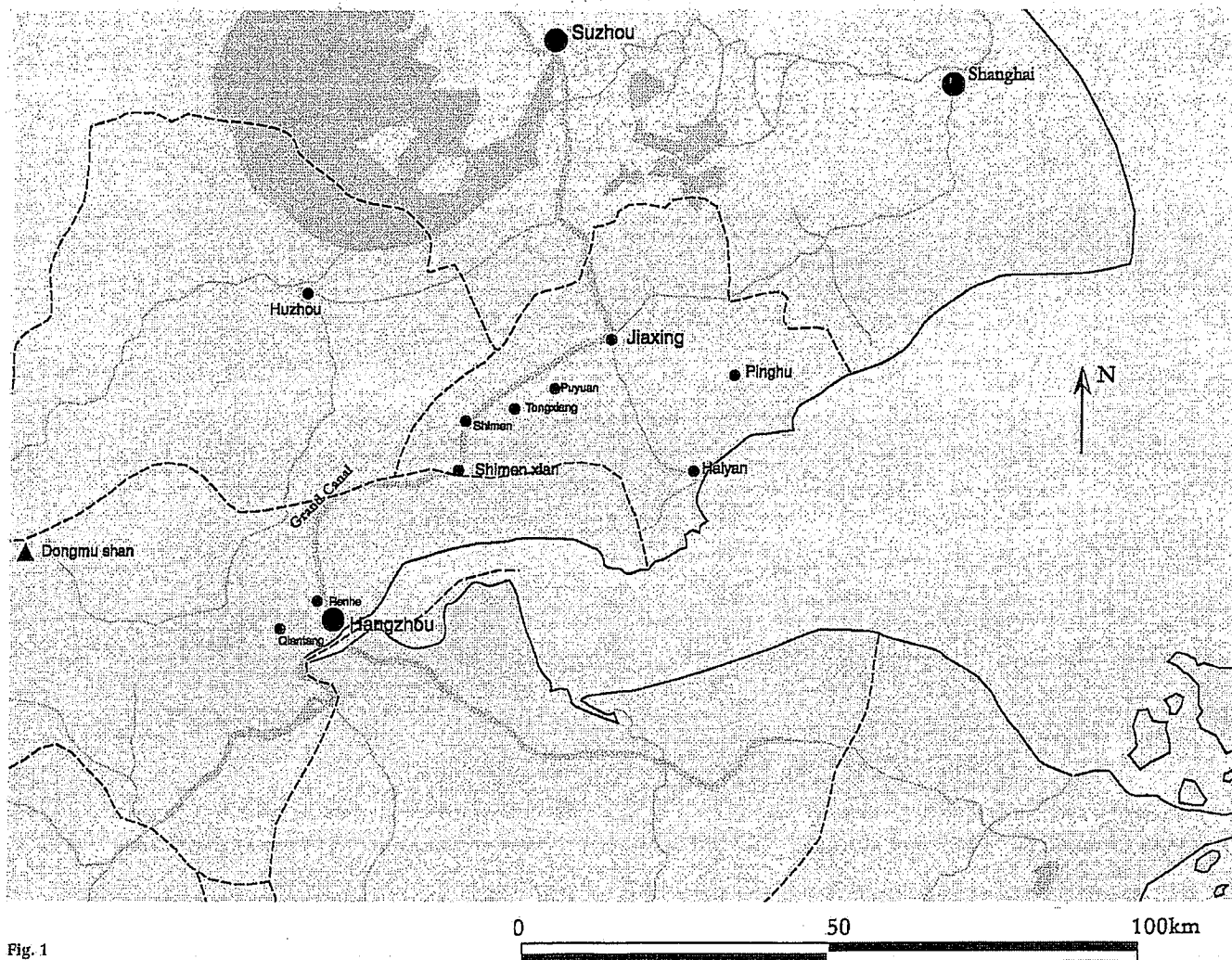


Fig. 1
La préfecture de Jiaxing.

Jin Deyu. On raconte en effet que la mère de ce dernier fit venir Fang Xun à Tongxiang pour qu'il recopie des sūtra et lui peigne des effigies bouddhiques²⁵. Jin Deyu était encore un jeune garçon et ce n'est que bien plus tard qu'il devint lui-même le mécène du peintre. La rencontre avec la famille Jin est typique de la manière dont se constitua le réseau de connaissances et de clients de l'artiste, les liens familiaux et amicaux favorisant les relations professionnelles. Madame Zhu, la mère de Jin Deyu, se trouvait en effet être la sœur d'un proche ami du père de Fang Xun, Zhu Fang'ai (1721-1786). Ce dernier était un poète estimé originaire de Tongxiang, qui connut quelque renommée aux côtés de lettrés aussi célèbres que Li E (1692-1752)²⁶. Il renonça cependant aux honneurs et aux titres, préférant à la périlleuse carrière bureaucratique une vie retirée, partageant son temps entre les rencontres poétiques, les excursions et la peinture de fleurs de prunus, dont il avait fait sa spécialité²⁷. Zhu Fang'ai semble avoir été un ami fidèle de Fang Mei, puis de son fils Fang Xun, qu'il évoque à de nombreuses reprises dans ses textes. Il est pro-

bable que c'est par son intermédiaire que Fang Xun fut mis en relation avec la famille Jin, la mère dans un premier temps puis, plus tard, le fils.

C'est probablement aussi par l'intermédiaire de Zhu Fang'ai que Fang Xun rencontra le neveu de ce dernier, qui était aussi le cousin de Jin Deyu, Zhu Hongyou (mort vers 1784-1785)²⁸. Ainsi, les liens d'amitié de l'artiste avec les Zhu remontent-ils au moins aux années 1760; ils semblent avoir contribué à sa reconnaissance artistique mais aussi à son éducation picturale, car il eut, on le verra, grâce à Zhu Hongyou, accès à des œuvres considérées à l'époque comme fort anciennes.

Les figures de Zhu Fang'ai et surtout de Zhu Hongyou sont liées à la première peinture datée que l'on connaisse de Fang Xun. Cette peinture, composée en 1771²⁹, est dédiée à Zhetian, qui était semble-t-il un des surnoms de Zhu Hongyou³⁰. Les circonstances dans lesquelles ont été réalisées ces deux feuilles d'album évoquant le retour d'un voyage au Sichuan ne sont pas indiquées, mais doivent être associées à la tragédie familiale

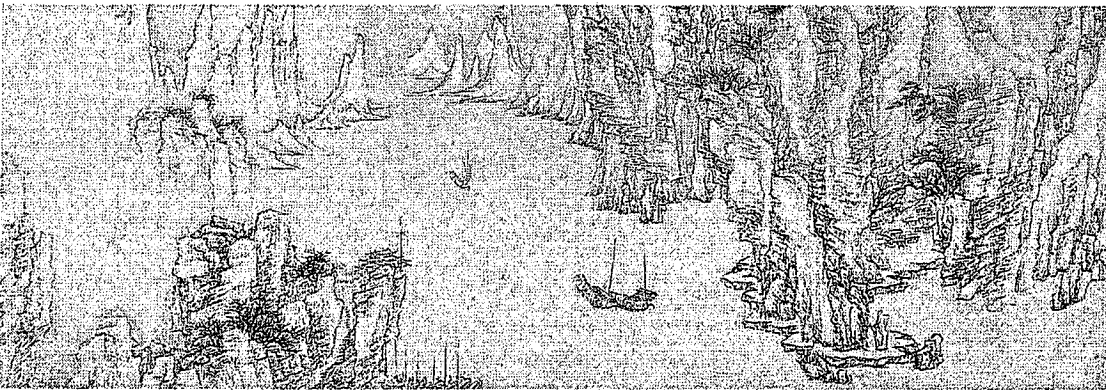
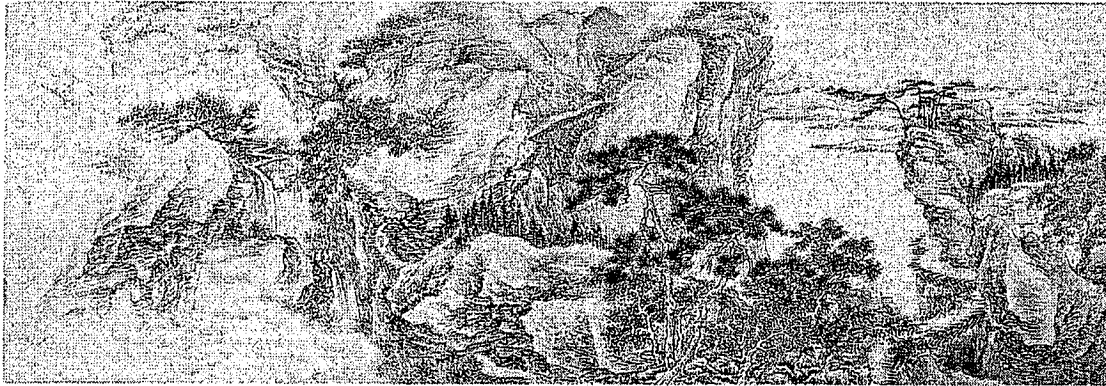


Fig. 2
Fang Xun (1737-1799), *Shufang shanshui tujuan*
[Paysage du fleuve de Shu], vers 1768.
Rouleau horizontal en deux parties, couleurs sur papier,
23,5 x 68,2 cm chacun.
Musée de Shanghai. (D'après *Zhongguo meishu quanji, Huahua bian*, vol. 11, 1988, p. 94.)

dont furent victimes Zhu Hongyou et son père. Ce dernier fut en effet emprisonné dans cette lointaine province trente-sept années durant, de 1749 à 1785, avec d'autres membres du clan, en représailles à des méfaits accomplis par son frère aîné dans l'exercice de ses fonctions³¹. En 1768, Zhu Hongyou, entreprit d'aller rendre visite à son père³². Il reçut à cette occasion une peinture d'un Sichuanais qui se présentait comme son frère juré. Cette œuvre, qui n'est ni datée ni signée mais porte deux sceaux de Fang Xun, lui est habituellement attribuée (fig. 2)³³. Il s'agit d'une intéressante peinture décrivant les paysages du Sichuan, accompagnée de nombreuses inscriptions de poètes et calligraphes, dont celles de Zhu Fang'ai, de Fang Xun et de Zhao Huaiyu (1747-1823). Ce dernier personnage, qui épousa une nièce de Zhu Fang'ai³⁴, fut aussi parmi les proches de Fang Xun. Éminent homme de lettres originaire de Wuxing dans le Jiangsu, il est connu en particulier pour sa participation à la compilation du *Siku quanshu* [Collection complète des Quatre Joyaux] entre 1782 et 1784 puis, plus tard, pour avoir dirigé des académies privées, la Wenzheng shuyuan à Tongzhou et la Guanzhong shuyuan à Xi'an³⁵.

En 1768, Fang Xun était donc apparemment bien introduit dans le milieu des lettrés liés à Zhu Fang'ai et à son neveu. Il

connaissait déjà Zhao Huaiyu, mais aucune mention n'est faite de Jin Deyu dans les inscriptions portées sur ces deux peintures. Il est donc probable que ce dernier, jeune à l'époque, n'était pas encore devenu l'important protecteur de Fang Xun.

En 1773, Fang Xun épousa une jeune fille de la famille Wang de Meili et entra comme gendre adoptif dans cette famille³⁶. Différentes raisons pouvaient expliquer une union uxori locale. Dans le cas de Fang Xun, la pauvreté et l'impossibilité dans laquelle il se trouvait de mobiliser l'argent nécessaire à l'accomplissement d'un mariage constituent l'hypothèse la plus probable. On peut aussi comprendre, à la lecture des textes de Fang Xun et de la monographie locale de Meili, que la famille Wang périssait³⁷. Peut-être cherchait-elle à réaliser un mariage à moindres frais. Dans le cas d'un mariage uxori local, l'époux habitait traditionnellement avec sa belle-famille, mais il avait le droit de garder, pour lui ou pour ses enfants, son ancien nom de famille³⁸. C'est ce que fit Fang Xun. Dans les années 1770, il s'établit apparemment dans sa belle-famille, comme l'atteste la dédicace d'une peinture réalisée en 1774³⁹. La même année, Fang Xun entreprit l'édition des poèmes de son père. Celle-ci comporte, dans sa version définitive de 1788, deux préfaces, l'une de Zhu Fang'ai

datant de 1774 et l'autre de Lu Wenchao (1717-1795), datant de 1779. Lu Wenchao est, rappelons-le, une figure importante du mouvement des études textuelles; il dirigea, à partir de la fin des années 1760 plusieurs académies privées prestigieuses du Zhejiang et du Jiangsu. Sa signature en tête d'un tel recueil conférait sans aucun doute à l'ouvrage un grand prestige.

À la même époque, Fang Xun fréquentait déjà un autre lettré important, le bibliophile et éditeur de la collection *Zhibuzhazhai congshu* [Anthologie du Cabinet de Qui n'en Sait Assez], Bao Tingbo (1728-1814)⁴⁰. L'amitié entre les deux hommes fut durable⁴¹; le peintre eut accès à la bibliothèque de Bao Tingbo, qui, dans le domaine pictural, comprenait des traités comme le *Kugua heshang huayu lu* [Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère] de Shitao (1642-1707), ou les traités de Da Chongguang (1623-1692) ou de Gong Xian (1599-1689)⁴². C'est dans sa collection que les *Propos sur la peinture* de l'artiste seront édités vers 1798. Est-ce aussi, comme l'affirme Yu Jiao, par l'intermédiaire de Bao Tingbo que Fang Xun rencontra le peintre Xi Gang (1746-1803)⁴³? Jiang Baoling, dans sa biographie de Xi Gang, conteste cette version sans fournir d'argument convaincant⁴⁴. En revanche, il est fait mention, dans les écrits d'un ami commun des deux peintres, d'une œuvre réalisée en 1775 par Xi Gang pour Fang Xun⁴⁵. Il est difficile d'évaluer la nature de la relation qui s'établit entre les deux hommes: Fang Xun évoque rarement Xi Gang dans ses textes⁴⁶ et le récit de leur rencontre dans le *Duhua xianping* laisse penser que si les deux hommes se respectaient, il existait bien des points de divergence entre eux, à commencer par leurs personnalités: Xi Gang était un excentrique au tempérament difficile; Fang Xun était par nature discret et réservé. Cette opposition

se retrouve dans le style des deux artistes, Xi Gang laissant souvent éclater une énergie vigoureuse là où Fang Xun s'attache aux nuances délicates des couleurs ou de l'encre⁴⁷.

En 1780, deux événements vont marquer la vie personnelle et professionnelle de Fang Xun. D'une part sa femme meurt prématurément, à la suite d'un coup de froid mal soigné⁴⁸. Ce décès signifie que Fang Xun pouvait, s'il le souhaitait, quitter Meili et la famille Wang. Il le fera quelques années plus tard en allant s'établir à Tongxiang. La même année, Jin Deyu lui commande la réalisation de cent dessins qui seront imprimés, le *Taiping huanle tu* [Paix et joie dans le Royaume] (fig. 3), destiné à être offert à l'empereur lors de son voyage d'inspection dans le Sud⁴⁹. Outre Jin Deyu, qui apparaît ici pour la première fois, Zhao Huaiyu, Zhu Fang'ai et Bao Tingbo ont également participé au projet, les deux premiers en rédigeant les textes accompagnant les images, le dernier en calligraphiant le titre de l'ouvrage. Ces quatre personnages allaient être, dans la décennie qui suivit, très proches de Fang Xun et constituer le cercle de ses amis réguliers, si l'on en croit les textes littéraires que les uns et les autres ont laissés. Jin Deyu en particulier devait jouer un rôle important d'ami et de mécène.

Jin Deyu était un fonctionnaire issu d'une famille de propriétaires terriens établie à Tongxiang⁵⁰. Il exerça des fonctions au ministère de la Justice avant de se retirer; vers le début des années 1780, sur ses terres et d'y bâtir le Tonghua guan, la «Résidence des Paulownias en Fleurs». Là, il s'adonna à ses passions: les études historiques sur les bronzes, les textes anciens et la bibliophilie. C'était aussi un collectionneur de peintures: il aurait acquis une partie de l'ancienne collection de son défunt pays Xiang Yuanbian (1525-1540)⁵¹.

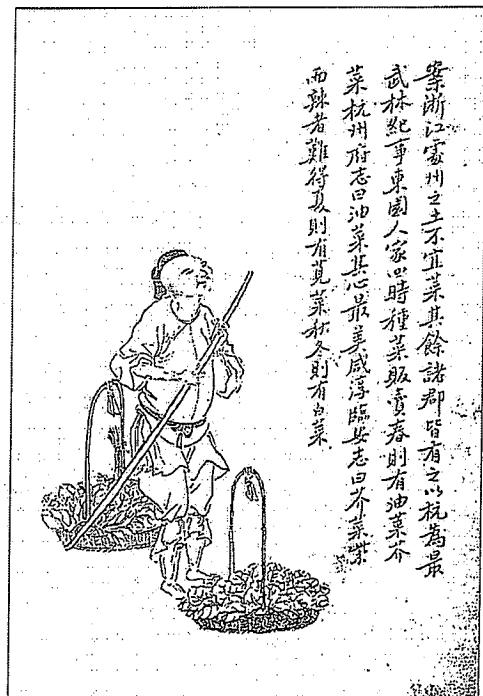


Fig. 3
Double page extraite du
Taiping huanle tu
[Paix et joie dans le royaume],
dessins de Fang Xun, 1780.
Édition de la Loushan shuju, 1888,
bibliothèque de Shanghai.

D'après Yu Jiao, Fang Xun fut invité par Jin Deyu pour expertiser les peintures de sa collection. Le travail de Fang Xun fut si convaincant que, dit le texte, Jin Deyu «lui demanda de fabriquer des copies pour tester l'œil des connaisseurs⁵²». Jiang Baoling confirme que Fang Xun s'exerça à la copie sur les peintures de la collection de Jin Deyu, élargissant ainsi son répertoire stylistique⁵³. C'est en tout cas au début des années 1780, plus probablement vers 1781-1783⁵⁴, que Fang Xun partit vivre comme peintre en résidence chez Jin Deyu. On ne sait combien de temps il vécut effectivement à la Résidence des Paulownias en Fleurs avant de s'établir à proximité; il est certain en tout cas que les deux hommes entretenirent des relations soutenues jusqu'à la mort de Fang Xun, à une époque où Jin Deyu, désargenté, avait dû s'installer à Hangzhou⁵⁵.

À Tongxiang se forma un cercle d'amis proches qui fréquentaient tous la Résidence des Paulownias en Fleurs. Par l'intermédiaire de Jin Deyu et de Bao Tingbo, Fang Xun rencontra d'autres lettrés, dont le bibliophile Wu Qian (1733-1813) et le grand amateur d'inscriptions sur bronze et pierre Zhang Yanchang (1738-1814). Zhu Fang'ai, Zhao Huaiyu, Bao Tingbo et Jin Deyu associèrent Fang Xun à leurs activités: excursions, jeux poétiques et réunions amicales semblent avoir constitué le quotidien de ces hommes, qui participèrent également, par leurs dons de livres et leurs entreprises éditoriales, au projet du *Siku quanshu*⁵⁶. Avec eux, Fang Xun alla en excursion dans la préfecture de Huzhou, pour y visiter les monts Xianshan et le temple Tiansheng, où les visiteurs virent des bambous peints par Guan Daosheng (1262-1319)⁵⁷ mais il se rendit aussi au Shanxi sur la tombe de Sun Yiyuan⁵⁸. L'artiste composa des poèmes à l'occasion de ces excursions, et sans doute aussi exécuta des peintures, dont quelques-unes nous sont parvenues⁵⁹; il fit de même à l'occasion de certaines des réunions amicales qui se tenaient chez ses amis, nous y reviendrons. Il reçut aussi de ces amis, dont la situation financière était certainement meilleure que la sienne, des aides en nature, tels ces médicaments que lui envoya Zhao Huaiyu⁶⁰. Au sein de ce cercle, le rôle de Fang Xun était double: il était à la fois un partenaire, lors des joutes poétiques, mais aussi un obligé, amené à remercier ses amis par ses vers et ses peintures.

Nous reviendrons sur les relations, en partie amicales, en partie professionnelles, qu'entretint Fang Xun avec les habitués de la Résidence des Paulownias en Fleurs. Il semble en tout cas qu'à partir des années 1780 la vie et la carrière de Fang Xun se soient déroulées presque exclusivement dans le contexte de ce cercle. Ce n'est qu'en 1795 qu'apparaît dans la vie finissante de Fang Xun un nouveau personnage. À cette date, Ruan Yuan (1764-1849), grand homme d'État, futur fondateur de prestigieuses académies privées au Zhejiang et au Guangdong, fut nommé inspecteur de l'éducation du Zhejiang pour trois années. Il s'établit à Hangzhou et s'entoura de nombreux artistes et lettrés de la province qui vinrent travailler sous ses ordres à divers travaux savants. Jin Deyu et Fang Xun fréquentaient son cercle en compagnie des poètes Chen Hongshou (1768-1822) et Chen Wenshu (1771-1843), du lettré Chen Shouqi (1771-1834) et du haut fonctionnaire Qin Ying (1743-1821), comme le rapporte un proche de Ruan Yuan, Guo Lin (1767-1831)⁶¹. Mais la relation que Ruan Yuan entretenait

avec le peintre était loin d'être fondée sur une reconnaissance réciproque. En vérité, comme l'affirme Jiang Baoling, Ruan Yuan convoqua Fang Xun à Hangzhou, avec Xi Gang et sans doute d'autres peintres locaux, et celui-ci ne vint que contre son gré⁶². Il passa une année entière auprès de Ruan Yuan puis, malade, s'en retourna chez lui, probablement à Tongxiang, où il mourut le 12^e jour du 3^e mois lunaire de l'année 1799 (le 16 mars 1799 selon le calendrier occidental), à l'âge de 62 ans⁶³. On ne sait s'il put lire avant sa mort l'édition imprimée de ses *Propos sur la peinture*, publiée dans le vingtième fascicule du *Zhibuzuzhài congshu* par les soins de Bao Tingbo, soit en 1798 soit en 1799. Mais on sait que le texte était prêt dès 1797, date à laquelle fut rédigée la postface de Chen Xilian.

La vie de Fang Xun s'arrête là, mais sa célébrité continua de grandir. Dans les années qui suivirent sa mort, ses peintures se vendirent à prix d'or⁶⁴ et ses textes continuèrent à circuler dans les milieux lettrés, en particulier dans ceux liés à Ruan Yuan. Le fils aîné de l'artiste, Fang Tinghu (licencié [*juren*] en 1808), qui étudia à l'académie Gujing jingshe fondée en 1801 à Hangzhou par Ruan Yuan⁶⁵, joua un rôle actif dans le prestige posthume de Fang Xun. Ainsi, en 1802, à la demande de Fang Tinghu, le grand collectionneur et calligraphe Liang Tongshu (1723-1815) écrivit-il le titre d'une peinture de Fang Xun sur laquelle Ruan Yuan ajouta une inscription⁶⁶. Bien plus tard, en 1834, puis en 1845, Zhang Tingji (1768-1848) fit de même pour deux peintures de Fang Xun⁶⁷. Fang Tinghu travailla également à l'édition des poèmes de son père. Ici encore, il fit en sorte d'associer des noms prestigieux à cette entreprise: Ruan Yuan rédigea une préface et son ami, le fonctionnaire modèle Xu Liankui (1730-1822), composa la biographie de l'artiste pour le *Shan'jingju yigao*, édité en 1803. Si Fang Tinghu connut, pour sa part, une carrière bien différente de celle de son père (il exerça des fonctions de sous-préfet dans un district près de Pékin), et si le fils cadet Fang Tingrui mourut trop jeune pour développer ses talents de peintre⁶⁸, la tradition artistique familiale ne fut cependant pas interrompue, Fang Xun ayant adopté un certain Ni Rang afin de lui transmettre son savoir de peintre. Par l'intermédiaire de celui-ci, puis de son petit-fils Ni Yun (mort en 1864) et, peut-être aussi, de Dong Yao (1800-1888), ami de ce dernier et fils de Dong Qi, un des plus fameux disciples de Fang Xun, l'art de ce maître du xviii^e s. fut transmis à des peintres exerçant à Shanghai dans la seconde moitié du xix^e s.⁶⁹. Il faut noter cependant que Ni Rang et Ni Yun se spécialisèrent dans l'art du portrait, ce qui ne semble pas avoir été la spécialité de leur ancêtre.

Ainsi, sa vie durant et même après sa mort, parents, amis ou protecteurs de Fang Xun exercèrent une influence sur sa carrière artistique. Celle-ci se déroula par ailleurs au sein d'un réseau de connaissances qui jouèrent, à des niveaux différents, un rôle dans la construction de l'identité artistique et de la célébrité du peintre. C'est à présent à ces différents rôles que nous allons nous intéresser. Nous parlerons de «cercles de la reconnaissance» pour distinguer la façon dont, selon leurs types d'action et de relation avec Fang Xun, des individus plus ou moins proches du peintre contribuèrent à sa célébrité.

Les cercles de la reconnaissance

Pour comprendre la façon dont Fang Xun fut connu, reconnu et célébré de son temps, nous disposons de deux types de sources : d'une part les inscriptions et les sceaux portés sur ses peintures ; d'autre part les textes rédigés par ses contemporains et plus particulièrement par ceux figurant parmi ses relations. Il s'agit de sources dispersées et parcelaires qui ne permettent en aucun cas de tirer des conclusions définitives. Nous avons déchiffré, sur les peintures conservées de Fang Xun, autant d'inscriptions et de sceaux qu'il a été possible, soit trente-huit peintures étudiées, sur les quatre-vingt-trois entrées que compte aujourd'hui son catalogue⁷⁰ ; nous avons par ailleurs relevé dans les textes des contemporains de Fang Xun ou dans les catalogues de peinture du XIX^e s. les mentions faites des œuvres de l'artiste. L'étude de ces documents invite à distinguer trois cercles de personnages : le cercle des peintres et confrères, le cercle des amis et intermédiaires, le cercle des commanditaires, clients et amateurs. Nous étudierons ci-dessous les caractéristiques propres à chacun de ces cercles, en insistant sur les mécanismes de reconnaissance mis en œuvre en leur sein.

Le cercle des peintres

Le premier cercle est composé de personnages proches de Fang Xun par leur statut social et professionnel : les peintres. Parmi les contemporains de Fang Xun, outre Xi Gang, déjà mentionné, les deux peintres dont il semble avoir été le plus proche sont Xue Tingwen (1724-après 1793) et Guo Feng (1772-1840). Le premier vécut dans les temples des environs de Jiaxing, vendant sa peinture pour assurer sa subsistance. Il était fort respecté de Jin Deyu⁷¹ comme de Fang Xun. Les deux artistes se fréquentaient depuis les années 1770, du temps où Fang Xun vivait à Meili chez les Wang⁷² ; ils échangèrent leurs travaux⁷³ et s'associèrent pour des compositions à deux mains⁷⁴. Il est probable que Fang Xun a aussi rencontré Huang Yi (1744-1802)⁷⁵ et Shen Zongqian (actif vers 1757-1815), car ces peintres évoluaient dans le même milieu⁷⁶. Mais ni l'un ni l'autre n'est mentionné par Fang Xun, et nous ne connaissons pas de textes où ces deux collègues fassent référence au travail de l'artiste. Les peintres que Fang Xun mentionne ne semblent pas avoir eu d'influence directe sur sa carrière et le développement de sa renommée, car il s'agit essentiellement d'artistes locaux mineurs qui, pour certains, ne sont restés dans l'histoire que pour avoir été mentionnés dans le texte de Fang Xun⁷⁷. Si l'on souhaitait comprendre la genèse du style pictural de Fang Xun, il faudrait sans doute étudier, si cela était possible, cette production locale apparemment très riche et qui nous est pratiquement inconnue, faute de documents. Mais, pour ce qui est de la carrière artistique de Fang Xun, il apparaît que ces peintres eurent une influence négligeable.

Il n'en est pas de même des peintres des générations suivantes, qui contribuèrent de façon diverse à entretenir la renommée du maître dans les milieux lettrés. Un éloge de

Fang Xun par Wang Xuehao (1754-1832) nous a ainsi été transmis. Il y loue sa peinture de fleurs, la jugeant une digne héritière de celle de Yun Shouping⁷⁸. On ne sait si Wang, qui fréquenta Ruan Yuan, rencontra Fang Xun ; on sait en revanche que Qian Du (1763-1844) ne connut pas le peintre de son vivant, comme il le note avec regret dans une inscription portée en 1838 à la suite d'une calligraphie de Fang Xun⁷⁹. Cette inscription fait état de l'admiration de Qian Du pour son aîné. Ces quelques éloges montrent que le nom de Fang Xun continuait à circuler dans les milieux des peintres du nord du Zhejiang au XIX^e s.

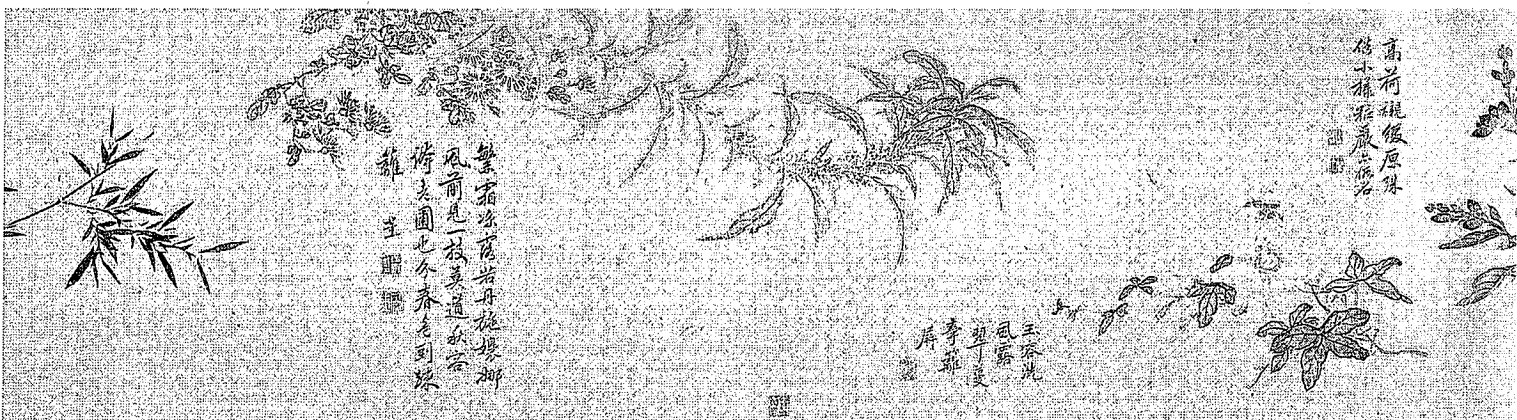
Ce sont bien entendu les disciples de Fang Xun qui se chargèrent d'entretenir la mémoire de leur maître. Originaire de Shimen, le peintre de fleurs Cai Zaifu (actif durant le premier tiers du XIX^e s.) rassembla des calligraphies de son maître, qui furent gravées et estampées par le fils de Zhang Tingji, Zhang Xin (1811-1848), pour être publiées en 1845 sous le titre *Lixiang shi shike* [Estampages de la Salle aux parfums d'iris]. Dong Qi, pour sa part, rendit hommage à son maître dans son texte sur la peinture⁸⁰, et les peintures de fleurs qui nous restent de lui témoignent de l'influence stylistique qu'il reçut de Fang Xun⁸¹. De cette manière, l'art de Fang Xun, ou du moins son nom, est resté bien connu jusqu'au milieu du XIX^e s. C'est également le même rôle que jouèrent les descendants de Fang Xun, Ni Rang et Ni Yun, ce dernier étant également actif dans les milieux artistiques shanghaiens. Ce relais probable, par certains peintres shanghaiens, eut, on le verra, des conséquences importantes pour la connaissance de l'art de Fang Xun au début du XX^e s.

Il existe enfin une peinture de Fang Xun qui fut réalisée en collaboration avec un peintre plus connu que lui, le poète et fonctionnaire Qian Zai (1708-1793)⁸². Cette œuvre, représentant des bambous (peints par Qian Zai) et un rocher (œuvre de Fang Xun), est signée des deux artistes et datée de 1785, soit deux ans après que Qian Zai se fut retiré dans sa ville natale de Xiushui, également située dans la préfecture de Jiaying⁸³. Il n'existe aucun document qui permette de connaître les circonstances de réalisation de cette œuvre. Tout au plus peut-on supposer que les deux hommes se rencontrèrent lors d'une réunion organisée par Jin Deyu à la Résidence des Paulownias en Fleurs⁸⁴, située non loin de la ville de Qian Zai. S'agissait-il d'une entreprise de type «publicitaire», coordonnée par le protecteur de Fang Xun, destinée à faire connaître son peintre dans les milieux lettrés ? La question reste posée.

En conclusion, les collègues contemporains de Fang Xun ne jouèrent qu'un rôle modéré dans le développement de la carrière artistique de ce dernier. Ce ne sont pas eux qui contribuèrent à la célébrité du peintre, ce ne sont pas eux non plus qui semblent avoir été les principaux destinataires de ses œuvres. Peintres professionnels comme lui, ils évoluèrent dans le même milieu, se partageant la même clientèle et furent sans doute parfois en concurrence : les propos assez sévères de Fang Xun à l'égard de Xi Gang rapportés dans le *Duhua xianping*⁸⁵, ou encore les critiques répétées de l'artiste dans son traité à l'égard des peintres amateurs, laissent en tout cas penser que la concurrence était rude.



b



d



f

道元二十五年己巳九月九日
 生沐六九庚之卯年
 壬午年六月廿七日
 佩一葉心之夏

樂兒鄉農筆卉

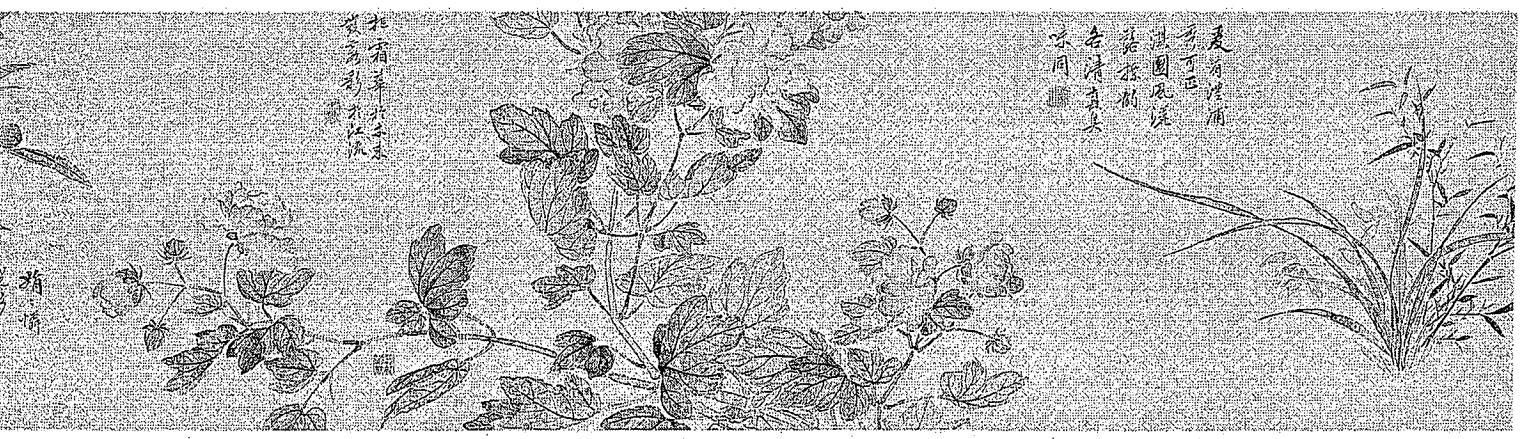
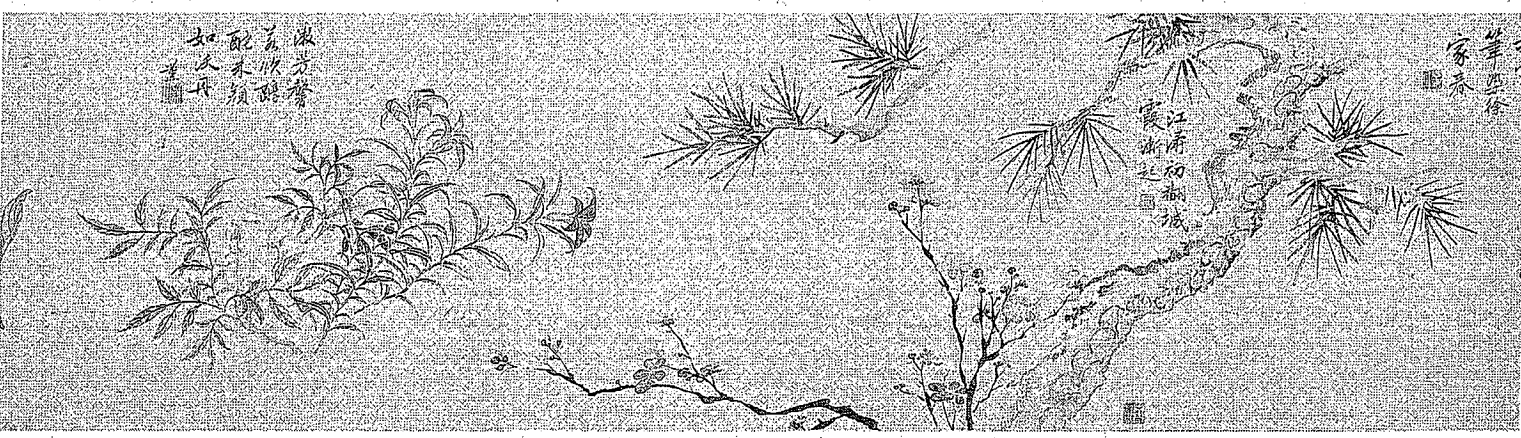


Fig. 4a-f.
 Fang Xun, *Mo Songren shesh huahui juan* [Fleurs et plantes d'après les maîtres Song], 1781.
 Rouleau horizontal, encre et couleurs sur papier, 29,5 x 551,3 cm.
 Musée de Shanghai. (Avec l'aimable autorisation du musée de Shanghai.)
 Le colophon de ce rouleau est reproduit au bas de la p. 61.

Le cercle des amis, protecteurs et intermédiaires

Ce cercle comprend principalement les personnages que nous avons présentés plus haut: Bao Tingbo, Jin Deyu, Wu Qian, Zhao Huaiyu, Zhang Yanchang, Zhu Fang'ai et son neveu Zhu Hongyou. Si les collègues de Fang Xun eurent une influence limitée sur sa carrière, ce n'est pas le cas de ses amis, qui en raison de leur statut social furent aussi ses protecteurs, lui assurant une situation professionnelle et financière plus confortable que ne l'aurait permis son métier de peintre. Il est aussi probable que ces lettrés influèrent sur les choix stylistiques et les orientations thématiques de la peinture de Fang Xun. Les *Propos sur la peinture* témoignent des échanges intellectuels et esthétiques qui purent animer les réunions amicales⁸⁶.

C'est aussi grâce à ses amis que Fang Xun eut accès à des peintures dont l'étude s'avéra enrichissante pour sa formation artistique. Parmi eux, certains possédaient en effet d'intéressantes collections de peintures. Outre celles de Jin Deyu, Fang Xun put étudier chez Zhu Hongyou, en 1760, des peintures de l'ancienne collection de Gao Shiqi (1645-1704), grand lettré et collectionneur sous le règne de l'empereur Kangxi, qui était le grand-père maternel de Zhu⁸⁷. Certaines des œuvres les plus anciennes, attribuées à des artistes des Tang ou des Song, vues par Fang Xun et mentionnées dans ses *Propos sur la peinture*, sont issues de cette dernière collection: c'est le cas de *Han gong qi qiao* [Fête au Palais des Han], attribué à Zhang Xuan (act. 714-742), de *Wanhua shinü* [Jeunes filles se parant de fleurs], attribué à Zhou Fang (v. 730-800), ou encore de peintures attribuées à Li Gonglin (v. 1041-1106), Guo Xi (v. 1001-1090) ou Dong Yuan (mort en 962)⁸⁸. Fang Xun décrit également une peinture attribuée à Mi Fu, conservée par Zhang Yanchang⁸⁹. C'est sans doute lors de ses visites ou séjours chez les uns et les autres que le peintre put exercer son œil et se former sur des peintures considérées alors comme très anciennes, dans la plus pure tradition classique.

Ces lettrés furent naturellement aussi les destinataires de ses peintures ou de ses poèmes, souvent en remerciement d'un service rendu, qu'il s'agisse des livres prêtés par Bao Tingbo ou encore des médicaments envoyés au peintre par Zhao Huaiyu, qui reçut en retour une composition poétique. Dans ce genre d'échange, les poèmes semblent en réalité circuler plus que les œuvres peintes, et la réalisation de la peinture pour Bao Tingbo est le seul cas mentionné par Fang Xun dans ses textes. On est surpris, d'une manière générale, de la rareté des sceaux ou inscriptions portés par ces lettrés sur les compositions de l'artiste⁹⁰. Ceci laisse penser que ces derniers ne constituaient pas la clientèle régulière du peintre, leur rôle tendant davantage à être celui de protecteur et d'intermédiaire, voire, dans le cas de Jin Deyu, d'employeur et d'agent.

Il nous faut à présent nous attarder un moment sur les relations de Fang Xun et de Jin Deyu. Différentes de celles qu'entretint le peintre avec toute autre personne du groupe, elles témoignent de la pluralité de situations que pouvaient recouvrir l'idée et le mot d'amitié à cette époque. En effet, si Fang Xun fut occasionnellement l'obligé de Bao Tingbo ou de Zhao Huaiyu, il fut, de manière permanente, considéré comme

l'employé de Jin Deyu. Il fut tout d'abord embauché à la Résidence des Paulownias en Fleurs, pour un travail précis de copie. Et si Jin Deyu assura ainsi à Fang Xun gîte, couvert et sécurité d'emploi, le peintre y perdit néanmoins de sa liberté créatrice. On sait ainsi, par deux sources, que Jin Deyu était un protecteur interventionniste, gérant la carrière de Fang Xun, lui choisissant sa clientèle. Ainsi, nous dit Jiang Baoling, alors que la renommée de Fang Xun grandissait et que des clients se présentaient, prêts à payer «mille pièces d'or» pour une peinture de l'artiste, Jin Deyu s'interposait et refusait en son nom⁹¹. Une inscription, portée sur le rouleau de plantes réalisé en 1781 pour le beau-père de Jin Deyu (fig. 4), confirme ce fait. Il y est dit: «Lanchi [Fang Xun] était en résidence chez les Jin. À chaque fois qu'on souhaitait obtenir une peinture de lui, il fallait d'abord en demander la permission à Eyan (Jin Deyu). C'est que dans sa jeunesse, Fang Xun avait subsisté grâce aux Jin, aussi n'obéissait-il qu'aux ordres du seul Eyan. C'est pourquoi ce rouleau a dû être réalisé avec l'autorisation préalable d'Eyan⁹².» Jin Deyu s'explique lui-même précisément sur la manière dont il employait Fang Xun, et sur l'usage qu'il pouvait faire de ses travaux, dans une inscription qu'il apposa sur une belle peinture représentant les trois fruits d'abondance, une copie réalisée en 1794 d'une peinture de Zhou Zhimian (xvi^e-xvii^e s.)⁹³: «Yang Zihe possède l'original de cette peinture, qui était auparavant dans la collection de Dong Sinong. J'en ai repris l'idée et ai demandé à Lanshi de la recopier. J'ai conservé précieusement ce travail de longues années, jusqu'à ce jour où je l'offre en présent à monsieur Zhewen pour l'anniversaire de ses cinquante ans. Le onzième mois de la première année du règne de Jiaqing (1796), un jour faste, Jin Deyu Eyan.»

On comprend ainsi que l'amitié entre Jin Deyu et Fang Xun, mentionnée par les textes littéraires, ait reposé en fait sur une relation de type professionnel où le peintre se trouvait devoir répondre aux demandes de son protecteur et employeur. La discrétion de Fang Xun, qui mentionne très rarement Jin Deyu dans ses textes alors que les noms de Bao Tingbo, Zhu Fang'ai et Zhao Huaiyu apparaissent fréquemment, illustre bien cette situation: Jin Deyu ne pouvait être considéré par Fang Xun comme un simple ami. Il apparaît aussi clairement qu'une des tâches de Fang Xun fut de réaliser des copies de peintures que les deux hommes purent contempler chez des collectionneurs. Même s'il s'agissait, d'après les exemples conservés, de copies interprétatives, ce travail, par ailleurs très formateur, influença nécessairement, en bien ou en mal, le style de l'artiste.

Il est possible cependant que la rencontre avec Jin Deyu ait donné une nouvelle impulsion à la carrière artistique de Fang Xun. On remarque en effet qu'à partir de 1780 le nombre de peintures datées et signées encore conservées aujourd'hui ou mentionnées dans les catalogues de collectionneurs augmente considérablement. Nous comptons en effet quatre peintures avant 1780, puis douze pour la décennie 1780 et vingt-cinq pour la décennie suivante. Ceci peut être simplement imputable au fait qu'avançant en âge, Fang Xun devint aussi plus connu. Il nous semble cependant qu'on peut lire, dans cette augmentation du nombre de peintures datées, un changement

dans la clientèle du peintre, parallèle à un changement dans le type de peintures produites.

Artiste professionnel depuis son très jeune âge, Fang Xun paraît avoir été capable de peindre dans tous les styles et dans tous les genres, comme en témoignent sa peinture de Zhongkui ou sa copie d'une peinture de Tang Yin⁹⁴. Cette dernière peinture, sur laquelle sont venues s'ajouter une fausse signature de Tang Yin et, en 1797, une inscription de Fang Xun, laisse supposer qu'à ses débuts le peintre produisit des œuvres qu'il ne signait pas, destinées à une clientèle anonyme très diverse dans sa composition sociale, qui cherchait avant tout à acquérir des images décoratives. On raconte aussi qu'un marchand lui commanda, pour plusieurs pièces d'or, des peintures érotiques. L'anecdote dit que Fang Xun refusa, outré⁹⁵. Qu'elle soit authentique ou non, l'aventure est en soit révélatrice du statut social de Fang Xun, perçu comme un artiste professionnel capable de répondre à tout type de demande. Cependant l'éducation lettrée qu'il avait reçue, ses relations avec des hommes de lettres et, de manière décisive, sa rencontre avec Jin Deyu lui permirent ensuite de se positionner comme peintre lettré : il était alors en mesure de répondre de manière sélective aux commandes d'une clientèle de premier choix. Le rôle de Jin Deyu consista peut-être dès lors à l'aider à sélectionner cette clientèle, en l'introduisant dans le cercle de ses connaissances. Les deux inscriptions mentionnées plus haut montrent comment Jin Deyu mit Fang Xun en contact avec des clients lettrés, soit en servant d'intermédiaire lors d'une commande, soit tout simplement en faisant connaître son travail. Nul doute que l'employeur y trouvait son compte car il avait désormais à sa disposition un peintre estimé et un stock de peintures susceptibles de servir en diverses occasions, comme ce fut le cas de la peinture des trois fruits d'abondance.

Les autres familiers à la Résidence des Paulownias en Fleurs jouèrent eux aussi le rôle d'intermédiaires. Leur position et leurs fonctions dans la société locale les mettaient en effet en relation avec de très nombreux membres de l'élite de la région, en particulier les fonctionnaires en poste. Au cours de réunions lettrées ou d'excursions, ces lettrés introduisirent Fang Xun dans ce milieu, qui constitua sa principale clientèle. Mais, contrairement à Jin Deyu, ils ne s'attachèrent pas les services du peintre et entretenirent avec celui-ci des relations d'amitié bien moins ambiguës. Ils l'aiderent néanmoins à se constituer une clientèle, dont nous allons à présent étudier la composition.

Le cercle des clients, collectionneurs et amateurs contemporains de Fang Xun (XVIII^e s.-début du XIX^e s.)

Les clients de Fang Xun se distinguent de ses amis et protecteurs en ce qu'ils ne furent pas des fréquentations régulières du peintre. Quant aux collectionneurs et amateurs, rien ne dit qu'ils rencontrèrent effectivement l'artiste ; un certain nombre semblent même être entrés en possession de ses œuvres après sa mort. Les noms des uns et des autres apparaissent sur des peintures de l'artiste, parce qu'ils en furent les possesseurs, y apposèrent leurs sceaux ou des inscriptions. On

rencontre dans ce groupe des personnes au statut social souvent plus élevé que celui des intermédiaires, même s'ils partageaient les mêmes intérêts intellectuels : il s'agit de riches notables, qui, à l'instar de Ruan Yuan, encourageaient la vie culturelle des localités où ils exerçaient leurs fonctions. Nous présenterons en premier lieu les possesseurs d'une peinture de Fang Xun, puis ceux qui calligraphièrent une inscription sur une de ses œuvres sans en être nécessairement propriétaires.

Les sources textuelles, en particulier les écrits de Guo Lin, nous livrent le nom de quelques individus, inconnus, peu ou très connus, qui possédèrent une peinture du maître. Guo Lin lui-même reçut une de ses œuvres, un paysage en couleurs qui lui fut offert par le grand collectionneur Qian Tianshu (actif vers 1826)⁹⁶. Il vit par ailleurs un paysage de Fang Xun chez Shen Weishu, le peintre et collectionneur de Haichang, et la peinture de bambous accompagnée d'une inscription de Bao Tingbo mentionnée plus haut, chez un ami de Suzhou nommé Xia Mengchan⁹⁷. Il apposa une longue inscription sur une peinture appartenant à Jiang Buqing (deuxième moitié du XVIII^e s.), poète de la région de Hangzhou remarqué par Ruan Yuan, et fit de même sur une peinture représentant la *Fête du renouvellement sur le lac Nanhu*, propriété de Wen Ding (1766-1852), important collectionneur de bronzes, de peintures et de calligraphies. Le riche collectionneur de Suzhou Tao Liang (1772-1857) possédait également deux œuvres de Fang Xun, dont il donne une description assez précise dans son catalogue, le *Hongdoushuguan shuhua ji* [Catalogue des peintures et calligraphies de la Résidence de l'Arbre Haricot Rouge]⁹⁸.

Les sceaux et inscriptions relevés sur les peintures de Fang Xun ont également livré les noms de quelques autres collectionneurs qui firent l'acquisition de ses œuvres. On trouve ainsi, à la suite de trois feuilles d'album, une intéressante inscription de Yuan Tingtao (1764-1810), que nous étudierons plus loin, et, sur une peinture de bambous, le nom de Zhang Tingji⁹⁹. Le premier était un collectionneur et bibliophile renommé de Changzhou qui s'intéressa aux inscriptions sur pierre et métal¹⁰⁰. Le second était non seulement un calligraphe fameux mais aussi un grand amateur d'inscriptions sur pierre et métal¹⁰¹. Deux proches de Jin Deyu entrèrent également en possession d'une peinture de Fang Xun : son beau-père Cheng Yongpei, médecin à Suzhou, qui commanda au maître un magnifique rouleau de fleurs (fig. 4), et Dai Guangceng, qui l'acheta en 1818 pour une somme importante¹⁰².

D'autres lettrés apposèrent une ou plusieurs inscriptions sur des peintures de Fang Xun dont ils n'étaient pas possesseurs. Il s'agit, pour les plus importants, de Cheng Tongwen (mort en 1823), Liang Tongshu, Ni Daosun, Ruan Yuan et Zhang Tingji. Cheng Tongwen fut reçu *juren* en 1790 et exerça les fonctions de préfet au Liaoning. C'était un poète admiré mais aussi un grand savant, spécialisé dans les monographies locales et la géographie. Comme il le raconte lui-même dans son inscription, il participa à une réunion poétique que Fang Xun illustra dans une peinture intitulée *La Bibliothèque aux fleurs éclatantes* (fig. 5)¹⁰³. Pour sa part, Ni Daosun était un amateur d'inscriptions sur pierre et métal¹⁰⁴. À l'exception de Cheng Tongwen, tous ces lettrés calligraphièrent les titres ou



Fig. 5
Fang Xun, *Yinghua shuwu tu*
[La bibliothèque aux fleurs éclatantes], 1795.
Rouleau vertical, couleurs sur papier,
125,6 x 33,2 cm. Musée du Palais, Pékin.
(D'après *Zhongguo lidai huifua*, vol. 8, p. 61.)

apposèrent des inscriptions à la demande du fils de Fang Xun, Fang Tinghu, qui était leur ami. Les peintures de Fang Xun y gagnèrent en prestige et on constate ainsi que c'est peu d'années après sa mort, au tout début du XIX^e s., que la renommée du peintre atteignit son zénith.

Jin Deyu et ses amis, puis, après sa mort, dans la première moitié du XIX^e s., le fils aîné de l'artiste firent circuler ses peintures dans un cercle d'amateurs qui compte, au total, une soixantaine de personnes identifiées. Or, en étudiant les biographies de cette clientèle, amis, intermédiaires ou protecteurs compris, on constate que ces personnages partageaient de nombreux points communs, depuis leur lieu de résidence jusqu'à leurs activités intellectuelles. Autrement dit, la clientèle de Fang Xun est caractérisée par une grande homogénéité géographique, sociologique et culturelle. Il n'est pas inintéressant d'en souligner les aspects les plus saillants et de les mettre en relation avec la peinture de Fang Xun, en s'interrogeant sur les goûts artistiques de ce milieu.

Principales caractéristiques socioculturelles de la clientèle de Fang Xun (fin du XVIII^e-début du XIX^e s.)

Sur le plan géographique, le réseau d'amateurs constituant la clientèle de Fang Xun se développa dans les limites des deux provinces du Zhejiang et du Jiangsu, avec comme centre la préfecture de Jiaxing, au nord de Hangzhou, où non seulement Fang Xun vécut mais où résidèrent plus de la moitié de ses relations. La proportion de résidents ou de personnages originaires du nord du Zhejiang, plus exactement des préfectures de Hangzhou et Jiaxing, est écrasante: elle dépasse 70 %. La préfecture de Jiaxing se trouvait à mi-distance entre Hangzhou et Suzhou¹⁰⁵, deux cités prospères, situées dans une des «macro-régions¹⁰⁶» (le Bas-Yangzi) les plus développées de Chine au XVIII^e s. Hangzhou, avec son prestige d'ancienne capitale impériale, était une métropole régionale, siège de multiples administrations civiles et militaires, tandis que Suzhou était en passe de devenir le plus grand centre de l'Empire pour le commerce du riz, du coton et de la soie; l'importance de l'industrie textile se faisait ressentir jusque sur les rives du lac Tai et dans les préfectures de Huzhou et de Jiaxing¹⁰⁷, cette dernière voyant sa population passer de 270 699 âmes en 1731 à 864 757 en 1799¹⁰⁸.

Les deux cités étaient aussi, à divers titres, d'importants centres culturels, en particulier dans le domaine des études textuelles: Hangzhou était réputée être la «Mecque des bibliophiles¹⁰⁹» tandis que c'est à Suzhou que fut fondée l'une des plus anciennes académies privées, la Ziyang xueyuan. Rappelons enfin que Hangzhou et Suzhou furent le berceau de deux traditions picturales rivales sous les Ming: l'école de Zhe,

autour de Hangzhou, développa, essentiellement chez des artistes professionnels, une peinture inspirée du style de l'Académie des Song du Sud. À Suzhou, au xv^e s., se développa l'école de Wu, autour des grandes figures de la peinture lettrée que sont Shen Zhou ou Wen Zhengming. De bien des manières, l'art de Fang Xun semble avoir intégré cette polarité stylistique, nous y reviendrons.

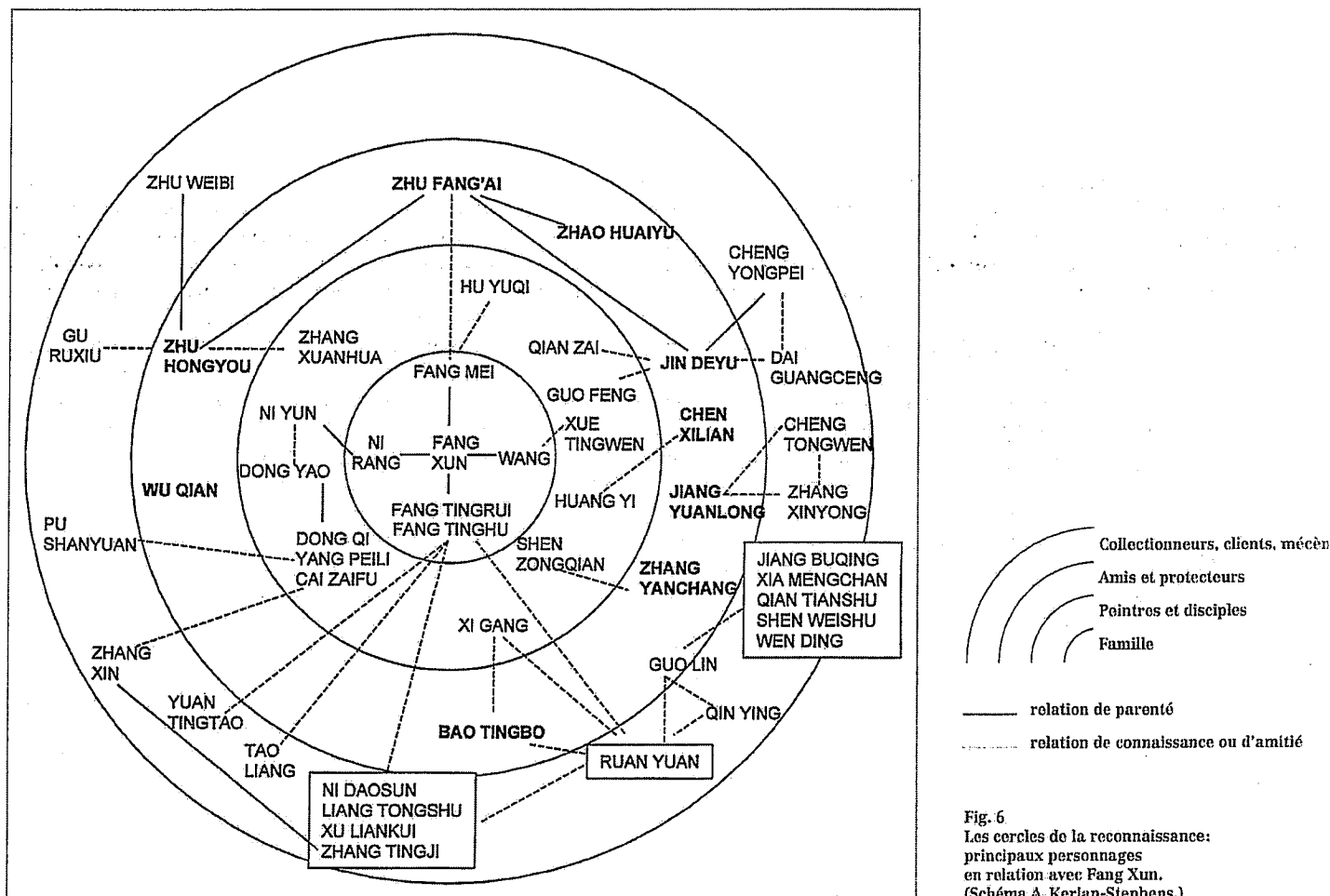
À cette forte identité locale s'ajoute, de manière plus complexe cependant, une grande homogénéité socioculturelle. Le public de Fang Xun est en effet composé presque uniquement de lettrés, si l'on entend par là non les détenteurs de grades mais des personnes possédant une culture lettrée dont ils font profession. Certains, une fois diplômés, firent carrière dans l'administration impériale, d'autres furent avant tout des notables locaux, d'autres encore durent, par choix ou par nécessité, se tourner vers ces nouvelles professions qui se développèrent à l'époque: enseignant, assistant-secrétaire, archiviste. Le réseau dans lequel évoluait Fang Xun était un réseau régional, où le succès reposait sur l'appartenance à tel ou tel clan, à telle ou telle lignée familiale, où des lettrés prestigieux, dotés des plus hautes distinctions ou fonctions, côtoyaient des lettrés pauvres¹¹⁰, ayant parfois échoué aux examens ou munis de petits diplômes sans aucun poids dans la société d'alors¹¹¹. Ainsi, parmi les quarante-trois personnes connues de Fang Xun sur lesquelles nous avons des renseignements biographiques, douze avaient le grade de docteur, huit celui de licencié, six celui de bachelier. Trois autres étaient des *jiansheng*, c'est-à-dire des étudiants civils, et un autre encore était fonctionnaire militaire. Pour dix autres personnes, aucun titre n'est indiqué et pour les trois derniers (Fang Mei, le peintre Xi Gang et le collectionneur Wen Ding), le statut social d'homme du commun (*buyi*) est précisé. Enfin, il faut noter qu'on ne rencontre dans ce réseau aucun membre de la classe marchande à l'exception de Bao Tingbo, né dans une famille de sauniers. Mais la bibliophilie était une tradition familiale depuis plusieurs générations et si Bao Tingbo échoua par deux fois aux examens provinciaux, il n'en poursuivit pas moins ses recherches érudites, étant parfaitement intégré dans le milieu lettré grâce au prestige de sa bibliothèque et à ses connaissances en la matière¹¹². De fait, l'empereur Renzong lui attribua en 1815 le titre de licencié (*juren*).

Les personnages que fréquenta Fang Xun avaient des modes de vie et des niveaux de richesse différents, selon leur carrière et leur héritage familial. Ils partageaient cependant des intérêts culturels qui constituaient le véritable ferment de ce milieu: les études textuelles. On ne s'étonnera pas que des lettrés vivant dans la région du Bas-Yangzi aient participé à ce mouvement de pensée qui domina le xviii^e s. Cependant l'importance et la multitude des activités liées aux études textuelles montrent à quel point ces lettrés s'identifièrent à ce qui, pour eux, relevait véritablement d'une nouvelle vision du monde. C'est pourquoi, à côté de ceux qui animèrent le «mouvement», on trouve de nombreux lettrés, moins connus, qui en adoptèrent les principes intellectuels. Ceci influença considérablement l'approche artistique de peintres comme Fang Xun, comme nous le montrerons plus loin. Rappelons brièvement que ce nouvel état d'esprit se manifestait par une suspicion

marquée à l'égard de la philosophie telle qu'elle avait été élaborée par les savants néo-confucéens des Song et pratiquée dans les examens de recrutement impériaux¹¹³. Les lettrés du xviii^e s. lui préféraient une recherche fondée sur les sciences philologiques et historiques¹¹⁴. Ce positivisme devait aussi les inciter à élargir le champ des savoirs, qui s'ouvrit aux mathématiques et à l'astronomie, à la géographie, à la linguistique historique, ou encore à l'archéologie et à l'épigraphie¹¹⁵. Le rôle des lettrés se modifia en conséquence: ceux-ci devinrent des spécialistes, dont le prestige intellectuel ne reposait plus nécessairement sur le grade ou le poste de fonctionnaire obtenu, mais sur leurs compétences de savant. Enfin, il faut noter que les études textuelles se développèrent grâce au soutien du mécénat privé, qu'il s'agisse de celui de propriétaires de bibliothèques, d'éditeurs ou de collectionneurs, dont on rencontre une forte concentration dans la région du Bas-Yangzi¹¹⁶. Or, c'est ce milieu qui constituait le public de Fang Xun.

Les individus que Fang Xun fréquenta furent particulièrement actifs dans deux domaines: la bibliophilie et les études épigraphiques (*jinshi xue*). Nombre de connaissances de Fang Xun sont des bibliophiles importants de la période, qu'il s'agisse de Bao Tingbo, dont la collection et l'expertise étaient célèbres dans tout l'Empire, ou de Wu Qian, propriétaire du *Baijing lou* [«Pavillon où l'on Honore les classiques»]. Jin Deyu, Qian Menglu et Yuan Tingtao possédèrent également de belles collections. Ces bibliophiles portaient un intérêt particulier aux éditions des Yuan et des Song, ainsi qu'aux inscriptions sur pierre et bronze. Car tout aussi remarquable est le nombre de personnages liés à Fang Xun qui manifestèrent, par des entreprises de collection ou d'édition, leur passion pour l'épigraphie: on compte ainsi un grand collectionneur de bronzes, qui en réalisa des estampages, Wen Ding, et plusieurs lettrés qui réalisèrent des catalogues de bronzes, dont Zhang Yanchang, Ruan Yuan et, dans son entourage, Guo Lin et Zhu Weibi (1771-1840), le fils de Zhu Hongyou ou encore Wang Chang (1725-1806). On notera enfin que ces grands connaisseurs du passé se firent aussi les historiens de leurs traditions locales dans le domaine des arts et des lettres, en entretenant par exemple le souvenir des lettrés qui les avaient précédés dans les mêmes lieux¹¹⁷.

Un autre trait distingue les membres de ce réseau: le repli sur soi des membres de cette communauté, qui, à l'exception de Ruan Yuan, choisirent de vivre sur leurs terres natales en écourtant ou en évitant la carrière bureaucratique. Ces hommes, qui furent incontestablement parmi les notables du nord Zhejiang, entretinrent à l'égard du pouvoir des relations de courtoisie prudente. Ils choisirent de s'adresser à l'empereur sur le seul terrain (qui pouvait cependant s'avérer lui-même fort périlleux) des arts et des lettres. Le don du *Tai ping huanle tu* et d'ouvrages de sa bibliothèque fait par Jin Deyu à l'empereur Qianlong lors du voyage d'inspection que celui-ci fit en 1780 dans le Sud, ou encore la mise à disposition par Bao Tingbo de nombreux ouvrages issus de sa collection lors du projet de compilation du *Siku quanshu* sont des exemples de cette attitude. Les lettrés du cercle de Fang Xun ne semblent pas avoir été trop inquiets du climat de suspicion qui régnait à la fin des années 1770. En se consacrant très



ouvertement à leurs études, ils apparaissaient, aux yeux du pouvoir, comme «peu enclins à acheter ou à collectionner des livres séditieux¹¹⁸». Que ce repli sur les activités savantes ait été un choix ou une nécessité, il fut pour ces hommes la garantie d'une certaine tranquillité d'esprit.

Fang Xun développa donc une renommée artistique au sein d'une communauté très homogène, aux frontières géographiques bien délimitées. Pour le peintre, les mécanismes de la reconnaissance artistique reposèrent sur le fait que tous les membres de ce réseau entretenaient des liens familiaux, amicaux et par-dessus tout intellectuels (fig. 6). La célébrité de Fang Xun semble cependant limitée à ce monde, quand bien même ses promoteurs étaient nécessairement en relation avec l'extérieur. Ceci tient peut-être à la personnalité de cet homme discret qui semble avoir vécu quasiment en ermite. Il préféra visiblement rester auprès de ses amis proches, des lettrés de second plan. À l'inverse, celui à qui il est souvent comparé, Xi Gang, personnalité exubérante et tourmentée, reçut le soutien appuyé de grands fonctionnaires comme Ruan Yuan et Qin Ying. Sa renommée dépassa ainsi les frontières du nord Zhejiang. Sur le plan artistique, l'un ne paraît pas l'emporter sur

l'autre, en dépit de ce que peuvent laisser penser des destins aussi différents. Il est d'ailleurs possible que l'art de Fang Xun, bien moins flamboyant que celui de son ami et rival mais à notre avis beaucoup plus constant en qualité, n'ait pas correspondu à l'idée que les grands fonctionnaires d'alors se faisaient de la peinture lettrée. C'est la question du goût des élites lettrées qui se pose ici, question assurément difficile à examiner et sur laquelle nous reviendrons plus loin en étudiant le travail de Fang Xun.

Le cercle de la postérité: le XIX^e s.

On l'a vu, la renommée de Fang Xun se consolida après sa mort, en particulier grâce à son fils. Elle demeura cependant fortement ancrée dans la culture locale où elle avait pris forme. Ainsi dans la liste des collectionneurs et amateurs du XIX^e s. ne trouve-t-on qu'une seule personne qui ne soit pas originaire du Jiangnan, une grande majorité étant née ou résidant dans le Zhejiang. Fait nouveau, certains autres s'étaient fixés à Shanghai, ce qui n'a rien d'étonnant puisque c'est à

Shanghai que se déplaça le centre de la vie économique et culturelle du Jiangnan au XIX^e s. Des peintres ou des calligraphes influents, en activité dans la cité au XIX^e s., ont apposé des inscriptions sur les œuvres de Fang Xun : parmi eux on trouve Hu Yuan (1823-1886)¹¹⁹ et Zhang Xiong (1803-1886)¹²⁰. Leurs textes s'ajoutèrent aux contributions des descendants et des disciples du peintre pour entretenir sa renommée dans les milieux artistiques.

Les sceaux et inscriptions sur les peintures de Fang Xun montrent aussi que c'est dans le milieu des amateurs d'inscriptions sur pierre et métal que ses peintures circulèrent au XIX^e s. Il y a ainsi une sorte de continuité entre la clientèle contemporaine de Fang Xun et ceux qui, bien après sa mort, apprécièrent son travail. Ceci invite à s'interroger sur les voies de circulation des peintures de Fang Xun au XIX^e s. : on peut en particulier se demander si ses œuvres accédèrent à un marché de l'art élargi ou bien si elles passèrent, pour la plus grande partie, de main en main, dans le cercle privé des collectionneurs lettrés qui entretenaient la mémoire de leurs aînés du XVIII^e s.

Les catalogues décrivant des peintures de Fang Xun confirment, pour le XIX^e s.¹²¹, cette hypothèse d'une circulation restreinte des œuvres de l'artiste, reposant sur les mêmes mécanismes de proximité familiale ou géographique qui avaient joué auparavant. En effet, les deux collectionneurs ayant mentionné des peintures de l'artiste dans leurs ouvrages étaient tous deux, d'une manière ou d'une autre, reliés à celui-ci. Tao Liang, par exemple, était un ami de son fils¹²². Le récit que ce dernier fait, dans une inscription, du destin d'une œuvre répertoriée dans le *Catalogue de la Résidence de l'Arbre Haricot Rouge* éclaire quelque peu la manière dont les peintures de Fang Xun circulèrent. L'œuvre fut composée à la Résidence des Paulownias en Fleurs, puis dispersée en 1798 avec le reste de la collection de Jin Deyu. En 1813, elle se trouvait entre les mains d'un collectionneur originaire du Sichuan; elle revint vers 1828 à Suzhou, chez Tao Liang. Faut-il en conclure que les collectionneurs locaux cherchaient à réunir les œuvres de leurs compatriotes, soucieux de préserver le patrimoine régional? C'est peut-être dans cet esprit que Jiang Guangxu (1813-1860) qui, d'après son *Bixiazhai shuhua lu* [Catalogue de peintures et calligraphies du Cabinet Biexia], possédait cinq peintures de Fang Xun, édita les *Propos sur la poésie* du maître dans son anthologie. La postface, rédigée en 1846 par son ami Guan Tingfen (1797-1880), explique de manière fort éclairante la manière dont ces deux lettrés sauvèrent ce texte de l'oubli: «Fang Chu'an [Fang Xun] est un peintre et calligraphe connu dont la réputation couvre tout le nord du Jiangnan. Ses poèmes, d'une simplicité élégante qui les fait sortir du rang, ont déjà été imprimés. À la fin de sa vie, il compila les *Propos sur la poésie de l'Ermitage de la Montagne Tranquille* qui, selon la monographie de Jiaxing, font deux volumes. Mais, parce que ce manuscrit a rarement été recopié, il était impossible de le lire. Cette année, à l'automne, en me présentant aux examens à Hangzhou, j'ai pu acheter dans la librairie de monsieur Tao, le Jishu tang, une copie manuscrite de ce texte, longue de vingt-deux paragraphes [...]. J'en ai fait cadeau à Jiang Shengmu [Jiang Guanxu],

homme au vaste savoir, et, en compagnie du fils de Pan, Daocheng, nous avons annoté et corrigé le texte¹²³...»

La lecture de cette postface confirme le fait que la renommée de Fang Xun était avant tout régionale. Elle éclaire le rôle des collectionneurs et des lettrés du nord du Jiangnan qui semblent avoir eu, au XIX^e s., une conscience développée du patrimoine littéraire et artistique de leur région, leur mission étant de le protéger, de le conserver et de le diffuser. À ce titre, leur intérêt pour l'art de Fang Xun était double: il s'agissait d'une part de perpétuer le souvenir d'une célébrité locale, d'autre part – le nom de l'artiste étant associé à celui des amateurs d'inscriptions sur pierre et métal de la fin du XVIII^e s. – de transmettre une culture, voire un goût esthétique associé à ce mouvement.

La renommée de Fang Xun à la fin du XIX^e s. et au début du XX^e s.

Les sceaux, inscriptions et catalogues permettent de suivre la postérité des œuvres de Fang Xun jusqu'à l'époque républicaine. On observe un regain d'intérêt pour sa peinture dans les milieux shanghaiens de l'époque. Pour examiner les raisons profondes de ce phénomène, une étude à part entière serait nécessaire; nous nous contenterons ici d'en décrire les grandes lignes.

À Shanghai, ce sont des artistes, des peintres et des calligraphes, qui s'intéressèrent à Fang Xun. Mais des collectionneurs influents du début du XX^e s. les ont accompagnés. C'est le cas de Chen Kuilin (né vers 1855-1928), dont la famille possédait une importante collection, et qui, dans le *Baoyuge shuhua lu* [Catalogue de peintures et de calligraphies de la Tourelle aux Précieux Détours] mentionne une peinture. Le riche industriel Pang Yuanji (1864-1934) possédait pour sa part, d'après le *Xuzhai minghua lu* [Catalogue de fameuses peintures du Cabinet Vide], trois peintures de l'artiste dont deux sont encore conservées aujourd'hui, l'une à Pékin, l'autre à Shanghai¹²⁴. La célèbre famille de collectionneurs Liu, Liu Rufen (actif vers 1876, mort en 1892), Liu Shiheng (mort en 1926) et Liu Zhisu (1900-1937) posséda sur trois générations *Veillée de Nouvel An*; aujourd'hui conservé au musée du Palais à Pékin¹²⁵. L'intérêt pour Fang Xun fut peut-être aussi porté par la publication en 1928 de son traité sur la peinture, quoique dans une version abrégée, dans le *Meishu congshu*.

Les collectionneurs de cette période possédaient essentiellement des peintures de plantes ou commémorant des réunions lettrées. Il s'agit d'œuvres de grande qualité, méritant assurément d'être conservées et tout à fait représentatives de l'art de Fang Xun. Il n'en est pas de même d'une peinture qui comporte des inscriptions très intéressantes, toutes réalisées par des calligraphes et des peintres du début du siècle, parmi lesquels Wu Changshuo (1844-1927). Cette peinture, intitulée *Réunion élégante au Jardin Pan* (fig. 7)¹²⁶, est attribuée à Fang Xun par deux inscriptions, la première écrite en 1915 de la main de Gu Lingshi (1865-1930), la seconde par Wu Changshuo en 1916. Or il est clair qu'il s'agit, dans le meilleur des cas, d'une peinture réalisée à deux mains, Fang Xun n'étant

pas l'auteur des portraits, peints dans un style très différent du sien. Le jardin pourrait en revanche être l'œuvre du peintre, ou du moins d'un peintre s'inspirant de son style. L'œuvre n'étant ni signée ni datée, la seule attribution à Fang Xun repose sur l'œil exercé des auteurs des inscriptions. Ces inscriptions révèlent la manière dont le peintre était considéré par ces artistes du début du xx^e s. : il est rattaché de manière générale aux peintres ayant vécu sous les règnes de Qianlong et de Jiaqing par Wu Changshuo, qui loue leur style pour son naturel et sa sobre élégance. Si la réputation de Fang Xun semble avoir été solide dans ces milieux, rien n'indique qu'elle reposait sur une connaissance précise de son œuvre, tant il est vrai qu'en dernier ressort *Réunion élégante au Jardin Pan* n'est pas représentatif du travail de Fang Xun. L'importance que les artistes du cercle de Wu Changshuo lui accordèrent est révélatrice de la connaissance assez peu précise que ceux-ci pouvaient avoir de l'art de leur aîné, mais aussi de la place nouvelle qui lui était accordée.

Il serait intéressant d'analyser les raisons de ce regain d'intérêt pour un peintre comme Fang Xun : y avait-il là des raisons d'ordre conjoncturel, les peintures de Fang Xun étant devenues à cette époque accessibles, par les voies du marché de l'art, à un nombre plus important de personnes, ou des raisons esthétiques liées aux démarches artistiques du début du siècle ? Nous réservons cette question pour une étude à venir, préférant nous intéresser ici aux contemporains de Fang Xun qui commanditèrent ou apprécièrent ses œuvres.

Peinture et goût lettré

Au xviii^e, puis au xix^e s., c'est un groupe de personnes relativement bien défini qui s'intéressa à l'art de Fang Xun. Nous l'avons dit, le peintre semble avoir particulièrement plu aux amateurs d'inscriptions sur bronze de la région du nord Zhejiang, comme si l'homogénéité géographique, sociale et culturelle de cette communauté se retrouvait aussi dans les préférences artistiques des uns et des autres. On peut alors supposer que la peinture de Fang Xun est, en partie, le reflet de ces choix, voire qu'elle s'est développée en réponse à ceux-ci. Même s'il est difficile de tirer des conclusions définitives, le catalogue des peintures de Fang Xun restant encore incomplet, l'étude de quelques-unes de ses peintures peut aider à définir ce goût propre à la communauté lettrée qui constitua le public exclusif du peintre.

Dans son état actuel, non définitif, le catalogue des peintures de Fang Xun conservées dans les musées et les collections privées comprend quatre-vingt-trois entrées (voir annexe) dont quarante et une correspondent à des peintures datées entre 1771 et 1798. Peintre de tradition orthodoxe, Fang Xun réalisa une majorité de ses œuvres en s'inspirant des peintres du passé. On peut répartir l'ensemble de la production en trois groupes thématiques : paysages, plantes et oiseaux, peintures commémoratives. C'est dans le domaine du paysage que Fang Xun est le plus fidèle à la tradition orthodoxe. Jusqu'aux dernières années de sa carrière, il a réalisé des œuvres



Fig. 7
Attribué à Fang Xun, *Fang Landi Panyuan yaji tu*
[Réunion élégante au Jardin Pan].
Rouleau vertical, encre et couleurs sur papier. 179 x 80,3 cm.
Musée de Shanghai.
(Avec l'aimable autorisation du musée de Shanghai.)

d'après les maîtres des Yuan¹²⁷: Ni Zan, Huang Gongwang, Wang Meng, Wu Zhen, Cao Zhibo et Lu Guang furent sa plus constante source d'inspiration. La maîtrise et la connaissance de ce répertoire classique par Fang Xun, capable de rendre compte de la variété des styles de ses modèles, sont indéniables. Cependant, ce n'est pas dans ce genre que Fang Xun parvient à développer un style propre qui le distingue de ses collègues. On peut même se demander si nombre de ces peintures ne furent pas réalisées avant tout comme des exercices de style à usage personnel. Nous manquons cependant, pour pouvoir l'affirmer, d'informations concernant les sceaux de collectionneurs portés sur ces peintures. Tout au plus peut-on constater que ce n'est pas ce groupe de peintures qui a retenu l'attention des collectionneurs de la fin du xviii^e s.

Il n'en est pas de même des deux autres groupes. Le second est constitué de peintures réalisées en commémoration d'un événement personnel ou cher à la mémoire du commanditaire de l'œuvre. On y trouve quelques paysages, commémorant des excursions ou des voyages. C'est le cas de la peinture réalisée à l'occasion du périple de Zhu Hongyou au Sichuan (fig. 2)¹²⁸. Ce rouleau en deux parties diffère en bien des points des paysages classiques que Fang Xun réalisa par ailleurs. En

thèque aux fleurs éclatantes (fig. 5) décrit également le domaine d'un personnage non identifié, chez qui eut lieu en 1795 une réunion littéraire¹³¹. Dans trois autres cas, les peintures consistent en de véritables portraits de personnages dans des jardins. Mais ces peintures sont, pour des raisons diverses, très problématiques et nous ne les prendrons pas en compte ici¹³².

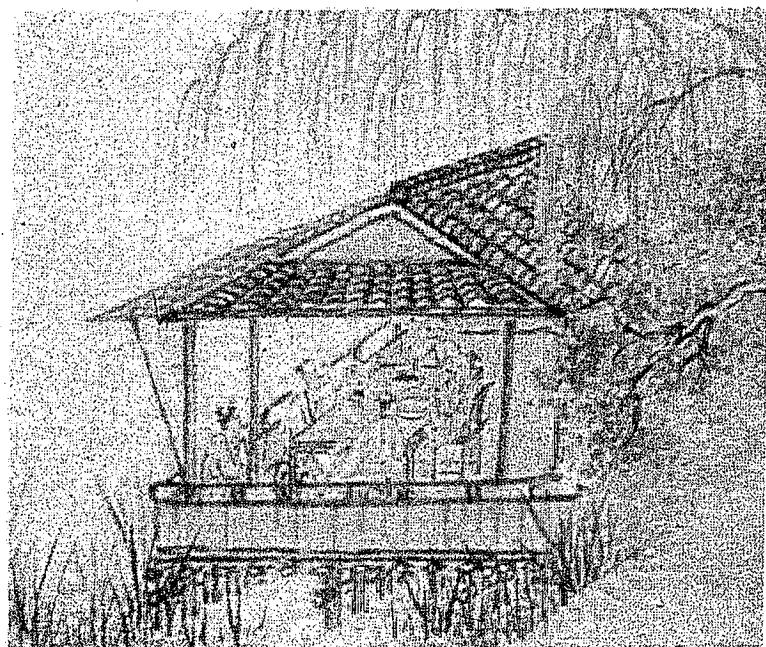
Les trois premières peintures mentionnées, dont les circonstances de réalisation ou les destinataires sont connus, comportent de nombreuses similitudes dans le mode de représentation. S'il s'agit bien de peintures commémoratives, représentant un domaine et ses résidents, elles se distinguent cependant des représentations classiques de réunions lettrées, telle la fameuse *Jiuri Xingan wenyuan tu* [Réunion littéraire à Xing'an lors de la fête du Double Neuf] réalisée par Fang Shishu (1692-1751) et Ye Fanglin (actif fin xviii^e-début xviii^e s.) à Yangzhou pour les frères Ma en 1743¹³³. En premier lieu, l'échelle de représentation diffère, les peintures de Fang Xun étant réalisées à distance, si bien que les personnages sont de très petite taille, difficilement identifiables, comme s'il s'agissait d'éviter d'en faire le portrait. De même, les jardins et les bâtiments ne sont pas décrits précisément dans leur totalité, le



Fig. 8a-b
Fang Xun, *Fang Wen Wenshui Tianzhong jieqing tu*
[Scènes de la fête Duanwu à la manière de Wen Jia], vers 1782.
Rouleau horizontal, encre et couleurs sur papier,
22,4 x 116 cm (peinture) et 22,4 x 68,8 cm (colophons).
Collection Roy et Marilyn Papp, Phoenix Museum of Art.
(Avec l'aimable autorisation du Phoenix Museum of Art.)

particulier, la source d'inspiration n'est plus l'art des Song ou des Yuan: c'est aux Tang que Fang Xun se réfère. Il est même possible que la peinture soit une évocation des poèmes de Du Fu sur les gorges de Sanxia, dont le peintre mentionne la lecture dans son traité¹²⁹. Sa peinture du paysage de Shu combinerait ainsi une double inspiration littéraire et visuelle; les formes et les lignes tortueuses pour les escarpements, l'eau et les nuages dénotent une recherche d'archaïsme bien différente des paysages de la tradition orthodoxe.

D'autres peintures commémoratives de Fang Xun consistent en des descriptions de domaines où se tinrent des réunions lettrées. La propriété de Jin Deyu est ainsi représentée à deux reprises, à chaque fois pour commémorer une fête saisonnière: la fête du Double Cinq pour la plus ancienne (fig. 8), la veillée du Nouvel An pour la seconde¹³⁰. *La Biblio-*



peintre choisissant plutôt d'insister sur quelques détails anecdotiques propres à donner des indications sur le lieu ou le moment représenté: une peinture de Zhongkui suspendue dans la salle principale de la Résidence des Paulownias en Fleurs dans *Scènes de la fête Duanwu*; des roses grimpantes pour *La Bibliothèque aux fleurs éclatantes*; des enfants qui jouent dans la cour avec des pétards, pour la *Veillée de Nouvel An*. Enfin, on remarquera que les personnages ne sont pas représentés se livrant aux traditionnelles activités lettrées: lecture, composition de poèmes, contemplation d'objets d'art ou de fleurs. On les voit en train de banqueter modestement (*Scènes de la fête Duanwu*), assis entre amis (*La Bibliothèque aux fleurs éclatantes*) ou se délassant sur un lit de repos (*Veillée de Nouvel An*). Dans deux peintures, le cercle familial, enfants compris, est représenté aux côtés du cercle amical, comme pour renforcer l'impression d'intimité qui s'en dégage. Il semble ainsi que les commanditaires aient souhaité rester discrets dans l'évocation de leurs activités, le faste et l'apparat le cédant à la simplicité et à la modestie dans la représentation de ces moments de leur vie privée.

Sur le plan stylistique, ces peintures se caractérisent par leurs emprunts à la peinture de l'école de Wu: Wen Jia (1501-1583) est désigné comme la source d'inspiration de *Scènes de la fête Duanwu* sur la bandelette de titre et c'est à Qian Gu (1508-?) que Fang Xun se réfère dans *La Bibliothèque aux fleurs éclatantes*, le mentionnant dans son texte et le citant visuellement en représentant un mur «en peau de tigre». Seul *Veillée de Nouvel An* fait exception, Fang Xun mentionnant dans l'inscription qu'il s'est inspiré de Cao Zhibo (1272-1355). On retrouve cependant, comme dans les deux peintures précédentes, des éléments évoquant l'école de Wu. C'est le cas en particulier du traitement tout en finesse des détails anecdotiques et significatifs, du soin porté à la représentation des végétaux, et du choix de l'échelle légèrement distancée pour représenter les domaines. C'est aussi dans l'usage des couleurs, effectivement moins développé dans *Veillée de Nouvel An*, que Fang Xun rend hommage aux maîtres de l'école de Wu. Dans *Scènes de la fête Duanwu*, les groupes de végétaux sont chacun représentés par des lavis de couleurs distincts, contribuant à créer une belle harmonie visuelle. Dans *La Bibliothèque aux fleurs éclatantes*, les points rouges des roses grimpantes animent l'image, par ailleurs tout entière traitée en lavis pâles.

La peinture de Fang Xun est cependant plus retenue que bien des œuvres de l'école de Wu. Les reliefs sont absents; les couleurs sont diluées au point de devenir de simples suggestions de couleurs; les formes des végétaux sont rarement tourmentées ou fantastiques; les détails familiers plus abondants. Le peintre emprunte à l'école de Wu les éléments lui permettant d'évoquer un monde lettré idéalisé, mais s'en démarque aussitôt afin de souligner les particularités de la communauté qu'il dépeint. Ses peintures, dans leur modestie rêveuse, semblent l'évocation d'un monde feutré et très privé qu'il faudrait garder à l'abri des regards indiscrets. Peut-être est-ce bien ainsi que souhaitaient se voir les lettrés qui commanditèrent ces œuvres. Leurs recherches philologiques, épigraphiques ou archéologiques ont aussi pour pendant une production poé-

tique abondante où s'exprime, comme dans ces peintures, une forme de douce nostalgie pour un monde aussi précieux que fragile. Leur communauté, comme l'évoquent nombre de leurs poèmes, entretenait le plaisir des joies simples entre amis cultivant leurs intérêts partagés pour les arts et les lettres sans vouloir s'exposer aux regards. Les peintures de Fang Xun rendent compte de cette conscience d'une vie privée qu'il s'agit de protéger.

Si les peintures commémoratives de Fang Xun sont le reflet de l'état d'esprit de la communauté lettrée du nord Zhejiang, ses peintures de fleurs et de plantes répondent aux activités sociales et intellectuelles de cette dernière. C'est dans ce groupe que l'on rencontre les réalisations les plus prestigieuses du maître, celles destinées à une clientèle de marque. Le nombre important de peintures préservées dans ce groupe, ainsi que les paragraphes que Fang Xun consacre à la peinture de fleurs dans son traité permettent par ailleurs d'étudier assez précisément l'évolution stylistique du peintre pour ce genre. Ses peintures, leurs usages et leur signification sont d'un grand intérêt et d'une grande complexité. Ils se comprennent à la lumière du renouveau du genre au XVIII^e s. mais aussi du climat intellectuel de l'époque. Il nous est impossible, en l'état actuel de nos recherches et dans les limites imparties à cet article, de développer cette question passionnante. Nous nous contenterons d'indiquer ici les principales hypothèses que nous avons pu élaborer concernant l'art de Fang Xun dans ce domaine en relation avec le goût de sa clientèle, réservant pour un article ultérieur une étude approfondie de la peinture de plantes chez Fang Xun dans le contexte de l'art du XVIII^e s.

C'est la peinture de fleurs qui valut à Fang Xun sa gloire, si l'on en croit ses biographes, et ses œuvres eurent une valeur certaine aux yeux d'une clientèle qui se les échangea selon les usages sociaux en cours dans la communauté lettrée: nombre de ses œuvres furent ainsi destinées à être offertes lors d'anniversaires ou en d'autres occasions importantes. C'est ainsi que certains ensembles floraux, outre leur fonction décorative, comportent aussi une symbolique auspiciouse. En outre, dans le choix des sujets représentés, on remarque que le peintre suivit les modes du moment: il peignit ainsi deux années de suite les «trois fruits d'abondance», un thème très en vogue et souvent représenté sur les porcelaines du XVIII^e s.¹³⁴

Mais la peinture de fleurs de Fang Xun répondait aussi aux exigences intellectuelles de la clientèle de l'artiste. D'une part, c'est une peinture qui se développe à partir d'une réflexion approfondie sur l'histoire du genre et sur l'utilisation des couleurs. D'autre part, les peintures de plantes s'accompagnent très régulièrement de poèmes qui ont pour fonction d'indiquer de façon ludique, comme dans un rébus, la ou les plante(s) représentée(s). Dans les deux cas, ces œuvres faisaient donc écho aux principales occupations de la clientèle du peintre, qu'il s'agisse des recherches historiques ou des jeux littéraires.

Les *Propos sur la peinture* de Fang Xun nous apportent un précieux témoignage concernant sa démarche d'historien. Dans les vingt-cinq paragraphes qui ouvrent le deuxième volume de son traité, il analyse, de manière bien plus appro-

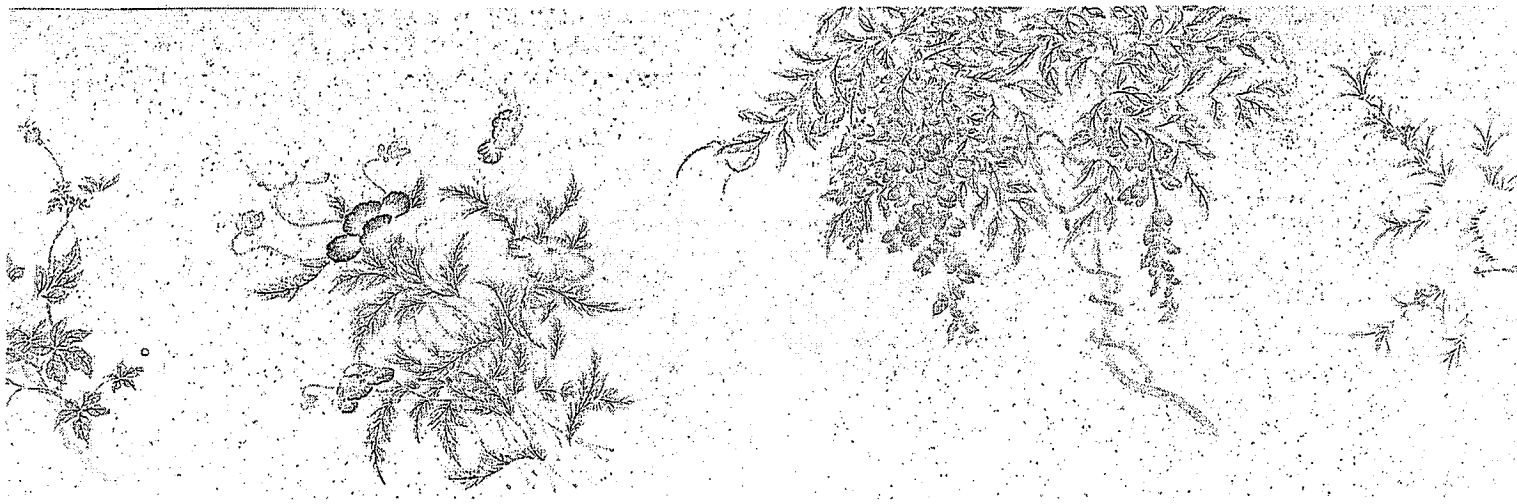
fondie qu'il ne l'a fait pour le paysage, l'histoire et les techniques de la peinture de plantes. Dans une démarche parallèle à celle des philologues et historiens des recherches textuelles, l'artiste consacre en particulier beaucoup de temps à discuter la distinction traditionnelle entre les termes «peinture d'après le vivant» (*xiesheng*) et «peinture d'après l'idée» (*xieyi*), cherchant à démontrer, à l'aide d'exemples et de descriptions techniques, que cette distinction n'a pas de fondement historique¹³⁵. En s'appuyant sur cette démonstration, Fang Xun vise à réhabiliter la peinture d'après le vivant, qui peut combiner à la fois un savoir technique propre au peintre et un esprit lettré. Cette réhabilitation passe dans un second temps par une expérimentation dans l'usage des couleurs, base du travail d'après le vivant. Fang Xun n'est pas un précurseur en la matière, le XVIII^e s. connaissant dans ce domaine un renouveau notable: par exemple une boutique de couleurs, la Jiang Sixu tang¹³⁶, avait ouvert à Suzhou en 1736. Le peintre a cependant le mérite d'essayer d'expliquer diverses techniques, anciennes ou récentes. Il propose ainsi de s'inspirer de la peinture monochrome dans la manière de traiter la couleur¹³⁷, tout en insistant sur le fait qu'il faut savoir donner une épaisseur, un velouté à celle-ci en repassant plusieurs couches de pigment¹³⁸. Prenant pour maître Yun Shouping, qu'il copiera souvent, Fang Xun invite finalement à combiner lavis et points de couleur deux techniques que l'on opposait traditionnellement¹³⁹.

L'art de peindre les plantes chez Fang Xun s'appuie donc sur une connaissance précise des techniques anciennes combinée à un esprit d'expérimentation. Cette double démarche, historique et empirique, combinant une analyse critique du vocabulaire pictural avec une attention portée au fait technique, nous semble être en accord avec l'esprit d'investigation propre aux lettrés versés dans les recherches textuelles. Elle répond aussi aux besoins professionnels d'un peintre qui devait défendre son métier contre des amateurs capables seulement de peindre en monochrome avec des gestes issus de l'art calligraphique. En insistant sur le savoir technique nécessaire à la perfection du genre, le traité de Fang Xun devenait une arme contre ceux qui prétendaient peindre sans savoir poser les couleurs. Loin d'apporter des recettes de fabrication, comme l'avait fait le *Jardin grand comme un grain de moutarde*, le texte de Fang Xun démontre la complexité d'un art que seul un professionnel bien formé pouvait prétendre maîtriser.

Les clients de Fang Xun appréciaient sans doute la qualité plastique de ses œuvres, surtout s'il s'agissait de peintures destinées à être offertes. Ils s'intéressaient aussi à la démarche intellectuelle du peintre, telle qu'elle se reflète dans ses œuvres. Peut-être l'ont-ils même encouragée, si l'on en croit les évolutions stylistiques de son travail. On comparera ainsi une de ses premières compositions florales connues, datée de 1774 (fig. 9), ou encore le rouleau horizontal de fleurs de 1781, avec des œuvres plus tardives¹⁴⁰. *Fleurs et plantes d'après les maîtres Song*, de 1781 (fig. 4), montre douze groupes de plantes, accompagnées de poèmes, représentées de manière très détaillée avec des pigments variés, posés en couches relativement épaisses et combinant toutes les



Fig. 9
Fang Xun, *Huaniao tu* [Fleurs et oiseaux], 1774.
Rouleau vertical, couleurs sur soie,
dimensions non communiquées.
Musée de Shanghai.
(Avec l'aimable autorisation du musée de Shanghai.)



b



d

玉潭居士作四時花卉一卷設
色用筆極其妍麗生動之趣
實可摩崖趙壘矣感為
仿此雖不能神以聊法其適
意耳

嘉慶丙辰秋

楊益方識



f



a



c



e

Fig. 10a-f

Fang Xun, *Sishi huahui tujuan*

[Fleurs et plantes des quatre saisons], 1796.

Rouleau horizontal, encre et couleurs sur papier moucheté d'or, dimensions non communiquées.

Musée de Shanghai.

(Avec l'aimable autorisation du musée de Shanghai.)

nuances possibles. L'esprit de la peinture Song est présent dans la précision de la représentation, la richesse et la volupté des couleurs. Par comparaison, on voit comment, dans un rouleau comme *Fleurs et plantes des quatre saisons* (fig. 10)¹⁴¹, réalisé en 1796 et inspiré, d'après l'inscription, du travail de Qian Xuan (1240-1312), Fang Xun utilise des couleurs plus pâles, cherchant à combiner lavis et points de couleur. Il ajoute aussi en certains endroits des lavis d'encre monochrome. Enfin, il faut remarquer qu'aux fleurs s'ajoutent des fruits: cucurbitacées, cédrats, nèfles du Japon, ail, etc. font leur apparition, apportant à la peinture des formes géométriques nouvelles, peut-être plus propices à ce travail au lavis. L'effet d'ensemble est très différent de celui du rouleau précédent: le travail n'en est pas moins soigné, mais à cette délicatesse s'ajoute, de manière encore assez timide, une originalité visuelle due à la conjonction des jeux d'encre et des lavis de couleur.

Vers la fin de sa vie, Fang Xun semble avoir accentué cette tendance. Dans une de ses dernières peintures, datée de 1798, *Pousses de bambou printanier* (fig. 11)¹⁴², il joue ainsi sur les caractéristiques naturelles des différentes espèces végétales pour combiner trois techniques: taches d'encre monochrome pour la moutarde, traits de pinceau à l'encre pour les pousses de bambou, couleurs délicatement appliquées pour la branche de pêcher en fleur. La combinaison de ces diverses techniques caractérise le style tardif de Fang Xun et permet de dater assez sûrement un certain nombre d'œuvres. C'est ainsi qu'on peut affirmer que les deux feuilles d'album aujourd'hui conservées dans la collection d'Harold Wong¹⁴³ et représentant, l'une un *Abelmoschus manihot* (fig. 12a), l'autre un hibiscus et des chrysanthèmes (fig. 12b), datent de la même époque que ce second rouleau horizontal, soit de la seconde moitié des années 1790. La proximité stylistique est frappante, s'agissant par exemple de l'*Abelmoschus manihot*, dépeint de manière similaire dans les deux cas.

Ces feuilles d'album sont intéressantes à plus d'un titre. Les deux poèmes inscrits par Fang Xun sont un bon exemple des jeux littéraires où sont indiqués de façon cryptée les noms des plantes représentées. La clientèle du peintre semble avoir tout particulièrement aimé ces énigmes poétiques, qui apparaissent dans plusieurs des peintures de plantes et pour lesquelles la formation littéraire de Fang Xun a dû lui être utile. Par ailleurs, il faut noter que ces poèmes indiquent tous deux comme sources d'inspiration des peintres des Ming: Zhou Zhimian (actif fin XVI^e s.-début XVII^e s.) dans le premier cas, Chen Gua (actif milieu XVI^e s.), fils du célèbre peintre Chen Chun, dans le second. Ces deux peintres représentent deux traditions picturales différentes – l'une plus proche de la peinture d'après le vivant, l'autre de la peinture d'après l'idée – qui se sont suc-



Fig. 11

Fang Xun, *Chunshu tu*

[Pousses de bambou printanier], 1798.

Rouleau vertical, encre et couleurs sur soie,

dimensions non communiquées.

Musée de Shanghai.

(Avec l'aimable autorisation du musée de Shanghai.)

cédé sous les Ming dans la région de Suzhōu. Fang Xun cherche à dépasser les oppositions de genre et de style, dénotant une ouverture d'esprit typique des peintres de son époque.

L'esprit de recherche et d'expérimentation avait cependant ses limites et il faut souligner que la peinture de Fang Xun s'inscrit dans une tradition artistique ancienne qu'il s'agissait d'encourager et de perpétuer. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'inscription calligraphiée en 1800 dans l'album de la collection d'Harold Wong par Yuan Tingtao. Pour ce dernier, le travail de Fang Xun, auquel il adjoint celui de Xi Gang et de Wu Lü, est l'ultime évolution d'une grande tradition picturale qui, en passant par l'école de Wu puis par les maîtres orthodoxes du XVIII^e s., se développa dans le Jiangsu et le Zhejiang. La peinture de Fang Xun est ainsi perçue comme l'héritière d'une tradition artistique séculaire que les recherches historiques ou les expérimentations techniques visent à revivifier. De ce point de vue, il s'avère que la clientèle de Fang Xun avait des goûts très classiques. La peinture de Fang Xun conforte la nostalgie des lettrés pour un mode de vie révolu qu'ils continuaient d'entretenir par leurs recherches et leurs poèmes. Dans sa peinture de plantes comme dans sa peinture commémorative, le peintre reprend des motifs, des styles et des techniques utilisés par ses aînés, aisément identifiables par un public cultivé; il répond à l'aspiration de celui-ci à retrouver un passé authentique, en employant des moyens propres à l'esprit du XVIII^e s.

Conclusion

À la fin du XVIII^e s. et jusqu'au milieu du XIX^e s., de nombreux artistes résidaient dans la préfecture de Jiaxing, et certains historiens amateurs de classification ont même parlé d'une «école de Jiaxing», école qui aurait eu une influence importante sur l'école de Shanghai¹⁴⁴. Parmi ceux, plus célèbres que lui, qu'on rattache à cette école, un certain nombre comme Dong Qi, Wen Ding, Zhang Tingji, Zhang Yanchang ou Zhu Weibi, furent en contact avec Fang Xun. Cet artiste se situe à une période charnière. Les recherches stylistiques présentes dans sa peinture de fleurs, de même que les réflexions notées dans son traité sur l'histoire et la technique de ce genre, ont peut-être constitué un des relais entre l'art orthodoxe élaboré aux XVII^e et XVIII^e s. et les inventions formelles qui devaient apparaître dans la seconde moitié du XIX^e s. à Shanghai.

On constate aussi que Fang Xun se forgea la réputation, tant grâce à sa production picturale que grâce à son traité de peinture qui fut sa profession de foi en la matière, d'être un véritable professionnel, maîtrisant des techniques complexes acquises tout au long de sa carrière. Il tenait ainsi à se démarquer de ceux qui «le matin apprennent à tenir le pinceau et le soir s'enorgueillissent d'être des peintres lettrés sans rechercher la ressemblance formelle¹⁴⁵». Il semble bien que cela ait plu à sa clientèle, qui soutenait là non pas un de ses pairs, autrement dit un peintre lettré amateur, mais un homme qui partageait ses valeurs intellectuelles et peut-être même, pour certains, une communauté de destin. Pour le public de Fang Xun, il n'y a rien de honteux à faire profession de son art et,

plus largement, de ses compétences; il y a au contraire une forme de fierté dans le professionnalisme mis au service de ce savoir, qu'il s'agit de défendre.

À partir de la biographie du peintre Fang Xun, en passant par l'étude des cercles de lettrés qui furent ses principaux clients, notre étude nous a menée à nous poser la question du goût de ce public. L'analyse de quelques peintures indique que ce goût devait être, somme toute, assez conservateur. L'art de Fang Xun, dans son élégance discrète assortie d'une grande maîtrise technique, nous donne du XVIII^e s. chinois une idée tout autre que celle que l'on peut avoir en contemplant les œuvres produites à Yangzhou par exemple. Cet art constitue un curieux mélange entre des tendances orthodoxes, dans le respect des traditions lettrées, et une ouverture d'esprit et une absence de dogmatisme qui permettent d'intégrer des styles autrefois méprisés par les lettrés. On perçoit ici la complexité d'un monde qui, à l'image des peintures de Fang Xun, regardait vers le passé tout en prenant acte des bouleversements sociaux en cours.

ANNE KERLAN-STEPHENS
CNRS, Centre de recherche sur les civilisations chinoise,
japonaise et tibétaine (UMR 7133)

Remerciements

Cet article est le fruit d'une longue recherche commencée avec mon travail de thèse. Innombrables sont les personnes que je souhaite remercier. En tout premier lieu, je remercie Mme Michèle Pirazzoli-t'Serstevens pour l'intérêt qu'elle porte à ma recherche, ses précieux conseils et son soutien scientifique. Je remercie M. François Martin, qui a bien voulu diriger ma thèse et m'a souvent aidée dans la lecture de textes difficiles. Que le professeur Ju-hsi Chou soit également remercié pour m'avoir signalé l'existence de peintures de Fang Xun et pour m'avoir mise en contact avec les conservateurs du musée de Hong Kong.

En Chine, mes remerciements vont tout d'abord au musée de Shanghai, et tout particulièrement à Mme Zhou Yanqun et MM. Li Chaoyuan et Shan Guolin qui m'ont accueillie avec beaucoup d'égards lors de mes visites et m'ont permis d'étudier les peintures de Fang Xun conservées dans les collections du musée. Sans leur appui, je n'aurais pu voir les peintures conservées dans les musées de Changshu, de Suzhou et de Nankin. Enfin, le musée de Shanghai a accepté que soient reproduites dans le présent article des peintures jusqu'alors non publiées. Qu'il en soit vivement remercié.

Je garde un excellent souvenir de l'accueil qui me fut fait dans les bibliothèques et musées municipaux des villes de Jiaxing et de Tongxiang, et je remercie ici tout particulièrement M. Fang Baoqing à Jiaxing, M. Zhang Ling à Tongxiang et le personnel de leurs bibliothèques pour leur disponibilité.

Je remercie Camille Schmitt qui m'a aidée à entrer en contact avec les conservateurs du musée du Palais de Pékin. J'ai ainsi pu voir les peintures de Fang Xun conservées en ce lieu. Que M. Yu Hui et M. Jin Yunchang soient remerciés également à cette occasion pour leur accueil lors de ma visite au musée.

M. Harold Wong a eu la gentillesse de me faire parvenir pour étude des photos des peintures de Fang Xun qu'il possède, puis de me les montrer, avec d'autres œuvres très intéressantes de sa collection. Il m'a aussi mise en contact avec M. Lee Chi-kwong, conservateur au musée de l'Université chinoise de Hong Kong, où j'ai pu découvrir quelques œuvres inconnues de Fang Xun. Qu'il en soit sincèrement remercié. Je remercie également Mme Christina Chu et MM. Szeto Yuen-kit et Tang Hing-sun, du musée de Hong Kong, qui ont également déroulé devant moi les peintures de Fang Xun conservées dans leurs collections.

Je remercie le Phoenix Museum of Art, son ancienne conservatrice Claudia Brown, et les collectionneurs Roy et Marilyn Papp pour m'avoir permis d'étudier leur peinture *Scènes de la fête Duanwu* et pour m'avoir procuré gracieusement une reproduction de cette œuvre pour le présent article.

Les photographies des peintures conservées au musée de Shanghai qui servent d'illustration à cet article ont été achetées par le Centre de Recherche sur la civilisation chinoise (UMR 8583, CNRS, Paris). Je remercie le Centre d'avoir bien voulu financer l'acquisition de ces documents, qui sont d'une grande valeur pour l'étude du peintre Fang Xun.

Merci également à M. Georges Métallié, pour l'identification des plantes représentées sur les peintures, et à M. Richard Schneider pour la lecture des sceaux.

Merci enfin aux personnels des bibliothèques où j'ai effectué la plus grande partie de ma recherche: la bibliothèque de l'Institut des études chinoises à Paris et la bibliothèque de Shanghai.



Fig. 12 a
Fang Xun,
Abelmoschus manihot,
vers 1795.
Feuille d'album, encre et couleurs
sur papier, 26,5 x 34,3 cm.
Collection Harold Wong, Hong Kong.
(Avec l'aimable autorisation
de M. Harold Wong.)



Fig. 12 b
Fang Xun,
Chrysanthèmes et hibiscus,
vers 1795.
Feuille d'album, encre et couleurs
sur papier, 26,5 x 34,3 cm.
Collection Harold Wong, Hong Kong.
(Avec l'aimable autorisation
de M. Harold Wong.)

Résumé

Même si l'on a essentiellement étudié la peinture chinoise du XVIII^e s. en s'intéressant à quelques centres de production importants, tel Pékin pour la peinture de Cour ou Yangzhou pour la peinture dite «des Huit Excentriques», il ne faut pas oublier qu'il existait de nombreuses autres régions hébergeant de riches communautés artistiques. C'est le cas du nord du Zhejiang. Cet article étudie les spécificités de la communauté de cette région en s'intéressant à la carrière et à la postérité de Fang Xun (1737-1799), un peintre originaire de la préfecture de Hangzhou, aujourd'hui essentiellement connu pour son traité de peinture mais qui bénéficia en son temps d'une bonne renommée locale. Après avoir présenté une biographie de cet artiste, nous analysons la manière dont sa carrière s'est développée au sein d'un réseau de collègues, d'amis et de clients qui comprenait les membres de l'élite locale. Nous nous intéressons à la postérité de Fang Xun jusqu'au début du XX^e s., à une époque où son art continuait d'être apprécié. Nous nous attardons pour finir sur quelques-unes de ses peintures les plus significatives, en montrant en quoi elles peuvent aider à comprendre les goûts et les habitudes des élites intellectuelles du nord Zhejiang.

18世紀杭州の文人画家 方薰(1737-1799)とその周辺
アンヌ・ケルラン＝ステファンス

18世紀の中国絵画については、北京は宮廷絵画、揚州は揚州八怪などというような重要な絵画制作のセンターに興味の中心を置いて本質的な研究がなされてきてはいるものの、他の地方にも豊かな芸術家達のグループが存在することを忘れてはならない。たとえば浙江北部の場合である。本論考では杭州出身の、今日特にその画論によって知られているが、当時その地方では画家として名声を得ていた方薰(1737-1799)の経歴とその後継者について調べ、この地域のグループの特質を検討する。この画家の伝記を紹介し、彼の同僚、友人、地域のエリートを含むコレクターたちとの交流を通じて、いかにその作歴が展開したかを検証しようと試みる。また、20世紀初頭、彼の作品がまだ評価されていた時期までの方薰の後継者たちも取り上げる。最後に彼の作品の中でも重要な絵画数点を取り上げ、それらが浙江北部の知識階級の趣味や習慣を伝える点について明らかにしようとする。

Notes

- 1 Hsu 2001 (pour les peintres de Yangzhou au XVIII^e s.) et Hay 2001 (en particulier chap. vi et annexe II, p. 331-337, pour Shitao) ont pu exploiter avec succès de tels documents.
- 2 Tels sont les centres de production retenus par Chou & Brown 1985, p. 1-15.
- 3 Voir Twitchett 1961, p. 110.
- 4 Voir Woodside 2002, p. 243.
- 5 À ce jour, nous avons recensé quatre-vingt-deux peintures de Fang Xun localisables dans les musées et collections privées chinoises, japonaises et américaines ou ayant été mises en vente, plus un album imprimé de dessins. Il y a eu, à notre connaissance, dans les quarante dernières années, trois expositions présentant une œuvre de Fang Xun, qui toutes sont passées par

Abstract

Contrary to the mainstream of academic literature on 18th Chinese painting, centered as it is on well-trodden ground such as Beijing court painting or Yangzhou of the «Eight Eccentrics», there existed many regions graced with rich artistic communities. Such is the case of northern Zhejiang in the latter half of the century. This article explores the particularities of this community via the career and legacy of Fang Xun (1737-1799), a painter from the Hangzhou area who is now known essentially as the author of a treatise on painting, although he enjoyed during his lifetime local artistic fame. Following an up-to-date biography of Fang, this paper details the way his career developed thanks to a network of colleagues, friends and clients belonging to the local gentry. We continue with an analysis of his artistic legacy as far as the early 20th century, a time when Fang Xun's art was still valued. We end with a study of a few representative paintings and show how his art can help us understand the aesthetic values of northern Zhejiang elites.

Paris. Voir Musée Cernuschi (éd.) 1963, n° 23, Musée Cernuschi (éd.) 1967, n° 47 ainsi que Musée Cernuschi et Phoenix Art Museum 1999, p. 119. D'après nos recherches sur les quarante dernières années, c'est à partir de 1990 que des peintures de Fang Xun apparurent dans les ventes aux enchères, chez Christie's et Sotheby's. De même, on trouve maintenant régulièrement de ses peintures (authentiques ou non) à Pékin, aux enchères du Guardian, ou à Shanghai. L'estimation la plus élevée pour une peinture de Fang Xun était de 8000 \$ en 1994.

- 6 Ce traité a été publié dans diverses anthologies dont Yu Jianhua (éd.) 1984, et Yu Anlan (éd.) 1984, p. 433-467. Il existe également une édition des *Propos sur la peinture* dans Deng & Huang (éd.) 1997, vol. 2, p. 1492-1503. Il s'agit là d'une version différente de ce texte, qui correspond sans doute à l'un des brouillons. Voir à ce sujet Kerlan-Stephens 2000, p. 62-63. Il a été publié une version traduite en chinois moderne: voir Zheng (éd.) 1959. Nous renverrons désormais à l'édition du texte présentée dans le *Hualun congkan* (Yu Anlan [éd.] 1984). Par commodité, nous avons numéroté les paragraphes du texte en distinguant les volumes un et deux.
- 7 Chen Xilian (*juen* en 1798), dans sa postface aux *Propos sur la peinture*, écrit: «L'hiver de l'année dingyi (1797), Fang Xun vint dans la région de Qiantang. Nous habitâmes ensemble dans la résidence de la famille Jin. [...] Il me donna à lire le recueil de propos sur la peinture qu'il avait rédigé. Il y traitait de la peinture de paysage, d'arbres et de pierres, de celle de fleurs, d'oiseaux et de personnages. Il y exposait les arcanes de l'art du pinceau et de l'application des couleurs, l'art de la composition, qu'il s'agisse d'une petite pièce de soie ou d'un écran monumental. Il insistait sur la touche faite du bout du pinceau, qu'on doit toujours voir, et sur les formes, issues du travail du poignet. Il parlait des grands peintres, Jing Hao, Guan Dong, Dong Yuan, Juran, et de leurs successeurs, exposant comment chacun parvenait à un tel résultat, comment s'était formé chaque

- courant de peinture. En un ou deux mots seulement il portait des jugements d'une extrême finesse...» (Fang 1984, p. 465-466).
- 8 Nous faisons ici référence à une expression utilisée par Alain Bowness pour étudier les mécanismes de reconnaissance artistique dans le monde moderne, et plus généralement à ce que les sociologues de l'art nomment la «sociologie de la reconnaissance». Cette sociologie de la reconnaissance s'est développée afin de sortir de l'aporie des études bipolaires où l'on confronte l'art et le social sans réussir à prendre en compte l'ensemble des acteurs du champ artistique. Dans le cas de la sociologie de la reconnaissance, on étudie «l'art comme société» en prenant en compte le rôle que joue dans ce champ social la totalité de ses acteurs: artistes, collègues, clients, critiques, public, etc. Bien entendu, chaque champ artistique, selon les latitudes et les époques, possède ses caractéristiques et il serait intéressant de tenter de décrire celles du monde artistique chinois au xviii^e s. selon ces critères. Sur la sociologie de la reconnaissance, voir Bowness 1989 et Heinrich 2001, p. 69-70.
- 9 Pour la période qui nous intéresse, deux ouvrages ont été utilisés: Zhou (éd.) 1985, et Du & Fang (éd.) 1932. Parmi les nombreuses biographies du peintre, deux sont particulièrement intéressantes: *Duhua xianping* [Badineries critiques sur des peintures vues] de Yu Jiao, préface de l'auteur de 1801, et *Molin jinhua* [Propos contemporains sur la forêt d'encre] par Jiang Baoling, achevé en 1840. Les monographies locales consultées sont principalement le *Jiaqing Shimien xianzhi* [Monographie de Shimien de l'ère Jiaqing], Geng (éd.) en 26 *juan*, imprimée en 1821; le *Guangxu Tongxiang xianzhi* [Monographie de Tongxiang de l'ère Guangxu], Yan (éd.), en 24 *juan*, imprimée en 1887; et la monographie locale de Meili, *Meili zhi*, Yang (éd.), en 18 *juan*, imprimée en 1877.
- 10 Outre les *Propos sur la peinture*, trois autres recueils de textes de Fang Xun ont été consultés. Il s'agit du *Shanjingju shihua* [Propos sur la poésie de l'Ermitage de la Montagne Tranquille], édité en 1860, et de deux versions différentes d'un recueil intitulé *Shanjingju yigao* [Textes inédits de l'Ermitage de la Montagne Tranquille]: l'une éditée en 1803, l'autre étant une copie manuscrite partielle datant de 1820. Les principaux recueils consultés sont ceux de Fang Mei, Zhu Fang'ai, Jin Deyu, Guo Lin, ainsi que Ruan Yuan.
- 11 Ces dates sont données dans la préface de Fang 1803. Ailleurs, il est simplement indiqué que Fang Xun est né la première année du règne de l'empereur Qianlong: pour cette raison, les biographies donnent habituellement la date de 1736 comme année de naissance du peintre.
- 12 Fang 1788, préface de Zhu Fang'ai.
- 13 C'est ainsi que nous interprétons le texte de Jiang 1985, p. 131 qui dit de Fang Xun qu'il était «un demi-homme» (*banren*), en faisant référence à un personnage des Jin orientaux (317-420) nommé Xu Zuchi, qui souffrait d'une infirmité aux pieds.
- 14 Geng (éd.) 1821, ce 8, j. 16.
- 15 Jiang 1985, p. 131.
- 16 Jin 1801, j. 2, p. 8a: «Ayant contemplé une peinture que maître Fang avait réalisée à l'âge de douze ans, je m'amuse à y ajouter un poème.»
- 17 Yan (éd.) 1887, j. 15, p. 13.
- 18 Jin Deyu, Jin 1801, j. 2, p. 15a, donne le nom d'un frère cadet: «Inscription sur une peinture de chrysanthèmes écrite pour Fang Songshi à la mémoire de son aîné Lanshi.» Xu Liankui, dans sa biographie, mentionne deux demi-frères cadets (Fang 1803). Il ajoute: «Il apprit que la veuve de son frère cadet était enceinte et déclara que si l'enfant était un fils, il serait prêt à l'élever.»
- 19 Fang 1803, j. 1, p. 35b.
- 20 Yan (éd.) 1887, j. 15, p. 13.
- 21 Fang 1803, préface de Ruan Yuan et biographie de Fang Xun par Xu Liankui.
- 22 Yan (éd.) 1887, j. 15, p. 13.
- 23 Yu 1981, p. 1189.
- 24 Voir Xia (éd.) 1927, j. 22.
- 25 Jiang 1985, p. 131.
- 26 Il aurait été distingué par l'empereur lors de son voyage d'inspection de 1762 et invité à deux reprises à la capitale (Yan [éd.] 1887, j. 15, p. 20b).
- 27 Son *Huamei tiji* [Inscriptions sur la peinture de fleurs de prunus] fut publié par Bao Tingbo dans le *Zhibuzuzhai congshu* avec une postface de Jin Deyu datée de 1788.
- 28 Il existe un portrait de ce personnage, réalisé par Fang Xun et Zhang Xuanhua (1752-1832 [ou 1822]), voir annexe, cat. 79, et Zhongguo gudai shuhua jiangdingzu (éd.) 1984, *Jing* 1-5868.
- 29 Voir annexe, cat. 1, et Zhongguo gudai shuhua jiangdingzu (éd.) 1995, p. 331, n° 1-4412, pour une reproduction.
- 30 Fang Xun évoque ailleurs ce Zhetian en ajoutant le nom de famille Zhu. S'il ne s'agit pas de Zhu Hongyou, il pourrait donc s'agir d'un membre de son clan. Voir Fang 1803, j. 1, p. 28: *Poèmes pour Zhu Chungqiao* [Zhu Fang'ai], *Fayan* [Jin Deyu], *Weixin* [Zhao Huaayu] et *Zhu Zhetian lors de notre excursion aux monts Shuiji*.
- 31 Voir Yan (éd.) 1887, j. 15, p. 26, biographie de Zhu Ying. Cet événement est également évoqué dans Ruan 1995-1999, j. 2, p. 74.
- 32 La date de 1768 est confirmée par deux textes de Zhu Fang'ai. Voir Zhu 1800, j. 6, p. 18: «Voilà désormais dix-neuf années que ton père est en proie au malheur...» (*À mon neveu Zhu Hongyou, qui va saluer son père enformed au Sichuan*), et j. 8, p. 20: «L'année 1768, ton fils m'a transmis un de tes poèmes» (*À mon septième frère Hanzhu, qui a purgé une peine d'emprisonnement au Sichuan trente années durant*).
- 33 Voir annexe, cat. 80, et Zhongguo gudai shuhua jiangdingzu (éd.) 1995, p. 332, n° 1-4123, ainsi que Zhongguo meishu quanji (éd.) 1988, n° 96.
- 34 Voir Zhu 1800, j. 6, p. 11b, *Missive envoyée au mari de ma nièce, qui s'en est retourné chez lui*.
- 35 Voir sa biographie dans Hummel 1943, p. 71-72.
- 36 Fang 1803, j. 2, p. 27a: (*Tombeau de mon épouse, née Wang*): «Vers 30 ans, je fus marié dans la famille Wang de Meili; mon épouse était la fille de monsieur Xichou, la petite-fille du propriétaire du Domaine des prunus. Enfant, elle avait reçu une éducation lettrée de sa grand-mère paternelle, une dame Zhou, fille du lettré retiré monsieur Danggu [Zhou Yun, frère de Zhou Huang (actif vers 1650), proche de Zhu Yizun]. L'hiver de l'année *gengzi* [1780], ayant pris froid, [ma femme] commit l'erreur de prendre un remède pour le rhume et elle en mourut. Elle avait trente ans, cela faisait sept ans que nous étions mariés. Du Fu a écrit un vers qui s'applique bien à notre cas: «Hélas! Les voilà séparés à jamais. Plus jamais ils ne partageront peines et bonheurs.»» Selon la biographie de Fang Xun par Xu Liankui (Fang 1803, préface), l'artiste eut aussi une concubine du clan Zhang.
- 37 Par exemple, elle vendit le Domaine des Prunus. Celui-ci passa en 1755 entre les mains de Zhu Lüduan, oncle de Jin Deyu. Voir Fang 1803, j. 1, p. 37b: «Le Domaine des Prunus était la maison de campagne de la famille de mon beau-père Wang. Son ancêtre Chengqiu y était né [...]. Ensuite, les descendants Wang s'étaient appauvris, ils ne purent garder la propriété et ils la vendirent à l'administrateur du bureau militaire originaire de Tongxiang, monsieur Zhu. C'était une vallée profonde, à la végétation rase, un terrain d'herbes folles; son autre nom était Le Jardin du Sud, car il était situé au sud du ruisseau. Après la mort du monsieur Zhu, le jardin tomba en désuétude, on ne sait à qui il est allé. Après la vente du jardin, mon beau-père s'installa à dix pas de là. Une nuit, à la fin du printemps, nous allâmes nous y promener, songeant à la destinée de ce lieu, évoquant les temps de grandeur et de décadence de ces deux familles. J'écrivis alors ce texte en prose...» Le destin du domaine est évoqué précisément dans Yang (éd.) 1877, j. 6, p. 5b-9b: le jardin fut acheté par Wang Fudan qui, au début des Qing, sous le règne de Shunzhi (1644-1662), en fit sa résidence de campagne. Elle appartenait encore aux Wang, plus précisément à Wang Chengqiu, sous le règne de Kangxi (1662-1723). Puis elle passa entre les mains du préfet Li Zongwei (*jinsi* en 1713). En 1755, elle fut vendue à Zhu Lüduan (*jinsi* en 1742) qui, lorsqu'il fut muté de l'Académie Hanlin au bureau des Affaires militaires, se retira de la fonction publique et alla vivre avec sa famille à Meili, où il mourut. C'est ce dernier qui était l'oncle de Jin Deyu. Fang Xun n'a en tout cas pas pu vivre au Domaine des Prunus, vendu avant son mariage avec madame Wang. En dépit de ces nombreuses précisions, nous n'avons trouvé aucune biographie de Wang Chengqiu ou de Wang Xichou, les beaux-parents de Fang Xun. Comme en témoignent les textes reportés dans la monographie locale de Meili au sujet du Domaine des Prunus, Wang Chengqiu accueillait dans son domaine des lettrés actifs sous le règne de Kangxi dans l'entourage de Zhu Yizun, comme les trois frères Li: Li Liangnian (1635-1694), Li Shengyuan et Li Fu.
- 38 Voir Walter 1990, p. 100-109.
- 39 Voir l'inscription portée sur la douzième feuille de l'album de paysages daté de 1774 (annexe, cat. 3; Zhongguo gudai shuhua jiangdingzu [éd.] 1997, p. 163-164, n° 4-409 pour une reproduction noir et blanc de l'ensemble; *Yiyuan duoying* 1994, p. 46-47, pour une reproduction couleur de cinq des feuilles d'album). L'inscription dit: «En l'année *jiawu* du règne de Qianlong (1774), j'ai réalisé ces douze feuilles d'album à la manière des anciens pour mon compagnon d'étude Liangeng. À Meili, dans la résidence de la famille Wang, au pavillon Yi [Yitang]. Lanru, Fang Xun.»
- 40 Ceci est attesté par la présence d'une inscription de Fang Xun, placée entre deux autres essais datés de 1774 et de 1775, sur une lettre de Wen Tianxiang (1236-1282) appartenant alors à la collection de Bao Tingbo. Cette lettre, accompagnée de nombreuses inscriptions, dont celles de Liang Tongshu (1771), Zhang Yanchang (1774), Zhu Fang'ai (deux inscriptions en 1775) et Zhao Huaayu (1775), pour ne mentionner que des personnalités en relation avec notre peintre, entra par la suite dans les collections impériales, sans doute en 1780; voir Guoli gugong bowuyuan (éd.) 1969, p. 3242-3249.
- 41 Le bibliophile est souvent mentionné par Fang Xun dans ses textes. Voir par exemple *Conversation nocturne avec Bao Tingbo* (Fang 1820, p. 15), *Bao Tingbo démenage à Wuying* (Fang 1820, p. 17), ou encore le texte suivant: «J'ai toujours eu une passion pour les livres mais, étant pauvre, je ne puis en acheter. J'en ai emprunté à Yiwen pour les étudier et je ne lui ai pas fait de rapport en les lui renvoyant. Aussi, à l'instar du bûcheron des monts Xu [*Xushan qiao*, Xiang Shengmo (1597-1658)], qui avait peint une bouteille de vin pour répondre à l'invitation d'un ami, j'ai composé une «peinture de retour des livres» et je la lui ai offerte, accompagnée de ces poèmes» (Fang 1803, j. 3, p. 31a). Fang Xun a également décrit une peinture de Huang Daozhou (1586-1646) qui appartenait alors à Bao Tingbo (Fang 1984, p. 465, § 2.120).
- 42 Au total, huit textes sur l'art sont édités dans le *Zhibuzuzhai congshu*. Il s'agit, outre le texte de Fang Xun et les trois textes mentionnés, du *Huang Song shulu* [Notes sur les calligraphies de la dynastie des Song] de Dong Shi (1242), du *Zhupu xianqiu* [Notes explicatives du manuel de peinture de bambou] de Li Kan (1245-1320), du *Huamei tiji* [Inscriptions sur la peinture de fleurs de prunus] de Zhu Fang'ai, et du *Shuxue jiyao* [Précis de calligraphie] (1800) de Zhu Lüzhèn. On remarquera l'importante proportion de textes datant des xviii^e-xviii^e s. dans cet ensemble.

- 43 Yu 1801, p. 20b.
- 44 Jiang 1985, p. 134.
- 45 Voir Guo 1804-1823, ce 26, *Guanyun Conghua*, j. 2, p. 9: «Tiesheng [Xi Gang] a réalisé une peinture d'après Huanghe shangqiao [Wang Meng (1308-1385)], un rouleau vertical. Il y a ajouté un poème et a offert le tout à Fang Landi [Fang Xun] [...]. La peinture a été réalisée l'année *yüwei* [1775] du règne de Qianlong, il y a quarante-neuf ans de cela. Je l'ai récupérée l'année *bingyin* du règne de Jiaqing [1806], il y a vingt-cinq ans de cela.»
- 46 Une des rares mentions de Xi Gang est celle que l'on trouve dans une série de poèmes du *Shan-jingju yigao* (Fang 1803, j. 4, p. 26b): «En réponse à Xi Tieshang [Xi Gang], qui a composé des poèmes traitant de questions picturales. Je lui envoie à mon tour ces vers...» Xi Gang, de son côté, rédigea des poèmes adressés à Fang Xun, se réjouissant de son rétablissement. Ces poèmes, recueillis dans Fang 1803, j. 4, p. 1a, sont aussi cités par Jiang 1985, p. 134, et Guo 1995-1999, j. 4, p. 6a.
- 47 Jiang 1985, p. 131, insiste sur la différence de personnalité des deux artistes. Dans Yu 1801, p. 20b, Fang Xun critique Xi Gang pour son manque d'assiduité à l'étude.
- 48 Voir Fang 1803, j. 2, p. 27a, *Tombeau de mon épouse, née Wang*, texte cité *supra* note 36.
- 49 Voir l'édition de cet album par la Loushan shuju, datant de 1888, conservée à la bibliothèque de Shanghai.
- 50 La biographie la plus complète de Jin Deyu est donnée dans la monographie locale de Tongxiang, Yan (éd.) 1887, j. 15, p. 19a-20b.
- 51 Cette information ne figure pas dans les biographies de Jin Deyu, mais elle est donnée par Jiang Baoqing dans la biographie de Fang Xun (voir Jiang 1985, p. 131-132). Fang Xun décrit, sans mentionner leur localisation, des peintures provenant probablement de l'ancienne collection de Xiang. Voir Fang 1984, p. 461, p. 463-464, § 2.102, 2.108, 2.116 et 2.117. Il s'agit de peintures attribuées à Han Huang (723-787), Zhang Xuan (714-742), Wang Meng et Xu Ben (1320-1378). Sur les descriptions de peintures écrites par Fang Xun, et plus particulièrement sur la peinture de Han Huang, voir Kerlan-Stephens 2002.
- 52 Yu 1801, p. 20a.
- 53 Jiang 1985, p. 131.
- 54 Le fils de Fang Xun, Fang Tinghu rapporte dans son inscription sur la peinture *Tianzhongjie jing tu* [Scènes de la fête Duanwu] (annexe, cat. 82) que son père vécut au Tonghua guan entre 1782 et 1783. Pour la peinture, voir présentation *infra* et fig. 8. L'inscription est reproduite et traduite dans Musée Cernuschi & Phoenix Art Museum (éd.) 1999, p. 119.
- 55 Voir la postface de Chen Xilian aux *Propos sur la peinture*, traduite *supra*, note 7. Les poèmes introductifs du *Shan-jingju yigao* (Fang 1803) mentionnent également que Jin Deyu est mort de maladie, appauvri, et que son domaine fut alors vendu.
- 56 Bao Tingbo offrit au trône six cent vingt-trois ouvrages dans le cadre de l'édition du *Siku quanshu*. Voir la biographie de Bao Tingbo, Hummel (éd.) 1943, p. 612-613. Plus tard, en 1784, Zhao Huaiyu, Jin Deyu et Bao Tingbo se chargèrent d'imprimer à Hangzhou une édition non officielle et non expurgée, sans doute destinée aux lettrés du Jiangnan, du catalogue simplifié du *Siku quanshu*, le *Siku quanshu jianming mulu*. Voir la biographie de Zhao Huaiyu, dans Hummel (éd.) 1943, p. 71-72.
- 57 L'événement est raconté par l'artiste (Fang 1803, j. 1, p. 35a), mais aussi par Zhu Fang'ai (Zhu 1800, j. 7, p. 8b). Dans les *Propos sur la peinture*, Fang Xun décrit par ailleurs une peinture de la même artiste, conservée par Zhu Hongyou (Fang 1984, p. 464, § 2.119 et Fang 1997, p. 1500).
- 58 Yu 1801, p. 20b. Voir aussi les poèmes relatifs à cette excursion rapportés par Zhu Fang'ai (Zhu 1800, j. 7, p. 7b).
- 59 Voir par exemple annexe, cat. 10, cat. 14, et Zhongguo gudai shuhua jiangdingzu (éd.) 1984, Jing 2-67.
- 60 Fang 1803, j. 4, p. 7b.
- 61 Guo 1995-1999, j. 9, p. 5-6.
- 62 Jiang 1985, p. 131.
- 63 Xu Liankui (Fang 1803) indique que l'artiste avait atteint sa soixante-quatrième année: en effet, il avait fêté ses 63 ans selon le décompte chinois en janvier 1799. Cependant, il n'avait pas atteint l'âge de 64 ans, comme le dit Jiang 1985, p. 131.
- 64 Ainsi, en 1818, Dai Guangceng indique-t-il dans son inscription avoir acheté la peinture de Fang Xun, *Mo Songren shese huahui juan* [Rouleau horizontal de fleurs et de plantes d'après les maîtres Song] (annexe, cat. 8; voir *infra*, note 92 et fig. 4) pour «quatorze pièces d'argent étranger (*fanyu*)», soit 13104 pièces de monnaie officielle (sapèques [*zhiqian*]).
- 65 Des textes de Fang Tinghu apparaissent dans de nombreux volumes des collections littéraires de cette académie, voir Zhao Suosheng & Xue Zhengxing (éd.) 1995, p. 4, p. 216, p. 279-281, p. 289-290.
- 66 Voir annexe, cat. 72.
- 67 Annexe, cat. 53 et cat. 8.
- 68 Jiang 1985, p. 132.
- 69 Les renseignements concernant ce fils adoptif et le petit-fils de Fang Xun ont été trouvés dans Jiang (éd.) 1983 pour Ni Rang, et dans Jiang (éd.) 1983, Yu 1986 et Yu (éd.) 1981, p. 653 pour Ni Yun.
- 70 L'ensemble du catalogue est présenté en annexe.
- 71 Voir *Dix poèmes en souvenir de mes amis, écrits au crépuscule de ma vie*, dans Jin 1801, j. 1, p. 12a. Parmi les amis mentionnés, on trouve Fang Xun, Bao Tingbo, Xue Tingwen et Guo Feng.
- 72 Voir Fang 1820, p. 4: «Poèmes d'une nuit d'automne: Cette nuit cela fait dix jours que monsieur Xue Luzai [Xue Tingwen] loge à Yitang chez moi.» On se souvient que Yitang désigne la résidence des Wang de Meili (voir *supra*, note 39).
- 73 Voir Fang 1820, p. 31: «Alors que j'étais malade, Xue Chunshu [Xue Tingwen] a réalisé mon portrait en cachette. Il me l'a envoyé pour me le montrer et j'y porte aujourd'hui une inscription.» Une peinture de Fang Xun est dédiée à Xue Tingwen: voir annexe, cat. 19, et Zhongguo gudai shuhua jiangdingzu (éd.) 1987, Hu 1-4116.
- 74 Voir le poème de Fang Xun inscrit sur une peinture représentant des tubercules (peints par Xue Tingwen), des légumes de fin de saison et des fleurs de chrysanthèmes (peints par Fang Xun), Li 1985, p. 243.
- 75 Huang Yi est un des amis que Xi Gang mentionne dans un poème, le second étant Fang Xun, voir Jiang 1985, p. 134. Par ailleurs deux connaissances de Fang Xun étaient proches de Huang Yi: Chen Xilian et Zhang Yanchang. Pour Chen Xilian, voir Jiang 1985, p. 298-299.
- 76 Shen Zongqian était très ami avec Zhang Yanchang et Wu Qian, tous deux en relation avec Fang Xun. Sur ce point, voir Vigneron 2004, p. 34.
- 77 Ces peintres sont présentés dans les *Propos sur la peinture*, voir Fang 1984, p. 459, § 2.91-2.92.
- 78 Jiang 1985, p. 132.
- 79 Voir Cai (éd.) 1845. Dans cette même inscription, Qian Du dit connaître Xi Gang.
- 80 Voir Dong 1984, p. 470.
- 81 Voir une peinture de Dong Qi reproduite dans Lee (éd.) 2001, n° 82.
- 82 Voir annexe, cat. 77 et Christie's 1994, n° 223.
- 83 Pour une biographie de Qian Zai, voir Hummel 1943, p. 156.
- 84 Il existe en effet dans le *Tonghuaguan shichao* un poème de Jin Deyu adressé à Qian Zai.
- 85 Yu 1801, p. 21a.
- 86 Voir en particulier, dans la première partie des *Propos sur la peinture*, les interprétations par Fang Xun de quelques réflexions sur la peinture transmises des lettrés Song et, dans la dernière partie, les descriptions de peintures que Fang Xun a pu voir avec ses amis chez des collectionneurs.
- 87 Fang 1997, p. 1495, et Fang 1984, p. 462, § 2.106.
- 88 Pour la description de ces peintures, voir Fang 1984, p. 462-464, § 2.106-2.114.
- 89 Fang 1984, p. 462, § 2.103.
- 90 Parmi les peintures qu'on a conservées et dont les sceaux ou inscriptions sont lisibles, il existe une peinture portant une inscription de Bao Tingbo (annexe, cat. 54), une dédiée à Wu Qian (annexe, cat. 29), une portant une inscription de Jin Deyu (annexe, cat. 23) et une autre avec ses sceaux (annexe, cat. 21); parmi les peintures qu'ils décrivent, les catalogues du XIX^e s. mentionnent deux peintures comportant les sceaux ou inscriptions de Jin Deyu et une autre portant une inscription de Bao Tingbo. Voir Jiang 1927, j. 4, p. 4 et j. 5, p. 13; Guo 1995-1999, j. 8, p. 16. Cette dernière peinture n'était toutefois pas destinée à Bao Tingbo et l'anecdote décrit bien la manière dont Fang Xun réalisait ses compositions en paiement d'un service rendu: «Un moine offrit à Fang Landi [Fang Xun] des pousses de bambou. Ce dernier lui fit un petit rouleau horizontal représentant des pousses de bambou toutes serrées, pleines de vigueur et y inscrivit un quatrain. Bao Luyin [Bao Tingbo] vit la peinture et y ajouta un texte superbe d'une suprême élégance.»
- 91 Jiang 1985, p. 131.
- 92 Inscription de Dai Guangceng portée sur le rouleau horizontal de fleurs et de plantes de 1781 (fig. 4; annexe, cat. 8). Sur cette peinture, voir *supra*, note 64. L'inscription est reportée dans Fang 1971, j. 6, p. 36.
- 93 Annexe, cat. 23, et Zhongguo gudai shuhua jiangdingzu (éd.) 1994, p. 238. Au sujet de cette peinture, voir *infra*.
- 94 Voir annexe, cat. 74 et cat. 33. La peinture de Zhongkui est mentionnée sans reproduction dans Zhongguo gudai shuhua jiangdingzu (éd.) 1987, Hu, 1-4128. La copie de Tang Yin n'est ni référencée ni reproduite mais nous l'avons vue en avril 2002.
- 95 Yu 1801, p. 20b. On peut se demander si l'anecdote rapportée par Jiang 1985, p. 131, à propos de Jin Deyu repoussant des commandes se montant à plusieurs milliers de pièces d'or n'est pas une version édulcorée de cette anecdote.
- 96 Guo 1804, j. 2, p. 14.
- 97 Guo 1995-1999, *xu ji*, j. 6, p. 3-4 et j. 8, p. 16.
- 98 Tao 1972, j. 7, p. 76 et j. 8, p. 90.
- 99 Annexe, cat. 69 et cat. 53.
- 100 Voir sa biographie dans Yu (éd.) 1981, p. 756.
- 101 Voir sa biographie dans Yu (éd.) 1981, p. 934.
- 102 Voir *supra*, note 64 et note 92.
- 103 Voir annexe, cat. 24.
- 104 Celui-ci écrit, dans une inscription datée de 1810, que les peintures de Fang Xun sont devenues à cette époque rares et chères. Voir Jiang 1927, j. 7, p. 9.
- 105 Jiayang est à 140 li de Suzhou et à 175 li de Hangzhou. Tongxiang se trouvait à 51 li de la préfecture. Voir Yan et al. (éd.) 1970, p. 6. Il fallut deux jours (du 7 au 9 novembre 1793) à l'ambassadeur Lord Macartney pour se rendre par bateau de Suzhou jusqu'à un village proche de Hangzhou. Voir Pritchard Earl Hampton (éd.) 2000, p. 175-177.
- 106 La macro-région du Bas-Yangzi rassemble les régions du sud du Jiangsu, du nord du Zhejiang et du sud de l'Anhui et comprend cinq métropoles, Hangzhou, Suzhou, Nanjing, Yangzhou et Shanghai, qui occupèrent alternativement une place dominante. Pour la définition des macro-régions, voir Skinner (éd.) 1977, p. 3-31.
- 107 Sur Suzhou, voir Santangelo 1993, p. 81-117.
- 108 D'après Yan et al. (éd.) 1970, p. 106-107.
- 109 C'est l'expression utilisée par Elman 1984, p. 147.
- 110 Ce réseau a toutes les caractéristiques du milieu lettré tel que le décrit Elman 2002, p. 419: c'est

un système autonome, avec ses propres marques de prestige, qui se développe donc parallèlement au système des fonctionnaires traditionnel.

- 111 Elman 2002, p. 383-384, décrit la manière dont les licenciés (*juwen*) sont déclassés au XVIII^e s. : seul le grade de docteur (*jinsshi*) permettait encore d'acquiescer du prestige. Mais 2 ou 3 % seulement des candidats pouvaient passer l'examen provincial donnant accès à ce titre prestigieux.
- 112 Ruan Yuan par exemple reconnaît sa dette intellectuelle à l'égard de cet homme qui fut son ami. Voir Li 1985, vol. 184, p. 259.
- 113 Nous renvoyons à Elman 1984, p. 39-55 en particulier, pour le scepticisme que les lettrés manifestèrent à l'égard du néo-confucianisme.
- 114 Voir Elman 1984, p. 27-34.
- 115 Voir Elman 1984, p. 177-197.
- 116 Taam 1977, p. 47, a recensé 267 possesseurs de bibliothèques privées pour la seule province du Zhejiang au XVIII^e s.
- 117 Voir par exemple l'épithaphe rédigée par Liang Tongshu, Jin Deyu et Zhao Huaiyu en 1790 dans le temple ancestral des Trois frères Li, amis de Zhu Yizun (Yang [éd.] 1877, j. 5, p. 13).
- 118 Propos tenus en 1777 au sujet des bibliophiles du Zhejiang par le gouverneur de la province. Voir Guy 1987, p. 172.
- 119 Annexe, cat. 16.
- 120 Annexe, cat. 82.
- 121 D'après Ferguson 1993, p. 32.
- 122 Tao 1972, j. 7, p. 76.
- 123 Fang 1973, p. 970.
- 124 Annexe, cat. 8 et cat. 24.
- 125 Annexe, cat. 21. Mentionnons également que les sceaux de Qian Jingtang, fils du peintre Qian Hongyu (1865-1917) et de Ye Gongchao (1904-

- 1981) apparaissent sur des peintures de Fang Xun (annexe, cat. 3 et cat. 31).
- 126 Annexe, cat. 83.
- 127 Voir Annexe, cat. 37, et Zhongguo gudai shuhua jiangding zu (éd.) 2001, p. 206-207.
- 128 Annexe, cat. 80.
- 129 Voir Fang 1984, p. 434, § 1.12.
- 130 Voir *supra*, note 54, annexe, cat. 82 et Kerlan-Stephens [à paraître] pour la première de ces peintures. Voir annexe, cat. 21, et Zhongguo gudai shuhua jiangding zu (éd.) 1983, Jing 1-5949, pour la seconde peinture, qui n'a jamais été reproduite. Réalisée l'été 1792, cette œuvre, que nous avons pu voir, comporte plusieurs sceaux de Jin Deyu et, s'il n'est pas indiqué qu'elle représente le domaine de Jin Deyu, la topographie des lieux est très proche de celle de la peinture *Scènes de la fête Duamou* : il s'agit donc sans doute aussi d'une évocation de la Résidence des Paulownias en Fleurs. Il existe enfin une peinture (annexe, cat. 73) qui reprend le thème du pavillon sous des paulownias, peut-être à nouveau en référence au domaine de Jin Deyu.
- 131 Voir annexe, cat. 24.
- 132 Pour la première peinture, dont il n'existe aucune reproduction, voir annexe, cat. 78 et Zhongguo gudai shuhua jiangding zu 1983, Jing 1-5950. Il s'agit d'une œuvre réalisée à deux mains, mais l'autre artiste n'a pas signé l'œuvre et les inscriptions portées sur la peinture ne renseignent pas sur les circonstances de la réalisation. Fang Xun a réalisé le paysage, et le peintre anonyme le portrait, comme c'était souvent le cas. Aucune information n'a été trouvée sur le personnage représenté ou sur les auteurs des inscriptions. La seconde peinture (Annexe,

- cat. 38 et Zhongguo gudai shuhua jiangding zu [éd.] 1987, Hu 1-4129) n'est pas non plus reproduite. Elle est signée et datée de 1798 et est dédiée à «mon condisciple Jimen». Il s'agirait du portrait d'un certain Zhang Shiqi, personnage au sujet duquel nous n'avons retrouvé aucune information. La peinture est précédée de nombreuses inscriptions portées entre 1800 et 1849, et toutes adressées également à «monsieur Jimen». La dernière inscription, non signée mais datée de l'année 1800, rapporte que cette peinture fut réalisée par Fang Xun, artiste réputé pour ses paysages et ses plantes, un an avant sa mort et achetée contre une somme d'or importante à Jiaying. L'identité du personnage comme les circonstances de réalisation de cette peinture, d'un style par ailleurs assez raide, rendent cette œuvre très problématique. La troisième peinture est la *Réunion au Jardin Pan* (annexe, cat. 83 et fig. 7), étudiée *infra*.
- 133 Pour une reproduction de cette peinture, voir Chou & Brown 1985, n° 45, p. 133.
- 134 Voir *supra* et note 93 pour la première de ces peintures, et annexe, cat. 27 pour la seconde.
- 135 Fang 1984, p. 448, § 2.1.
- 136 Voir Yu 1988, p. 30.
- 137 Fang 1984, p. 450, § 2.13.
- 138 Fang 1984, p. 450, § 2.18.
- 139 Fang 1984, p. 451, § 2.25.
- 140 Annexe, cat. 2 et cat. 8.
- 141 Annexe, cat. 31.
- 142 Annexe, cat. 36.
- 143 Annexe, cat. 69.
- 144 Dong 1989, p. 87-92.
- 145 Fang 1984, p. 452, § 2.34.

Bibliographie

- BOWNESS Alain, 1989: *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*, Londres, Thames and Hudson.
- CAI Zaifu (éd.), 1845: *Lixiangshi shike* [Estampages de la Salle aux Parfums d'Iris], 2 *juan*, recueil d'estampages conservé à la bibliothèque de Shanghai.
- CHRISTIE'S, 1994: *Classical Chinese Paintings*, New York, 1^{er} juin 1994.
- CHOU Ju-hsi & BROWN Claudia, 1985: *The Elegant Brush, Chinese Painting under the Qianlong Emperor (1735-1795)*, Phoenix, Phoenix Art Museum.
- DENG Shi & HUANG Binhong (éd.), 1997: *Meishu congshu*, Nankin, Jiangsu guji chubanshe
- DONG Qi (vers 1805) 1984: *Yangshu huaxue goushen* [Recherches sur l'étude de la peinture de l'Ermitage des Nourritures Végétariennes], Yu Anlan (éd.), *Hualun congkan*, Taipei, Huazheng shuju, p. 467-471.
- DONG Lou, 1989: «Jiaying huapai lunlue». *Duoyun*, n° 20.
- DU Lianzhe & FANG Zhaoying (éd.), 1932: *Sanshi san zhong Qingdai zhuanji zonghe yinde*, Pékin, Yenching daxue dushuguan (Harvard-Yenching Institute Sinological Index, n° 9).
- ELMAN Benjamin, 2002: «The Social Roles of the Literati in Early to Mid-Ch'ing», dans Willard J. Peterson (éd.), *The Cambridge History of China*, vol. IX: *The Ch'ing Dynasty to 1800*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ELMAN Benjamin, 1984: *From Philosophy to Philology. Intellectual and Social Aspects of Change in Late Imperial China*, Cambridge (Mass.) - Londres, Harvard University Press.
- FANG Mei, 1788: *Xueping shicun* [Poèmes qui nous restent de Xuoping], préface de 1788, bibliothèque de Shanghai.
- FANG Xun (1798), 1984: *Shanjinjia hualun* [Propos sur la peinture de l'Ermitage de la Montagne Tran-

- quille], dans Yu Anlan (éd.), *Hualun congkan*, Taipei, Huazheng shuju, p. 433-467.
- FANG Xun, 1803: *Shanjinjia yigao* [Textes inédits de l'Ermitage de la Montagne Tranquille], édition avec préface de Ruan Yuan datant de 1803, conservée à la bibliothèque de Hangzhou.
- FANG Xun, 1820: *Shanjinjia yigao* [Textes inédits de l'Ermitage de la Montagne Tranquille], édition manuscrite recopiée par Chen Mengqin en 1820, conservée à la bibliothèque de Shanghai.
- FANG Xun (1860), 1973: *Shanjinjia shihua* [Propos sur la poésie de l'Ermitage de la Montagne Tranquille, postface de Guan Tingfen datée de 1860, dans Ding Fubao (éd.), *Qing shihua*, Taipei, Minglun chubanshe, p. 955-970
- FANG Xun (1928), 1997: *Shanjinjia hualun* [Propos sur la peinture de l'Ermitage de la Montagne Tranquille], dans DENG & HUANG (éd.), 1997, 3^e ce, 3^e ji, p. 1492-1503.
- FERGUSON John C., 1993: *Lidai zhuolu huamu*, Pékin, Renmin meishu chubanshe.
- GENG Weihu (éd.), 1821: *Jiaqing Shimen xianzhi* [Monographie de Shimen de l'ère Jiaqing], 26 *juan*, bibliothèque de Shanghai.
- GUGONG BOWUYUAN GANGHUA JIBIAN JIWEIYUANHUI (éd.), 1991: *Zhongguo lidai huifua, Qingdai bufen*, Pékin, Renmin meishu chubanshe, vol. 8.
- Guo Lin, 1804: *Lingfenguan shi, xu ji* [Poèmes de la Résidence des Parfums Merveilleux, volume complémentaire], bibliothèque de Shanghai.
- Guo Lin, 1804-1823: *Lingfenguan ji* [Recueil de la Résidence des Parfums Merveilleux], bibliothèque de Shanghai.
- Guo Lin, (1816), 1995-1999: *Lingfenguan shihua* [Propos sur la poésie de la Résidence des Parfums Merveilleux], Shanghai, Shanghai guji chubanshe.
- GUOLI GUGONG BOWUYUAN (éd.), 1969: *Midian zhulin, Shiqi baoji sanbian, Shiqi baoji*, vol. 7, Taipei, Guoli gugong bowuyuan.
- Guy Robert Kent, 1987: *The Emperor's Four Treasu-*

- ries. Scholars and the State in the Late Ch'ien-lung Era*, Cambridge (Mass.) - Londres, Harvard University Press.
- HEINICH Nathalie, 2001: *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte (coll. Repères).
- HAY Jonathan, 2001: *Shitao, Painting and Modernity in Early Qing China*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HSÜ Ginger Cheng-chi, 2001: *A Bushel of Pearls. Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangzhou*, Stanford, Stanford University Press.
- HUMMEL Arthur W., 1943: *Eminent Chinese of the Ch'ing Period*, Washington D.C., United States Government Printing Office.
- JIANG Baoling (1840), 1985: *Molin jinhua* [Propos contemporains sur la forêt d'ancres], dans Zhao Junfu (éd.), *Qingdai zhuanji congkan*, Taipei, Mingwen shuju, vol. 73, p. 131-132.
- JIANG Dongshu (éd.), 1983: *Tongxiang xian lidai shuhua jia zhuanke jia zhuanlue*, Tongxiang, Tongxiang tushuguan.
- JIANG Guangxu, 1927: *Biexiazhai shuhualu* [Catalogue des peintures du Cabinet Biexia], 7 *juan*, Suzhou, Wenxue shanfang congshu.
- Jin Deyu, 1801: *Tonghuaguan shichao* [Poèmes recopiés de la Résidence des Paulownias en Fleurs], préface de 1801, édition du Fujing tang, conservée à la bibliothèque de Shanghai.
- KERLAN-STEPHENS Anne, 2000: *Traduction et commentaire d'un texte sur la peinture chinoise: Fang Xun et son «Shanjinjia hualun»*, Paris, thèse de doctorat de l'Université Paris VII.
- KERLAN-STEPHENS Anne, 2002: «De l'image à l'action: les descriptions de peintures dans la culture lettrée chinoise», *Études Chinoises*, vol. 21, 1-2, p. 67-98.
- KERLAN-STEPHENS Anne, [à paraître]: «Glimpses of the Duanwu Festival by Fang Xun (1736-1799): Commemorative Painting or Private Souvenir?», *Phoenix. Occasional Papers in Art History*, vol. 9., Phoenix, Arizona State University.

- Cat. 23
San duo tu [Los trois fruits d'abondance], 1794. Rouleau vertical. Encre et couleurs sur papier. Musée de Pinghu.
- Cat. 24 [fig. 5]
Yinghua shuwei tu [La bibliothèque aux fleurs éclatantes], 1795. Rouleau vertical. Couleurs sur papier. Musée du Palais, Pékin.
- Cat. 25
Haikuo tiangkong tu [La vaste mer sous les espaces célestes], 1795. Rouleau vertical. Encre sur papier. Musée de Suzhou.
- Cat. 26
Qiusi xunshi tu [Compositions poétiques dans un temple en automne], 1795. Rouleau horizontal. Couleurs sur papier. Musée de la ville de Wuxi.
- Cat. 27
Fushou duonan/San duo tu [Prosperité, longévité et belle progéniture/Les trois fruits d'abondance], 1795. Rouleau horizontal. Couleurs sur papier. Sotheby's, New York, 18 septembre 1995.
- Cat. 28
Jiangping wanyou tu [Voyage au crépuscule sur le fleuve calme], 1796. Rouleau vertical. Musée de Shanghai.
- Cat. 29
Songhe mingquan tu [Source chantante dans la vallée des pins], 1796. Rouleau vertical. Encre sur papier. Vente du 30 mars 2002, musée des beaux-arts de Shanghai.
- Cat. 30
Fang Wu Zhen shanshui tujuan [Paysage à la manière de Wu Zhen], 1796. Rouleau horizontal. Encre sur papier. Musée de Shanghai.
- Cat. 31 [fig. 10]
Sishi huahui tujuan [Fleurs des quatre saisons], 1796. Rouleau horizontal. Couleurs sur papier moucheté d'or. Musée de Shanghai.
- Cat. 32
Shanshui tu [Paysage], 1796. Éventail. Encre sur papier. Musée national de Tokyo.
- Cat. 33
Mo Tang Yin Niren xiang [Portrait de femme, copie d'après Tang Yin], 1797. Rouleau vertical. Encre et couleurs sur soie. Collection du musée de l'Université chinoise de Hong Kong.
- Cat. 34
Shanshui ce [Album de paysages], 1797. Douze feuilles d'album. Encre et couleurs sur papier. Christie's, New York, 31 mai 1990.
- Cat. 35
Bajiao zhushi tu [Bananier, rocher et bambou], 1798. Rouleau vertical. Couleurs sur papier. Musée de la province du Guangdong.
- Cat. 36 [fig. 11]
Chunshu tu [Pousses de bambou printanier], 1798. Rouleau vertical. Couleurs sur soie. Musée de Shanghai.
- Cat. 37
Fang Yuanren shanshui ce [Album de paysages d'après les maîtres des Yuan], 1798. Douze feuilles d'album. Encre sur papier. Musée des beaux-arts de la ville de Tianjin.
- Cat. 38
Zhang Shiqi xiaoxiang [Portrait de Zhang Shiqi], 1798. Rouleau horizontal. Encre et couleurs sur papier. Musée de Shanghai.
- Cat. 39
Tingzhu xuan tujuan [Le Pavillon où l'on écoute les Bambous], 1798. Rouleau horizontal. Monté avec une peinture de Xi Gang réalisée au même moment. Encre sur papier. Collection Shih Yun-Wen, Hong Kong.

Peintures signées et non datées

- PAYSAGES

- Cat. 40
Gusi baiyun tu [Vieux temple dans les nuages]. Rouleau vertical. Encre sur papier. Musée de Shanghai.

- Cat. 41
Milin douhe tu [Forêts épaisses et vallées escarpées]. Rouleau vertical. Encre sur papier. Musée de Shanghai.
- Cat. 42
Shanshui tu [Paysage]. Rouleau vertical. Encre sur papier. Musée de Jiaying.
- Cat. 43
Shuimo shanshui tu [Paysage à l'encre monochrome], rouleau vertical. Encre sur papier. Musée de Tongxiang.
- Cat. 44
Fang Dong Wu shanshui tu [Paysage à la manière de Dong Yuan et Wu Zhe]. Rouleau vertical. Collection Morisada. Hosokawa, Japon.
- Cat. 45
Qishan xingli tu [Voyageurs dans les monts en automne]. Rouleau vertical. Encre et couleurs légers sur papier. Cathay Art Museum.
- Cat. 46
Fang Lu Guang shanju qingshi tu [Pureté et paix dans l'ermitage de la montagne]. Rouleau vertical. Couleurs sur papier. Collection Mu Fei, Zheng Dekun.
- Cat. 47
Shibi tianchi tu [Falaise et étang céleste]. Rouleau vertical. Encre et couleurs sur papier. Collection Harold Wong, Hong Kong.
- Cat. 48
Fang Wang Xi shanshui tu [Paysage à la manière de Wang Xi]. Rouleau horizontal. Encre sur papier. Collection Michiaki Suma, Japon.
- Cat. 49
Fang Wang Meng songquan tujuan [Source parmi les pins à la manière de Wang Meng]. Rouleau horizontal. Encre sur papier. Musée de Shanghai.
- Cat. 50
Nanhu fanzhou tujuan [Barques voguant sur le lac Nanhu]. Rouleau horizontal. Couleurs sur soie. Musée municipal de Zhengjiang.
- Cat. 51
Shanshui ce [Album de paysages]. Dix feuilles d'album. Encre sur papier. Musée de Shanghai.
- Cat. 52
Fang Ni Zan shanshui [Paysage à la manière de Ni Zan]. Éventail. Collection Xubaizhai, Musée de Hong Kong.
- FLEURS ET PLANTES
- Cat. 53
Zhu tu [Bambous]. Rouleau vertical. Encre sur papier. Musée de Shanghai.
- Cat. 54
Zhushi tangtu [Peinture de rochers et bambous]. Rouleau vertical d'apparat. Encre sur papier. Musée de la province du Zhejiang.
- Cat. 55
Fang Zhao Mengjian lanhua tu [Orchidées à la manière de Zhao Mengjian]. Rouleau vertical. Encre sur papier. Musée d'histoire de la Chine, Pékin.
- Cat. 56
Shuixian zhushi tu [Narcisses, bambous et rocher]. Rouleau vertical. Encre sur papier. Indianapolis Museum of Art.
- Cat. 57
Xinhuang hanju tu [Jeune pousse de bambou et chrysanthèmes]. Rouleau vertical. Couleurs sur papier. Musée national de Kyoto.
- Cat. 58
Boshu lingzhi tu [Pins et armodovier]. Rouleau vertical. Encre et couleurs légers sur papier. Musée de Suzhou.
- Cat. 59
Molin qingpin tu [Éminents produits de la forêt d'encre]. Rouleau vertical. Couleurs sur papier. Sotheby's, New York, 18 septembre 1995.
- Cat. 60
Zhezhi mogu huahui tu [Branches de fleurs en style «sans os»: osmanthe, grenadier et lys]. Rouleau vertical. Couleurs et encre sur papier. Collection Harold Wong, Hong Kong.

- Cat. 61
Meizhu tu [Prunus et bambous]. Rouleau vertical. Encre et couleurs sur soie. Musée de Nankin.
- Cat. 62
Fang Yun Nantian huaihua tu [Fleurs à la manière de Yun Shouping]. Rouleau vertical. Encre et couleurs sur soie. Collection Xubaizhai, musée de Hong Kong.
- Cat. 63
Fang Yun Shouping huaniao tu [Fleurs et oiseaux à la manière de Yun Shouping]. Rouleau vertical. Encre et couleurs sur soie. The Art Museum of the Chinese University, Hong-Kong.
- Cat. 64
Sishi huahui tu [Fleurs des quatre saisons]. Quatre rouleaux verticaux. Couleurs sur soie. Sotheby's, New York, 21 mars 1995.
- Cat. 65
Hongmei guhe tu [Gruc solitaire et fleurs de prunus rouges]. Rouleau vertical. Encre et couleurs sur soie. Collection privée, Japon.
- Cat. 66
Huahui yi kai [Fleurs et fruits: pousses de bambou]. Feuille d'album. Couleurs sur soie. Musée des beaux-arts de la province du Jiangsu.
- Cat. 67
Huahui yi kai [Fleurs et fruits: fleurs de prunus]. Feuille d'album. Couleurs sur soie. Musée des beaux-arts de la province du Jiangsu.
- Cat. 68
Huahui shier kai [Album de fleurs]. Douze feuilles d'album. Encre sur soie. Sotheby's, New York, 31 mai 1994.
- Cat. 69 [fig. 12]
Zhexi san jia hezhuang [Album réunissant des peintures de trois artistes de l'ouest du Zhejiang]. Trois feuilles d'album par Fang Xun. Encre et couleurs sur papier. Collection Harold Wong, Hong Kong.
Feuille 1: *Hibiscus mahihot* (ou *Abelmoschus manihot*).
Feuille 2: *Hibiscus et chrysanthème*
Feuille 3: *Habitation dans les montagnes à la manière de Lu Guang*
- Cat. 70
Huahui qi kai [Plantes et fleurs]. Sept feuilles d'album. Couleurs sur papier. Musée de Nankin.
- Cat. 71
Huahui tu [Fleurs]. Éventail. Encre sur papier. Collection Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin.

- SCÈNES DE JARDINS

- Cat. 72
Sishi dushu le tu [Les joies de l'étude aux quatre saisons]. Quatre peintures montées sur un rouleau horizontal. Encre et couleurs sur papier. Musée de Hong Kong.
- Cat. 73
Tongyin shuwei tu [La bibliothèque à l'ombre des Paulownias]. Rouleau vertical. Couleurs sur papier. Honolulu Academy of Art.

- AUTRES

- Cat. 74
Zhong Kui xiang [Zhong Kui]. Rouleau vertical. Couleurs sur papier. Musée de Shanghai.
- Cat. 75
Mo Du Jin Gongtongzi fandi yangui tujuan [Copie d'une peinture de Du Jin représentant Gongtongzi (Guangcheng zi) de retour d'un banquet à la cour du prince feudataire]. Rouleau horizontal. Encre sur papier. Musée des beaux-arts de la ville de Tianjin.
- Cat. 76
Qianhou Chibi fu tujuan [Les deux Odes à la falaise rouge]. Rouleau horizontal en deux parties. Encre sur papier. Musée des beaux-arts de la ville de Tianjin.

- LEE Chi-Kwong (éd.), 2001: *Ming Qing huaniao hua/Flowers and Bird Painting of the Ming and Qing Periods*, Guangdong Provincial Museum - The Art Museum, The Chinese University of Hong Kong.
- LI Huang, (1890), 1985: *Guochao qixian leizheng*, dans Zhou Junfu (éd.), *Qingdai zhuanji congkan*, Taipei, Mingwen shuju, vol. 184.
- LI Junzi, (1930), 1985: *Qing huajia shishi*, dans Zhou Junfu (éd.), *Qingdai zhuanji congkan*, Taipei, Mingwen shuju, vol. 76.
- MA Xinzhen (éd.), 1996: *Tongxiang xianzhi* [Monographie de Tongxiang], Shanghai, Shanghai shudian.
- MUSÉE CERNUSCHI (éd.), 1963: *Peintures de la collection Ling Shu-hua* (Paris, musée Cernuschi, décembre 1962-février 1963).
- MUSÉE CERNUSCHI (éd.), 1967: *Peintures chinoises Ming et Ts'ing XV-XIX siècles de la collection Mu Fei* (Paris, musée Cernuschi, juillet-août).
- MUSÉE CERNUSCHI & PHOENIX ART MUSEUM (éd.), 1999: *Le parfum de l'encre. Peintures chinoises de la collection Roy et Marilyn Papp*, Paris, Paris-Musées - Findakly Éditions.
- PANG Yuanji (1909), 1971: *Xuzhai minghua lu* [Catalogue de fameuses peintures du Cabinet Vide], 1909, réédité dans *Yishu shangjiang xuanzhen*, Taipei, Hanhua wenhua, 1971.
- PRITCHARD Earl Hampton (éd.), 2000: *An Embassy to China: Lord Macartney's Journal (1793-1794)*, Londres - New York, Routledge.
- RUAN Yuan, (1800), 1995-1999: *Dingxiangting bitan* [Propos au fil du pinceau du Pavillon aux Senteurs Assurées], Shanghai, Shanghai guji chubanshe.
- SANTANGELO Paolo, 1993: «Urban Society in Late Imperial Suzhou», dans Linda Cooke Johnson (éd.), *Cities of Jiangnan in Late Imperial China*, Albany, State University of New York Press, p. 81-116.
- SKINNER G. William (éd.), 1977: *The City in Late Imperial China*, Stanford, Stanford University Press.
- SOTHEBY'S, 1995: *Fine Chinese Paintings*, New York, 18 septembre 1995.
- SOTHEBY'S, 1990: *Fine Chinese Paintings*, New York, 30 mai 1990.
- TAAM Cheuk-woon, 1977: *The Development of Chinese Libraries under the Ch'ing Dynasty*, Shanghai - San Francisco, Chinese Material Center.
- TAO Liang (1882), 1972: *Hongdoushuguan shuhua lu* [Catalogue des peintures et calligraphies de la Résidence de l'Arbre Haricot Rouge], Taipei, Guangwen shuju.
- TWITCHETT Denis C., 1961: «Chinese Biographical Writing», dans W. G. Beasley et E. G. Pulleyblank (éd.), *Historians of China and Japan*, Londres - New York - Toronto, Oxford University Press, p. 95-114.
- VIGNERON Franck, 2004: *Shen Zongqian, «Jiezhou xuehua bian»: un traité de peinture chinoise du XVIII^e siècle*, Lille, ANRT.
- WALTER Ann, 1990: *Getting an Heir, Adoption and the Construction of Kinship in Late Imperial China*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- WOODSIDE Alexander, 2002: «The Qianlong Reign», dans Willard J. Peterson (éd.), *The Cambridge History of China*, vol. IX: *The Ch'ing Dynasty to 1800*, Cambridge University Press.
- XIA Xinming (éd.), 1927: *Puyuan zhi* [Monographie locale de Puyuan], bibliothèque de Shanghai.
- YAN Chen (éd.), 1887: *Guangxu Tongxiang xianzhi* [Monographie de Tongxiang de l'ère Guangxu], Tongxiang, Qingzhen lizhi shuyuan et bibliothèque de l'Institut des Hautes Études chinoises.
- YAN Youfu et al. (éd.), 1970: *Jiaxing xianzhi* [Nouvelle monographie locale de Jiaxing], Taipei, Chengwen chubanshe.
- YANG Qian (éd.), 1877: *Meili zhi* [Monographie de Meili], 18 juan, s.l., Renjintang shanju gongsuo et bibliothèque de l'Institut des Hautes Études chinoises.
- YIYUAN DUOYING (éd.), 1994: *Changshu bouwuguan cang hua ji*, Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, vol. 47.
- YU Anlan (éd.), 1984: *Hualun congkan*, Taipei, Huazheng shuju.
- YU Feian, 1988: *Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Times*, Hong Kong, Hong Kong University Press; Seattle-Londres, University of Washington Press.
- YU Huang, 1986: *Tongxiang wenshi ziliao, Di si ji*, Zhongguo renmin zhengzhi xieshang huiyi, Zhejiang sheng Tongxiang shi weiyuan hui.
- YU Jianhua (éd.), 1984: *Zhongguo hualun leibian*, Taipei, Huazheng shuju.
- YU Jianhua (éd.), 1981: *Zhongguo meishujia renming cidian*, Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe.
- YU Jiao, 1801: *Duhua xianping* [Badineries critiques sur des peintures vues], préface de l'auteur datée de 1801, s.l., Meng'an zazhuo zhi yi.
- ZHAO Suosheng & XUE Zhengxing (éd.), 1995: *Zhongguo lidai shuyuan zhi*, vol. 15, Nankin, Jiangsu jiaoyu chubanshe.
- ZHENG Zhuoli (éd.), 1959: *Shanjiang hualun*, Pékin, Renmin meishu chubanshe (rééd. 1962).
- ZHONGGUO GUDAI SHUHUA JIANGDINGZU (éd.), 1984: *Zhongguo gudai shuhua mulu*, Pékin, Wenwu chubanshe, vol. 1.
- ZHONGGUO GUDAI SHUHUA JIANGDINGZU (éd.), 1987: *Zhongguo gudai shuhua mulu*, Pékin, Zhongguo gudai hua wenwu chubanshe, vol. 3.
- ZHONGGUO GUDAI SHUHUA JIANGDINGZU (éd.): *Zhongguo gudai shuhua tumu*, Pékin, Wenwu chubanshe, 1994 (vol. 11), 1995 (vol. 5), 1997 (vol. 6), 2001 (vol. 10).
- ZHONGGUO MEISHU QUANJI (éd.), 1988: *Zhongguo meishu quanji Huihua bian, Qingdai huihua*, vol. 11, Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe.
- ZHOU Junfu (éd.), 1985: *Qingdai zhuanji congkan*, Taipei, Mingwen shuju.
- ZHU Fang'ai, 1800: *Chunqiao caotang shiji* [Recueil de poèmes de la Chambrée du Pont Printanier], préface de 1800, édition du Huijing tang, conservée à la bibliothèque de Shanghai.

Annexe

Catalogue des peintures de Fang Xun conservées dans les musées et collections privées

Peintures signées et datées

Cat. 1

Shu dao quizhuang tuce [Retour du pays de Shu], 1771. Deux feuilles d'album. Encre sur papier. Musée de Shanghai.

Cat. 2 [fig. 9]

Huaniao tu [Fleurs et oiseaux], 1774. Rouleau vertical. Couleurs sur soie. Musée de Shanghai.

Cat. 3

Fang gu shanshui shier kai [Paysages à la manière des Anciens], 1774. Douze feuilles d'album. Encre et couleurs légères sur papier. Musée de Changshu.

Cat. 4

Mudan ce [Album de pivoines], 1774. Huit feuilles d'album. Couleurs. Collection privée (Luo Qing), Taïwan.

Cat. 5 [fig. 3]

Taiping huante tu [Paix et joie dans le royaume], 1780. Cent dessins imprimés, Bibliothèque de Shanghai.

Cat. 6

Shanshui tu [Paysage], 1781. Rouleau vertical. Encre sur papier. Musée de la ville de Wuxi.

Cat. 7

Fuchun shanju tu [Habitation dans les monts Fuchun], 1781. Rouleau vertical. Couleurs sur papier. Musée de la ville de Canton.

Cat. 8 [fig. 4]

Mo Songren shese huahui juan [Fleurs et plantes d'après les maîtres Song], 1781. Rouleau horizontal. Couleurs sur papier. Musée de Shanghai.

Cat. 9

Lin Ni Zan zhensong jieshi tu [Pin vaillant, rocher immuable, d'après Ni Zan], 1782. Rouleau horizontal. Encre sur papier. Musée des beaux-arts de la ville de Tianjin.

Cat. 10

Taishan jiyou tu [Excursion dans les monts Taishan], 1783. Rouleau horizontal. Encre sur papier. Sotheby's, New York, 30 mai 1990.

Cat. 11

Mozhu tu [Bambous monochromes], 1786. Rouleau vertical. Encre sur papier. Musée de Shanghai.

Cat. 12

Lin Yun Nantian meihua tu [Prunus en fleurs, copie d'une peinture de Yun Shouping], 1786. Rouleau vertical. Encre sur soie. Musée de Nankin.

Cat. 13

Fang Wang Meng shanshui [Paysage à la manière de Wang Meng], 1788. Rouleau vertical. Encre et couleurs légères sur papier. Christie's, New York, 1^{er} juin 1994.

Cat. 14

Minjiao jiyou tu [Excursion dans les monts

Minjiao], 1788. Rouleau horizontal. Couleurs sur papier. Musée d'histoire de la Chine, Pékin.

Cat. 15

Penlan zhushi tu [Bambous et rochers, orchidées en pot], 1789. Rouleau vertical. Couleurs sur papier. Musée de la province de Guangdong.

Cat. 16

Sishi huahui tujuan [Fleurs des quatre saisons], 1790. Rouleau horizontal. Encre sur papier. Collection Xubaizhai. Musée de Hong Kong.

Cat. 17

Nanhu xiaojing tujuan [Vues miniatures du lac Nanhu], 1791. Rouleau horizontal. Couleurs sur papier. Musée des beaux-arts de la ville de Tianjin.

Cat. 18

Huihua ce [Plantes et fleurs], 1791. Album de douze feuilles. Couleurs sur papier. Musée des beaux-arts de la ville de Tianjin.

Cat. 19

Fang Cao Zhibo shanshui tu [Paysage à la manière de Cao Zhibo], 1792. Rouleau vertical. Encre sur soie. Musée de Shanghai.

Cat. 20

Chunshui ju tu [Demeure au bord d'une eau printanière], 1792. Rouleau horizontal. Encre sur papier. Musée du Palais, Pékin.

Cat. 21

Shousui tujuan [Veillée de Nouvel An], 1792. Rouleau horizontal. Couleurs sur papier. Musée du Palais, Pékin.

Cat. 22

Tuohua tu [Fleurs de pêcheur], 1794. Rouleau vertical. Couleurs sur papier. Musée de Shanghai.

Peintures en collaboration

- Cat. 77
Qian Zai (1708-1793) et Fang Xun
Zhushu tu [Bambous et rochers]. 1785, signé par
Fang Xun et Qian Zai. Rouleau vertical. Encre
sur papier. Christie's, New York, 1^{er} juin 1994.
- Cat. 78
Bu Li Keting xiang [Décor du portrait de Li
Keting]. 1792. Rouleau vertical. Couleurs sur
papier. Musée du Palais, Pékin.
- Cat. 79
Zhang Xuanhua (1752-1832) et Fang Xun
Zhu Hongyou zhuanxiang [Portrait de Zhu Hong-
you]. Rouleau vertical. Couleurs sur papier.
Musée du Palais, Pékin.

Peintures non signées et non datées. Avec sceaux
de Fang Xun

- Cat. 80 [fig. 2]
Shujiang shanshui tujuan [Paysage du fleuve de
Shu]. Rouleau horizontal en deux parties. Cou-
leurs sur papier. Musée de Shanghai.
- Cat. 81
Nangua hulu tu hongpi [Cucurbitacées]. Rouleau
horizontal. Encre sur papier. Xin Quan Ge collec-
tion, Fine Arts Department, The Chinese Univer-
sity of Hong Kong.

Peintures sans sceau ni signature

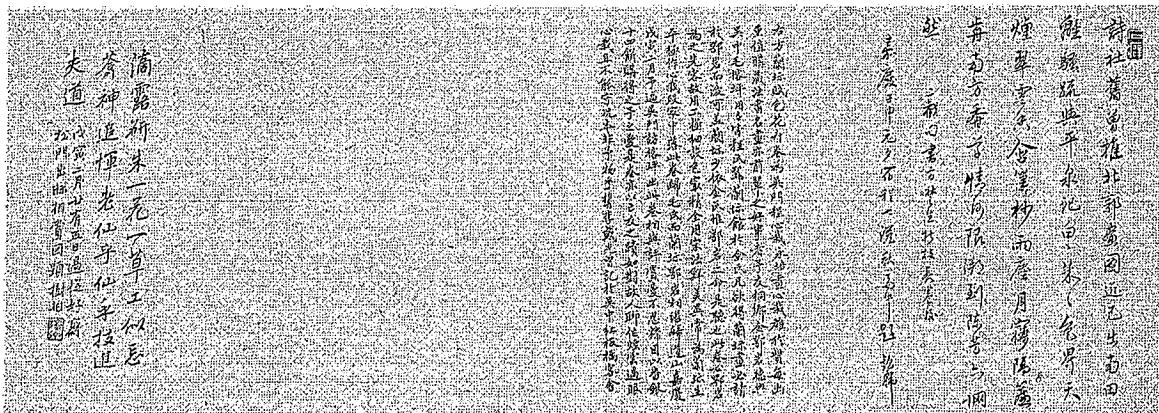
- Cat. 82 [fig. 8]
Fang Wen Wenshui Tianzhongjie jing tu [Scènes
de la fête Duanwu à la manière de Wen Jia]. Rou-
leau horizontal. Encre et couleurs sur papier. Col-
lection Roy et Marilyn Papp, musée de Phoenix,
Arizona. Attribué à Fang Xun par deux inscrip-
tions, dont une, datant de 1811, de son fils Fang
Tinghui.
- Cat. 83 [fig. 7]
Fang Lanchi Panyuan yayi tu [Réunion élégante
au Jardin Pan]. Rouleau vertical. Couleur sur
papier. Musée de Shanghai. Attribué à Fang Xun
par les inscriptions de Gu Lingshi (1865-1930) et
de Wu Changshuo (1844-1927) portées en 1915
et 1916.

- Baifeng lou
Bao Tingbo
Baoyuge shuhua lu
Biexiazhai shuhua lu
buyi
Cai Zaifu
Chen Hongshou
Chen Kuilin
Chen Shouqi
Chen Wenshu
Chen Xilian
Cheng Tongwen
Cheng Yongpei
Chu'an
Dai Guangceng
Dong Qi
Dong Yao
Fang Mei
Fang Shishu
Fang Tinghu
Fang Tingrui
Fang Xun
Gao Shiqi
Gu Lingshi
Gunan si
Guan Tingfen
Guo Lin
Guo Feng
Hongdoushuquan shuhua ji
Hu Yuan
Huang Yi
Jiaxing
Jiansheng
Jiang Buqing
Jiang Guangxu
Jin Deyu
jinshi xue
Landi
Lanru
Lansheng
Lanshi
Li E
Lixiang shi shike
Liang Tongshu
Liu Ruifen
Liu Shiheng

- 拜經樓
鮑挺博
Baoyuge shuhua lu
Biexiazhai shuhua lu
buyi
布衣
蔡載福
陳鴻壽
陳夔麟
陳壽祺
陳文述
陳希濂
程同文
程永培
傅查
戴光曾
董榮
董耀
方祿
方士庶
方廷瑚
方廷瑞
方薰
高士奇
顧麟士
古南寺
管廷芬
郭麟
郭鳳
紅豆樹館書畫記
胡遠
黃易
嘉興
監生
江步青
蔣光煦
金德輿
金石學
蘭坻
蘭如
蘭生
蘭士
厲鶚
荔香室石刻
梁同書
劉瑞芬
劉世珩
- Liu Zhisi
Lu Wenchao
Meili
Nenru
Ni Daosun
Ni Rang
Ni Yun
Pang Yuanji
Pu Shanyuan
Puyuan
Qian Du
Qian Tianshu
Qian Zai
Qin Ying
Ruan Yuan
Shanjingju hualun
Shen Weishu
Shen Zongqian
Shimen
Tao Liang
Tonghua guan
Tongxiang
Wang Chang
Wang Xuehao
Wen Ding
Wu Changshuo
Wu Qian
Xi Gang
Xia Mengchan
Xu Liankui
Xuzhai minghua lu
Xue Tingwen
Yang Pelli
Ye Fanglin
Yuan Tingtao
Zhao Huaiyu
Zhang Tingji
Zhang Xin
Zhang Xiong
Zhang Yanchang
Zhibuzuzhai congshu
Zhu Fang'ai
Zhu Hongyou
Zhu Weibi
Zhu Yizun

- 劉之泗
盧文韶
梅里
嫩儒
倪稻孫
倪讓
倪耘
龐元濟
濮珊園
濮院
錢杜
錢天樹
錢載
秦瀛
阮元
山靜居畫論
沈維樹
沈宗騫
石門
陶樸
桐華館
桐鄉
王昶
王雪浩
文鼎
吳昌碩
吳騫
吳岡
夏夢禪
徐聯奎
虛齋名畫錄
薛廷文
楊培立
葉芳林
袁廷樞
趙懷玉
張廷濟
張辛
張熊
張燕昌
知不足齋叢書
朱方藹
朱鴻翰
朱為弼
朱彝尊

Fig. 13
Colophon du rouleau
Mo Songren shese
huahui juan
[Fleurs et plantes
d'après les maîtres Song]
reproduit en p. 38-39.



ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
SCIENCES HISTORIQUES ET PHILOLOGIQUES – II

HAUTES ÉTUDES ORIENTALES – Extrême-Orient 8

44

Autour des collections d'art
en Chine au XVIII^e siècle



DROZ

Préface

L'HISTOIRE de l'art de la Chine, suivant en cela les évolutions de la discipline pour l'Occident, s'est, depuis une bonne dizaine d'années, ouverte aux questions d'histoire sociale qui ont contribué de façon significative à renouveler le champ. Ce ne sont plus seulement les œuvres mais aussi les artistes, leurs conditions de travail¹ ou encore les récipiendaires qui sont au cœur des recherches. C'est dans ce contexte que l'étude des collections d'art a pu se développer. On regrettera cependant que cette étude se soit souvent limitée à des travaux ponctuels portant soit sur un personnage et sa collection², soit sur un texte³. Certaines périodes de l'histoire chinoise ont aussi été privilégiées, peut-être en raison de la relative richesse de la documentation : les études concernant les collections Ming dominent ainsi largement car on dispose pour cette période de nombreux textes ou catalogues relatifs aux collections privées⁴. Pour la dynastie des Qing en revanche, ce sont les collections impériales et en particulier celles de l'empereur Qianlong (r. 1736-1795), qui ont retenu

1. Voir à ce sujet James Cahill, *The Painter's Practice, How Artists Lived and Worked in Traditional China*, New York, Columbia University Press, 1994.
2. Voir Hongnam Kim, *The Life of a Patron, Zhou Lianggong (1612-1672) and the Painters of Seventeenth Century China*, New York, China Institute in America, 1996.
3. Voir la traduction annotée du catalogue de Zhou Mi par Ankeney Weitz, *Zhou Mi's Record of Clouds and Mist Passing Before One's Eyes: An Annotated Translation*, Leyde, 2002.
4. Pour les Ming, on mentionnera l'ouvrage classique de Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Urbana et Chicago, 1991 mais aussi les articles de Kathlyn Maureen Liscomb sur Shen Zhou ("Shen Zhou Collection of Early Ming Paintings and the Origin of the Wu School", *Artibus Asiae*, 52, 3/4, 1992, "A Collection of Painting and Calligraphy Discovered in the Inner Coffin of Wang Zhen (d. 1495)", *Archives of Asian Art*, 47, 1994; "Social Status and Art Collecting: The Collections of Shen Zhou and Wang Zhen", *The Art Bulletin*, vol. 78, n° 1, mars 1996).

l'attention. Le résultat est qu'en dépit de l'intérêt et de la richesse de ces travaux, certaines questions restent entières en ce qui concerne l'histoire des collections d'art en Chine.

La collection d'art est une pratique ancienne en Chine qu'il s'agisse de collections d'antiquités (bronzes et jades, par exemple), d'estampages, de céramiques, d'objets du lettré (encriers, sceaux, pinceaux, pierres étranges) ou encore de peintures et de calligraphies. Ces collections d'art ont donné lieu à des pratiques spécifiques, dans les modes d'acquisition, d'appréciation ou d'exposition des objets rassemblés. L'étude de ces pratiques peut nous apprendre beaucoup sur le goût des amateurs d'art chinois et sur son évolution, sur le marché de l'art dans la Chine impériale et plus généralement sur la place de l'objet d'art dans la société. Et pourtant, on dispose encore de très peu de données sur le prix des objets et plus généralement sur les modes d'échange, de circulation de ceux-ci. Il existe peu d'analyses permettant de souligner les évolutions, les différencés dans les pratiques au cours des dynasties successives. Enfin, les liens entre collections privées et impériales, le rôle des unes et des autres dans la formation du goût mais aussi dans l'apprentissage des artistes restent peu étudiés. Sans prétendre répondre à toutes ces questions, le colloque « Autour des collections d'art en Chine au XVIII^e siècle » qui s'est tenu les 23 et 24 juin 2006 à l'Institut national d'histoire de l'art et dont les actes sont ici présentés, avait pour ambition de proposer, tant par les problématiques formulées que par son déroulement, une approche différente de la question des collections d'art en Chine.

Nous avons d'abord proposé de travailler sur une période, la Chine du XVIII^e siècle, relativement peu étudiée dans sa globalité en ce qui concerne l'histoire des collections. Il semble en effet que, à l'image de son empereur, la société chinoise de cette époque se soit passionnée pour les collections, si bien qu'on dispose d'un nombre relativement important de documents (catalogues, témoignages de collectionneurs ou d'amis de collectionneurs, représentations figurées de ces collections). Par ailleurs, au XVIII^e siècle, la Chine voit s'opérer des changements dans la composition sociale de ses élites. Aux côtés des élites lettrées traditionnelles viennent s'affirmer progressivement

celle des riches marchands. Le goût de ces collectionneurs d'art doit fatalement être différent de celui des collectionneurs des Ming; leur attitude face aux objets a sans doute également évolué, les caractéristiques du marché de l'art en ont été modifiées. Autant de questions qui méritent d'être posées pour une époque jusqu'à présent surtout connue par l'étude des collections impériales.

Notre second choix porta sur la forme à donner au colloque, celle-ci se retrouvant dans le volume d'actes que nous présentons. Le colloque devait non seulement permettre aux historiens de l'art chinois de poser la question des particularités de la culture matérielle et artistique du XVIII^e siècle en regard des époques chinoises antérieures mais il devait être aussi un lieu d'échanges, de dialogue entre les historiens de l'art chinois et leurs collègues spécialistes du monde occidental ou des autres traditions extrême-orientales. Ce dialogue, nous le jugeons nécessaire, à la fois pour inscrire nos problématiques et méthodes dans le champ disciplinaire de l'histoire de l'art mais aussi pour souligner, de façon féconde, les spécificités du domaine chinois. Comme le rappelait Krzysztof Pomian en introduction à la première table ronde, nous vivons dans des mondes cloisonnés et il est rarissime qu'un spécialiste de l'histoire culturelle de l'Europe soit invité à participer à un colloque qui traite de l'Extrême-Orient. La réciproque est tout aussi vraie. « Or, chaque pas en direction de la confrontation, de la comparaison, de la relativisation est extrêmement important ». C'est dans cet esprit que le colloque fut organisé autour de quatre tables rondes successives. Chacune d'elles fut introduite par une communication d'une trentaine de minutes délivrée par un sinologue. Elle fut suivie d'une longue séance de discussion, placée sous la direction d'un modérateur non sinologue, qui permit l'intervention tant des participants aux autres tables rondes que du public.

Les actes qui suivent reprennent la forme du colloque. Quatre grandes questions furent retenues pour orienter les exposés et les discussions du colloque. Elles constituent les quatre parties de l'ouvrage.

La première partie concerne *l'accessibilité des collections d'art* et en particulier des collections impériales. Où et comment avait-on accès aux collections d'art et qui pouvait espérer voir les objets col-

lectionnés? Le problème de l'accessibilité pose aussi, on le voit, celui de la transmission des modèles artistiques : dans quelle mesure ces collections d'art mettaient-elles à la disposition des artistes des modèles d'étude; dans quelle mesure aussi les collections impériales du XVIII^e siècle eurent-elles une influence sur le goût des contemporains, sur celui des Chinois des siècles suivants, enfin sur la vision de l'art chinois qui s'est longtemps imposée.

La troisième question concerne *la publicité des collections et tout particulièrement les catalogues de collectionneurs*. Au XVIII^e siècle, on assiste à un véritable engouement pour la rédaction des catalogues de collectionneurs. On s'est interrogé sur le public auquel étaient destinés ces catalogues et sur leur fonction : étaient-ils la présentation de la collection à des fins d'archivage, obéissent-ils à une démarche scientifique (authentification des objets) ou à des objectifs marchands, par exemple en vue d'une évaluation? La troisième partie est consacrée à *la collection d'art vue comme espace de sociabilité*. La collection d'art engage nécessairement un certain nombre de relations sociales entre les collectionneurs et leurs pairs, mais aussi entre les premiers et les artistes ou les marchands. On a ainsi évoqué le moment si particulier où, au cours d'une réunion, le collectionneur montrait ses objets, en s'interrogeant sur la fonction sociale de ce type de réunion, dite « réunion élégante ».

La dernière partie traite de *la représentation en images des collections*. De même qu'il existe des Galeries de tableaux en Occident, il existe en Chine des portraits des collections d'art ou de leur propriétaire. Ces représentations sont révélatrices du regard que l'on portait sur les objets collectionnés; elles permettent aussi d'étudier la manière dont le collectionneur se percevait ou était perçu dans la société chinoise, au XVIII^e siècle.

Le présent ouvrage suit l'ordre de déroulement qui fut celui du colloque. Chaque partie est composée de l'article qui ouvrit les tables rondes. Puis viennent de courts textes rédigés par d'autres participants à la table ronde. Ces textes, il faut le souligner, ont souvent été rédigés à l'issue du colloque et constituent une synthèse des propos tenus par les participants. Les discussions qui eurent lieu durant ces deux journées furent denses, riches et animées; nous avons souhaité

en restituer ici le contenu en en proposant une transcription synthétique⁵. Nous espérons ainsi que ces actes refléteront le plus fidèlement possible l'intérêt des échanges qui eurent lieu au cours des tables rondes.

Ce colloque n'aurait pu avoir lieu sans le soutien de nos institutions de tutelle, le Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et l'École pratique des hautes études (EPHE). Il n'aurait pu se tenir non plus sans l'aide de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et sans celle du Groupement de recherche international « Les Mondes Lettrés ». Nous tenons à exprimer notre reconnaissance en particulier à Madame Marie-Françoise Courel, alors présidente de l'École pratique des hautes études, à Monsieur Laurent Dubois et à Madame Ségolène Demougin, présidents successifs de la section des Sciences historiques et philologiques, pour l'intérêt qu'ils ont porté à notre projet. Tous nos remerciements vont aussi à Monsieur Éric Trombert, directeur de l'UMR 8583 et à Monsieur Alain Thote, directeur du Centre de recherche sur les civilisations chinoise, japonaise et tibétaine, UMR 8155 du CNRS, qui l'un après l'autre ont soutenu l'idée puis la réalisation du colloque et de ses actes. L'INHA a accueilli la réunion dans ses locaux et a contribué financièrement à la publication des actes ; que Monsieur Olivier Bonfait soit ici remercié pour la confiance qu'il nous a accordée. Le Groupement de recherche international « Les Mondes Lettrés » a également apporté son soutien financier à ce projet, qu'il en soit vivement remercié en la personne de son directeur, Monsieur Christian Jacob.

Nombreux sont ceux qui ont contribué à un moment ou à un autre au succès de cette manifestation et à la présente publication. Nous voudrions remercier ici Isabelle Charleux, Sandrine Chassagne, Juliana Holotová, Rose Kerr, Cédric Laurent et Zhao Bing.

Les débats engagés lors des quatre tables rondes du colloque ont sans aucun doute stimulé et enrichi la réflexion des historiens de l'art chinois qui y ont pris part. Nous voudrions redire ici tout ce que ces échanges doivent aux collègues, en particulier non sinologues, qui, avec tant de gentillesse et d'ouverture, se sont prêtés au jeu.

5. Michèle Pirazzoli-t'Serstevens a transcrit les discussions des tables rondes 1 et 4 ; Anne Kerlan-Stephens celles des tables rondes 2 et 3.

La section des Sciences historiques et philologiques de l'EPHE a bien voulu accueillir les actes du colloque « Autour des collections d'art en Chine au XVIII^e siècle » dans ses collections. À Monsieur Jean-Loup Lemaitre et à Monsieur Laurent Garrigues nous exprimons ici toute notre reconnaissance. Sans leur patience et le superbe travail accompli, ce volume n'aurait pu voir le jour.

Anne KERLAN-STEPHENS &

Michèle PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS

Autour des collections d'art en Chine au XVIII^e siècle

Actes édités par Anne Kerlan-Stephens
& Michèle Pirazzoli-t'Serstevens

Le colloque « Autour des collections d'art en Chine au XVIII^e siècle » a réuni des historiens européens de l'art, spécialistes de la Chine, du Japon et de l'Europe, ainsi que des sinologues, autour de la question du collectionnisme. La collection d'art est, en Chine, une pratique ancienne qui a donné lieu à des modes spécifiques d'acquisition, d'appréciation et d'exposition des objets. Sous la dynastie des Qing (1644-1911), la Chine voit s'opérer des changements dans la composition sociale de ses élites. Aux côtés des classes lettrées traditionnelles s'imposent progressivement des familles de riches marchands. Au même moment, les collections impériales connaissent un âge d'or. L'étude du collectionnisme chinois au XVIII^e siècle nous apprend beaucoup sur le goût des amateurs, l'évolution des pratiques, le marché de l'art et plus généralement sur la place de l'objet d'art dans la société.

Ce colloque a permis d'aborder la spécificité de la culture matérielle et artistique du XVIII^e siècle en regard des époques chinoises antérieures. Il s'est aussi révélé le lieu d'un échange fructueux entre spécialistes d'aires culturelles différentes, contribuant ainsi à mieux intégrer le fait chinois dans le champ de questionnement de l'histoire de l'art en général.

ISBN 978-2-600-01338-3



9 782600 013383

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
SCIENCES HISTORIQUES ET PHILOLOGIQUES – II

HAUTES ÉTUDES ORIENTALES – Extrême-Orient 8

44

Autour des collections d'art
en Chine au XVIII^e siècle



DROZ

Un réseau de collectionneurs dans la région de Hangzhou dans la seconde moitié du XVIII^e siècle

Anne KERLAN-STEPHENS

CNRS, Paris

LA COLLECTION d'art, en Chine comme ailleurs, est au cœur d'un ensemble de relations sociales, qu'il s'agisse d'acquérir des objets de collection, de les montrer, ou encore de les faire expertiser ou évaluer. Pour le XVIII^e siècle européen, les catalogues de ventes, les inventaires après décès, les guides, les salons, les journaux de voyages et la correspondance permettent d'avoir une connaissance assez précise des acteurs de la collection d'art et des liens sociaux qui se tissent autour d'elle. On voit par exemple émerger la figure du marchand d'art, du conseiller et de l'expert; on voit se créer un public où les simples curieux côtoient les théoriciens et les premiers critiques. La collection ouvre ainsi d'une part sur un espace d'échanges, où les objets d'art circulent et s'achètent, d'autre part sur un espace public, où ces mêmes objets sont vus, appréciés, expertisés, évalués.

Si la situation est différente en Chine, elle l'est d'abord et avant tout au regard des sources dont on dispose pour connaître et analyser la question. Si l'on exclut le domaine des collections impériales, de mieux en mieux documentées grâce aux archives du palais, on constate que pour le XVIII^e siècle chinois, comme pour les siècles précédents, on ne dispose, sauf exception rarissime, d'aucun document de type administratif¹. Il n'existe en tout cas pas d'inventaire

1. Il existe ainsi pour les Ming un inventaire des biens d'un haut fonctionnaire déchu, Yan Song (1480-1566). Voir Clunas 2004, p. 46. On dispose aussi d'une

après décès ni d'actes notariaux². Il n'existe pas non plus de catalogues de vente sauf à supposer que les catalogues de collections ont pu jouer ce rôle. Mais ceux-ci fournissent peu d'informations en ce qui concerne le prix et la provenance des objets. On se trouve ainsi privé de documents permettant d'étudier avec précision le marché des objets d'art. Ceci signifie-t-il qu'il n'existait pas de marché de l'art en Chine au XVIII^e siècle ? Nous nous garderons bien de tirer des conclusions aussi hâtives. Reste que la pratique des ventes publiques de collections n'existait pas ; pas plus qu'il n'existait d'institutions nationales régulant la circulation et la conservation des objets de collection. Ceux-ci s'acquerraient et s'échangeaient selon d'autres circuits.

La nature des sources oriente bien entendu notre connaissance de la situation et la perception que l'on en a. Pour le dix-huitième siècle chinois, la grande majorité des sources est littéraire. De fait, c'est dans les milieux lettrés que s'est développée la collection en Chine. Si ces sources taisent bien souvent la nature marchande des transactions menant à l'acquisition d'objets d'art, elles permettent cependant de comprendre quels types de liens sociaux se tissaient autour d'une collection. Ces sources littéraires sont elles-mêmes de nature variée. Pour prendre le cas des collections de peintures, dont je traiterai tout particulièrement dans cet exposé, j'en distinguerai quatre types :

— les catalogues de collections. Rédigés par les collectionneurs ou par des amateurs d'art, ils permettent de connaître avec plus ou moins de précision le contenu d'une ou de plusieurs collections de peintures ou de calligraphies. Il est rare, au XVIII^e siècle, que les prix d'achat des objets soient mentionnés³ ;

— les biographies et les monographies locales. Les premières, rédigées par des lettrés, présentent d'une manière très codifiée les

liste de peintures, avec leur prix, rédigée par les descendants du collectionneur Gao Shiqi. Voir Lovell 1973, p. 40.

2. Il existe malheureusement très peu de documents administratifs conservés au niveau provincial : la vaste majorité des archives provinciales n'a pas survécu aux usures du temps. On peut trouver des contrats concernant la transmission patrimoniale (principalement des terres) pour certaines régions de Chine, principalement pour des communautés marchandes comme celle de Huizhou. Voir à ce sujet Wilkinson 2000, p. 936-939 et 961-962.
3. La table ronde n° 2 étant consacrée à la question des catalogues, nous ne développons pas ici ce point.

vies de lettrés : fonctionnaires, hommes de lettres, artistes. L'activité de collectionneur y est souvent mentionnée, même si les détails concernant le contenu des collections y sont rares. Les monographies locales, également rédigées par des lettrés, fournissent une mine de renseignements sur une localité – district, préfecture, province –, y compris sur ses habitants les plus prestigieux (magistrats, fonctionnaires de la localité, notables locaux, lettrés et artistes célèbres) dont les collectionneurs ;

— les recueils littéraires. Les lettrés composaient des textes, principalement des poèmes mais aussi des essais ou des lettres, pour de multiples occasions : rencontre amicale, excursion, visite chez un ami, banquet. Bien souvent ces compositions furent réunies en des recueils, particulièrement nombreux pour le XVIII^e siècle. La pratique veut que la composition littéraire soit précédée d'une préface ou suivie d'une postface explicitant les circonstances de la rédaction et qui sont extrêmement précieuses dès qu'on s'intéresse à la vie sociale des lettrés. Les collectionneurs étant tous des gens cultivés, ces recueils représentent une source importante d'informations sur les activités de ceux-ci ;

— les colophons et inscriptions. Il faut enfin mentionner la pratique qui consiste à inscrire à la suite d'une peinture ou d'une calligraphie que l'on a vue, une inscription ou un colophon. Le support, lorsqu'il s'agit du rouleau horizontal, favorise tout particulièrement l'ajout d'inscriptions portées par les spectateurs successifs d'une œuvre. Parfois, certains lettrés reportent dans leurs recueils littéraires les inscriptions qu'ils composèrent. L'inscription peut-être rédigée en vers ou en prose, elle consiste en un hommage poétique, une critique ou un texte explicatif sur l'histoire de l'œuvre. Parfois signée d'un nom prestigieux, parfois d'un nom inconnu, parfois suivie uniquement d'un sceau, l'inscription qui accompagne l'œuvre témoigne à chaque fois de son histoire, des collectionneurs qui la possédèrent, des spectateurs qui la contemplèrent, des jugements émis à son propos. Elle est donc une source d'information essentielle pour l'histoire des collections de peintures en Chine.

Ces sources littéraires taisent bien entendu de nombreux aspects des pratiques sociales qui entourent une collection d'art. Elles contiennent

peu d'indications sur le prix des œuvres, mentionnent avec parcimonie les modes d'acquisition des objets d'art collectionnés mais aussi les conditions matérielles de leur conservation et présentation. La question des copies, des faux, pourtant très importante à l'époque, n'est guère envisagée. La figure du marchand est absente de ce type de textes. Qu'en est-il alors de la manière dont circulaient, s'échangeaient et s'acquerraient les objets d'art au XVIII^e siècle chinois ? Comment étaient-ils vus, expertisés ou évalués ? L'espace social de la collection d'art était-il exclusivement un espace lettré et, si oui, comment était-il structuré ? Nous prendrons dans l'exposé qui suit l'exemple d'un réseau de collectionneurs qui vécurent dans la région de Hangzhou au Zhejiang dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. La lecture des différents textes les concernant permet de décrire assez précisément la nature des liens sociaux que le collectionneur engageait avec ceux qui participaient à la constitution, l'existence et la célébrité de sa collection d'art.

Les collectionneurs, hommes de lettres, fonctionnaires ou artistes dont nous allons parler vécurent tous dans la région de Hangzhou où ils furent actifs dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Plus exactement, une majorité d'entre eux était installée dans des domaines sis dans la préfecture de Jiaking, une préfecture située au nord de la capitale provinciale, sur le Grand Canal, à équidistance entre Hangzhou et Suzhou. Si l'on peut véritablement parler de réseau à leur sujet, c'est parce que l'on s'aperçoit que ces personnages étaient tous en contact les uns avec les autres et entretenaient entre eux des relations étroites : relation de parenté, d'amitié ou de mécénat artistique. Ce réseau est intéressant à plus d'un titre. Il paraît être, dans sa composition sociale, ses habitudes culturelles et ses intérêts artistiques relativement traditionnel, plus en tout cas que ne l'était l'élite de la riche cité marchande de Yangzhou à la même époque. Si une large majorité de personnages de ce réseau appartient à la catégorie des lettrés, leur position dans la hiérarchie sociale varie beaucoup. On y trouve principalement des notables locaux issus de vieilles familles sur le déclin (c'est le cas de Jin Deyu 金德輿 [1750-1800]) ou du clan des Zhu de Meili, des hauts fonctionnaires en poste dans la région ou en retraite (Ruan Yuan 阮元 [1764-1849], Zhao Huaiyu 趙懷玉 [1747-1823], Qian Zai 錢載 [1708-1793]) ou des célébrités locales vivant, souvent chichement, de

leur art (Fang Xun 方薰 [1736-1799], Xi Gang 奚岡 [1746-1803]). Certains sont titulaires des plus prestigieux titres de l'Empire, obtenus lors des examens impériaux, d'autres sont de simples « hommes du commun ». Aucun marchand cultivé, sauf une exception (Bao Tingbo 鮑挺博, 1728-1814), n'est présent dans ce groupe ; en conséquence, les fortunes, le plus souvent héritées, sont rarement vastes et fort éphémères. La collection est une pratique elle-même héritée qu'il s'agit de pérenniser. Elle existe moins, semble-t-il, pour des questions de gloire et de prestige que par habitude ou respect des traditions familiales. Ce qui ne signifie pas que certains ne furent pas des collectionneurs passionnés. Ils furent tous en tout cas relativement discrets. Nombre de ces lettrés comptent par ailleurs parmi les prestigieux bibliophiles de Hangzhou, connue à l'époque pour être la capitale de l'empire en la matière. Ces bibliophiles recherchaient et étudiaient des éditions rares et anciennes, mais participaient également à des projets éditoriaux importants. Dans un cas comme dans l'autre, ils contribuaient à la diffusion d'une nouvelle culture savante, révisant les textes classiques, introduisant de nouvelles disciplines au premier rang desquels se trouvait la philologie. Leur démarche historique et savante les amena également à s'intéresser aux inscriptions anciennes. C'est là la seconde caractéristique de ce réseau de collectionneurs qui furent aussi souvent de grands amateurs d'inscriptions sur pierre et sur bronze. De ce point de vue, on notera qu'il est rare que les collectionneurs de Hangzhou se soient intéressés avant tout et exclusivement à la peinture ou à la calligraphie. Si les œuvres peintes ou calligraphiées sont toujours présentes dans leurs collections, ce n'est pas dans ce domaine que se sont concentrés leurs efforts et leurs recherches. Est-ce en raison du prix et de la rareté de ces œuvres ? De la difficulté qu'il y avait, au XVIII^e siècle, à constituer et à garder une collection prestigieuse ? Ou plus simplement d'une tournure d'esprit nouvelle, plus savante qu'esthète ? Quelle que soit la raison, il faudra garder à l'esprit que les collections d'art dont nous parlerons contenaient, outre des peintures et des calligraphies, et aux côtés des éditions imprimées, des manuscrits et des estampages, des objets d'antiquité, et en particulier des bronzes, mais aussi des objets du lettré, au premier rang desquels des sceaux et des pierres à encre.

L'ACQUISITION DES OBJETS DE COLLECTION

Voyons en premier lieu comment s'acquièrent les objets d'art dans notre cercle : quels étaient les personnages avec lesquels le collectionneur se trouvait être en contact pour l'acquisition de ses objets, quelles étaient les pratiques d'acquisition courantes à cette époque. Mentionnons d'abord rapidement l'existence de collections familiales transmises sur plusieurs générations, même partiellement. C'est ainsi qu'un lettré du clan des Zhu de Meili, Zhu Hongyou 朱頊輶 (mort vers 1785), qui n'a laissé ni catalogue ni recueil littéraire, possédait quelques belles peintures qui lui venaient de la collection de son grand-père maternel, le grand lettré Gao Shiqi 高士奇 (1645-1704)⁴. Il est difficile de savoir dans quelle proportion les collections d'art des lettrés de Hangzhou étaient composées d'objets hérités, même si on peut supposer que l'existence dans notre réseau de vieilles familles de notables rend cette proportion plus importante qu'à Yangzhou par exemple, où les richesses étaient souvent nouvellement acquises. La transmission patrimoniale ne semble pas cependant avoir été le principal moyen de constitution d'une collection d'art, les fortunes se faisant et se défaisant rapidement.

Les achats d'œuvres d'art

On comparera la manière dont Zhu Hongyou entra en possession de ses peintures de celle dont Jin Deyu, son cousin, constitua sa collection d'art. Jin Deyu était un notable qui, après une courte carrière au Ministère de la Justice, se retira sur son domaine, le Cabinet des Paulownias en fleurs (fig. 1), dans la ville de Tongxiang, où il rassembla une bibliothèque, ainsi qu'une collection de peintures et de calligraphies. Celle-ci fut montée à partir de l'achat d'œuvres ayant appartenu à un grand collectionneur de la région, Xiang Yuanbian 項元汴 (1525-1590), comme nous l'apprend une de ses biographies :

Eyan (Jin Deyu)⁵ en vieillissant devint aussi un amateur de peinture, il fut pris de passion pour la peinture et la calligraphie et acheta des

4. Voir Fang 1984, p. 426.

5. En Chine, outre son nom, qui lui a été donné à la naissance, une personne possède généralement un nom personnel (*zi*) et plusieurs surnoms ou appellations

chefs-d'œuvre de la fameuse collection de Xiang (Xiang Yuanbian) à He (Jiaying) de même que des copies faites par Xiang⁶.

Nous n'en saurons guère plus sur cet achat, Jin Deyu n'ayant pas rédigé de catalogue de sa collection ou de texte concernant cette acquisition⁷. On remarque en tout cas que ce lettré est entré en possession d'une collection (ou plus certainement d'une partie d'une collection) qui avait été constituée dans sa localité de résidence près de deux siècles plus tôt et qui y était, semble-t-il, restée. Il est donc possible que la transaction se soit opérée entre particuliers, sans que la vente ne prenne un caractère public.

S'il paraît avéré que l'achat d'œuvres anciennes est un moyen normal de constituer une collection, cet exemple montre aussi que les réseaux locaux jouent un rôle important dans ces acquisitions. On constate en effet, pour les cas que nous avons recensés, que les achats s'effectuent presque toujours dans une même localité, ou que les collectionneurs se portent acquéreurs d'œuvres ayant été réalisées dans la région où ils vivent eux-mêmes. Ainsi Jin Deyu raconte-t-il comment un album de peintures de Huang Xiangjian 黃向堅 (1609-1673), peintre originaire de Suzhou, a été acheté par le beau-fils d'un collectionneur et médecin célèbre de cette même ville, Mao Rongping 毛榕坪⁸. Rien n'est dit sur le prix d'achat de l'album, ni sur la façon dont il fut acheté mais le même collectionneur vendit à un ami, Dai Guangceng 戴光曾, des années plus tard, une peinture de Fang Xun (fig. 2). À cette occasion, une précieuse inscription fut portée sur la peinture, nous racontant les circonstances de la transaction :

(hao) qu'elle s'est choisie. Les lettrés aimaient particulièrement se désigner par leurs noms personnels ou surnoms. C'est le cas dans la plupart des textes que nous présentons ici. Nous donnons donc toujours entre parenthèses, quand cela est nécessaire, le nom de naissance du personnage.

6. Jiang 1985, p. 131-132.
7. En revanche, Fang Xun décrit, sans mentionner leur localisation, des peintures provenant probablement de l'ancienne collection de Xiang. Voir Fang 1984, p. 461, p. 463-464, § 2.102, 2.108, 2.116, 2.117. Il s'agit de peintures attribuées à Han Huang (723-787), Zhang Xuan (714-742), Wang Meng (1301-1385) et Xu Ben (1320-1378). Sur les descriptions de peintures écrites par Fang Xun, et plus particulièrement sur la peinture de Han Huang, voir Kerlan-Stephens 2002.
8. Jin 1801, j.1, p. 1b.

Le deuxième mois de l'année *wuyin* du règne de Jiaqing (1818), je (Dai Guangceng) passai par Suzhou et rendis visite à (Mao) Rongping. Il sortit ce rouleau et ensemble nous l'appréciâmes. Je l'aimai sans m'en lasser. Aussi j'en fis l'acquisition pour 14 pièces d'argent étranger⁹.

Dans ce texte aucun intermédiaire n'est mentionné, même s'il n'est pas impossible d'imaginer que Dai et Mao ont eu recours à une relation commune pour discuter du prix de la vente. Quoiqu'il en soit, la vente s'est effectuée entre connaissances, dans un cadre privé : les collectionneurs étaient vendeurs aussi bien qu'acheteurs.

Les échanges et les dons

Dans bien des exemples relevés, l'acquisition d'une œuvre relevait plus de l'échange que de l'achat. Le lettré Guo Lin 郭麟 (1767-1831), qui visita de nombreuses collections de la région, raconte avoir souhaité acquérir une peinture de Fang Xun. Mais, hélas pour lui, il n'avait pas de « pierre du mont Qiuchi pour faire un échange » avec le propriétaire de l'œuvre¹⁰. Guo Lin fait ici allusion à un type de pierre que le grand lettré et collectionneur Su Shi 蘇軾 (1037-1101) posséda lui-même. On retrouve à nouveau mention de cette pierre dans le récit d'un échange, à nouveau malheureux, que nous rapporte le même Guo Lin :

Monsieur Zhu Xiangpu (Zhu Hongyou) de Danghu¹¹ avait acheté une pierre étrange. Elle possédait deux cavités bien visibles, entièrement apparentes, taillées avec précision mais comme formées par un processus entièrement naturel, sans trace du ciseau : c'était vraiment le genre d'objet qu'on chérit et dont on prend grand soin. Monsieur Jin Eyan (Jin Deyu) de Tongxiang désirait en faire l'acquisition. Aussi, prenant modèle sur la manière dont Wang Jinqing (Wang

9. Il s'agit de dollars d'argent importés soit d'Espagne (Carolus dollars) soit du Mexique. Le dollar était une des monnaies en circulation dans toute la Chine à l'époque. D'après les informations communiquées par M. François Thierry, conservateur en chef à la Bibliothèque nationale, la somme équivalait à 13 104 sapèques officielles de l'époque. Voir Pang 1971, j. 6, p. 36 pour une retranscription de ce texte.

10. Guo 1995-1999, j. 8, p. 16.

11. C'est l'ancien nom de la localité de Pinghu dans la préfecture de Jiaying au Zhejiang.

Shen, 1036-?) s'était servi d'une pierre de Qiuchi, il demanda à son ami Fang Landi (Fang Xun) de réaliser une peinture pour proposer un échange. Mais Zhu rendit la peinture sans lui céder la pierre¹².

Peinture et pierres de lettrés s'échangent donc, selon une tradition bien établie. D'autres objets circulent ainsi. Zhu Weibi 朱為弼, un des fils de Zhu Hongyou raconte avoir reçu en présent de Jin Deyu, un miroir antique¹³. Il est précisé dans le texte qu'il s'agit d'un présent, reçu alors que Weibi venait de passer trois jours en compagnie de son cousin et ami. S'agissait-il d'un cadeau d'adieu de la part de ce collectionneur appauvri, qui allait mourir, nous apprend le même texte, peu de temps après? Les dons désintéressés sont en effet rares. Prenons l'exemple de Zhu Fang'ai 朱方護 (1721-1786), un oncle commun de Jin Deyu et de Zhu Hongyou. Zhu Fang'ai était un lettré relativement connu à Tongxiang, apprécié pour sa poésie et encore plus pour sa peinture de fleurs de prunus. Dans une inscription sur une peinture, il raconte comment un collectionneur lui fit don de cette œuvre :

L'année passée, chez Min Lianfeng, Antou, de Hanjiang (Jiangsu) j'ai vu une magnifique peinture de prunus rouges, un rouleau horizontal dans le style de Ma Yuan (act. 1189-1225). Y était peinte une branche unique en bourgeon, avec des couleurs vives. Je ne pouvais m'arrêter de la contempler. Min sourit de moi et me l'offrit : c'était là un don d'une valeur inestimable!¹⁴

On peut se demander s'il s'agissait là d'un véritable don ou plutôt d'un échange, Zhu Fang'ai ayant peint à son tour des prunus qu'il aurait offerts, accompagnés du texte présenté ci-dessus, au généreux collectionneur. L'inscription fait elle-même partie de la transaction : en donnant le nom de l'ancien propriétaire, en insistant sur sa générosité, et en publiant le texte de l'inscription, Zhu Fang'ai contribuait à la « gloire » de ce personnage (au sujet duquel on n'a par ailleurs trouvé aucun renseignement).

Les collections de la région de Hangzhou furent donc constituées par achat ou échanges. Il faudrait s'intéresser à la distinction, si elle existe, entre l'échange et l'achat : y avait-il un type d'objets qui

12. Guo 1820, j.3, p. 14.

13. Zhu Weibi dans Jin 1801, Préface.

14. Zhu 1788, p. 10b.

s'échangeaient plus qu'ils ne s'achetaient, ou bien le choix entre échange et achat dépendait-il des circonstances, des acteurs de la transaction, de l'époque ? On notera que dans tous les cas examinés, les différents personnages rencontrés appartiennent au même cercle de lettrés. Nous n'avons trouvé nulle part de mention d'un marchand d'art ou d'antiquités. Ceci peut paraître étonnant quand on sait que sous la dynastie des Ming, Hangzhou et Suzhou étaient connues pour leurs marchés aux antiquités¹⁵. Il existait bien, sous les Qing, en particulier à Suzhou, des boutiques spécialisées dans la vente d'antiquités, mais celles-ci ne sont pas mentionnées dans nos textes¹⁶. De même, on sait que des prêteurs sur gage se tenaient à disposition des malheureux collectionneurs ayant subi des revers de fortune¹⁷. Les marchands d'art étaient-ils absents des transactions, étaient-ils au contraire devenus des figures si familières qu'on ne prenait pas la peine de les mentionner (de la même façon que les lettrés ne mentionnent jamais leurs aides, serviteurs, hommes de main, etc.) ou s'adressaient-ils à un autre type de public, celui des acheteurs occasionnels ou des collectionneurs qui n'avaient pas accès aux circuits des élites lettrées de la région ?

S'il est clair que les œuvres d'art s'achetaient dans les cercles lettrés, et souvent entre particuliers, la question demeure de savoir comment étaient fixés les prix alors qu'il n'existait pas d'enchères publiques ni de catalogues de ventes. Il faut supposer que les collectionneurs étaient amenés à marchander avec ou sans l'aide d'intermédiaires. Les collectionneurs lettrés avaient la culture artistique nécessaire à de telles pratiques. Pour la peinture, les écrits sur l'art, élaborant des lignées d'artistes, décrivant en quelques phrases les styles de tel ou tel artiste, établissant les canons de la beauté picturale en les associant aux noms de quelques maîtres, pouvaient servir de guide. De même, les catalogues de collectionneurs, même s'ils ne portaient pas mention de prix, devaient aussi permettre aux intéressés de se faire une idée du caractère précieux ou de la rareté des objets. Enfin, nous y

15. Clunas 2004, p. 136

16. Voir Hsü 2001, p. 58.

17. Ce fut le cas de Jin Deyu qui dut mettre en gage sa collection de peintures et de calligraphies à la fin de sa vie. Voir Yan 1887, j. 15.

reviendrons, les réunions de lettrés, moments où les œuvres recouvraient une forme de publicité en étant exposées, devaient par ailleurs permettre de déterminer la valeur ou l'échelle de valeur des objets soumis à l'approbation des pairs.

Dès que l'on souhaitait acquérir des œuvres d'artistes contemporains, cependant, l'affaire devenait plus complexe. L'échange était alors un mode de transaction classique. Dans notre cercle de collectionneurs, il apparaît même que lorsqu'il s'agit d'un peintre en activité, mieux vaut éviter de lui proposer de l'argent, comme le rapporte Guo Lin à propos d'un peintre qu'il accueillit chez lui :

Quand Jiang Zizhou (act. à Hangzhou fin XVIII^e-début XIX^e s.) était inspiré, il se mettait à peindre. Mais qu'on vienne lui offrir de l'or en le pressant de réaliser une peinture, il rendait l'argent en le jetant au visage¹⁸.

Ce genre d'anecdote est un poncif de la littérature chinoise sur la peinture. Elle montre cependant qu'il était encore considéré comme vulgaire de commander une peinture en la monnayant. C'est ce que laisse entendre cette autre anecdote, réelle ou fantasmée, concernant Fang Xun.

Un marchand offrit un jour de l'or, plusieurs dizaines de *yi*¹⁹, en lui demandant de faire la peinture des « Jeux Secrets »²⁰. Il refusa catégoriquement, en disant : « C'est de l'incitation au vice, l'art ne valorise pas cela. Bien qu'étant pauvre, je ne le ferai pas »²¹.

Il faut bien entendu faire la part de ce qui relève du mythe – le peintre lettré, être moralement pur et désintéressé – dans ce récit. D'autres anecdotes, concernant des peintres du XVIII^e siècle, nous prouvent qu'à cette époque il était courant d'acheter des peintures directement auprès des artistes. L'exemple de Zheng Xie 鄭燮 (1693-1765) qui, à Yangzhou, afficha une liste de prix le montre²². À Hangzhou, les biographies d'un disciple (le peintre Dong Qi 董棨 [1772-1844]) et d'un

18. Guo 1995-1999, p. 155.

19. Le *yi* est une ancienne mesure de poids, équivalant à 20 ou 24 *liang* (un *liang* = 37,301 grammes).

20. C'est-à-dire une peinture érotique.

21. Yu 1801, p. 20a.

22. Voir Hsü 2001, p. 146 et suiv.

collègue (le peintre Xi Gang) de Fang Xun disent explicitement que ces deux artistes vécurent grâce à la vente de leur travail. Cependant – et il faudrait s'intéresser à la corrélation entre le niveau de renommée de l'artiste et la nature des transactions – il n'est pas rare non plus de voir mentionné le fait qu'une peinture fut réalisée en remerciement d'un cadeau. Ainsi Zhu Fang'ai remercie-t-il par une peinture une connaissance qui lui a fait don d'un pot de narcisses et de prunus²³. Fang Xun réalisa pour sa part une peinture pour remercier son ami, le célèbre bibliophile Bao Tingbo, de lui avoir prêté des ouvrages rares²⁴. La peinture de Fang Xun que Guo Lin désirait tant acquérir, fut réalisée pour un moine qui avait fait parvenir au peintre des pousses de bambous comestibles. L'artiste représenta ces mêmes plantes sur un rouleau horizontal, accompagnant l'image d'un quatrain de sa composition²⁵. Ces deux derniers exemples doivent être distingués : dans le premier cas, il s'agit d'un échange amical alors que dans le second, on est en présence d'une véritable commande, le moine n'appartenant pas aux cercles des proches du peintre. Il était habituel de passer commande d'une peinture en offrant à l'artiste de la nourriture ou des médicaments.

Le mécénat artistique était aussi une pratique courante : héberger un artiste chez soi un temps durant permettait au collectionneur d'obtenir de nouvelles œuvres. Mais, on va le voir, les peintures que commandaient les collectionneurs pouvaient avoir un double usage : possibles pièces de collection elles se transformaient aussi en monnaie d'échange pour d'autres objets que le collectionneur souhaitait acquérir.

Le mécénat artistique

Nous prendrons ici l'exemple de Jin Deyu qui fut des années durant le protecteur du peintre Fang Xun. Jin Deyu fit venir Fang Xun chez lui, tout d'abord, à ce qu'il semble, pour faire expertiser sa collection :

23. Zhu 1788, p. 12a.

24. Fang 1803, j. 3, p. 31a.

25. Guo 1995-1999, j. 8, p. 16.

À Tongxiang, le fonctionnaire du ministère de la Justice Jin Yunzhuang (Jin Deyu), qui aimait la calligraphie et la peinture, avait une collection très riche. Ayant entendu parler de la renommée de (Fang) Lanru, il envoya une lettre pour l'inviter et lui montra des œuvres fameuses des grands maîtres d'autrefois pour qu'il lui en explique l'authenticité et la qualité. Fang en détermina la valeur sans erreur²⁶.

Mais le texte ajoute que Jin demanda aussi à Fang de faire des copies des œuvres de sa collection, soi-disant « pour tester l'œil des connaisseurs ». Le peintre n'était donc pas nécessairement engagé pour produire des œuvres d'art personnelles : il servait d'expert et de copiste. L'étude du corpus existant des œuvres de Fang Xun montre en effet que très peu de ses travaux semblent avoir été réalisés pour Jin Deyu, quand bien même celui-ci l'hébergea de nombreuses années, les deux hommes restant liés jusqu'à leur mort.

Quel était l'intérêt d'engager un peintre pour réaliser des copies et, plus généralement, quel fut le rôle du peintre dans la constitution de la collection de Jin Deyu ? Au XVIII^e siècle, les peintures anciennes sont en vérité rares et précieuses. Les menaces pesant sur elles sont diverses. Les chefs-d'œuvre pouvaient être confisqués par l'empereur ou de puissants collectionneurs. En outre, les peintures s'abîment facilement si elles ne sont pas conservées dans de bonnes conditions ou restaurées régulièrement, ce qui, dans les deux cas, coûtait de l'argent. L'emploi d'un peintre en résidence permettait à la fois de protéger les plus belles pièces de la collection, dont on ne montrait que les copies et d'acquérir de nouvelles pièces, copies d'œuvres anciennes vues chez d'autres ou empruntées un temps durant. C'est par exemple ce que fit Jin Deyu, lorsqu'il demanda à Fang Xun de copier une peinture de Zhou Zhimian (XVI^e-XVII^e siècles) [fig. 3]. L'inscription de Jin Deyu sur la peinture est explicite :

Yang Zihe possédait l'original de cette peinture ; elle était auparavant dans la collection de Dong Sinong (Dong Qichang, 1555-1636). J'en ai repris l'idée et ai demandé à Lanshi (Fang Xun) de la copier. J'ai conservé cette dernière peinture précieusement de longues années,

26. Yu 1801, p. 20a.

jusqu'à ce jour où je l'offre en présent à monsieur Zhewen pour ses cinquante ans.

Le onzième mois de la première année du règne de Jiaqing (1796), un jour faste, Jin Deyu Eyan.

Fang Xun a donc, à la demande de Jin Deyu, copié une peinture ancienne; c'est la copie qui est entrée dans sa collection. Mais cette peinture ne fut pas conservée chez Jin qui l'offrit finalement. C'est là un autre aspect du mécénat de Jin Deyu qu'il convient de souligner. Il employa Fang Xun à produire des œuvres qui lui servirent de monnaie d'échange. C'est le cas de cette peinture, offerte à une personne comme cadeau d'anniversaire. C'était aussi le cas de la peinture que Jin Deyu fit faire à Fang Xun lorsqu'il tenta d'obtenir une pierre étrange dans l'anecdote mentionnée plus haut par Guo Lin. Ceci explique que le collectionneur ait finalement laissé peu de sceaux ou d'inscriptions sur les peintures de son protégé : celles-ci ne lui étaient pas destinées, elles étaient réalisées ou conservées en vue de transactions entre collectionneurs.

En participant directement à la circulation, l'échange et la diffusion des œuvres de Fang Xun, Jin Deyu devenait plus qu'un simple commanditaire. Il joua sans aucun doute le rôle d'intermédiaire, et même d'agent, pour ce peintre dont la renommée grandit grâce à la protection qu'il reçut de cet ancien fonctionnaire du ministère de la Justice. Certains textes laissent même penser que Jin intervint de manière assez dirigiste dans la carrière de Fang Xun, en éconduisant par exemple plusieurs commanditaires, bref, en gérant sa clientèle.

Il est aussi probable que c'est grâce à ce notable que Fang Xun fut mis en contact avec d'importants collectionneurs de la région de Hangzhou et même avec de prestigieux fonctionnaires en poste dans cette localité. Dans les dernières années de sa vie, Fang Xun fut par exemple appelé auprès de Ruan Yuan, alors Inspecteur de l'éducation du Zhejiang. Ruan, qui souhaitait rencontrer ce que la province comptait de lettrés et d'artistes connaissait Jin Deyu²⁷ et c'est peut-être sur ses conseils qu'il convoqua Fang Xun. Le peintre ne vint que contraint et s'en retourna chez lui malade. Il mourut peu de temps

27. Voir Guo 1995-1999, j. 9, p. 5-6.

après et la rencontre n'eut donc pas l'effet escompté sur la carrière de l'artiste. Mais à la même époque, un autre peintre, Xi Gang, reçut les faveurs de Ruan Yuan et ceci contribua à sa célébrité.

À Hangzhou, la culture lettrée est encore dominante à la fin du XVIII^e siècle dans la pratique des collections. C'est donc au sein des cercles lettrés que s'organise la circulation des œuvres, sous forme d'achat et d'échanges. Le rôle du collectionneur est à la fois central et multiple. Il est bien entendu l'acheteur ; mais il peut aussi devenir le vendeur, l'intermédiaire ou l'agent. Ceci nous amène aussi à penser que l'espace de sociabilité de la collection d'art, dans la région de Hangzhou au XVIII^e siècle, était un espace fermé, concernant un groupe restreint de personnes. C'est ce que nous allons voir en nous intéressant désormais à la question du public visitant les collections.

LE PUBLIC DES COLLECTIONS D'ART À HANGZHOU

Quels étaient les visiteurs qui pouvaient voir les collections d'art et d'antiquités réunies dans les environs de Hangzhou dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ? Les textes étudiés apportent une réponse assez claire à ce sujet : les collections avaient pour public un cercle fermé de personnages entretenant entre eux des relations de voisinage, d'amitié ou de parenté. D'une part, il y avait des collectionneurs locaux se rendant visite les uns les autres. D'autre part, les hauts fonctionnaires en poste à Hangzhou, qui, du fait de leur prestige et de leur autorité, pouvaient visiter les collections de la région. Enfin, des artistes, peintres ou calligraphes, eurent accès à des collections d'art qu'ils purent même parfois étudier en vue de leur formation.

Un cercle fermé : lettrés, notables et artistes

Visites entre lettrés

Une des activités favorites des lettrés de la préfecture de Jiaxing semble avoir été d'organiser de courtes excursions pour aller en visite chez les uns et les autres. La géographie de la région favorisait ces échanges, les rivières et canaux permettant de voyager par voie fluviale. On n'allait pas très loin : Suzhou au Nord, Hangzhou au Sud paraissent constituer les limites de l'espace parcouru, soit environ

cent cinquante kilomètres. Bien des inscriptions ont ainsi été portées sur des peintures ou des objets montrés par le collectionneur à ses visiteurs. Nous ne présenterons ici que deux exemples.

Jin Deyu et son oncle Zhu Fang'ai virent, sans doute ensemble, chez un fonctionnaire originaire de Hangzhou, Shen Tingfang 沈廷芳 (1702-1772) une pierre à encre très célèbre qui avait appartenu à Zhao Nanxing 趙南星 (1550-1627, connu également sous son appellation honorifique de Zhao Zhongyi). Les deux admirateurs de cette rareté composèrent chacun un texte à ce sujet, reporté dans leurs recueils littéraires²⁸.

Le grand amateur d'inscriptions anciennes Zhang Yanchang 張燕昌 (1738-1814) décrit de son côté des estampages ou des papiers anciens vus chez Jin Deyu en compagnie de Bao Tingbo et de Fang Xun²⁹. L'impression que l'on retire de ce type de textes est que le cercle des collectionneurs est très fermé. Rarement se trouve mentionné un « étranger », c'est-à-dire un visiteur non originaire de ou ne résidant pas dans la région de Hangzhou. Tout aussi rares sont les visites effectuées par nos collectionneurs dans des collections hors de leur réseau de relations.

Il faut nuancer cependant : certains collectionneurs reçurent des visiteurs venant de tout l'empire. C'est le cas de Bao Tingbo, un des bibliophiles les plus réputés de son temps³⁰. La richesse de sa collection de livres, conjuguée à l'expertise qu'il avait acquise dans le domaine, justifie amplement sa renommée nationale. Jin Deyu, comme Bao Tingbo, avait acquis une certaine réputation, en particulier dans le domaine de l'étude des manuscrits et de la philologie. Ceci explique sans doute que les deux hommes furent reçus dans les cercles des fonctionnaires en poste à Hangzhou.

Relation avec les notables locaux

On trouve chez Guo Lin le récit suivant :

Mon ami Chen Mozhai, Guangning (?-1814), fut engagé en mémoire de son père mort au service de l'État comme commandant des mers

28. Jin 1801, j. 1, p. 8b et Zhu 1800, j. 7, p. 3b.

29. Zhang 1896, *xia*, ou Zhang 1889, p. 12.

30. Voir préface de Zhu Wenzao (1776) dans le *Zhibuzu zhai congshu*.

et des lacs. Je suis passé par sa résidence de fonction. En tout sens, des pierres gravées. À la gauche de sa résidence, il y a une imprimerie; à sa droite le son de cloches répond à celui des tambours du Yamen. Quand on entre dans l'ancienne salle, sur plusieurs étagères des documents, des livres, des vases de bronze, des écailles de tortue empilées. Je lui dis en plaisantant : « Voilà vraiment un général qui n'aime pas l'art de la guerre ». À cette époque les hauts fonctionnaires comme le vice-censeur Ruan Yuntai (Ruan Yuan) ou l'intendant Qin Xiaoxian (Qin Ying, 1743-1821) ou le fonctionnaire Bai Juxi (Bai Ling, 1748-1816), parce qu'ils n'étaient pas considérés par les lettrés et les grands talents comme des « fonctionnaires grossiers »³¹, recevaient des célébrités et de bons amis comme Jin Eyan (Jin Deyu), Fang Landi (Fang Xun), Chen Gongfu (Chen Shouqi, 1771-1834), les frères Chen, Mansheng (Chen Hongshou, 1768-1822) et Yunbo (Chen Wenjie, 1771-1843). On s'offrait mutuellement poèmes et boissons dans un esprit d'entière liberté et de délassément [...] ³²

Dans le texte de Guo Lin, un collectionneur local (Jin Deyu) est en visite chez le grand fonctionnaire qu'est Chen Guangning. Il lui est alors loisible d'admirer la collection de son hôte. Mais il me semble qu'on peut aussi supposer que ces fonctionnaires locaux, probablement à l'affût de trésors à voir ou à acquérir, utilisèrent leurs relations avec les notables et les lettrés locaux pour pénétrer les réseaux de collectionneurs, plus ou moins importants, de la région. Inversement, la réputation à l'échelle provinciale ou nationale des collectionneurs de la région a pu se construire grâce à ces fonctionnaires qui, changeant de poste régulièrement, retournant à Pékin, publiant leurs écrits, faisaient circuler dans les milieux lettrés de l'empire les informations dont ils disposaient sur les collections d'art qu'ils avaient pu voir.

Certains collectionneurs de la région de Jiaying furent aussi en relation avec l'empereur Qianlong. On connaît l'intérêt que ce dernier porta aux collections d'art et d'antiquités. La région du bas Fleuve Bleu constituait à cet égard un grenier d'une richesse extraordinaire. Les tournées d'inspection que l'empereur effectua dans le Sud servirent aussi à récolter des trésors en matière de collection, avec ou sans

31. C'est-à-dire des militaires.

32. Guo 1995-1999, j. 9, p. 5-6.

l'accord des propriétaires³³. À Jiaxing, la bibliothèque de Bao Tingbo intéressa l'empereur. Bao Tingbo prêta au trône quelque six cents ouvrages en vue de l'impression du *Siku quanshu* 四庫全書 (Collection complète des Quatre trésors)³⁴. On a aussi retrouvé dans le catalogue de la collection impériale une lettre manuscrite d'un lettré des Song qui, d'après les sceaux et inscriptions, appartient à la collection de Bao Tingbo jusqu'au milieu des années 1770³⁵. Jin Deyu pour sa part, offrit en 1780, lors d'une tournée d'inspection, des éditions anciennes à l'empereur. Celui-ci le remercia d'un don de soieries³⁶. Jin avait également commandité et financé un ensemble de cent portraits du petit peuple du Zhejiang, réalisés par Fang Xun³⁷, qui fut offert à l'empereur. Il était d'usage que les notables d'une région fassent ainsi des dons à leur souverain. On peut supposer que les hauts fonctionnaires en poste à Hangzhou servirent de relais pour que l'« auguste personne » ait connaissance des trésors dont étaient propriétaires les collectionneurs locaux.

Les artistes, visiteurs de collections

Les collectionneurs de Jiaxing ouvrirent aussi leurs collections à des artistes dont le statut social était inférieur au leur, mais qui étaient

33. Mote 1988, p. 53, raconte que certains collectionneurs faisaient faire des faux de leurs objets pour que les originaux ne risquent pas de tomber entre les mains de l'empereur.
34. L'empereur Qianlong, prenant modèle sur les entreprises éditoriales de ses illustres prédécesseurs, décida de collecter, rassembler et éditer tous les ouvrages en circulation dans l'empire dignes d'être les représentants de la culture chinoise dont il était le garant. Commencée en 1772, cette gigantesque entreprise éditoriale dura jusqu'au début des années 1790. Trois mille quatre cents classiques, couvrant des domaines aussi variés que l'histoire, la géographie, l'astronomie, la politique, l'économie, les sciences et techniques, la philosophie furent ainsi rassemblés. Ce projet éditorial qui mit à contribution des centaines de lettrés ne fut pas qu'une entreprise de prestige. Elle servit aussi les visées inquisitoriales d'un souverain qui put ainsi traquer les écrits séditeux et surveiller ses sujets. Voir Goodrich 1935.
35. Guoli gugong bowuyuan (éd.) 1969, p. 3242-3249.
36. Yan 1887, j. 15.
37. Il s'agit du *Taiping huanle tu* 太平歡樂圖 (Paix et joie dans le royaume), 1780, connu dans l'édition imprimée de la Loushan shuju, 1888, conservé à la Bibliothèque de Shanghai. Il existe également une copie peinte de cet album réalisée par Dong Qi, un disciple de Fang Xun, conservée au musée du Palais à Pékin.

respectés pour leur culture lettrée. Un peintre comme Fang Xun put voir des peintures considérées alors comme des chefs-d'œuvre. Sa condition de protégé – voire d'employé – de Jin Deyu, qu'il accompagna dans de nombreux déplacements, explique en partie cette opportunité. Mais par ailleurs, Fang Xun, par son art, se plaçait dans la tradition de la peinture lettrée; héritier des artistes vénérés par les collectionneurs de Hangzhou, il n'en avait que plus le droit d'en apprécier les œuvres. Fang Xun n'était apparemment pas le seul peintre dans ce cas : les textes littéraires mentionnent souvent la présence d'un artiste dans les réunions des collectionneurs.

Dans son traité de peinture, Fang Xun décrit assez précisément une vingtaine d'œuvres qu'il vit ainsi chez les uns et les autres³⁸. Certains des collectionneurs nous sont connus, d'autres pas. Leur lieu de résidence est toujours le nord du Zhejiang. Toutes les peintures décrites sont supposées anciennes, donc prestigieuses. On ne s'interrogera pas ici sur les nombreuses motivations qui incitèrent Fang Xun à insérer dans son traité ces descriptions. Si l'on se place du point de vue de l'histoire des collections, on notera que cette partie du traité, publié en 1799, a pu avoir deux effets : d'une part, contribuer à une connaissance fine et précise des collections de peintures constituées dans le nord du Zhejiang. C'est pour le peintre une manière de glorifier la richesse artistique de sa région – comme il l'a fait précédemment en citant de nombreux peintres locaux, connus ou pas. D'autre part, les descriptions de Fang Xun sont aussi des jugements, des évaluations portées sur des œuvres d'art. Comme si une sorte d'expertise lui avait été demandée. Et bien souvent un visiteur est amené (ou incité) à se prononcer, par une inscription par exemple, sur la qualité de telle ou telle peinture qu'il a vue. Le visiteur est aussi un juge, un expert pour le collectionneur qui lui ouvre ses portes.

La réunion lettrée, entre salon et salle des ventes

Le public ayant accès aux collections d'art dans la région de Hangzhou est un public restreint, composé des membres de l'élite. Clos, l'univers des collectionneurs de Hangzhou est également hiérarchisé. On peut distinguer trois niveaux. Il y a d'abord les petits collection-

38. Voir Fang 1984, p. 460-465 et Kerlan-Stephens 2002.

neurs, mentionnés parfois pour un objet, une peinture. De ces personnages, nous ne connaissons que le nom, apparaissant au hasard d'un texte, d'un sceau ou d'une inscription qu'ils laissent – quand ils en laissent. Au second niveau se trouvent les collectionneurs appartenant aux élites locales. C'est le cas de Jin Deyu ou Bao Tingbo. Non seulement ces personnages se consacrent à leurs collections, qui nous sont mieux connues, mais ils jouent aussi le rôle d'intermédiaires pour leurs collègues ou en faveur des grands fonctionnaires. Ce sont ces collectionneurs privés qui, en l'absence de toute institution nationale ou locale furent soucieux de rechercher et de conserver le patrimoine artistique de leur région, monuments, œuvres d'art ou œuvres littéraires. Le troisième niveau de hiérarchie est constitué par les fonctionnaires en poste à Hangzhou. Ceux-ci ont pu rassembler au cours de leur carrière des objets découverts en différentes régions de l'empire. Leurs collections sont donc souvent bien plus riches. Ils ont pu également, comme ce fut le cas pour Ruan Yuan, mettre en place une politique de protection du patrimoine local³⁹. Ainsi constate-t-on que si les collections étaient toujours des collections privées, notables locaux et hauts fonctionnaires contribuaient souvent à la conservation du patrimoine artistique local, jouant le rôle que jouèrent, en d'autres temps ou d'autres lieux, les institutions d'État ou d'Église⁴⁰.

Dans cet univers aux limites bien définies, les collectionneurs se rendent visite entre eux, formant des cénacles où les œuvres étaient montrées et admirées. C'est donc aux cours des réunions de lettrés, parfois aussi nommées en chinois « réunions élégantes » que se déroulaient les activités liées à la collection.

Rappelons brièvement que ces réunions ont quelques modèles célèbres, réels ou imaginaires comme la réunion du Jardin de l'Ouest (qu'on peine aujourd'hui à identifier) associée à la figure de lettrés fameux du XI^e siècle autour de Su Shi. On se retrouvait habituellement pour se livrer aux activités favorites des lettrés : composition poétique, calligraphie, appréciation d'objets antiques, etc. Au XVIII^e siècle, à Yangzhou, une réunion, organisée par les grands mar-

39. Voir à ce sujet Lefebvre 2004.

40. Il faut noter à ce sujet que le premier musée chinois fut fondé à la suite de l'initiative locale d'un lettré (Zhang Jian, 1853-1926) en 1905. Voir Claypool 2005.

chands de sel les frères Ma, est restée célèbre car elle fut immortalisée en une peinture (fig. 4)⁴¹. La réunion de lettrés, qu'elle donne lieu à des compositions poétiques, ou qu'elle soit l'objet d'une description picturale est ainsi un ressort important de la création artistique lettrée. Il peut s'agir d'un événement d'un grand retentissement, réunissant des dizaines de personnes de rang prestigieux ou d'un simple moment vécu dans l'intimité de quelques amis. Tout nous porte à croire qu'à Hangzhou, dans le cercle de nos collectionneurs, c'est cette forme plus fermée, plus intime qui avait la préférence (fig. 1). Ceux-ci ont laissé, à notre connaissance, peu documents (textes ou peintures) décrivant leurs réunions; c'est pourquoi ce texte de Fang Xun nous est très précieux :

Chez Xu Zhefu, il y a un rouleau de portraits de *Luohan* peints à l'encre, qui, dit-on, serait de la main de Chanyue (Guanxiu, 832-912). Il n'y en pas deux pareils en ce monde, aussi mon ami ne le montre-t-il pas à n'importe qui. Le septième jour du premier mois de l'année *yihai* (1755), je suis passé par son Bateau des flûtes de bambou, nous avons brûlé de l'encens et accompli les rites, puis nous avons ouvert le rouleau pour le regarder...⁴²

La séance se tint au moment des festivités du Nouvel An, ce qui explique son aspect ritualisé. Dans la description de la peinture qui suit cet extrait, Fang Xun s'intéresse de très près à la technique du pinceau. Il le fera de manière répétée dans tous ses textes de présentation de peintures. Il y décrit les œuvres avec ses yeux de peintre, sensible aux prouesses techniques, mais aussi à la qualité des encres, des supports. On imagine le peintre commentant ces œuvres devant une petite assemblée de collectionneurs et d'amateurs. De tels textes nous conduisent à penser que les réunions de collectionneurs purent, dans un contexte entièrement différent, jouer le même rôle que celui des salons de la première moitié du XVIII^e siècle. C'est là que les connaisseurs pouvaient discuter entre eux de la qualité des œuvres. Dans le cas de Fang Xun, les collectionneurs purent obtenir de lui avis de spécialiste. Cet avis est presque toujours positif, ce qui montre les limites de ce type d'examen : le peintre est tenu à honorer son hôte en confirmant la valeur, réelle ou supposée, de sa collection.

41. Voir Chou et Brown 1985, p. 133-138 et Mote 1988, p. 39 et suiv..

42. Fang 1984, p. 460.

Les inscriptions, colophons, mais aussi les sceaux et parfois les titres calligraphiés sur les peintures sont autant de documents sur l'activité des collectionneurs et de leurs amis lors de réunions lettrées. Les œuvres y sont jugées, évaluées. Par exemple, le bibliophile et collectionneur Yuan Tingtao 袁廷禱 (1764-1810) réunit en un album trois petites peintures d'artistes contemporains originaires du Zhejiang. Il explique dans une longue inscription pourquoi il considère ces artistes comme les seuls héritiers de la peinture lettrée telle qu'elle se développa entre le xv^e et le xvii^e siècle⁴³. Sa démarche, en composant cet album et en rédigeant cette inscription, s'apparente fort à celle d'un historien de l'art cherchant les parentés, les rapprochements, les influences.

Cette attitude du collectionneur d'art, critique, historien, n'est pas propre aux cercles des collectionneurs de la région de Hangzhou du xviii^e siècle. Il me semble cependant qu'elle fut particulièrement développée à cette époque et en ce lieu. Ceci est sans doute à mettre en relation avec les nouveaux modes de pensée et d'acquisition du savoir propres à cette période de l'histoire intellectuelle chinoise. En deux mots, bien des lettrés, depuis la fin du xvii^e siècle, rejettent les pures spéculations philosophiques, choisissant une approche savante, reposant sur des études de textes précises, un savoir historique et encyclopédique qui leur permet de s'intéresser à de nouvelles contrées du savoir⁴⁴. Le développement des études textuelles eut des conséquences sur l'ensemble des activités lettrées. Dans le domaine de la collection, on peut observer, en particulier dans la région de Hangzhou, qui fut un des centres de développement de ces études, évidemment très liées à la bibliophilie, que le collectionneur n'est plus simplement perçu comme un amateur ou un curieux ; il devient un spécialiste, un savant qu'on vient consulter comme tel. C'est en tout cas bien ainsi que sont décrits les bibliophiles de Hangzhou : ce ne sont pas simplement des collectionneurs d'éditions rares ; mais aussi

43. Voir l'inscription portée en 1800 sur un album de peintures de Fang Xun, Wu Lü (1740-1801 ?) et Xi Gang (1746-1803) dans la collection particulière de M. Harold Wong, Hong Kong.

44. C'est ce que Benjamin Elman a étudié dans son livre au titre révélateur *From Philosophy to Philology*, voir Elman 1984.

des éditeurs vérifiant, corrigeant, travaillant inlassablement sur les manuscrits qui passent entre leurs mains. Il s'agit là de livres et non d'objets d'art. Mais on est en droit de se demander si une telle attitude ne fut pas généralisée aux autres types de collections. Il faut aussi souligner, en ce qui concerne la peinture, que de nombreux lettrés sont des peintres amateurs ; ils possèdent donc un minimum de connaissances de la technique picturale leur permettant de juger de la qualité artistique d'une œuvre.

Quoiqu'il en soit, il apparaît que les séances au cours desquelles des collectionneurs montraient leurs objets constituaient bien plus qu'une agréable et amicale réunion d'amateurs. Le destin des œuvres d'art s'y jouait, comme il se joue aujourd'hui dans les salles des ventes. C'est là que les œuvres étaient authentifiées. C'est ainsi que Guo Lin, rendant visite à un collectionneur de Hangzhou, Jiang Buqing 江步青 (act. fin XVIII^e-début XIX^e siècle), inscrivit sur une peinture un texte qui est un véritable certificat d'authentification :

Ce rouleau vient de chez les Zhu ; monsieur Jiang en est l'actuel propriétaire.

Il ne porte aucun nom de famille ou de clan, mais les traces d'encre parlent d'elles-mêmes.

En regardant attentivement la vigueur du trait de pinceau et l'onctuosité de l'encre, les générations à venir pourront l'authentifier (comme étant de Fang Xun)⁴⁵.

On notera que parfois on portait sur la peinture un sceau où était gravée la phrase « Authentifié par Un Tel » qui jouait exactement le même rôle. Les objets présentés pouvaient aussi voir leur valeur augmenter si un invité de marque (un haut fonctionnaire par exemple) s'y intéressait. Car, en raison de son prestige social, le jugement critique ou le pouvoir d'expertise d'un tel personnage était particulièrement respecté (que cela soit fondé ou non). Il lui suffisait alors d'ajouter une inscription ou titre calligraphié de sa main pour que l'œuvre prenne du prix. C'est par exemple le cas d'un rouleau horizontal de Fang Xun qui se vit adjoindre, après sa mort, un titre écrit par le

45. Guo 1804, j.4, c.19, p. 9a.

très grand calligraphe, Liang Tongshu 梁同書 (1723-1815)⁴⁶ ainsi qu'une inscription par le haut fonctionnaire Ruan Yuan. Ces ajouts, autant, voire plus que la peinture, rendaient l'objet prestigieux, donc probablement plus coûteux. Il est incontestable que lorsque le fils de l'artiste recueillait ces inscriptions, il souhaitait glorifier la mémoire de son défunt père. Il n'en réalisait pas moins une belle opération publicitaire.

Dans les réunions de lettrés, les œuvres étaient non seulement évaluées ou réévaluées, mais elles pouvaient aussi s'échanger ou se vendre. Guo Lin par exemple cherche à obtenir une peinture de Fang Xun lors de sa visite chez un collectionneur ; Dai Guangceng achète la sienne chez son ami Mao Rongping. Ainsi dans ce cadre familial, réglementé selon les lois lettrées, les collectionneurs ont pu s'échanger, s'acheter, se vendre leurs objets en maintenant l'illusion de pratiques élégantes et pures. En l'absence d'un marché de l'art public, la réunion de lettrés servait à cette fin. Ceci était peut-être un peu différent en d'autres lieux de l'empire. À Yangzhou, le nombre de collectionneurs qui se fournissaient dans des boutiques ou auprès de marchands était suffisamment important pour que certains artistes fassent commerce d'antiquités et d'objets d'art⁴⁷. Néanmoins, au XVIII^e siècle en Chine la sociabilité dans le cadre des collections était encore essentiellement fondée sur le modèle de la sociabilité lettrée. Mais le modèle a sa souplesse ; il s'est adapté aux évolutions économiques et sociales, aux changements de mentalités. Ainsi constate-t-on que les exigences des collectionneurs concernant le discours sur les œuvres d'art est en train de se modifier : on recherche le discours du connaisseur, de l'expert plus que celui de l'amateur. On n'hésite plus à mentionner la valeur d'achat de l'œuvre. Ces tendances qui se font jour laissent deviner, sous l'apparente immuabilité des habitudes lettrées, un monde en transformation.

46. Voir Fang Xun, *Sishi Dushu le tu* 四時讀書樂圖 (*Les joies de l'étude aux quatre saisons*), musée de Hong Kong, ensemble de quatre peintures. Le titre calligraphié par Liang est suivi de l'inscription suivante : « C'est à la demande de Fang Tinghu, honorable fils de Landi que j'ai réalisé le titre de cette peinture. Au printemps de l'année *renxu* (1802), Tongshu, âgé de 80 ans ».

47. C'est le cas de Jin Nong, voir Hsü 2001, p. 172-173.

BIBLIOGRAPHIE

- Claypool 2005 : CLAYPOOL (Lisa), « Zhang Jian and China's First Museum », *The Journal of Asian Studies*, vol. 64, n° 3, août 2005, p. 567-604.
- Clunas 2004 : CLUNAS (Craig), *Superfluous Things. Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Honolulu, Hawaii University Press, 2004 (1^{re} édition 1991).
- Chou et Brown 1985 : CHOU (Ju-hsi) et BROWN (Claudia), *The Elegant Brush, Chinese Painting under the Qianlong Emperor, 1735-1795*, Phoenix, Phoenix Art Museum, 1985.
- Elman 1984 : ELMAN (Benjamin), *From Philosophy to Philology, Intellectual and Social Aspects of Change in Late Imperial China*, Cambridge (MA), Londres, Harvard University Press, 1984.
- Fang 1984 : FANG (Xun) 方薰, *Shanjingju hualun* 山靜居畫論 (Propos sur la peinture de l'Ermitage de la Montagne tranquille) [1798], dans Yu Anlan (éd.), *Hualun congkan*, Taipei, Huazheng shuju, p. 433-467, 1984.
- Fang 1803 : FANG (Xun) 方薰, *Shanjingju yigao* 山靜居遺稿 (Textes inédits de l'Ermitage de la Montagne tranquille), édition avec préface de Ruan Yuan datant de 1803, conservée à la Bibliothèque de Hangzhou, 1803.
- Goodrich 1935 : GOODRICH (Luther Carrington), *The Literary Inquisition of Ch'ien-lung*, Baltimore, Waverly Press, 1935.
- Guo 1804 : GUO (Lin) 郭麟, *Lingfenguan shi, si ji* 靈芬館詩 (Poèmes du Cabinet des parfums merveilleux, 4^e volume), 1804.
- Guo 1820 : GUO (Lin) 郭麟, *Lingfenguan zazhuo xubian* 靈芬館雜著續編 (Ajouts aux Mélanges du Cabinet des parfums merveilleux), 1820.
- Guo 1995-1999 : GUO (Lin) 郭麟, *Lingfenguan shihua* 靈芬館詩話 (Propos sur la poésie du Cabinet des parfums merveilleux) [1816], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1995-1999.
- Guoli gugong bowuyuan 國立故宮博物院 (éd.) 1969 : *Midian zhulin, Shiqu baoji sanbian, Shiqu baoji* 秘殿珠林 石渠寶笈 vol. 7, Taipei, Guoli gugong bowuyuan, 1969.
- Hsü 2001 : Hsü (Ginger Cheng-chi), *A Bushel of Pearls, Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangzhou*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- Hummel 1943 : HUMMEL (Arthur W.), *Eminent Chinese of the Ch'ing Period*, Washington D.C., United States government printing office, 1943.
- Jiang 1985 : JIANG (Baoling) 蔣寶齡, *Molin jinhua* 墨林今話 (Propos contemporains sur la forêt d'encre) [1840], dans Zhou Junfu (éd.), *Qingdai zhuanji congkan*, Taipei, Mingwen shuju, vol. 73, 1985.

- Jin 1801 : JIN (Deyu) 金德輿, *Tonghuaguan shichao* 桐華館詩鈔 (Poèmes du Cabinet des Paulownia en fleurs), préface de 1801, édition du Huijing tang, conservée à la Bibliothèque de Shanghai, 1801.
- Kerlan-Stephens 2002 : KERLAN-STEPHENS (Anne), « De l'image à l'action : les descriptions de peintures dans la culture lettrée chinoise », *Études Chinoises*, vol. 21, 1-2, 2002, p. 67-98.
- Kerlan-Stephens 2006 : KERLAN-STEPHENS (Anne), « Le peintre Fang Xun et les cercles de la reconnaissance », *Arts Asiatiques*, vol. 60, 2005, p. 31-61.
- Lefebvre 2004 : LEFEBVRE (Éric), « Collectionner pour transmettre », communication prononcée au colloque international *La question de l'art en Asie*, Université Paris Sorbonne, 2004.
- Li 1985 : LI (Huan) 李桓, *Guochao qixian leizheng* 國朝耆獻類徵 (1890) dans Zhou Junfu (éd.), *Qingdai zhuanji congkan*, Taipei, Mingwen shuju, vol. 184, 1985.
- Lovell 1973 : LOVELL (Hin-cheung), *An Annotated Bibliography of Chinese Paintings Catalogues and Related Texts*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1973.
- Mote 1988 : MOTE (Frederick), « The Intellectual Climate in Eighteenth-century China: Glimpses of Beijing, Suzhou and Yangzhou in the Qianlong Period », dans Brown Claudia et Chou Ju-hsi (éd.), *Chinese Painting under the Qianlong Emperor*, Phoebus 6, no. 1, Arizona State University, 1988.
- Pang 1971 : PANG (Yuanji) 龐元濟, *Xuzhai minghua lu* 虛齋名畫錄 (Catalogue de fameuses peintures du Cabinet vide), 1909, réédité dans *Yishu shangjiang xuanzhen*, Taipei, Hanhua wenhua, (1909), 1971.
- Ruan 1995-1999 : RUAN (Yuan) 阮元, *Dingxiangting bitan* 定香亭筆談 (Propos au fil du pinceau du Pavillon aux senteurs assurées) [1800], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1995-1999.
- Wang 1985 : WANG (Chang) 王昶, *Huhai shiren xiaozhuan* 湖海詩人小傳 (Biographies des poètes des mers et des lacs) [1803], dans Zhou Junfu (éd.), *Qingdai zhuanji congkan*, Taipei, Mingwen shuju, vol. 24, 1985.
- Wilkinson 2000 : WILKINSON (Endymion), *Chinese History, A Manual*, Cambridge (Ma), Londres, Harvard University Press, 2000 (Harvard-Yenching Institute Monograph Series, 52).
- Yan 1887 : YAN (Chen) 嚴辰 (éd.), *Guangxu Tongxiang xianzhi* 光緒桐鄉縣志 (Monographie de Tongxiang de l'ère Guangxu), 24 volumes, 1887.

- Yu 1984 : YU (Anlan) (éd.), *Hualun congkan* 畫論叢刊, Taipei, Huazheng shuju, 1984.
- Yu 1801 : YU (Jiao) 俞蛟, *Duhua xianping* 讀畫閒評 (Badineries critiques sur des peintures vues), préface de l'auteur de 1801, dans *Meng'an zazhuo zhi yi*.
- Zhang 1896 : ZHANG (Yanchang) 張燕昌, *Jinshi qi* 金石契 (Sur les inscriptions sur pierre et métal), dans *Gui Chi Liu Shi Quxuekan*, 1896.
- Zhang 1889 : ZHANG (Yanchang) 張燕昌, *Jinsu jianshuo* 金粟箋說 dans *Yuyuan congkan*, 1889.
- Zhongguo gudai shuhua jiatingzu 1994 : Zhongguo gudai shuhua jiatingzu (éd.) 中國古代書畫鑑定組, *Zhongguo gudai shuhua tumu* 中國古代書畫圖目 (Catalogue illustré des peintures et calligraphies anciennes chinoises), Pékin, Wenwu chubanshe, vol. 11, 1994.
- Zhu 1788 : ZHU (Fang'ai) 朱方藹, *Meihua tiji* 梅畫題記 (Recueil d'inscriptions sur des peintures de fleurs de prunus) dans Bao Tingbo (éd.), *Zhibuzhu zhai congshu*, vol. 30, 1788.
- Zhu 1800 : ZHU (Fang'ai) 朱方藹, *Chunqiao caotang shiji* 春橋曹堂詩集 (Recueil de poèmes de la chaumière du Pont printanier) préface de 1800, édition du Huijing tang, conservée à la Bibliothèque de Shanghai, 1800.



FIG. 1. — Fang Xun (1737-1799), *Fang Wen Wenshui Tianzhongjie jing tu* (Scènes de la fête du Double Cinq d'après Wen Jia), détail d'un rouleau horizontal, encre et couleurs sur papier, 22,4 × 116 cm [peinture] (Collection Roy et Marilyn Papp, Phoenix Museum of Art, Phoenix [AZ] photo Craig Smith).



FIG. 2. — Fang Xun (1737-1799), *Mo Songren shese huahui* (Fleurs et plantes d'après les maîtres Song), détail d'un rouleau horizontal, encre et couleurs sur papier, 29,5 × 551,3 cm, 1781 (Shanghai Museum, Shanghai).



FIG. 3. — Fang Xun (1737-1799), *San duo tu* (Les trois fruits d'abondance : pêche, grenade et citron), encre et couleurs sur papier, rouleau vertical, 1794 (musée de Pinghu, Zhejiang. Reproduction d'après *Zhongguo gudai shuhua jiangdingzu* [éd.], vol. 11, 1994, p. 238).

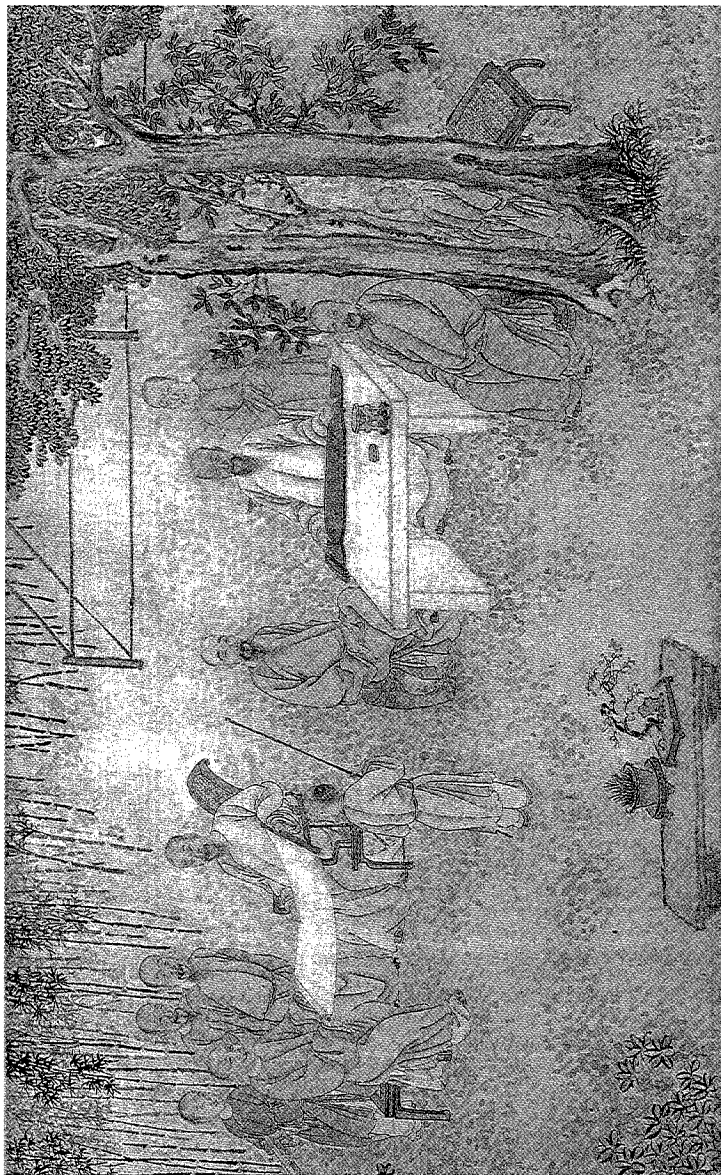


FIG. 4. — Fang Shishu (1692-1751), *Ye Fanglin, jiuji Xing'an wenyuan tu* (Réunion littéraire du 9^e Jour à Xing'an), détail d'un rouleau horizontal, encre et couleurs sur soie, 31,7 × 201 cm, 1743 (The Cleveland Museum of Art, Cleveland [OH], The Severance and Greta Millikin Purchase Fund 1979.72).

La compagnie cinématographique Lianhua et le cinéma progressiste chinois, 1931-1937

In: Arts asiatiques. Tome 61, 2006. pp. 181-195.

Citer ce document / Cite this document :

Kerlan-Stephens Anne, Quiquemelle Marie-Claire. La compagnie cinématographique Lianhua et le cinéma progressiste chinois, 1931-1937. In: Arts asiatiques. Tome 61, 2006. pp. 181-195.

doi : 10.3406/arasi.2006.1647

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arasi_0004-3958_2006_num_61_1_1647

Résumé

La compagnie cinématographique Lianhua fut, entre la date de sa création en 1930 et sa disparition en 1937, une des plus importantes compagnies cinématographiques de Chine. Ses producteurs, scénaristes, réalisateurs et interprètes travaillèrent dans un esprit moderne et tolérant, ouvert aux influences occidentales et fidèle aux idéaux du 4 Mai. Il en résulta une liberté de ton qui explique sans doute que cette compagnie fut par la suite mal aimée par l'historiographie communiste, soucieuse de présenter une histoire du cinéma chinois des années 1930 où dominaient des films dits «de gauche». Cet article se propose, à partir de l'analyse de quelques films de la Lianhua encore existants, de définir ce qui faisait l'originalité des productions de la compagnie. On insiste ainsi sur l'influence du cinéma américain, en particulier du point de vue formel, mais aussi sur l'importance de thématiques récurrentes telles la question de la modernité, le statut des femmes ou encore le rôle de l'éducation. Ces questions furent traitées de diverses manières selon les choix artistiques et les idéaux politiques des réalisateurs ; elles se font toutes cependant le reflet de l'esprit humaniste et progressiste qui régnait à la Lianhua, et qui est celui de l'intelligentsia des années 1930.

Abstract

The Lianhua Film Company was, from its foundation in 1930 to the beginning of the war in 1937 when it almost completely stopped its activities, one of the pre-eminent film companies in China. Its producers, writers, filmmakers and actors worked with a modern, tolerant spirit, a spirit that welcomed western influences and was directly inspired by the May 4 Movement's ideals. The result was a film output free of ideological constraint, which may explain why PRC historians, eager to rewrite a history of 1930's Chinese cinema in which so-called «left movies» would dominate, undervalued Lianhua's contribution. This article attempts to define the distinguishing characteristics of Lianhua work based on an analysis of some of the surviving feature films produced by the studio. We will insist on the formal influence of early American cinema and also on the recurrence of progressive themes current in 1930's China, such as modernization versus tradition, the status of women, or the proper role of education. While these themes were developed in varied ways according to the politics and values of individual Lianhua filmmakers, they all displayed the humanist and progressive spirit typical of Lianhua.

Le cinéma, en Chine, est un art sous influences: influences étrangères, s'agissant des techniques, hollywoodiennes puis soviétiques; influence idéologique aussi, s'agissant de son histoire. Invention occidentale², le cinéma national se forma progressivement à l'ombre des modèles américains qui dominaient le marché du film dans la Chine des années 1920. Cinéma pauvre financièrement et techniquement, produisant surtout des films de pur divertissement, il est méprisé par les gens cultivés³. Mais cet art nouveau 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. Par la suite, à cause des clivages idéologiques, cet art est devenu l'enjeu de luttes politiques. 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. À propos des films réalisés dans les années 1930, ils évoquent l'existence d'un «mouvement des films de gauche» (*zuoyi dianying yundong*), ces derniers étant seuls considérés comme dignes d'intérêt⁴. C'est ainsi que sont distingués soixante-quatorze films dits «de gauche»⁵. Mais dans les années 1990, des spécialistes chinois commencent à remettre en question la version officielle qui consiste à définir les œuvres des années 1930 en fonction de leur contenu politique, proposant simplement de parler d'un mouvement de renouveau du cinéma chinois⁶.

Il ne s'agit pas d'une simple querelle de mots. En vérité, c'est toute l'appréciation de ces films qui est en cause. La vision dichotomique de Cheng Jihua a pour effet de condamner des œuvres ou des réalisateurs dont le message politique ne répond pas aux critères révolutionnaires du PCC; elle ne rend pas compte de la diversité des positions d'une intelligentsia qui, si elle peut être définie comme progressiste, n'est pas

pour autant nécessairement inféodée à la ligne communiste. Pire, cette vision aboutit à des contre-vérités historiques. Ainsi, du rôle du PCC dans la production cinématographique chinoise; ainsi de l'importance relative des compagnies de cinéma installées à Shanghai ou encore de l'influence respective des cinémas soviétique et américain sur la production nationale. La politique d'ouverture économique de la Chine ces dernières années a permis aux chercheurs, notamment dans le domaine cinématographique, d'accéder à des documents auparavant introuvables – en premier lieu les films eux-mêmes –, rendant de plus en plus nécessaire et possible une réévaluation de l'histoire du cinéma chinois des années 1930⁷. Les pages qui suivent n'ont pas cette ambition. Nous nous contenterons d'étudier le fonctionnement et la production d'une des grandes compagnies cinématographiques de l'époque, la Lianhua, dont l'importance a été, à notre avis, minimisée par la Chine communiste. Nous montrerons en particulier comment l'ambition moderniste et progressiste de ses producteurs, de ses scénaristes et de ses réalisateurs se nourrissait de diverses influences. Si la pensée dite de gauche est l'une d'entre elles, il ne faudrait pas sous-estimer l'influence occidentale, en particulier américaine, qui s'est manifestée dans les emprunts économiques et techniques des maisons de production dans les recherches formelles des réalisateurs mais peut-être aussi dans l'intérêt porté à certains thèmes développés dans les scénarii. Nous insisterons tout particulièrement sur cette influence occidentale dans les lignes qui vont suivre parce qu'elle a rarement été étudiée; il faut cependant garder à l'esprit que l'intérêt des producteurs et des réalisateurs de la Lianhua pour les modèles occidentaux était suscité par une réflexion de fond, engagée par les élites lettrées au sein de la culture chinoise traditionnelle depuis la fin du XIX^e siècle. Sans cette réflexion autochtone, la réceptivité des milieux du cinéma aux influences étrangères n'aurait peut-être pas été possible.

Le cinéma chinois dans les années 1930

Il est nécessaire, au préalable, de décrire rapidement la situation dans laquelle se trouvait la production cinématographique chinoise durant la période de fonctionnement de la compagnie⁸.

Contrairement à la situation des années 1920, où coexistaient d'innombrables compagnies cinématographiques au destin éphémère, la tendance est à la concentration. C'est ainsi que quatre compagnies chinoises, installées à Shanghai, dominent le marché. Il s'agit, outre la Lianhua, 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 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, cette dernière étant la compagnie la plus proche du PCC.

Shanghai est, sans conteste, la capitale du cinéma chinois à l'époque, en terme de nombre de films produits et montrés, mais aussi de spectateurs potentiels. Au total, d'après le *Chinese Year Book 1935-1936*⁹, la ville compte, à cette date, quarante-quatre salles de cinéma, loin devant Hong Kong, Tianjin et Canton qui en ont respectivement vingt-sept, vingt-six et vingt et une, tandis que Hankou n'en compte que dix, dépassant de peu Pékin avec ses huit salles. Les salles construites à Shanghai, par leur taille et la sophistication de leurs équipements, permettent de se faire une idée de l'importance qu'avait le cinéma dans les loisirs des Shanghaiens. Voyons par exemple le très célèbre Da guangming (The Grand) situé Bubbling Well Road (aujourd'hui Nanjing xilu), au cœur de la concession internationale (fig.1). Complètement reconstruit en 1933, ce cinéma (encore en usage aujourd'hui) possède une salle de projection monumentale de 3000 places. À l'époque, c'était un cinéma luxueux avec, notamment, des boiserie entièrement recouvertes de laques de Suzhou. Ces salles de cinéma égalent, par la modernité et le luxe de leurs équipements, les grandes salles occidentales de l'époque.

La place du cinéma dans la vie de Shanghai peut aussi se mesurer par le nombre de publications consacrées à cet art. Tous les grands quotidiens proposent un supplément cinéma¹⁰ où sont publiées régulièrement, parfois sous des noms de plumes, les critiques de nombreux intellectuels de la Ligue de gauche. Dans un registre plus anecdotique, revues et magazines publient de nombreux reportages relatifs à la vie des stars, comme cela se faisait alors à Hollywood¹¹.

Que voyait-on donc à Shanghai, dans les années 1930? Principalement des films américains (fig. 2-3). Mais contrairement aux années 1920, qui avaient vu une domination incontestée du cinéma étranger¹², le cinéma chinois va un peu mieux résister durant cette période. Ainsi, pour l'ensemble de l'année 1932, les productions chinoises représentent 17,5% de l'ensemble des films projetés en Chine¹³. Malheureusement, lors de l'attaque japonaise du 28 janvier 1932, les destructions

que subit l'industrie cinématographique à Shanghai sont importantes¹⁴. Dès que les Japonais se retirent, le cinéma repart, mais la conjoncture historique n'est pas favorable: alors que la guerre ravage une partie du territoire, des maisons de productions ferment et la production nationale ralentit. En dépit des progrès techniques, quarante-neuf films seulement sont réalisés en 1936¹⁵. 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. En effet, on y découvre que l'écrivain a vu en onze ans, de 1925 à 1936, cent vingt-sept films américains et seulement quatre films chinois¹⁶. La guerre qui est déclarée avec le Japon en juillet 1937 et l'occupation de Shanghai en août auront finalement raison de cette première tentative de développement d'un cinéma national. La plupart des cinéastes quittent alors la ville: c'est la fin d'un âge d'or qui a duré moins de sept ans.

C'est dans ce contexte que se développe la Lianhua yingye zhipian yinshua youhang gongsi, née officiellement en mars 1930 et qui s'appelle plus simplement Lianhua yingye gongsi



Fig. 1
Le film *Tianlun* au cinéma The Grand, in *Lianhua huabao*, vol. VII, n° 1 (1^{er} janvier 1936).

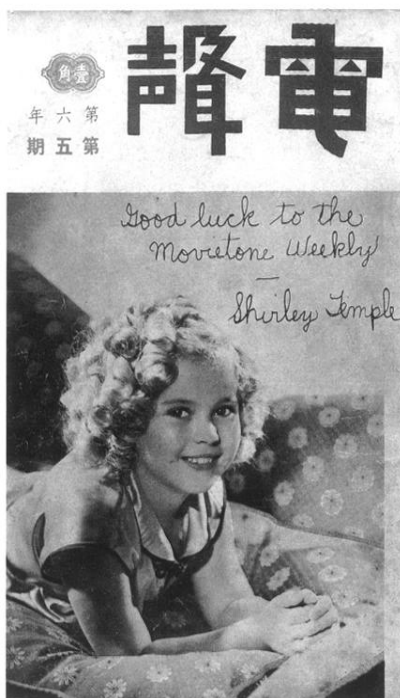


Fig. 2
Shirley Temple
in *Diansheng*
(*Movietone Weekly*),
6^e année, n° 5
(29 janvier 1937).
Archives CDCC,
droits réservés.

!!! 命革大的壇影球全驚震後明發影電聲有!!!



!!! 獻貢大的尊獨我惟切一視驕司公華電雷!!!

Fig. 3
Réclame pour le film américain *Becky Sharp*, in *Dianying Zhou* (*Motion Picture Weekly*),
n° 2 (10 octobre 1935). Archives CDCC, droits réservés.

à partir de 1932. Cette compagnie ambitionne de s'imposer comme la première compagnie cinématographique chinoise, et, de fait, elle sera, entre 1930 et 1937, date de sa disparition, la principale concurrente de la Mingxing. Ses premières productions attirent aussitôt l'attention des intellectuels chinois qui ne s'intéressaient guère aux films de cape et d'épée et aux romances insipides alors produits à la chaîne par la majorité des compagnies cinématographiques. Et pourtant, dans l'historiographie communiste, c'est la Mingxing, qui est présentée comme le fer de lance du mouvement des films de gauche¹⁷. Les origines de la Lianhua, la personnalité de ses fondateurs ne sont sans doute pas étrangères à cette préférence. À travers l'analyse de quelques-uns des films encore conservés de la Lianhua¹⁸, nous montrerons qu'en vérité cette compagnie était, dans ses intentions initiales, mais aussi par la forme et le contenu de ses films, une compagnie véritablement progressiste, avec un programme ambitieux et cohérent. De ce point de vue, les productions de la Lianhua nous semblent tout à fait représentatives de l'esprit de l'intelligentsia d'alors, influencée par le mouvement du 4 Mai. Elles manifestent l'espoir de l'avènement d'une Chine nouvelle, fondée sur de nouvelles valeurs sociales, modernes, mais pas nécessairement communistes.

Les ambitions progressistes aux origines de la Lianhua

Bien des compagnies naissent de l'ambition de quelques-uns. Même si les considérations économiques ne doivent pas être négligées, dans le cas de la Lianhua, c'est bien une ambition intellectuelle qui est à l'origine de la compagnie. La Lianhua est progressiste d'abord en raison du programme en dix

points de « Renaissance des films nationaux » (*Fuxing guopian*) que se fixent ses fondateurs¹⁹ et qui peut se résumer par les mots d'ordre suivants: « Promouvoir l'art; diffuser la culture; propager l'éducation populaire; développer l'industrie cinématographique nationale »²⁰.

Ce programme doit tout aux deux fondateurs de la Lianhua, personnages incarnant l'esprit moderniste, ouverts aux influences étrangères comme de nombreux membres de la bourgeoisie chinoise d'alors. Luo Mingyou (1902-1967) (fig. 4a), son directeur, était un protestant, fils d'un riche homme d'affaires, lié aux milieux du Guomindang²¹. Intéressé très jeune par le cinéma, il se trouve dès 1927 à la tête d'un important réseau de distribution de films implanté dans le nord du pays²², la



Fig. 4a
Luo Mingyou in *Lianhua huabao*,
vol. VI, n° 7 (1^{er} octobre 1935).
Archives CDCC, droits réservés.



Fig. 4b
Li Mingwei in *Lianhua huabao*,
vol. VI, n° 7 (1^{er} octobre 1935).
Archives CDCC, droits réservés.

Huabei dianying gongsi. En 1930, il possède plus de vingt salles de cinéma²³. Avec l'arrivée des films parlants, Luo Mingyou décide de passer à la production²⁴. Il s'associe en 1929 avec Li Minwei (1893-1953) (fig. 4b), patron de la compagnie Minxin, pour coproduire ce qui deviendra le premier film de la Lianhua, *Gudu chunmeng* (*Rêve de printemps dans l'antique capitale*, 1930) de Sun Yu (1900-1990, fig. 5a). Le film remporte un immense succès, y compris dans les milieux cultivés²⁵. En août 1930, la Lianhua, association de quatre compagnies de production ou de distribution cinématographique²⁶, est officiellement fondée. En octobre de la même année, la nouvelle compagnie ouvre son bureau à Hong Kong. Une branche de la compagnie ainsi que trois studios seront installés à Shanghai quelques mois plus tard, en mars 1931. De riches hommes d'affaires de Chine et de Hong Kong investissent dans la compagnie²⁷, lui assurant des capitaux importants, et des personnalités politiques proches du Guomindang siègent au conseil d'administration²⁸: les débuts sont prometteurs.

Le collaborateur de Luo Mingyou, Li Minwei, exerce dans la compagnie les fonctions de directeur adjoint et celles de directeur du studio n° 1. Ce précurseur, trop peu mentionné dans les publications de la RPC sur le cinéma, joue en fait un rôle de première importance dans l'histoire du cinéma chinois. Né au Japon dans une famille de commerçants, Li Minwei découvre la photographie et le cinéma très tôt, à Hong Kong²⁹. Il s'intéresse au théâtre moderne et à la politique, entrant à la Ligue Jurée de Sun Yat-sen. À partir de 1923, souhaitant mettre son art au service de son pays, Li Minwei rejoint le gouvernement républicain de Canton, y filme le premier congrès du Guomindang et son dirigeant, Sun Yat-sen, qu'il accompagne ensuite jusqu'à Pékin³⁰. Mais notre homme n'est pas seulement un réalisateur de documents d'actualité. On lui doit le premier ou un des tout premiers courts métrages de fiction chinois, *Zhuangzi shi qi* (*Zhuangzi met son épouse à l'épreuve*, 1913)³¹. Li Minwei fonde à Hong Kong en 1923 la Minxin. Transférée à Shanghai en 1925, la compagnie produit des films inspirés de

la littérature chinoise classique, mais aussi de drames contemporains dénonçant les problèmes de société. Les réalisateurs de cette compagnie, parmi lesquels on remarque Hou Yao (1903-1942) et Ouyang Yuqian (1889-1962), se distinguent par leurs exigences intellectuelles, mais aussi par la qualité technique et l'inventivité de leurs œuvres. Dans *Xixiang ji* (*Le Récit du pavillon de l'ouest*, 1927)³² par exemple, réalisé par Hou Yao, les angles de vues sont choisis attentivement, et le jeu des acteurs est si réussi que même si la caméra est encore immobile, les séquences sont très vivantes. Le travail de montage est aussi tout à fait remarquable, de même que l'exploitation presque expérimentale des moyens techniques d'alors avec des images en surimpression et de beaux effets spéciaux³³.

Bien avant que les communistes n'entrent dans les studios³⁴, Luo Mingyou et Li Minwei pensent sincèrement que le cinéma peut aider à construire une nation chinoise moderne en faisant évoluer les mentalités. Ils espèrent enrayer l'invasion des films étrangers en proposant au public des films de bonne qualité technique et artistique, tournés dans des décors contemporains, dénués de toute scène violente ou licencieuse comme c'était trop souvent le cas alors³⁵. C'est le pari qu'ils font en s'associant pour créer la Lianhua.

La nouveauté, avec la création de la Lianhua, ne réside pas uniquement dans son programme artistique. Elle réside aussi dans sa structure économique directement inspirée de ce qui se faisait alors à Hollywood: pour la première fois en Chine, une même compagnie gère la production, la distribution et l'exploitation dans un réseau à l'échelle du pays. Le bureau du directeur général est installé à Hong Kong, où se trouvent également un studio de réalisation et une école d'acteurs et de réalisateurs (une seconde école est installée à Pékin). À Shanghai se trouvent le siège administratif, trois studios et une troupe de danseurs et de musiciens. Dans sa structure complexe, comprenant, à son apogée, outre sept studios de réalisation³⁶, un réseau de distribution et une dizaine de salles



1. 蔡楚生画郑君里肖像



迷途的老羊
— 郑君里。
葛佐治在醉

Fig. 5a
Sun Yu,
caricature de Cai Chusheng
in *Lianhua huabao*,
vol. VI, n° 4 (16 août 1935).
Archives CDCC, droits réservés.

Fig. 5b
Zheng Junli,
caricature de Cai Chusheng
in *Lianhua huabao*,
vol. VI, n° 11 (1^{er} décembre 1935).
Archives CDCC, droits réservés.

Fig. 5c
Jin Yan,
caricature de Wang Zimei
in *Lianhua huabao*,
vol. V, n° 6 (16 mars 1935).
Archives CDCC, droits réservés.



Fig. 5d
Li Lili and Wang Renmei,
caricature de Wang Zimei
in *Lianhua huabao*,
vol. VI, n° 2 (16 juillet 1935).
Archives CDCC, droits réservés.



de cinéma³⁷, la Lianhua prend visiblement modèle sur les Majors américaines créées à la fin des années 1920³⁸. Ses moyens économiques ne peuvent cependant pas être comparés avec ceux des studios américains: la Lianhua dispose d'un budget initial de 250 000 dollars³⁹, alors qu'un film produit dans les studios hollywoodiens coûte en moyenne 400 000 dollars de l'époque⁴⁰; de même, alors qu'une Major américaine produit en moyenne quarante à soixante films par an⁴¹, la Lianhua produira, durant les sept années de son existence, quatre-vingt-quatorze films de fiction⁴².

Pour un cinéma national de qualité

Pour répondre à ses ambitions modernistes, la compagnie dispose de plusieurs moyens. D'une part, elle peut proposer un cinéma de qualité, servi par des scénarios originaux et des réalisations parfois ambitieuses sur le plan technique et artistique. D'autre part, elle va produire des films traitant des problèmes de la société contemporaine selon un point de vue progressiste. Nous verrons que producteurs et réalisateurs s'efforcent de respecter ces deux objectifs, en dépit des difficultés économiques et politiques de la compagnie. Cette fidélité à l'esprit des débuts différencie la compagnie de la Mingxing, dont la politique varie au gré des modes et des nécessités financières⁴³.

Les films produits par la Lianhua au moment de sa mise en place (1930-1931) se distinguent par leurs qualités formelles du reste de la production de l'époque. La compagnie se

détourne des films d'arts martiaux alors très en vogue pour s'intéresser à des situations contemporaines. Ainsi, le scénario du *Rêve de printemps...* est inspiré d'un fait divers lu par Luo Mingyou dans le journal⁴⁴, alors que le film aujourd'hui perdu de Sun Yu *Ye cao xian hua* (*Herbes folles et fleurs sauvages*, 1931) décrit la vie d'une petite marchande de fleurs à Shanghai. La grande diversité des sources d'inspiration mérite d'être notée. Le scénario de *Yi jian mei* (*Une branche de prunus*, 1931, Bu Wancang [1903-1974]) est par exemple adapté d'une pièce de Shakespeare (*Deux gentilshommes de Vérone*) transposée dans la Chine d'alors, celui de *Lian'ai yu yiwu* (*Amour et devoir*, Bu Wancang, 1931), d'un roman chinois contemporain: les classiques chinois qui avaient fait les beaux jours de la Mingxing dans les années 1920 n'inspirent guère les cinéastes de la Lianhua, qui marquent ainsi leur attachement à la culture chinoise nouvelle combinée à la découverte de l'Occident.

Cet esprit progressiste, la Lianhua l'affiche jusque dans l'apparence de ses films, produits sous le signe de la modernité et de l'occidentalisation. Son logo animé (un avion faisant des loopings dans le ciel), ses intertitres parfois bilingues (chinois-anglais), les décors Art déco très sophistiqués de certains de ses films, et même le style du *Lianhua huabao* (*Lianhua illustré*) (fig. 6), le magazine mensuel, puis bimensuel, publié par la Lianhua entre 1933 et 1937, contribuent à construire l'image d'une compagnie moderne. Dans l'esprit du 4 Mai, Sun Yu de son côté remplace les intertitres en chinois classique par des textes en *baihua* pour *Herbes folles et fleurs sauvages*⁴⁵.

La Lianhua affiche aussi sa modernité dans le domaine technique et artistique. La compagnie ose les innovations technologiques: ainsi Sun Yu raconte-t-il comment, le premier



en Chine, il introduisit des chansons dans son film *Herbes folles et fleurs sauvages*⁴⁶. Le même Sun Yu mit au point aussi pour *Ye Meigui* (*La Rose sauvage*, 1932) une grue lui permettant d'effectuer des mouvements de caméra ascendants et descendants⁴⁷ (fig. 7).

La qualité artistique et technique des films de la Lianhua s'explique sans aucun doute par la culture cinématographique très occidentalisée de ses réalisateurs. Les responsables de la Lianhua manifestent un intérêt réel pour la production cinématographique internationale. Dans le *Lianhua huabao*, des séries d'articles sont consacrées aux cinémas de divers pays : France, Japon, Russie, Inde⁴⁸; des articles de critiques étrangers sont traduits⁴⁹, des scénarios de films américains sont étudiés⁵⁰. Car, même si l'influence des films américains sur les réalisateurs chinois n'a pas encore fait l'objet d'études précises, elle est incontestable⁵¹, comme on peut le constater en étudiant les films de Sun Yu, qui a étudié l'art cinématographique aux États-Unis, à New York⁵². Plus que les intrigues des films américains, ce sont les moyens d'expression qui intéressent le réalisateur. Ainsi, dans *La Rose sauvage*, Sun Yu peut, grâce à sa grue, suivre l'ascension de ses personnages dans les escaliers de l'immeuble. Ce mouvement de caméra rappelle celui que l'on voit dans un film de Franz Borzage, *Seventh Heaven* (*L'Heure suprême*, 1927), où la montée des escaliers s'effectue de la même manière⁵³. Dans son film suivant, *Huoshan qingxue* (*Du sang sur le volcan*, 1932), Sun Yu

Fig. 6
Ruan Lingyu sur la couverture du *Lianhua huabao*,
vol. 5, n° 7 (1^{er} avril 1935).
Archives CDCC, droits réservés.



Fig. 7
Sun Yu lors du tournage de *L'Aube*.
Archives CDCC, droits réservés.



Fig. 8
Li Lili dans *L'Aube*.
Archives CDCC, droits réservés.

reprend ce même mouvement de caméra lorsque l'héroïne emprunte les escaliers qui relient sa chambre à la salle du cabaret où elle travaille. Même avec des moyens incomparablement plus pauvres, Sun Yu sait utiliser toute la grammaire cinématographique mise à sa disposition par les Griffith et autres pères du cinéma muet: les gros plans (*Xiao wanyi, Le Petit Jouet*, 1933), les fondus enchaînés (*Herbes folles, fleurs sauvages*⁵⁴), les iris fermés/ouverts (ce procédé est utilisé pour introduire la magnifique scène dans les nénuphars de *Tian-ming (L'Aube)*, 1933, fig. 8), les travellings (Sun Yu filme magnifiquement la petite troupe d'enfants qui marche le long d'une route au début de *La Rose sauvage*. Il semble avoir particulièrement aimé les travellings longitudinaux, lui permettant de filmer ses personnages en plan moyen, en restituant fidèlement les mouvements très libres de leurs corps).

Les stars américaines, Lillian Gish, Mary Pickford, Janet Gaynord (fig. 9-10) l'ont également inspiré⁵⁵, ou peut-être encore Marlène Dietrich pour la fin de *L'Aube*. L'héroïne du film (*Li Lili*, 1915-2005) va mourir, fusillée comme l'est Marlène dans *Dishonored (Agent X27)*, 1931). Toutes deux mar-



Fig. 9
Quatre stars chinoises et américaines,
couvertures du périodique de poche *Linglong (Movies)*:
Wang Renmei in n° 96 (24 mai 1933)
Chen Yanyan in n° 120 (15 novembre 1933)
Li Minghui in n° 94 (10 mai 1933)
Janet Gaynor in n° 106 (9 août 1933).
Archives CDCC, droits réservés.



Fig. 10
Quatre stars chinoises et américaines,
couvertures du périodique de poche *Linglong (Movies)*:
Jean Harlow in n° 135 (4 avril 1934)
Ruan Lingyu in n° 123 (6 décembre 1933)
Li Lili in n° 127 (10 janvier 1934)
Mary Pickford in n° 27 (15 septembre 1931).
Archives CDCC, droits réservés.



Fig. 11
Wang Renmei sur la couverture
du *Lianhua huabao*,
vol. V, n° 12 (16 juin 1935).
Archives CDCC, droits réservés.

Fig. 12
Ruan Lingyu à la caméra,
in *Diansheng* (*Movietone*),
vol. III, n° 20.
Archives CDCC, droits réservés.

chent fièrement au peloton d'exécution, sous le regard troublé des hommes. Toutes deux se parent des attributs de leur féminité: vêtements somptueux pour Marlène, habits de paysanne pour Li Lili; cigarette pour Marlène, sourire inoubliable pour Li Lili. Quand il filme ses acteurs, Sun Yu souligne l'expression du visage ou les mouvements du corps par des plans rapprochés ou répétés comme cela se pratiquait dans les films muets américains. Les actrices, chez lui, ont une formidable présence à l'écran. Est-ce pour cela que certaines d'entre elles, comme Ruan Lingyu, sont devenues de très grandes stars adulées comme leurs consœurs américaines de la même époque? Il faut noter en tout cas que les acteurs que Sun Yu a dirigés, Zheng Junli, Jin Yan (fig. 5b, 5c), Wang Renmei (fig. 11), Ruan Lingyu (fig. 12), Li Lili (fig. 5d), n'ont pas étudié l'art dramatique traditionnel. Ils appartenaient pour certains aux milieux issus des nouvelles formes de spectacles, apparues en Chine à cette époque⁵⁶. Leur jeu, naturel et intuitif, s'explique aussi par ce type nouveau de formation.

Des films au contenu progressiste

Entre 1932 et 1936, au moment de son apogée, les studios de la Lianhua sont gérés par les directeurs des anciennes compagnies désormais associées. Le studio n° 2, sous la responsabilité de Wu Xinzai, l'ancien dirigeant de la Dazhonghua baihe gongsi, produit les films de Sun Yu⁵⁷, Shi Dongshan (1902-1955), Cai Chusheng (1906-1968). Les œuvres de ces réalisateurs sont souvent reconnues comme «films de gauche», tandis que dans le studio n°1, sous la direction de Li Minwei et de Luo Mingyou, ont été produits des films considérés par Cheng

Jihua comme réactionnaires. À la suite de graves difficultés financières rencontrées par la Lianhua, en 1936, Luo Mingyou est contraint à la démission⁵⁸. Li Minwei quitte à son tour la compagnie qui, avec une nouvelle direction, devient la Hua'an, tout en restant connue publiquement comme la Lianhua. Elle ne produit plus alors que des films parlants.

Dans l'ensemble, la production de la Lianhua est très variée, et ses réalisateurs ont des opinions politiques divergentes. Il nous semble cependant que l'esprit progressiste de la compagnie s'exprime dans un grand nombre de ses films. On observe, pour ce qui est du contenu des films, une attention manifeste portée aux valeurs de l'humanisme moderne. Trois thèmes particulièrement représentatifs seront ici étudiés⁵⁹. Premièrement, le thème de l'individu, conçu comme un sujet responsable de ses actes et libre, à l'inverse de la conception chinoise traditionnelle, d'après laquelle l'homme n'existe qu'intégré dans un réseau de relations et d'obligations sociales. Deuxièmement, la question de la modernité, liée à celle de la formation des esprits. Troisièmement, le souci de la justice politique et sociale. Ces thèmes, déclinés en d'innombrables variantes, conjointement ou séparément, par des artistes qui considéraient le cinéma comme l'outil idéal pour éduquer le peuple et propager une culture nouvelle à même de sauvegarder et développer leur pays, furent nourris de diverses influences, la pensée marxiste n'en étant qu'une parmi de nombreuses autres. Certains (la justice politique et sociale par exemple) n'étaient pas absents de la pensée chinoise traditionnelle, d'autres, comme la question de l'éducation, proviennent du mouvement de réforme de la société chinoise engagé depuis la fin du XIX^e siècle. Dans d'autres cas enfin, la culture occidentale et la religion chrétienne ont pu avoir une influence indirecte.

Des individus libres et responsables de leurs actes

De nombreux films de la Lianhua présentent le cas d'un ou de plusieurs individus prenant conscience de ce qu'ils sont et de ce qu'ils peuvent, en tant que sujets libres: du jeune bourgeois devenu bandit au grand cœur pour laver son honneur dans *Une branche de prunus* au paysan qui se fera vengeance contre celui qui a détruit sa famille dans *Du sang sur le volcan*, en passant par les amours d'un fils de famille avec une paysanne dans *Taohua qi xue ji (Les Fleurs de pêcheurs pleurent des larmes de sang, Bu Wancang, 1931)*. Les personnages féminins ne sont pas en reste, comme l'héroïne d'*Amour et Devoir*, qui choisit de quitter son époux pour rejoindre l'homme qu'elle aime depuis toujours. Dans *Muxing zhi guang (La Lumière maternelle, Bu Wancang, 1933)*, la mère choisit aussi de retourner vivre avec son ancien époux, en dépit de l'incompréhension de sa fille qui ne sait pas qu'il s'agit de son véritable père. Ces femmes apparaissent comme infiniment dignes de respect par la manière dont elles choisissent leur destin.

La question de la liberté individuelle est de fait liée à celle de la condition féminine. De nombreux films, et pas seulement ceux dits «de gauche», dénoncent l'exploitation des femmes car les réalisateurs y voient un problème emblématique de la société chinoise. La prostituée est la femme-victime par excellence, comme dans *L'Aube* ou dans *Shennü (La Divine, 1934, Wu Yonggang [1907-1982])*. Mais les réalisateurs dessinent aussi dans ces films, à traits discrets certes, le portrait de la femme moderne à venir, une femme forte, aspirant à l'autonomie. Ainsi Lingling, dans *L'Aube*, après sa déchéance, reprend-elle son destin en main; elle devient l'ange gardien des plus pauvres et, surtout, elle soutient les révolutionnaires. Quant à l'héroïne de *La Divine*, elle tue son proxénète et, si elle se trouve emprisonnée pour cet acte, la prison pourrait bien être aussi le lieu de sa libération intérieure – ou peut-être de sa rédemption. Dans les deux cas, ces femmes sont parvenues à briser le cercle qui les maintenait soumises, affirmant leur droit à être considérées comme des individus à part entière, même si c'est au prix de leur mort ou de leur emprisonnement.

Curieusement, c'est parfois dans les films de la Lianhua que les communistes désapprouvaient que l'on trouve les femmes les plus modernes. *Fenhongse de meng (Un rêve rose, Cai Chusheng, 1932)*, par exemple, qui valut d'être critiqué à son réalisateur⁶⁰, présente un beau portrait de femme moderne, aux antipodes de l'épouse soumise et effacée dont la société traditionnelle faisait son idéal. Quand son époux s'enfuit avec sa maîtresse, la jeune femme, non contente d'accepter un poste d'enseignante, se met à écrire elle-même le livre commandé initialement à son mari. Le produit de cet ouvrage lui permet de rembourser les dettes de ce dernier et même de le faire rentrer au bercail. Il est intéressant de comparer ce film avec celui, réalisé quelques années plus tard, par le même Cai Chusheng, qui depuis a rejoint le groupe cinéma du PCC. Dans *Xin nüxing (Femmes nouvelles, 1934)*, librement inspiré du récent

suicide de l'actrice Ai Xia, (1912-1934), Ruan Lingyu interprète une jeune mère, Weiming, abandonnée par son mari. Elle gagne sa vie comme professeur de musique dans une école tout en cherchant à publier un livre. Mais son éditeur ne la paie pas et elle est injustement renvoyée de son école pour avoir repoussé les avances du directeur. Quand sa fille tombe malade, pour trouver de l'argent et la soigner, elle est contrainte de se prostituer pour un soir. Mais elle découvre que son client n'est autre que son ancien directeur d'école, et, de honte, elle avale du poison. La fin du film est ambiguë. Weiming, mourante, entend de son lit d'hôpital les marchands de journaux qui annoncent son décès aux cris de «Suicide d'une célèbre jeune femme écrivain». Elle se redresse alors pour crier: «Je veux vivre». Mais il est trop tard. Le film cependant ne s'achève pas, comme on s'y attendrait, sur cette scène tragique, mais sur des images de son amie, une révolutionnaire qui dirige un chœur d'enfants chantant «Femme nouvelle, élance-toi vers l'avenir avec courage». Le suicide de Weiming est l'aveu d'un échec, car cette femme éduquée n'a pas pu résister aux préjugés de la société traditionnelle. Et cependant, son ultime sursaut et les toutes dernières images du film entendent annoncer l'avènement d'une femme nouvelle (c'est le titre du film), une femme moderne vouée à la lutte révolutionnaire. On le voit, Cai Chusheng était tiraillé entre la crainte de décevoir le public avec un dénouement improbable (la mort de Weiming était le seul dénouement crédible) et l'idéologie communiste qui récuse le suicide. C'est en effet ce suicide qui lui valut les critiques de ses camarades communistes: «Même si elle souffre du fait des contradictions nées de la différence entre sa vie et ses idéaux, Weiming ne devrait pas se tuer, ni même s'y trouver contrainte. Elle devrait continuer de souffrir, de vivre pour se battre; elle devrait renaître à elle-même, du fond du puits de souffrance où elle se trouve⁶¹.» Dans la rhétorique communiste, il n'y a de lutte que collective. Au contraire, le suicide de Weiming est un acte individualiste; c'est l'acte d'une conscience qui ne trouve pas d'autre issue dans une société encore dominée par l'obscurantisme.

Dans des films plus traditionalistes, la question de la liberté individuelle n'est pas absente. *Tianlun (Piété filiale, 1935)* présente un cas intéressant⁶². Comme son titre l'indique, ce film 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. Réalisé par Luo Mingyou et Fei Mu (1906-1951), ce film est typique de la production du studio n° 1. Il s'agit d'une œuvre d'une grande qualité formelle, servant un thème traditionnel mais traité dans l'esprit de la Chine nouvelle. Ainsi la morale est-elle celle de l'égalitarisme: tous les enfants sont égaux par nature, ce sont les événements de la vie qui les différencient. Le dénouement semble même avoir des résonances chrétiennes, peut-être parce que Luo Mingyou était protestant. Le père ne renie pas son fils; il se consacre à son orphelinat comme pour racheter l'immoralité de ce dernier. Et de fait, 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, et son fils vient lui demander pardon. Sous couvert d'une fable à la morale traditionnelle, le film propose en vérité une vision moderne de l'homme considéré comme un sujet responsable de ses actes et amendable.

Modernité et formation des esprits

La question de la modernité et de l'occidentalisation de la Chine, autre thème progressiste, apparaît également de manière récurrente dans les productions de la Lianhua, même si son traitement n'est pas toujours dénué d'ambivalence.

La modernité dans les films de la Lianhua est représentée par la ville de Shanghai, telle qu'elle est décrite au début de *L'Aube*: une cité étourdissante, une cité de plaisirs dégradants, une cité de labeur et d'usines. La ville est à la fois le lieu où l'on vient se réfugier mais aussi où l'on se perd. *La Rose sauvage*, *L'Aube*, *Le Petit Jouet* pour Sun Yu, *Yuguang qu* (*Le Chant des pêcheurs*, 1934), *Mitu de gaoyang* (*Les Chevreux égarés*, 1936) pour Cai Chusheng mettent en scène des ruraux arrivant à la ville, et cette ville, inévitablement, les malmène. Les héros déracinés de ces films doivent apprendre à vivre dans ce nouvel environnement, à y reconstruire leur identité. La ville devient alors le lieu où les individualités s'affirment et où de nouvelles solidarités (parfois révolutionnaires) se forment: dans *L'Aube*, Li Lili et son cousin ne se marieront pas, mais ils deviennent des compagnons de lutte tandis que c'est l'épreuve de la ville qui rapproche les pêcheurs pauvres et leur jeune maître dans *Le Chant des pêcheurs*.

Les films produits par le studio n° 1 sont encore plus ambivalents à l'égard de la cité moderne. Pour le père de *Piété filiale*, la ville est le lieu de toutes les décadences, même si elle n'est pas directement responsable des errements de son fils. Dans *Guofeng* (*L'Âme du pays*, Luo Mingyou et Zhu Shilin, 1935, fig. 13), le double visage de la modernité urbaine est incarné par deux jeunes filles: l'une se laisse d'abord séduire par les artifices de l'occidentalisation, l'autre y étudie les sciences modernes et surtout y découvre le Mouvement de la vie nouvelle, qu'il s'agit de diffuser dans les campagnes. Ici encore, la cité moderne avec ses vices et ses vertus, apparaît comme une réalité incontournable qui ne peut être directement accusée des maux du pays.

Les drames qui se jouent dans ces œuvres sont en vérité rarement dus à la modernité elle-même. Celle-ci est plutôt un masque derrière lequel se cachent des comportements et des attitudes rétrogrades. Ainsi, le directeur de l'usine qui abuse de Li Lili dans *L'Aube* est-il le fils d'un seigneur de la guerre reconverti au capitalisme. À l'inverse, la modernité permet de résoudre les conflits nés de la société traditionnelle. N'est-ce pas en effet grâce à son éducation occidentale que Jin Yan peut faire fi de l'autorité paternelle pour vivre avec la jeune fille originaire d'un milieu modeste qu'il aime et rejoindre les rangs des patriotes dans *La Rose sauvage*? De même, dans *La Divine*, c'est un professeur, un des membres de la petite bourgeoisie urbaine, qui prend en charge l'éducation du fils de la prostituée pendant que celle-ci est en prison.



Fig. 13
Réclame pour le film *Guofeng*, in *Lianhua huabao*, vol. V, n° 4 (16 février 1935). Archives CDCC, droits réservés.

On le voit, l'éducation est la pierre angulaire de la modernité. Luo Mingyou avait été nommé membre du comité exécutif de l'Association du film éducatif de la République en 1932 et ses films reflètent tout particulièrement sa préoccupation pour le sujet. *Xiao tianshi* (*Le Petit Ange*, Wu Yonggang, 1935), réalisé à la demande du Comité d'éducation du Jiangsu en est un exemple particulièrement représentatif. Dans ce film, il est question autant d'une éducation livresque que d'une formation morale que le jeune enfant reçoit au gré des événements. Une éducation moderne est une éducation complète qui vise à former les esprits par le savoir et la morale. Dans *Tiyu huanghou* (*La Reine du sport*, Sun Yu, 1934), Lin Ying, en sus des cours de sciences et de gymnastique qui lui sont prodigués dans son collège moderne, reçoit une cruelle leçon lorsqu'une de ses camarades meurt lors d'une compétition. La question de la formation des enfants ouvre l'histoire des *Chevreux égarés*, ces enfants des rues livrés à eux-mêmes et que l'école traditionnelle n'a pu aider. L'éducation morale est véritablement considérée comme le ciment de la Chine nouvelle; et c'est finalement l'alliance de la modernisation et de la formation des esprits qui rend possible l'avènement d'une nouvelle société, plus solidaire, comme le suggère la conclusion du *Petit Ange*, où non seulement le petit garçon est sauvé par la médecine moderne, mais aussi où l'ensemble de la société, riches et pauvres, jeunes et vieux, se retrouve réconciliée.

Un progressisme humaniste

Une société plus juste, plus égalitaire et plus solidaire: tel semble être l'idéal de bien des films de la Lianhua, et ceci indépendamment des idéologies politiques. Dans le très curieux *Lang tao sha* (*Les Vagues tamisent le sable*, Wu Yonggang, 1936) les deux personnages meurent sur leur île faute d'avoir su être solidaires dans l'adversité. Dans *Le Petit Ange*, l'enfant raconte comment son école va aider les victimes en

zones sinistrées. Le grand-père approuve car, dit-il, il faut savoir qu'il y a bien des gens pauvres ici-bas. Or ce message de justice sociale ne s'accompagne pas d'un message en faveur de la lutte des classes. Au contraire, bien des personnages issus de milieux aisés sont présentés comme des figures positives: c'est le cas de Jin Yan dans *La Rose sauvage*, de Yuan Congmei, le jeune étudiant amoureux de Madame Ye dans *Le Petit Jouet*: à sa demande, il partira étudier à l'étranger pour «sauver la patrie». Même chez Cai Chusheng le jeune maître du *Chant des pêcheurs*⁶³ est décrit comme un personnage sympathique qui prend le parti de ses amis démunis. Chacun de ces films reconstruit, en marge de la société, une communauté utopique où les rapports humains sont avant tout des rapports de fraternité sans distinction de classe ou de sexe. C'est sans doute dans *Da lu (La Route, Sun Yu, 1934)*⁶⁴ que cette utopie fraternelle est la mieux décrite. Cela valut d'ailleurs à Sun Yu les critiques des intellectuels communistes qui lui reprochèrent d'avoir manqué de réalisme dans sa description du monde des ouvriers⁶⁵. Car que voit-on dans *La Route*? Pas seulement de laborieux jeunes gens construisant une route, mais surtout une communauté de garçons et de filles solidaires et optimistes, décrits avec une liberté de ton rarement vue dans le cinéma chinois. Pour Sun Yu, l'égalité sociale passe aussi par une égalité des sexes. La boucle est bouclée.

Une partie des films ayant été perdue, il est difficile de dire, dans l'état actuel des connaissances, s'il existait un «style Lianhua» homogène. Cependant, ce rapide aperçu de quelques thèmes qui apparaissent de manière récurrente dans les films de la Lianhua permet d'affirmer que la production cinématographique de cette compagnie avait sa cohérence propre, née de l'esprit progressiste qui, depuis les origines, a animé ses producteurs et ses réalisateurs. Cette cohérence est particulièrement visible lorsqu'on lit le *Lianhua illustré*: loin d'être un simple magazine de divertissement ou de publicité pour la compagnie, cette publication se fait le reflet des préoccupations sociales et politiques de ses fondateurs. Un nombre important d'articles est ainsi consacré, durant toute la décennie, au rôle que peut jouer le cinéma chinois dans l'éducation du peuple⁶⁶. Scénaristes, acteurs et réalisateurs sont mis à contribution pour exposer leur vision progressiste de la société et de l'art⁶⁷. Cet esprit progressiste, issu des idéaux du 4 Mai et du Mouvement de la nouvelle culture apparaît, rétrospectivement, comme très humaniste. Si, pour ce qui est de la structure économique, des techniques de production, ainsi que du style, de la direction d'acteur et même de certains thèmes, les producteurs et les réalisateurs empruntent beau-

coup au cinéma hollywoodiens, ils se distinguent radicalement de leurs confrères américains quand on en vient à examiner l'esprit qui anima leur entreprise. En effet, les cinéastes de la Lianhua, quelles que soient leurs appartenances politiques, se considèrent nécessairement comme des artistes engagés, défendant leur droit à exprimer leur vision de la société chinoise, là où les réalisateurs hollywoodiens produisent du rêve et du divertissement. Comme l'idéologie communiste n'était pas dominante, loin s'en faut, à la Lianhua, ni même au studio n° 2, où étaient rassemblés de nombreux réalisateurs dits «de gauche», on peut comprendre que si peu de films de cette compagnie aient trouvé grâce plus tard aux yeux des historiens communistes. La Lianhua, avec sa culture progressiste propre, représentait sans doute un problème pour ces derniers car elle a su proposer une production de qualité, reposant sur un idéal social et culturel cohérent mais différent de celui du PCC.

Les années 1930 étaient des années de luttes dures, opposant le PCC, clandestin, et le Guomindang au pouvoir. Mais après la guerre, les positions idéologiques furent encore plus tranchées. L'humanisme individualiste lié à l'esprit du 4 Mai en fit les frais, de même que ceux qui ne choisirent pas assez clairement leur camp. C'est le cas de Sun Yu qui nous semble être un auteur particulièrement représentatif de l'esprit progressiste des années 1930 et qui fut victime après la victoire communiste de 1949 d'une des premières campagnes de critiques contre les intellectuels. Le succès de son film *Wu Xun zhuan (La Vie de Wu Xun, 1950)* en fut la raison, car il faisait de lui le point de mire de tous les médias de l'époque, lui qui n'était pas même communiste. Toute sa vie, cet artiste avait voulu garder son indépendance et sa liberté de création. Cela avait été possible du temps de la Lianhua, où travaillaient côte à côte des réalisateurs proches du Guomindang, d'autres proches du PCC, et d'autres sans étiquette politique. Ainsi, en 1936, alors que l'attaque japonaise était imminente et que la guerre civile ravageait le pays, Sun Yu avait pu réaliser un film d'un pacifisme audacieux, *Chun dao renjian (Le Printemps parmi les hommes)*, y appelant, avant même la constitution du Front Uni, à l'unité nationale. Et n'est-ce pas là l'ultime preuve de l'esprit progressiste de la Lianhua: qu'en un temps de luttes idéologiques acharnées, les réalisateurs de cette compagnie aient pu bénéficier d'une liberté de création que les artistes chinois ne connaîtront plus avant longtemps?

ANNE KERLAN-STEPHENS
 ET MARIE-CLAIRE QUIQUEMELLE
 CNRS, Centre de recherche sur les civilisations chinoise, japonaise et tibétaine
 (UMR 7133)

Résumé

La compagnie cinématographique Lianhua et le cinéma progressiste chinois, 1930-1937

La compagnie cinématographique Lianhua fut, entre la date de sa création en 1930 et sa disparition en 1937, une des plus importantes compagnies cinématographiques de Chine. Ses producteurs, scénaristes, réalisateurs et interprètes travaillèrent dans un esprit moderne et tolérant, ouvert aux influences occidentales et fidèle aux idéaux du 4 Mai. Il en résulta une liberté de ton qui explique sans doute que cette compagnie fut par la suite mal aimée par l'historiographie communiste, soucieuse de présenter une histoire du cinéma chinois des années 1930 où dominaient des films dits «de gauche». Cet article se propose, à partir de l'analyse de quelques films de la Lianhua encore existants, de définir ce qui faisait l'originalité des productions de la compagnie. On insiste ainsi sur l'influence du cinéma américain, en particulier du point de vue formel, mais aussi sur l'importance de thématiques récurrentes telles la question de la modernité, le statut des femmes ou encore le rôle de l'éducation. Ces questions furent traitées de diverses manières selon les choix artistiques et les idéaux politiques des réalisateurs; elles se font toutes cependant le reflet de l'esprit humaniste et progressiste qui régnait à la Lianhua, et qui est celui de l'intelligentsia des années 1930.

映画会社、蓮華影業公司と進歩主義的中国映画 1930-1937
アンヌ・ケルラン、マリ＝クレール・キクメル

映画会社の蓮華影業公司是、1930年の創立からその殆ど決定的な閉鎖となった1937年の期間において中国における最も重要な映画会社であった。その製作者、脚本家、監督、俳優たちは、近代的で寛容な精神で、西洋の影響も受け入れ、五四運動の理想にも忠実に制作をした。その結果自由な気風をもつことになり、それがおそらく後にこの映画会社が共産主義的歴史観によって評価されなかったことの原因となったようである。1930年代の中国映画の歴史を「左翼」的と称される映画が主流であったとするためであったからである。本論文では、蓮華影業会社のまだ残存する映画をいくつか分析することによって、この会社の作品のオリジナリティを明らかにしようと試みる。そしてアメリカ映画の影響について、特に表現形式の面において、また近代性の問題や女性の地位や教育の役割について繰り返される主題の重要性について強調する。これらの問題は監督の芸術的選択や政治思想にしたがってさまざまな方式によって扱われたが、それらすべて蓮華影業公司を支配していた人道的で進歩主義の精神を反映したものであり、共産主義の教条主義によって展開された精神とはまったく違ったものであった。

Abstract

The Lianhua Film Company and Chinese Progressive Cinema, 1930-1937

The Lianhua Film Company was, from its foundation in 1930 to the beginning of the war in 1937 when it almost completely stopped its activities, one of the pre-eminent film companies in China. Its producers, writers, filmmakers and actors worked with a modern, tolerant spirit, a spirit that welcomed western influences and was directly inspired by the May 4 Movement's ideals. The result was a film output free of ideological constraint, which may explain why PRC historians, eager to rewrite a history of 1930's Chinese cinema in which so-called «left movies» would dominate, undervalued Lianhua's contribution. This article attempts to define the distinguishing characteristics of Lianhua work based on an analysis of some of the surviving feature films produced by the studio. We will insist on the formal influence of early American cinema and also on the recurrence of progressive themes current in 1930's China, such as modernization versus tradition, the status of women, or the proper role of education. While these themes were developed in varied ways according to the politics and values of individual Lianhua filmmakers, they all displayed the humanist and progressive spirit typical of Lianhua.

Notes

- 1 Nous remercions Xiaohong Xiao-Planes pour sa lecture critique de cet article. Ses conseils nous ont été très précieux.
- 2 Voir Cheng Jihua 1963, p. 8 et Jay Leyda 1972, p. 1 pour les débuts du cinéma en Chine.
- 3 Même si, comme le montre Kristine Harris 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.
- 4 L'ouvrage de Cheng Jihua n'en est pas moins très intéressant, pour qui sait passer outre ces partis pris. Les auteurs en effet ont recensé, exposé et critiqué de manière détaillée tous les films de la période, quelle que soit leur idéologie.
- 5 La liste de ces soixante-quatorze films fut publiée en 1993 dans *Zhongguo zuoyi dianying yundong* (voir Xing Zuwen 1993 et Laikwan Pang 2002, p. 241). Elle repose sur les analyses et les jugements critiques portés trente ans auparavant sur les films dans l'ouvrage de Cheng Jihua.
- 6 Voir Li Shaobai 1994, p. 77 et Laikwan Pang 2002, p. 4-5.
- 7 Cette réévaluation est d'ailleurs engagée en Chine continentale, à Hong Kong et aux États-Unis en particulier. On trouvera en introduction de l'ouvrage de Yingjin Zhang 1999, p. 5-12, un bon état des lieux de la recherche sur le cinéma chinois d'avant-guerre.

- 8 La Lianhua cesse de fonctionner lorsque Shanghai tombe aux mains des Japonais en août 1937.
- 9 Voir Yuan Kao 1936, p. 443.
- 10 Cheng Jihua 1963, p. 186.
- 11 Voir Leo Ou-Fan Lee 1999, p. 75-81.
- 12 D'après Régis Bergeron 1977, p. 81, 90 % des films projetés en Chine en 1929 sont américains. On retrouve cette statistique chez Jay Leyda 1972, p. 64.
- 13 En 1929, la part des films chinois était seulement de 10 %. Voir Marie-Claire Quiquémelle 2001, p. 744.
- 14 Seize des trente-six salles de cinéma que compte alors Shanghai sont détruites tandis que de nombreuses maisons de productions ferment. Voir He Xiujun 1980, p. 138.
- 15 Voir les statistiques fournies par le *China Year Book*, 1938, p. 102. Selon une autre étude citée dans Laikwan Pang 2002, p. 148, en 1936, 80 % des films projetés étaient américains contre 12 % de films chinois.
- 16 Voir Liu Siping (éd.) 1981, p. 221-238.
- 17 Selon la liste publiée en 1993, trente et un films de la Mingxing (soit 35 %) contre dix-huit (soit 23 %) de la Lianhua sont classés comme films de gauche pour la période considérée (1932-1937). Voir Laikwan Pang 2002, p. 241 et notre annexe pour les films de la Lianhua classés comme films de gauche.
- 18 Malheureusement, seul un tiers des films est encore préservé en totalité ou partiellement. L'ensemble des titres produits par la Lianhua est présenté en annexe.
- 19 Voir Zhu Jian 1997, p. 59.
- 20 « *Tichang yishu, xuanyang wenhua, qifa minzhi, huanqiu yingye* ». Voir l'analyse de ces mots d'ordre dans Li Suyuan, Hu Jubin 1996, p. 202-203.
- 21 Sun Yu 1987, p. 32.
- 22 Voir Cheng Jihua 1963, p. 147.
- 23 Li Suyuan, Hu Jubin 1996, p. 198.
- 24 Ses salles n'étaient en effet pas équipées pour les films sonores. Luo avait alors le choix entre se procurer un équipement très coûteux pour diffuser des films en langue étrangère (ce qui était risqué) ou produire lui-même des films muets destinés à ses salles. Voir Li Suyuan, Hu Jubin 1996, p. 199 et Laikwan Pang 2002, p. 24.
- 25 Voir Sun Yu 1987, p. 56-57.
- 26 Il s'agit de la *Minxin* de Li Minwei, de la *Huabei* de Luo Mingyou et de la *Dazhonghua baihe* et de la *Shanghai jingying yinshua ye*. Voir Cheng Jihua, I, p. 148. En 1931, une cinquième compagnie, la Shanghai yingxi rejoint la Lianhua tout en continuant à produire des films sous son propre nom par ailleurs.
- 27 Voir Laikwan Pang 2002, p. 34, note 24 ainsi que Cheng Jihua 1953, p. 147.
- 28 Voir Li Suyuan, Hu Jubin 1996, p. 204.
- 29 Il aurait acheté son premier appareil photographique à l'âge de 14 ans. Voir Li Xi, Law Kar 1999, p. 24.
- 30 On peut voir des extraits de ces films dans le documentaire disponible sur DVD consacré à Li Minwei réalisé par Choi Kai-kwong en 2001.
- 31 Zheng Zhengqiu et Zhang Shichuan réalisent la même année un autre court métrage de fiction *Nanfu nanqi* (*Un couple infortuné*). Voir Li Suyuan, Hu Jubin 1996, p. 45-50 et Li Xi, Law Kar 1999, p. 26.
- 32 Ce film fut montré en France en 1928 dans une version abrégée intitulée *La Rose de Pushui*.
- 33 Voir l'article que Kristine Harris consacre à ce film, 1999, p. 51-74.
- 34 Les communistes chinois commencèrent à s'intéresser au cinéma au lendemain de l'attaque japonaise sur Shanghai, le 28 janvier 1932, et avec bien des réticences comme le raconte Xia Yan. Voir Marie-Claire Quiquémelle, 1995, p. 124-126 et 2001 p. 758 - 760, et Laikwan Pang 2002, p. 31-32 et 39.
- 35 Voir les propos de Luo Mingyou à ce sujet dans Li Suyuan, Hu Jubin, 1996, p. 198-199. La censure, mise en place à cette époque, allait dans le même sens.
- 36 La compagnie possédait en effet des studios à Shanghai, mais aussi à Hong Kong et, de manière éphémère, à Pékin. Les principaux studios étaient ceux de Shanghai, au nombre de quatre. Le studio n° 1 était dirigé par Li Minwei et correspondait donc à l'ancienne Minxin, le studio n° 2 correspondait à l'ancienne compagnie Dazhonghua Baihe de Wu Xingzai. Les autres studios changèrent de noms à différents moments. Voir Cheng Jihua 1963, p. 149 et Li Suyuan et Hu Jubin 1996, p. 200.
- 37 Li Suyuan, Hu Jubin 1996, p. 201.
- 38 Voir à ce sujet le tableau décrivant la structure de la compagnie dans Li Xi, Law Kar 1999, p. 72. Sur le fonctionnement des Majors américaines à la même époque, voir Pascal Morand 1991, p. 35-45.
- 39 Li Suyuan, Hu Jubin 1996, p. 200.
- 40 Voir Pascal Morand 1991, p. 37.
- 41 *Ibidem*.
- 42 Voir annexe. La Lianhua a également produit une dizaine de documents d'actualités et d'archives. Voir Cheng Jihua, I, p. 644.
- 43 Voir He Xiujun 1985, p. 54-60.
- 44 Sun Yu 1987, p. 56.
- 45 Sun Yu 1987, p. 66.
- 46 Sun Yu 1987, p. 71.
- 47 *Idem*, p. 93.
- 48 Voir *Lianhua huabao*, vol. V, n° 12, 16 juin 1935, p. 13 sur le cinéma en France et *Lianhua huabao*, vol. VI, n° 1, 1^{er} juillet 1935, p. 14-15 sur le cinéma indien.
- 49 Par exemple, un article de Beverley Nichols consacré à l'impact du cinéma sur les jeunes enfants, *Lianhua huabao*, vol. VII, n° 4, 16 février 1936, p. 10-11.
- 50 On peut se reporter par exemple à l'article consacré au grand succès de l'année 1934, *It happened one night*, de Frank Capra, dans le *Lianhua huabao*, vol. VI, n° 5, 1^{er} septembre 1935, p. 11-14. Un autre exemple est l'article du *Lianhua huabao* vol. VII, n° 4, du 16 février 1936, consacré au plan de montage de *Crime and Punishment*, réalisé en 1935 par Joseph von Sternberg.
- 51 Au sujet de l'influence du cinéma américain sur le cinéma chinois, voir Marie-Claire Quiquémelle 2001, p. 760.
- 52 Sun Yu s'est rendu à deux reprises aux États-Unis. La première fois, entre 1923 et 1926 pour y effectuer ses études, la seconde fois en 1945, à la fin de la guerre. C'est lors de son second séjour qu'il se rendit à Hollywood. Voir Sun Yu, 1987, p. 35-41 et p. 152-170.
- 53 *Seventh Heaven* aurait inspiré *Malu Tianshi* (*Les Anges du boulevard*, 1937) de Yuan Muzhi. Il semble que *La Rose sauvage* de Sun Yu doive également quelque chose à ce film.
- 54 Sun Yu décrit précisément un de ces fondus enchaînés, 1987, p. 68.
- 55 Voir Sun Yu 1987, p. 30.
- 56 Li Lili, Wang Renmei et Zheng Junli ont été recrutés dans la troupe de danseurs et musiciens de la Lianhua. Zheng Junli par la suite a fait du théâtre moderne.
- 57 Sun Yu passa du studio n° 1 au studio n° 2, voir Sun Yu 1987, p. 87.
- 58 Voir Li Suyuan et Hu Jubin 1996, p. 373-374. Ce sont des raisons financières, et non des raisons idéologiques qui ont provoqué l'éclatement de la compagnie. Pour preuve, même après son départ de la direction, Luo Mingyou continue à réaliser des films pour la Lianhua.
- 59 Il faudrait aussi évoquer le patriotisme. Mais, dans le contexte historique des empiètements du Japon en Chine, ce thème est un dénominateur commun à presque tous les films chinois de l'époque. En effet, après les attaques japonaises du 18 septembre 1931 en Mandchourie et du 28 janvier 1932 à Shanghai, l'industrie cinématographique nationale dans son ensemble comprend que le public n'est plus intéressé par de gentilles romances, et que le patriotisme des films est aussi une clef du succès. *Le Petit Jouet*, *La Route* de Sun Yu sont des bons exemples de films patriotiques produits par la Lianhua.
- 60 Sous le pseudonyme de « l'Ange noir », Nie Er écrivit un article accusant ce film « d'anesthésier la conscience de classe ». Voir Cai Hongsheng 1982, p. 11.
- 61 Article signé Miao Lie, supplément quotidien du *Nong bao*, février 1935. Cité dans Chen Bo 1993, p. 341.
- 62 La version conservée à ce jour de ce film est celle de 46 minutes qui fut remontée et projetée en Occident. Ce film est un des grands succès de l'époque en Chine. Voir Laikwan Pang 2002, p. 245.
- 63 Ce film, un des plus grands succès de la période, a, rappelons-le, reçu un prix à Moscou.
- 64 Cheng Jihua, 1963, p. 342, dit que l'écrivain communiste Xia Yan a beaucoup aidé à l'écriture du scénario de ce film, affirmation que Sun Yu, 1987, p. 106, dément vigoureusement.
- 65 Voir Chen Bo 1993, p. 166-168.
- 66 Voir par exemple *Lianhua huabao*, vol. VI, n° 9, 1^{er} novembre 1935, un article de Liang Yungu sur le cinéma chinois contemporain.
- 67 Voir par exemple l'article de Wu Yonggang sur son film *Shennü* (*La Divine*) et la question de la prostitution, dans le *Lianhua huabao* vol. V, n° 1 du 1^{er} janvier 1935 ou encore le long article de Zheng Junli sur le métier d'acteur dans les vol. V, n° 9, n° 12, vol. VI, n° 2, n° 4, n° 5 (*Lianhua huabao* du 16 mai 1935 au 1^{er} septembre 1935).

Bibliographie

- BERGERON Régis, 1977: *Le cinéma chinois, 1905-1949*. Lausanne, Alfred Eibel.
- CAI Hongsheng, 1982: *Cai Chusheng de chuanguo daolu*. Wenhua Yishu chubanshi, Pékin.
- CHEN Bo (éd.), 1993: *Sanshi niandai zhongguo dianying pinglun wensuan*. Pékin, Zhongguo dianying chubanshe.

- CHENG Jihua et XING Zuwen, 1963: *Zhongguo dianying fazhan shi*. Pékin, Zhongguo dianying chubanshe.
- CHOI Kai-kwong 2001: *Xianggang dianying zhi fu Li Minwei*, documentaire vidéo sur DVD. Hong Kong, Dragon Ray Motion Pictures Ltd.
- HARRIS Kristine, 1999: « *The Romance of the Western Chamber and the Classical Subject Film in 1920s Shanghai* », in Yingjin ZHANG (éd.), *Cinema*

- and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Stanford University Press.
- HE Xiujun, 1980: « Zhang Shichuan et la compagnie cinématographique Mingxing », *Wenhua shiliao*, 1.
- HE Xiujun, 1985: « Histoire de la compagnie shanghaienne Mingxin et son fondateur Zhang Shichuan », in Marie-Claire Quiquémelle et Jean-Loup Passek (éd.), *Le cinéma chinois*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou.

- KAO Yuan, 1936: *Motion Pictures, in* KWEI Chung-shu (éd.), *The Chinese Year Book*, Shanghai, The Commercial Press, 1935-1936.
- LEE Leo Ou-fan, 1999: «The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-1940: Some Exploration of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions», in Yingjin Zhang (éd.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Stanford University Press.
- LEYDA Jay, 1972: *Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge (MA), Londres, MIT Press.
- LI Shaobai, 1994: «Jianlu Zhongguo sanshi nian-dai dianying wenhua yundong de xingqi», *Dangdai dianying*, 60, p. 77-84.
- LI Suyuan, HU Jubin, 1996: *Zhongguo wusheng dianying shi*, Pékin, Zhongguo dianying chubanshe.

- LI Xi, LAW Kar, 1999: *Li Minwei: Ren, Shidai, Dianying*, Hong Kong, Mingchuang chubanshe.
- LIU Siping, XING Zuwen (éd.), 1981: *Lu Xun yu dianying*, Pékin, Zhongguo dianying chubanshe.
- MORAND Pascal, 1991: «Le capitalisme hollywoodien et les Mogols», in Alain Masson (éd.), *Hollywood 1927-1941. La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement (coll. «Mémoires»), p. 32-56.
- PANG Laikwan, 2002: *Building a New China in Cinema, The Chinese Left-Wing Movement, 1932-1937*, Ithaca/Boulder/New York, Oxford, Rowman and Littlefield Publishers.
- QUIQUEMELLE Marie-Claire, 1995: «Chine, le pouvoir des images», in Martine Godet, Muriel Carduner-Loosfelt, Hélène Coq-Lossky, Jacques Le Goff (éd.), *De Russie et d'ailleurs: feux croisés sur l'his-*

- toire: pour Marc Ferro*, Paris, École des hautes études en sciences sociales/Institut d'études slaves.
- QUIQUEMELLE Marie-Claire, 2001: *Cinema cinese: della prima legge di censura alla fine dell'era maoista, 1928-1978*, in Giulio Einaudi (éd.), *Storia del cinema mondiale*, IV.
- XING Zuwen, 1993 (éd.): *Zhongguo zuoyi dianying yundong*, Pékin, Zhongguo dianying chubanshe.
- SUN Yu, 1987: *Yinhai fanzhou*, Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe.
- ZHANG Yingjin (éd.), 1999: *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Stanford University Press.
- ZHU Jian, WANG Chaoguang, 1997: *Minguo yingtian*, Nankin, Jiangsu guji chubanshe.

Annexe

Les films de fiction produits par la Lianhua, 1930-1937

* = films encore préservés aujourd'hui, même partiellement.
Sange modeng nüxing = films inclus dans la liste des 74 films de gauche.
 Liste établie d'après Cheng Jihua, 1963, p. 603.

1930

1. *Gudu chunmeng* 故都春夢 *Rêve de printemps dans l'antique capitale*, sc. Luo Mingyou, Zhu Shilin, r. Sun Yu
2. *Zisha hetong* 自殺合同 *Contrat de suicide*, sc. Sun Yu, r. Zhu Shilin
3. *Yecao xianhua* 野草閑花 *Herbes folles et fleurs sauvages* (film avec accompagnement musical), sc./r. Sun Yu
4. *Yiyan qingyuan* 義雁情鴛 *L'Amour du frère aîné (Taoqing de gege 逃情的哥哥 Un grand frère pudique)*, sc./r. Wang Cilong

1931

5. **Lian'ai yu yiwu* 戀愛與義務 *Amour et devoir*, sc. Zhu Shilin d'après Luo Chen, r. Bu Wancang
6. *Aiyu zhi zheng* 愛欲之爭 *Le Combat de l'amour*, sc. Zhang Boyu, r. Wang Cilong
7. *Hengniang* 恒娘 *La Fermée d'une mère*, sc. Zhu Shilin d'après Pu Songling, r. Shi Dongshan
8. **Yi jian mei* 剪梅 *Une branche de prunus*, sc. Huang Yicuo d'après Shakespeare, r. Bu Wancang
9. *Xintong* 心痛 *Peine de cœur*, sc./r. Yang Xiaozhong
10. **Taohua qixue ji* 桃花泣血記 *Les Fleurs de pêcher pleurent des larmes de sang*, sc./r. Bu Wancang
11. *Ziyou hun* 自由魂 *L'Esprit de la liberté (Bixue huanghua 碧血黃花 Fleur d'or et sang de jade)*, r. Wang Cilong d'après une œuvre de Sun Yu
12. *Yutang chun* 玉堂春 *Le Printemps dans le palais de jade*, sc. Zhu Shilin, r. Zhuang Guojun
13. **Yinhan shuangxing* 銀漢雙星 *Deux étoiles de la Voie lactée* (film sonorisé), sc. Zhu Shilin d'après l'œuvre de Zhang Henshui, r. Shi Dongshan

14. *Gou zhentan* 狗偵探 *Le Chien policier* (film d'animation), Wan Laiming et Wan Guchan

1932

15. *Haishang yanwang* 海上閻王 *Le Roi des enfers*, sc. Luo Mingyou, r. Wang Cilong
16. **Nanguo zhi chun* 南國之春 *Le Printemps au sud du pays*, sc./r. Cai Chusheng
17. **Ye meigui* 野玫瑰 *La Rose sauvage*, sc./r. Sun Yu
18. *Tiegou lanxin* 鐵骨蘭心 *Un cœur d'orchidée et une carcasse de fer* (studio de Hong Kong), sc. Liang Shaopo, r. Guan Wenqing
19. *Shizu hen* 失足恨 *Un écart de conduite (Laihun 賴婚 Rupture de fiançailles)*, sc./r. Dan Duyu
20. *Rendao* 人道 *L'Humanité*, sc. Jin Qingyu d'après Zhong Shigen, r. Bu Wancang
21. *Haiwai juanhun* 海外鴛魂 *L'Âme du coucou Outre-mer*, sc. Luo Mingyou, r. Jin Qingyu
22. *Gusi juansheng* 古寺鶯聲 *Le Chant du coucou dans le vieux temple* (studio de Hong Kong), sc./r. Liang Shaopo
23. *Yeban qiangsheng* 夜半槍聲 *Le Bruit des fusils à minuit* (studio de Hong Kong), sc. Cao Xueyu, r. Guan Wenqing
24. *Gongfu guonan* 共赴國難 *Affrontons ensemble les malheurs du pays*, sc. Sun Yu, Wang Cilong, Shi Dongshan, Cai Chusheng, r. Sun Yu, Wang Cilong, Shi Dongshan, Cai Chusheng
25. *Xu gudu chunmeng* 續故都春夢 *Rêve de printemps dans l'antique capitale, suite*, sc. Zhu Shilin, r. Bu Wancang
26. **Huoshan qingxue* 火山情血 *Du sang sur le volcan*, sc./r. Sun Yu
27. **Fenhongse de meng* 粉紅色的夢 *Un rêve rose*, sc./r. Cai Chusheng

28. *Gugong xinyuan* 故宮新怨 *Nouvelle mésentente au palais impérial* (studio de Pékin), sc./r. Hou Yao
29. *Fendou* 奮鬥 *Le Combat*, sc./r. Shi Dongshan
30. *Nanhai meiren* 南海美人 *La Beauté des mers du Sud*, sc. Zheng Yimei, r. Dan Duyu
31. *Guitu jingzou* 龜兔競走 *La Course du lièvre et de la tortue* (film d'animation) Wan Laiming et Wan Guchan
32. *Guoren suxing* 國人速醒 *Compatriote, réveille-toi!* (film d'animation) Wan Laiming et Wan Guchan
33. *Xue qian* 血錢 *Le Prix du sang* (film d'animation) Wan Laiming et Wan Guchan

1933

34. *Sange modeng nüxing* 三個摩登女性 *Trois femmes modernes*, sc. Tian Han, r. Bu Wancang
35. *Ruci yingxiong* 如此英雄 *Voilà un héros!*, sc. Zhu Shilin, r. Zhuang Guojun
36. **Tianming* 天明 *L'Aube*, sc./r. Sun Yu
37. *Chengshi zhi ye* 城市之夜 *Les Nuits de la ville*, sc. He Mengfu, Feng Zichi, r. Fei Mu
38. **Duhui de zaochen* 都會的早晨 *Le L'Aube dans la cité*, sc./r. Cai Chusheng
39. *Chuxi* 除夕 *Veillée de Nouvel An*, sc. Luo Mu, r. Jiang Qifeng
40. *Qingbai* 清白 *Irréprochable*, sc./r. Dan Duyu
41. **Muxing zhi guang* 母性之光 *La Lumière maternelle*, sc. Tian Han, r. Bu Wancang
42. **Xiao wanyi* 小玩意 *Le Petit jouet*, sc./r. Sun Yu
43. *Qingdaofu* 清道夫 *Le Balayeur de rues*, sc./r. Yuan Congmei

44. *Chulu* 出路 *L'Issue* (*Guangming zhi lu* 光明之路 *La Route de l'espérance*), sc. Shen Fu, r. Zheng Jiduo
45. *Feng* 風 *Le Vent*, sc./r. Wu Cun

1934

46. *Polang* 破浪 *En fendant les flots* (studio de Hong Kong), sc./r. Guan Wenqing
47. *Luihama xiang chi tian'e rou* 癩蛤蟆想吃天鵝肉 *Le Crapaud qui voulait manger du cygne* (court métrage)
48. *Rensheng* 人生 *La Vie*, sc. Zhong Shigen, r. Fei Mu
49. *Guilai* 歸來 *Le Retour*, sc./r. Zhu Shilin
50. *Baoyu lihua* 暴雨梨花 *Fleurs de poiriers dans l'ouragan*, sc./r. Ma-Xu Weibang
51. **Yuguang qu* 魚光曲 *Le Chant des pêcheurs* (film sonorisé), sc./r. Cai Chusheng
52. **Tiyu huanghou* 體育皇后 *La Reine du sport*, sc./r. Sun Yu
53. *Tieniao* 鐵鳥 *L'Avion*, sc./r. Yuan Congmei
54. *Liangxiao* 良宵 *Une belle soirée*, sc. Zhu Shilin, r. Yang Xiaozhong
55. *Gurou zhi en* 骨肉之恩 *L'Amour de ses proches*, sc./r. Jiang Qifeng
56. *Jiuse caiqi* 酒色財氣 *Les Quatre débauches*, sc./r. Tan Youliu
57. **Zaihui ba*, *Shanghai* 再會吧，上海 *Au revoir Shanghai*, sc./r. Guan Yunbo
58. *Women de gongguan* 我們的公館 *Notre résidence* (Court métrage)
59. *Xiangxue hai* 香雪海 *Une mer de neige parfumée*, sc./r. Fei Mu
60. *Qingchun* 青春 *Le Printemps de la vie*, sc. He Mengfu, Zhu Shilin, r. Zhu Shilin
61. **Shennü* 神女 *La Divine*, sc./r. Wu Yonggang
62. **Dalu* 大路 *La Route* (film sonorisé), sc./r. Sun Yu
63. *Heixin fu* 黑心符 *Remariage* (studio de Hong Kong), sc./r. Zhao Shushen
64. **Xin nüxing* 新女性 *Femmes nouvelles* (film sonorisé), sc. Sun Shiyi, r. Cai Chusheng

1935

65. *Shexie meiren* 蛇蠍美人 *Une beauté vénéneuse* (*You Guo* 游渦 *Sur la Guo*), sc./r. Yang Xiaozhong
66. *Wuchou junzi* 無愁君子 *Un gentilhomme insouciant*, sc. Shen Fu, r. Shen Fu, Zhang Guojun
67. **Guofeng* 國風 *Le Vent de la Nation*, sc. Luo Mingyou, r. Luo Mingyou, Zhu Shilin
68. *Qiushan mingdeng* 秋扇明燈 *Une femme délaissée*, sc. /r. Tan Youliu
69. **Xiao tianshi* 小天使 *Le Petit ange*, sc. Jiang Xingde, r. Wu Yonggang
70. *Si zimei* 四姊妹 *Quatre sœurs*, sc./r ; Yang Xiaozhong
71. *Zhenghun* 征婚 *Mariage forcé*, sc./r. Zhu Shilin
72. **Tianlun* 天倫 *Piété filiale* (film sonorisé), sc. Zhong Shigen, r. Luo Mingyou, Fei Mu
73. *Hanjiang luo yan* 寒江絡雁 *Les Oies sauvages tombent sur le fleuve gelé* (film parlant), sc./r. Ma-Xu Weibang

1936

74. **Lang tao sha* 浪淘沙 *Les Vagues tamisent le sable* (film parlant), sc./r. Wu Yonggang
75. *Shimian zhi ye* 失眠之夜 *Nuit d'insomnie* (court métrage)
76. **Mitu de gaoyang* 迷途的羔羊 *Les Chevreux égarés* (film sonorisé), sc./r. Cai Chusheng
77. *Dao ziran qu* 到自然去 *Retour à la nature* (film parlant), sc./r. Sun Yu d'après *The Admirable Crichton* de James M. Barrie.
78. **Langshan dixue ji* 狼山喋血記 *Bain de sang sur la montagne aux loups* (film parlant), sc. Shen Fu, Fei Mu, r. Fei Mu
79. **Gucheng lienu* 孤城烈女 *Une femme héroïque dans une ville abandonnée* (*Qi canhong* 泣殘紅 *Larmes et fleurs fanées*) (film sonorisé), sc. Zhu Shilin, r. Wang Cilong

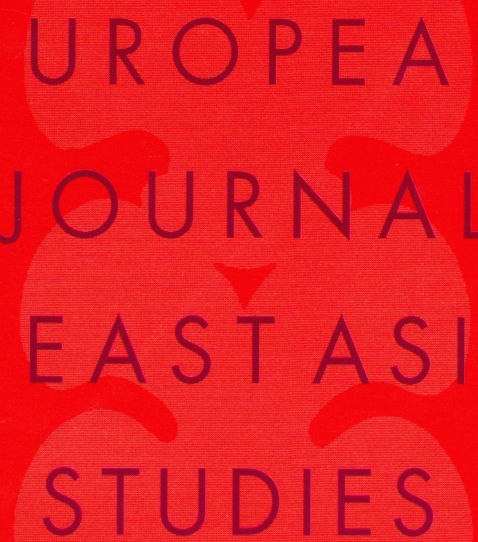
1937

80. **Lianhua jiaoxiang qu* 聯華交響曲 *La Symphonie de la Lianhua* (film parlant) ;

- film composé de huit sketches, écrits et réalisés par Cai Chusheng, Fei Mu, Tan Youliu, Shen Fu, He Mengfu, Zhu Shilin, Sun Yu
81. **Chun dao renjian* 春到人間 *Le Printemps parmi les hommes* (film parlant), sc./r. Sun Yu
82. *Tianzuo zhi he* 天作之合 *Une union prédestinée* (film parlant), sc./r. Shen Fu
83. *Jiangjun zhi nü* 將軍之女 *Les Filles du général* (film parlant), sc./r. He Mengfu
84. **Cimu qu* 慈母曲 *Les Larmes d'une mère* (film parlant), sc. Zhu Shilin, r. Zhu Shilin, Luo Mingyou
85. *Renhai yi zhu* 人海遺珠 *Une perle perdue dans la foule* (film parlant), sc./r. Zhu Shilin
86. **Zhan jingtang* 斬經堂 *Meurtre dans l'oratoire* (opéra filmé), sc. Fei Mu, r. Zhou Yihua
87. **Qiantai yu houtai* 前台與後台 *Sur la scène et dans les coulisses* (court métrage parlant), sc. Fei Mu, r. Zhou Yihua
88. **Yaoqian shu* 搖錢樹 *L'Arbre à sapèques* (film parlant), sc. Ouyang Yuqian d'après O'Casey, r. Tan Youliu
89. *Ziyou tian di* 自由天地 *Un monde libre* (film parlant), sc./r. Shen Fu
90. **Ruci fanhua* 如此繁華 *Un tel luxe* (film parlant), sc./r. Ouyang Yuqian
91. **Wang laowu* 王老五 *Wang le cinquième* (film parlant), sc./r. Cai Chusheng
92. **Xinjiu shidai* 新舊時代 *Temps anciens, temps modernes* (film parlant), sc./r. Zhu Shilin
93. *Dujinde cheng* 鍍金的城 *Une ville dorée* (film parlant), sc. Hong Shen, r. Fei Mu
94. *Yihai fengguang* 藝海風光 *Une mer de talents* (film parlant), film en 3 sketches, réalisés par Zhu Shilin, He Mengfu, Situ Huimin

Liste des noms propres en chinois

Ai Xia	艾霞	Lianhua yingye zhipian	聯華影業制片印刷	Wu Yonggang	吳永剛
Bu Wancang	卜萬蒼	yinshua gongsi	公司	Zhang Shankun	張善琨
Cai Chusheng	蔡楚生	Luo Mingyou	羅明佑	Zhang Shichuan	張石川
Cheng Jihua	程季華	Ouyang Yuqian	歐陽予倩	Zheng Zhengqiu	鄭正秋
Fei Mu	費穆	Ruan Lingyu	阮玲玉	Zhu Shilin	朱石麟
Hou Yao	侯曜	Shi Dongshan	史東山		
Li Lili	黎莉莉	Sun Yu	孫瑜		
Li Minwei	黎民偉	Wu Xinzai	吳性栽		



EUROPEAN
JOURNAL
OF EAST ASIAN
STUDIES

VOLUME 6.1

ALSO AVAILABLE ONLINE

www.brill.nl/eja

BRILL



BRILL

EJEAS 6.1 (2007) 43–73

European Journal
of
East Asian Studies
www.brill.nl/ejea

The Making of Modern Icons: Three Actresses of the Lianhua Film Company

Anne Kerlan-Stephens

CNRS

ak_stephens@yahoo.fr

Abstract

Between 1930 and 1937, the Lianhua Film Company was one of the major studios in China, and in many ways was a symbol of modernity. The policy of the Company towards its actors was quite new and contributed to the creation of a new social status for this group, especially for the women. This paper focuses on three female stars (Wang Renmei, Chen Yanyan and Li Lili,) who worked for the Lianhua Film Company. Through a detailed analysis of the photos published in its magazine, *Lianhua Huabao*, as well as feature films produced by the Company, we will study Lianhua's strategies to transform these women into professional actresses. Their image was created by the entanglement of three spheres: their private lives, their public lives and their fiction lives played on screen. We will consider the sometimes conflicting relationships between these spheres by looking at the visual sources (photos and feature films) in conjunction with the actresses' biographies and movie roles. This will underline the complexity and ambiguity of a process understood by the Lianhua Film Company not only as the making of professional actresses but also as the creation of a new, modern Chinese woman.

Could film be an undesirable document for the historian? Almost a century old but ignored, it does not even rank among leftover sources. It does not enter the historian's mental universe.¹

I. Introduction

I.1. *History and Cinema in the Context of Republican China*

It is now 30 years since Marc Ferro wrote these lines, and one would hope that the situation has changed.² Is cinema now part of the 'mental universe' of

¹ Marc Ferro, *Cinema and History* (Detroit: Wayne State University Press, 1988), p. 23 (*Cinéma et Histoire* [1977] (Paris: Gallimard, 1993, translated by Naomi Green).

² I would like to thank here the Institut d'Asie Orientale, the Heidelberg Sinological

the historian? On the first analysis, the answer is yes. It is less and less rare to see historians engaged with filmic material in America or in Europe as can be testified by the work of prominent scholars such as Robert A. Rosenstone and Nathalie Zemon Davis, for instance.³ By working with films and reshaping the relation of the historian with the past, they have raised challenging questions. However, the limits of their work are set by the fact that they consider mainly the sub-genre of historical movies. Their approach is a valid one, but when Rosenstone formulates the question in the following terms:

Enter film: the great temptation. Film: the contemporary medium still capable of both dealing with the past and holding a large audience. How can we not suspect that this is the medium to use to create narrative histories that will touch large numbers of people? Yet is this dream possible? The issues come down to this: is it possible to tell historical stories on film and not lose our professional or intellectual souls?⁴

one wonders whether he really does take the nature of cinematographic language into account.

It seems that when focusing on the methodological issue—the narration of history—historians once more tend to ignore the potential of cinema as a source (and an object) of research. We are back to Marc Ferro's statement. Why is this so? Why does the historian not want to work with cinema? Is it because cinema is difficult to categorise? Cinema is both an art and an industry; it belongs to the sphere of popular culture and as such cannot be considered as a serious, valuable and reliable source of information. But this might be the very thing that makes cinema a powerful source of study for the historian. Marc Ferro has underscored the corrosive relation of cinema with reality: 'Newsreel or fiction, the image of reality offered by cinema appears terribly true... it [the camera] unveils secrets and shows the underside of a society and its lapses.'⁵ It does so because film (like photography), contrary to other arts, never totally transforms the real world; rather, it is an exploration of the real world that

Institute, the Hong Kong Film Archives and M. Law Kar for their support in my research on Lianhua.

³ See Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past, The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1998) and Nathalie Zemon Davis, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision* (Cambridge: Harvard University Press, 2000).

⁴ Robert A. Rosenstone, 'History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history onto film', *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (Dec. 1988), p. 1175.

⁵ Ferro, *Cinema and History*, pp. 28-29.

is never disconnected with it. Thoroughly exploring a reality with respect for its irreducibility—this is what a cameraman or photograph does; is it not also what historians ought to do? There is a striking similarity in both approaches: in both cases, there is a reality, rich and complex as life, that needs to be caught and rendered—and, in the process, revealed.

This analogy between cinema and history has been beautifully explored by Siegfried Kracauer in *History. The Last Things before the Last*.⁶ Kracauer's analysis might allow the reconciliation of Rosenstone's and Ferro's approaches because it leaves room, I believe, for the possibility of taking cinema as a source and an object of historical study and, at the same time, rethinking the methodology of narrating history. The programme is, I confess, an ambitious one: it aims to take images both as a source for historical research and as a model for the writing of history. The following article is a first attempt to work in this direction.

Images as a source: for the cinema of Republican China, there is a lot to do. Film studies have too often taken a textual approach to looking at Chinese cinema.⁷ Despite their best efforts, historians of Chinese cinema are still relying more on texts than on the visual.⁸ This was perhaps because for a long time movies could not be accessed. But now they are available, together with all sorts of visual material for this time-period: photos, magazine publications, posters, newsreels, etc. It is time to explore this visual material *per se*, without projecting upon it any strong ideological or theoretical framework. Our work hypothesis is that images can tell us more—or something different—about the history of Chinese cinema and about the world in which it was produced. As Marc Ferro puts it:

⁶ Siegfried Kracauer, *History. The Last Things before the Last* (New York: Oxford University Press, 1969) (French translation: *L'histoire des avant-dernières choses*, Paris: Stock, 2006). See in particular chapter 2, pp. 110–119 in the French translation.

⁷ Western studies of early Chinese cinema are developing. See for instance Yingjin Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922–1943* (Stanford: Stanford University Press, 1999); Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema, The Chinese Left-Wing Movement, 1932–1937* (Lanham: Rowman and Littlefield, 2002); Hu Jubin, *Projecting a Nation, Chinese National Cinema before 1949* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003); Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema, 1896–1937* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

⁸ A very good example is the study by Zhang Zhen of early Chinese cinema. Although she integrates a lot of visual material, and calls for a 'sensorial history of cinema' (p. 3), many of her analyses are still based on texts rather than on visuals. See for instance chapter 7, where she presents the theoretical debates around 'soft' and 'hard' films.

Go back to the images. Do not seek in them merely the illustration, confirmation, or contradiction of another knowledge—that of written tradition. Consider images as such at the risk of using other forms of knowledge to grasp them even better... We need to study film and see it in relation to the world that produces it. What is our hypothesis?—that film, image or not of reality, document or fiction, true story or pure invention, is History. Our postulate?—that what has not occurred (and even what *has* occurred)—beliefs, intentions, human imaginations—is as much history as History.⁹

How can we make images speak? First and obviously, by showing them. This leads us to the second aspect of the project, which will be as experimental as the first one, if not more so.¹⁰ Not only do we intend to take images as our main source and object, but we will also integrate them into our methodological elaboration of a new writing of history. Besides producing a film himself, a historian can use the different media available to create a visual history. The Internet is one of them. On a website, the historian can show both images and texts, and can also create tools to combine a classic, literary writing of history with a more experimental approach, where images become the body of the narrative. This is what the website ‘The Common People and the Artist in the 1930s’—which can be considered an attempt to learn to read and speak the language of images in order to propose a new historical analysis of Republican China—is dedicated to do.

There is no doubt that Republican China was an era when images circulated. And all sorts of images: photos, drawings, lithography, films, etc. These images shared a common characteristic: they were all mechanically produced and could therefore be reproduced and circulated widely. From that perspective, and regardless of the political, economical and social situation of China in the 1930s, it shared a common experience with the rest of the world in the same period, a destiny well described by Walter Benjamin in his 1936 essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*:

the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition. By making many reproductions it substitutes a plurality of copies for a unique existence. And in permitting the reproduction to meet the beholder or listener in his own particular situation, it reactivates the object reproduced. These two processes led to a tremendous shattering of tradition which is the obverse of the contemporary crisis and

⁹ Ferro, *Cinema and history*, p. 29.

¹⁰ The following article was first designed for the ‘Common People and the Artist in the 1930s’ website (<http://commonpeopleandartist.net/>). What we present here is an adaptation for EJEAS. Readers will have to remember that some of its visual dimension cannot, unfortunately, be shown in these pages.

renewal of mankind. Both processes are intimately connected with contemporary mass movements. Their most powerful agent is the film. Its social significance, particularly in its most positive form, is inconceivable without its destructive, cathartic aspect, that is, the liquidation of the traditional value of the cultural heritage.¹¹

I will not discuss this famous text any further here, although I feel that many of Benjamin's analyses apply to Republican China, or at least Republican Shanghai. But I wanted to mention it because it is necessary to bear in mind that the images we will study in our project have a specific nature and belong to a certain stage in the history of humanity.

However, there is another point in Benjamin's text that demands our attention: his analysis of the movie actor. For him, there is a fundamental difference between a movie actor and a theatre actor. First, the actor (or the performer, as Benjamin says) in a movie does not play in front of a public but in front of one (in case of a silent movie) or two (in case of a talkie) machines. What the spectators see when they go to a cinema is not an actor representing somebody else on a stage, in front of them, but a performer confronted with a machine: 'For the film, what matters primarily is that the actor represents himself to the public before the camera, rather than representing someone else.' The result is that acting is not what is required from a movie performer: on the contrary, 'the greatest effects are almost always obtained by "acting" as little as possible'.¹² Taken to an extreme, the movie performer is just an accessory, chosen for his rightness, which will be applied at the right place.

The second phenomenon is linked to this: it is the relation of the movie performer with his public. When he performs in front of the camera, the actor may feel the same way we feel in front of a mirror: by seeing one's image reproduced mechanically, one can feel alienated. But the image reflected by a mirror does not circulate, contrary to the image produced by a camera, which separates the image from the person and takes it away from him. Moreover, in a film, images are shown in front of an audience—the public sphere, as we call it:

Never for a moment does the screen actor cease to be conscious of this fact. While facing the camera he knows that ultimately he will face the public, the consumers who constitute the market. This market, where he offers not only his labor but also his

¹¹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, 1936) (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963), II. This transcription is by Andy Blunden on the webpage <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>.

¹² Benjamin, *Das Kunstwerk*, IX.

whole self, his heart and soul, is beyond his reach. During the shooting he has as little contact with it as any article made in a factory.¹³

This, according to Benjamin, creates a tension for the performer that finds its resolution in the triumph of the actor as a star.

It is certainly helpful to understand the specificities of movie culture from both sides—that of production and that of reception. Films are not just stories put into the images: they create and/or reflect social phenomena that need to be explored. An example is the exploration of the social status of movie actors and actresses, both as workers in a specific industry—the film industry—and as artists in a given society. Regardless of the angle taken, studies of Hollywood actors and the star system have provided very interesting insights not only into the micro society of the film industry but, on a bigger scale, into the larger society producing these movies. Richard Dyer, in his classical study, built a theoretical framework, based on a semiotic analysis, to study the ‘star image’.¹⁴ His work is helpful because of its rigorous analysis of the images of the film performers. Since then, there have been many other approaches. Some are more historically anchored, like Richard deCordova’s,¹⁵ examining the origins of the star system in America; others take into account the question of the audience and spectatorship. More recently, some have studied the star at work and the production system associated with stardom.¹⁶

Compared to this burgeoning of studies, the history of Chinese cinema, when it comes to the question of the performers, is still at its very beginning. A few studies have focused on actors¹⁷ but little is known about the work conditions, social status and process of reception of this new type of performers.

¹³ Benjamin, *Das Kunstwerk*, x.

¹⁴ Richard Dyer, *Stars* [1979] (London: British Film Institute, 1998) with an excellent supplementary chapter and bibliography by Paul MacDonald, pp. 201–211.

¹⁵ Richard deCordova, ‘The emergence of the star system in America’, *Wide Angle*, Vol. 6, No. 4 (1985), pp. 4–13 and *Picture Personalities, The Emergence of the Star System in America* (Urbana: University of Illinois Press, 1990, 2001).

¹⁶ Danae Clark, *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors’ Labour* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1995).

¹⁷ See the very interesting article by Michael G. Chang, ‘The good, the bad, and the beautiful: movie actresses and public discourse in Shanghai’, in Yingjin Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922–1943* (Stanford: Stanford University Press, 1999), pp. 128–159. I hope that my study, by focusing on a company’s building of the iconic personality of film actresses, complements the Chang article, where the focus is on the ‘public discourse’ on movie actresses.

I.2. *The Social Status of Film Actors: A Study of the Lianhua Film Company*

My main concern in the following is the social status of film actors. In 1930s China, cinema was an incredibly powerful and compelling new medium; it represented a symbol of modernity and a path forward for China. The movie actors participated in the aura of modernity, novelty and Westernisation proper to cinema. Thus it seems particularly appropriate to reflect on the social status of movie performers, who at that time represented a new category of artist. This social status can be explored through different ways: one can research the socio-economical work conditions of the movie actors; one can also study how film companies built and managed the career and public identity of their staff.

There are many ways to explore this last question. Obviously, one could study texts: newspapers, actors' biographies and autobiographies, etc. There is, however, another method that can be chosen: analysing all the visual material associated to the movie stars. Images were central to the creation and definition of the movie stars' identities as artists, because, as we have already said, they existed for their audience as images—movie images—and because they belonged to a society where, by and large, images were the vehicles for many social messages. What can the analysis of their images tell us about the status of the movie stars? This is what we will try to explore through 'visual narratives' that will, I hope, allow these images to speak and produce historical meaning.

The group of artists I examine are the movie actresses who worked for the Lianhua Film Company. Between 1930 and 1937, the Lianhua Film Company was one of the major studios in China and, in many ways, a symbol of modernity. In fact, the Company advertised itself as a modern company that would one day create a Chinese Hollywood.¹⁸ To achieve this ambition, the Company had several projects from its very beginning: to build film studios in Beijing, Shanghai and Hong Kong; to open a school and an institute dedicated to the training of technicians and actors; to put together a managerial structure based on vertical integration, similar to the structure of Hollywood Majors, that controlled the entire process from production to distribution; and, last but not least, to produce artistically and technically good-quality movies that could resist the invasion of American productions.¹⁹ Unfortunately the Company

¹⁸ See *Yingxi Zazhi* (The Film Magazine), Vol. 2, No. 2 (October 1931), pp. 22–23.

¹⁹ On the Lianhua Film Company see Anne Kerlan-Stephens and Marie-Claire Quiquémelle, 'La compagnie cinématographique *Lianhua* et le cinéma progressiste chinois, 1930–

ran into many financial difficulties and, in spite of the efforts of its managers Luo Mingyou (1901-1967) and Li Minwei (1893-1953), had to abandon many of its projects. However, in Shanghai, where Lianhua's main studios were located, the Company had a remarkable body of actors who were among the most famous Chinese movie stars of the era: Ruan Lingyu (1910-1935), Jin Yan (1910-1983), Chen Yanyan (1916-), Zheng Junli (1911-1969), Li Lili (1915-2005) and Wang Renmei (1915-1987). Some of the most talented filmmakers worked for Lianhua, among them Sun Yu (1900-1990), Cai Chusheng (1906-1968), Wu Yonggang (1907-1982) and Fei Mu (1906-1951).

Lianhua's modernist ambitions were not just aesthetic or economic. They were driven by ideological and social goals. For Lianhua's founders, influenced by May Fourth ideals, movies could truly educate the people, and therefore movies and the world of cinema should exemplify the construction of a modern nation. Lianhua needed to find artists who could incarnate this ambition: young, modern but also morally exemplary artists. Here, the challenge for the Company was to transform the profession of movie actor into an honourable one and to find actors who could incarnate its ideals. The policy of the Company towards its staff, specifically its actors, was quite new and contributed to the creation of a new social status for this group. Point four of Lianhua's mission statement was quite clear:

We will respect the personalities of our actors. Today in the world of Chinese cinema there is a very unfortunate attitude: most people in Chinese society are suspicious of movie actors. Theatre [*xiju*] is an art appreciated by cultured as well as common people; therefore acting is a lofty and beautiful art. The value of cinema is also particularly outstanding. Some compare the cinema to beautiful courtesans of past times; ignorant people say that the make-up actors wear on stage is like the seductive smiles of prostitutes. Even if today these kinds of prejudices have been beaten, the old ideas about actors are still alive. Moreover, some movie actors use this argument to reform themselves; they become serious as saints but they also develop contempt for their art. Is there anything worse than that? Is this not cause to lament?... This is why our company will focus both on the individual talents of the actors and on their moral virtues; it will preserve the sanctity of the art but it will also increase the importance of the actor's personality.²⁰

1937', *Arts Asiatiques*, No. 61 (2006); Poshek Fu, 'Rewriting Lo Ming-yau: between China and Hong Kong' and Zhou Chengren, 'United Photoplay Service; structure and organisation', both in Wong Ain-ling (ed.) *The Hong Kong-Guangdong Film Connection* (Hong Kong: Hong Kong Film Archives, 2005).

²⁰ *Lianhua nianjian* (UPS Yearbook) (1933-1934), p. 5.

The challenge was significant. One purpose of my work is to study how the Company achieved this goal (if indeed it did): What kind of artists did it hire and train? How did it choose to present its actors and actresses in its promotion campaigns? One excellent entry point is the *Lianhua Huabao* (UPS Illustrated), published between 1933 and 1937, first as a weekly magazine and after 1935 as a bi-monthly.²¹ The images of the actors and actresses published in *Lianhua Huabao*, together with the related articles, speak of the Company's policy towards its artists. In this paper, I will present a very preliminary attempt to answer these questions through the analysis of the visual presentation of three major Lianhua actresses: Wang Renmei, Chen Yanyan and Li Lili.

I chose these three actresses because they represent a new generation of artists who began their movie careers at the Lianhua Company. They were all born at more or less the same time, between 1914 and 1916, and were young girls when they entered the Company. They developed their careers at Lianhua while themselves growing up to become young women. They were the modern actresses that a modern company like Lianhua needed. But what did it mean exactly, to be a 'modern actress', and how did the Company construct these three personalities? We will answer these questions by studying the images of our three actresses produced by the Company: photos taken from *Lianhua Huabao* and clips from the movies in which our actresses performed. It is important to remember that the images produced and/or published by the Company belonged to three different spheres: private life, public life and fictional lives played on screen. The entanglement of these three spheres, and the relative importance of one over the others, reveals the strategy of the Company in constructing the identities of these three actresses. On a broader perspective, it also reveals company ideology regarding its female staff. I will present three analyses that rely on visual narratives and movie clips that can be seen on the website and that each point towards certain aspects of this strategy. This will provide some reflections on the differences and contradictions between the images of our three actresses produced by the Company and, more generally, the policies of Lianhua towards its female actors.

²¹ Between 1931 and 1932 *Yingxi Zazhi* (The Film Magazine) was the magazine of the Company. Unfortunately, this publication is difficult to study because few issues have been preserved in libraries and I have so far been able to see only five issues, meaning I have almost no information and few photos for the years 1931 and 1932.

II. The Itinerary of a Married Actress: Wang Renmei (December 1914–1912 April 1987)

Wang Renmei had the shortest career at Lianhua of the three actresses, but she was the only one who achieved international recognition. Wang Renmei was born Wang Shuxi (Wang Renmei) in Changsha, Hunan province, to a well-educated family (her father was a mathematics teacher at Changsha First Normal School). Wang Renmei was orphaned at a young age, losing her mother when she was seven and her father when she was 12. This changed her destiny: the educated girl who wanted to become a mathematics teacher had to rely on herself for a living. In 1928, Wang Renmei followed her brother to Shanghai and entered Li Jinhui's Chinese Music and Dance Troupe (Zhonghua gewu tuan, which became later Clear Moon Music and Dance Troupe, Mingyue gewutuan). This was not just any entertainment troupe. Animated by the modernist ideas of the May Fourth movement, its founder, Li Jinhui (1891–1967), had designed it with the idea of promoting Chinese music for Chinese people. He hired and trained young children and wrote songs intended to awaken the Chinese consciousness.

Wang Renmei was one of the stars of the troupe until April 1931, when it was bought by the Lianhua Film Company and became the Lianhua Dance and Song Troupe. Wang Renmei performed as a dancer in one feature film, *Two Stars of the Milky Way* (*Yinhan shuangxing*, sc. Zhu Shilin, dir. Shi Dongshan, 1931)²² and a few short musicals. But she was also quickly seen as a potential actress.²³ In fact, in 1932 she took the leading role in Sun Yu's *The Wild Rose* (*Ye Meigui*).²⁴ The movie was a big success, and when the dance troupe was dissolved because of financial problems Renmei was taken under contract by the Lianhua Company. She performed in *Early Morning in the Metropolis* (*Duhui de zaochen*, sc./dir. Cai Chusheng, 1933) and *Song of the Fishermen* (*Yuguang qu*, sc./dir. Cai Chusheng, 1934),²⁵ a film which won the first international prize for a Chinese movie at the 1935 Moscow Film Festival. *Song of the Fishermen* was also the biggest hit among 1930s Chinese movies²⁶ and its theme song, performed by the actress, was very popular during that period.

²² Still available on VCD.

²³ She is presented as such in *Yingxi Zazhi*, Vol. 2.2 (October 1931), p. 43. See http://commonpeopleandartist.net/Artists_Images.php?Table=Image&ID=13935.

²⁴ Still extant. Most of the movies signalled as 'still extant' can be seen on VCD.

²⁵ Still extant.

²⁶ It was screened for 84 days at the Jincheng Theatre, which had a capacity of 1,786 seats.



Fig. 1. *Lianhua huabao*, Vol. 1, No. 6 (5 February 1933), front cover, caption: 'She is a fairy among humans because she is so natural; she is a star in the darkness, because she is so lively; impish like a child, pure like jade; she is like a bird, like a butterfly, she is spicy, she is wild, she is sweet. But, she has flavour. That's my opinion.'

Wang Renmei's acting, natural and spontaneous, was very different from the then current style of acting. This in part explains her popularity. She was nicknamed Yemao (Wild Cat), for her wild and unsophisticated nature. But another reason for her popularity came from her private life. In December 1933, she married one of the most popular stars of the 1930s, the 'Chinese Valentino' Jin Yan,²⁷ in 1932 elected 'King of the Screen'.²⁸ As Renmei recalls, Chinese students welcomed this romantic union, but the Lianhua Company managers had a different opinion: to them, it meant the end of her career. Wang Renmei's contract with Lianhua was not renewed,²⁹ and Renmei left Lianhua in 1935. She subsequently made a few movies for left-wing companies

See Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Movement, 1932-1937* (Lanham: Rowman and Littlefield, 2002), Appendix II, p. 245.

²⁷ See *Lianhua Huabao* (UPS Illustrated), Vol. 3.1, No. 31 (December 1933), front cover (Fig. 2).

²⁸ See Wang Renmei, *Wo de chengming yu buxin—Wang Renmei huiyi lu* (My Fame and My Sorrow—Wang Renmei's Memoirs) (Shanghai: Shanghai Wenyi Chubanshe, 1985), p. 153.

²⁹ Wang Renmei, *Huiyi lu*, p. 155.



Fig. 2. *Lianhua huabao*, Vol. 3, No. 1 (31 December 1933), front cover, caption:

“Two people in love.

The rumour was already spreading. Now it is reality. It is a great event for the Lianhua Company; it is also a great event for the Chinese movie world. It is a memorable event. Lao Yan, Wild Cat, you are so lucky! Tomorrow is the first day of 1934. It is a new year. And you are getting married the very night before this New Year. We wish you a happy New Year. Your talent will also be united.

Next year you will produce a ‘small snack’; it should be easy for you. Working together to create a beautiful work of art should not be difficult for you either. Take heart!’

such as Diantong and Xinhua. After the Japanese invasion she kept working in Shanghai but left in 1941, travelling and performing between Hong Kong, Guilin, Kunming and Chongqing. She acted in only one movie during this period. In 1943, she divorced Jin Yan.³⁰ After the war, despite her best efforts, she was never able to resume her career. She entered the Beijing Studio in 1953 and made a few final movies, in which she failed to play any leading roles. She retired in 1962 and died on 12 April 1987.

³⁰⁾ During the war, Jin Yan disagreed when Wang Renmei wanted to take a job as a secretary for the American Army. He thought that it was his role to provide for the family; the wife was supposed to stay at home. The couple divorced not long after, when Jin Yan left Wang Renmei for another woman who later became his second wife, the actress Qin Yi. See Wang Renmei, *Huiyi lu*, p. 228.



Fig. 3a. *Lianhua huabao*, Vol. 3, No. 10 (11 March 1934), front cover.

As has been pointed out, Wang Renmei's union with Jin Yan seems to have been perceived by the Company as an obstacle to building the actress's identity. One can see this by looking at the photos of Wang Renmei published in *Lianhua Huabao*. In the first images, published by Lianhua before her wedding, Wang Renmei is described as a wild beauty, a child not yet a woman (Fig. 1). Not long after their wedding (Fig. 2), Wang Renmei and Jin Yan appear twice in the magazine. But the photos are not of the couple (three people are in the pictures) and they do not speak of marriage and love (Fig. 3a, 3b). It is only after Wang Renmei left Lianhua that the Company published any images of closeness (Fig. 4).³¹

From these images, one might infer that, according to Lianhua, married women could not be professional actresses. However, there were married women who had good careers at Lianhua: one was Lin Chuchu, the second spouse of one of Lianhua's managers, Li Minwei. But she performed the roles of older, married women in films. It seems that company strategy for building Wang Renmei's identity as an actress was in conflict with her real identity once she was married: they wanted a wild child, a little sister (which is the role she

³¹ See *The Itinerary of a Married Actress* on the 'Common People and the Artist in the 1930s' website (http://commonpeopleandartist.net/Visual_Narrative.php?ID=4).



Fig. 3b. *Lianhua huabao*, Vol. 3, No. 11 (18 March 1934).



Fig. 4. *Lianhua huabao*, Vol. 7, No. 8 (16 April 1936), caption: 'Spouses and friends. Jin Yan and Renmei, husband and wife'.

plays in *The Wild Rose*),³² not a happily married young woman. The Company lacked a certain sense of opportunism: it could have taken advantage of an event that was welcomed by movie fans, making it a promotional tool. But it was only after Renmei left the Company that Lianhua started to take advantage of the glamour associated with the couple. For Lianhua, the advertising of a new actress also meant the production of a new identity, an iconic, public identity, but one that should, however, be in harmony with the real life of the woman. Lianhua tried to create continuity between the real, the fictional and the public life of the actress. When this continuity was endangered, her professional career suffered.

³²) See a movie clip at <http://commonpeopleandartist.net/Movies.php?ID=13>.

III. A Pure Lianhua Product: Chen Yanyan (12 January 1916–3 May 1999)

Wang Renmei's case led us to some preliminary conclusions about the Company's policy in building its actresses' iconic identity, in that this should to some extent be the only identity these women had. This is why Wang Renmei's wedding with Jin Yan was disturbing for Lianhua: it contradicted Lianhua's strategy. With other actresses, like Chen Yanyan, the Company had better luck.

Chen Yanyan was one of the most popular actresses of the 1930s. Born in Ningbo to a Manchu family, she grew up in Beijing where she studied in a Catholic school. She was already a movie fan when Sun Yu and his team came to Beijing to make *Memories of the Old Capital* (*Gudu chunmeng*, 1930). Chen Yanyan assisted at the filming every day and was offered the chance to join the new company. The 14-year-old girl knew she wanted to become an actress but had to convince her parents, who finally agreed under three conditions: (1) she could not use her family name; (2) she could not mention family matters; (3) she was cut off from any family inheritance. Under this agreement, she signed a contract with Lianhua and left for Shanghai, accompanied by her mother. Li Minwei chose for her the name of Chen Yanyan, the only name she would ever have from then on.

At Lianhua, Chen Yanyan was first an apprentice, performing small roles in many movies. Her first leading role was in *Southern Spring* (*Nanguo zhi chun*, dir. Cai Chusheng, 1932)³³ and she was critically acclaimed for this performance. People talked about her as the 'Beautiful Bird' and 'The Swallow from the South'. After this first success, she played in 20 films, all at Lianhua, between 1932 and 1937. She often took the role of the young and innocent lovable girl and her fans nicknamed her Xiaoniao (Little Bird). Chen Yanyan's career continued after 1938, when she played for several movie companies in Orphan Island Shanghai, then under Japanese occupation. She moved to Hong Kong in 1949 and with her second husband co-founded the Haiyan Film Studio. In the 1940s and 1950s, both in Hong Kong and in Taiwan (Shaw Brothers and CMPC), she played the role of middle-aged or elderly characters. She retired from filmmaking in 1972 but appeared in a Taiwan TV show in 1988. According to the Hong Kong Film Archives website, she died on 3 May 1999.

Chen Yanyan was, after Ruan Lingyu, Lianhua's biggest female movie star. As a result, it is not surprising that the Company invested a lot in her image. Chen Yanyan appears eight times on the front page of *Lianhua Huabao* magazine

³³) Still extant.



Fig. 5: *Lianhua Huabao*, Vol. 6, No. 10 (16 November 1935). Photo by Wang Zhuo. Caption: 'Chen Yanyan in *Tianlun*' (*Song of China*).

between 1935 and 1937, which accounts for 17.02 per cent of the front covers. In many ways she can be considered a pure Lianhua product: she started her career at Lianhua, where she was trained and grew to stardom. Even her name was chosen for her by the Company. In Chen Yanyan's case, there was a complete fusion of her real and professional life, and the Company seemed to be her only family and world. Yanyan's sad love story shows the extent to which Lianhua controlled her personal life:³⁴ not long after she entered Lianhua, she met Huang Shaofen, who worked there as a cameraman. The two loved each other but were not allowed to formalise their union prior to the beginning of the war. Chen Yanyan was quite young to be married; but it might also be that the Company did not encourage a union that could endanger the career of one of its biggest stars.

³⁴ See, for instance, how the Company protected Chen Yanyan's private life. In response to a fan's letter, the editors of *Lianhua Huabao*, Vol. 7, No. 12 (16 June 1936) say that



Fig. 6a: *Lianhua Huabao*, Vol. 5, No. 2 (16 January 1935). Caption: 'Chen Yanyan, starring in *Da Lu* (The Road), *Tianlun* (Song of China) and *Hanjiang luoyan* (Wild Goose on a Iced River).'

With this young girl, Lianhua had the opportunity of forging a picture personality from scratch. This personality was based on a reassuring continuity between tradition and modernity, Chineseness and Westernisation. For instance, one striking element in Chen Yanyan's images is the recurrence of the Chinese type of clothing.³⁵ There is almost an element of nationalism in the Company's insistence on presenting this young woman dressed in such a way. However, the Chinese outfit allowed certain variations: either the actress was presented as a modern girl, wearing a modern, fashionable *qipao* (Fig. 5), or she was a traditional Chinese woman, when the *qipao* is replaced by an old Chinese costume or simple peasant clothing (Figs. 6a, 6b).

the actress is living in the company compound and that all letters should be addressed to the Company, which will pass them on.

³⁵ See the narrative *Chen Yanyan, a New Woman Dressed in Chinese Clothes* at http://commonpeopleandartist.net/Visual_Narrative.php?ID=6.



Fig. 6b: *Lianhua Huabao*, Vol. 6, No. 6, back cover. Caption: 'The mother and daughter in *Tianlun (Song of China)*: Chen Yanyan and Lin Chuchu'.

This contributed to sending a very clear message: a modern professional actress was not the enemy of tradition. A form of continuity between traditional China and modern China was possible. Further, another message was sent by the Company, especially through its films: this young professional was not a lost woman; in her real life she belonged to a family—the Company and, more importantly, the Chinese nation. In films, Chen Yanyan is often presented as a member of a family, with a mother and/or father: she is not a woman on the loose, she is integrated into the Chinese social system. This made Chen Yanyan an honourable actress and a skilled professional. She became China's 'little fiancée' (similar to what was said about Mary Pickford)³⁶ and gained such respect that she became a national icon, as in *The Heroine in the Besieged City (Gucheng lienü)*, dir. Wang Cilong, 1936³⁷ in which she sacrifices herself for the nation.

³⁶ In many movies she is presented as a potential fiancée, or we see her getting married.

³⁷ Still extant.

IV. Masquerade and Disguise: Li Lili (2 June 1915–7 August 2005)

Chen Yanyan can be considered the best example of what Lianhua wanted to produce for its actors. She had a stable appearance that helped to define the personality of the actress and the type of character she performed. Such is not the case with Li Lili. The complexity of her professional image and the discrepancies between this image and Lili's personality show the limits of Lianhua's modern vision: here, the real woman may have been more modern than the movie personality.

Li Lili (her real name was Qian Zhenzhen) was born in Wuxing (act. Huzhou), Zhejiang province, but spent her youth in Beijing.³⁸ Both her parents were typical of a generation of Chinese intellectuals influenced by the ideas of the May Fourth movement. They studied medicine at the National Beijing Hospital but were also active in the revolutionary movement and in 1925 joined the Communist Party. Li Lili/Qian Zhenzhen was often left to be raised by others and had an imperfect, often interrupted education. In 1927, the Qian family had to flee to the relative safety of Shanghai. Once there, Qian Zhenzhen's father, probably to protect his daughter from the threat of the White Terror, took her to Li Jinhui. She entered his dance troupe and later became his adopted daughter, taking the stage name of Li Lili. Her career followed the same path as Wang Renmei's: she entered Lianhua as a member of the dance troupe and performed as such in *Two Stars of the Milky Way*. But she stayed under contract until the Japanese invasion in 1937 and appeared in a total of 13 movies. She started with a relatively low salary (50 yuan/month) and kept climbing the ladder of success (she was earning up to 1,000 yuan a month by 1937).³⁹

Her first appearance as an actress was in *Revenge by the Volcano* (*Huoshan qingxue*, 1932)⁴⁰ by Sun Yu. But the revelation was in *Daybreak* (*Tianming*,

³⁸ See Li Lili, *Xingyun liushui: Huiyi, zhunian, yingcun* (The Clouds Go, the River Flows: Li Lili's Memories) (Beijing: Zhongguo Dianying Chubanshe, 2001), pp. 2–18. See a longer version of this biography with images on the website (http://commonpeopleandartist.net/Artists_Articles.php?ID=19&CF=3).

³⁹ See Li Lili, *Huiyi*, pp. 18, 25, 86, 168 for these figures. One must remember that Lianhua was not a rich company, and the actors' salaries were not among the highest in China at that time. Because of its financial difficulties, the Company was often late in paying its employees. Li Lili mentions this problem in *Huiyi*. See also Zhou Chengren, *United Photoplay Service*, p. 125. According to Yinjing Zhang, in 1938 Hu Die earned \$1,000 for one movie. See Yinjing Zhang, *Chinese National Cinema* (London: Routledge, 2004), table 3.1.

⁴⁰ Still extant.



Fig. 7: Li Lili at the swimming pool, around 1933. From Li Lili, *Huiyi*, p. 55.

1933, sc./dir. Sun Yu).⁴¹ Li Lili made several other movies with Sun Yu: she is the daughter of Ruan Lingyu in *Little Toys* (*Xiao Wanyi*, 1933), the Queen of Sport in the movie with the same name (*Tiyu huanghou*, Sun Yu, 1934) and she shares the female leading role with Chen Yanyan in *The Road* (*Da Lu*, 1934).⁴² In these three movies, Li Lili appears as a young, optimistic and patriotic person, active and ready to give her physical energy to the nation. She is the incarnation of the modern youth Sun Yu dreamed about for China. After 1935, Li Lili's career took a new turn; she performed in several movies with a very different tone: moralistic stories or comedies. But she also took a beautiful role in Fei Mu's *Bloodbath on Wolf Mountain* (*Langshan dixue ji*, 1936).⁴³ Throughout this period, Li Lili was not just an actress. She also went back to school (with her friend Wang Renmei) where she studied English,⁴⁴ and she participated in sports events; in particular, she was a good swimmer and basketball player. Finally, she was introduced to many caricaturists who became her close friends, such as Ye Qianyu and the Zhang brothers, Zhang Guangyu

⁴¹ Still extant.

⁴² These three movies are still extant.

⁴³ Still extant.

⁴⁴ See Li Lili, *Huiyi*, p. 19.



Fig. 8a: *Lianhua Huabao*, Vol. 5, No. 10 (16 October 1935). Caption: "With a sweet smile, she says: "I am tired, I am going to sleep right here, don't disturb me."

and Zhang Zhengyu. Acting was one of the many activities of this young woman, who seems to have embraced a very modern, Westernised lifestyle.

During the war, she participated in the making of several movies before leaving in 1944 for the United States, where she spent a couple of years studying film acting in Washington and at Columbia University. After the establishment of the PRC, her career as an actress came to an end. She became a professor at the Beijing Film Academy, in the film-acting department, and she stayed there—except during the Cultural Revolution—until her retirement. She died in August 2005 at the age of 91.

A sports queen, studying English and living an exciting professional and unmarried life, Li Lili appears to be a truly representative modern woman in 1930s China. But was she exactly the type of artist Lianhua wanted to advertise? It appears, when one studies her cinematographic career and her images as published in *Lianhua Huabao*, that the Company was not completely at ease with Li Lili's real personality and in particular with her physical capacities. Li Lili liked sports, and as a former dancer she knew how to move her body and used this knowledge often when acting (Fig. 7). She was



Fig. 8b: *Lianhua Huabao*, Vol. 5, No. 1 (1 January 1935). Caption: 'In *Dalu* (*The Road*) she sings *Song of Fengyang*: what a lovely voice! In *Guofeng* (*The Spirit of the Nation*) she is the modern girl: how gracious she is. In *Qiushan mingdeng* (*Beacon for the Autumn Fan*) she has changed her acting style: how serious she becomes!'

not shy when it came to displaying her physical beauty. Today, this seems the most striking aspect of this actress; however, it was underused by the Company. Only Sun Yu exploited Li Lili's physical gifts and created characters that would allow the display of her particular talent. But in its magazine, instead of building a picture personality around her physical elegance, the Company chose to advertise a more traditional aspect of her image. Li Lili's 'sweet smile' became her main trademark, as we can see from several pictures (Figs. 8a and 8b) and the visual narrative *Variation with a Smile* (http://commonpeopleandartist.net/Visual_Narrative.php?ID=5). When the magazine shows Li Lili's body, the photos are always taken from a film: it is not the actress's body that is emphasised, but rather her cinematographic performance. Why was Lianhua reluctant to advertise Li Lili's body? This, I believe, reveals the limits of the Company's managers' openness to modernity.



Fig. 9: *Yingxi Zhazhi*, Vol. 2, No. 2 (October 1931): Caption: 'The Lianhua marching troupe'.

Cinema was a young and modern industry and Lianhua managers had a vision of the role this industry should play for the New China. However, this vision was not free from a certain ambiguity that had clear consequences when it came to the status of the female actors. This is well expressed in the 1931 movie *Two Stars of the Milky Way*, the story of a young girl living quietly in the countryside with her father, a musician. Because of her talents in singing and dancing, she is hired by the Yinhan Film Company and becomes a movie star (just like Li Lili, one should note). But moviedom is also the source of her sorrow. When she discovers that the actor she is in love with is unfaithful to her, she is heartbroken. She resigns her job and goes back to living a simple life in the countryside with her father. This movie raises an important question: is the film industry the right place for a young, talented girl? This question may have haunted Lianhua's managers' minds; however, the answer suggested by *Two Stars of the Milky Way* is quite surprising in its ambivalence: the movie world, with its brilliance and glamour, can be a dangerous world for young women. At best, they can be deceived; at worst, their honour is threatened. This moralistic condemnation of the entertainment world was in some ways in conflict with some of the goals of the movie industry.

However, *Two Stars of the Milky Way* suggests a resolution to this contradiction. It is given by the film director of the Yinhua Film Company, who says: 'We of the film industry have our mission to fulfil, that of propagation of the virtues of our people and of imparting knowledge to the public through the screen.' This speech could be that of the Lianhua manager Luo Mingyou, who in several journals of the time explained his ambition to build a national cinema.⁴⁵ Cinema is not just glamour and entertainment. Moral education of the masses and patriotism are its true goals. For Lianhua managers, this was where the modernity of the movie industry really was.

When it came to its actresses, Lianhua also tried to combine these two visions of modernity. Its movie stars were not just glamorous, attractive, educated women. They were the soldiers serving the nation, as is clearly depicted in a full-page photo of six Lianhua actresses published in Vol. 2, No. 2 of *Yingxi Zazhi* (*The Film Magazine*).⁴⁶ The title of this photo is 'The Lianhua marching troupe' (Fig. 9). Further, Lianhua repeatedly presented its actresses with a vocabulary more closely associated with patriotism than with entertainment. For instance, Lin Chuchu was presented as 'an exemplary woman who sacrificed herself completely and gained some great success in the history of the edification of the national cinema'.⁴⁷ Chen Yanyan is 'a young woman of her time, simple and natural with a perfect ideal and unlimited enthusiasm. Her energy and her aspiration are to build the future and to fulfil herself'.⁴⁸ As for Li Lili, she is 'a beautiful modern woman. She is beautiful, she is young; yet her enthusiasm is never overplayed and her courage is amongst the strongest'.⁴⁹

Enthusiasm, courage and the spirit of sacrifice are the main qualities of Lianhua actresses. However, Lianhua actresses did not all play the same role in this 'Cinematographic Army'. The comparison between Chen Yanyan and Li Lili's images and roles shows that the two personalities were seen differently by the Company. Although Li Lili appears more often in Western outfits and/or associated with modern machines than Chen Yanyan, the latter appears to be the true 'Future of the Nation' in Lianhua's ideology. For instance, in *The Road*,

⁴⁵ See Anne Kerlan-Stephens and Marie-Claire Quiquemelle, *La compagnie cinématographique*.

⁴⁶ *Yingxi Zazhi*, Vol. 2, No. 2 (October 1931), between pp. 24 and 25.

⁴⁷ *Lianhua Huabao*, Vol. 1, No. 2 (8 January 1933), front cover.

⁴⁸ *Lianhua Huabao*, Vol. 1, No. 3 (15 January 1933), front cover (http://commonpeopleandartist.net/Artists_Images.php?ID=14165&CF=3).

⁴⁹ *Lianhua Huabao*, Vol. 1, No. 7 (12 February 1933), front cover (http://commonpeopleandartist.net/Artists_Images.php?ID=5335&CF=3).



Fig. 10a: *Lianhua Huabao*, Vol. 5, No. 5 (1 March 1935).

Chen Yanyan and Li Lili are two good friends about to be separated by destiny. Lili is a refugee with no family; Yanyan has a father and is almost engaged to one of the young workers. Moreover, Yanyan will stay pure and alive, while Lili will not. When the two girls go to rescue their friends, who are prisoners of the villains, Li Lili stays with the traitor and distracts him in his bed while Chen Yanyan releases the workers. In this scene Li Lili wears an elegant dark *qibao*; she suddenly *looks* different from the innocent and pure girl she was earlier in the movie and contrasts sharply with Chen Yanyan. It is no surprise that, at the end of the movie, Lili dies while Yanyan stays alive. If Li Lili and Chen Yanyan represent two versions of what a Chinese actress could be,⁵⁰ one more glamorous, the other more pure, it seems that Chen Yanyan was better suited to be the symbol of Lianhua's ideal.

⁵⁰ To further the comparison, read the two texts written by the actresses: Chen Yanyan, 'Five years on the silver sea', *Lianhua Huabao*, Vol. 5, No. 1 (1 January 1935), (http://commonpeopleandartist.net/Artists_Articles.php?ID=15&CF=3); and Li Lili, 'My truth', *Lianhua Huabao*, Vol. 5, No. 3 (1 February 1935), (http://commonpeopleandartist.net/Artists_Articles.php?ID=16&CF=3).



Fig. 10b: *Lianhua Huabao*, Vol. 8, No. 2 (20 November 1936), front cover.

Lianhua did not develop the glamorous image of an athletic Li Lili, because this was inappropriate for a company that wanted to publicise its idealistic goals. However, the Company could not completely erase Li Lili's real personality and talents, nor could it ignore the nature of the movie industry, which indeed was to produce entertainment. Before being a movie actress, Li Lili was a very successful dancer and singer: she was already a professional entertainer. Therefore, the Company tried to create a picture personality for Li Lili that would shed an honourable, almost heroic, light on this profession.

Another striking pattern in Li Lili's images published in *Lianhua Huabao* is the lack of a stable appearance. Everything changes in the photos: the hairstyle, the pose, the background, the clothes (Figs. 10a-d).⁵¹ This is true also for Li Lili's many roles: she appears as a pure peasant who becomes a heroic prostitute (*Daybreak*), a rich and sportive modern girl (*Queen of Sport*), a spoiled and selfish person who redeems herself (*The Spirit of the Nation*)⁵² etc. Of course, it is more or less to be expected that an actress will go through changes in the roles she plays and in her screen appearances. However, in economic terms, it is

⁵¹ See the narrative *Variation with a Smile* (http://commonpeopleandartist.net/Visual_Narrative.php?ID=5) with this in mind.

⁵² Still extant.



Fig. 10c: *Lianhua Huabao*, Vol. 6, No. 10 (16 November 1935), front cover.

also important to construct a stable identity for a star through the repetition of certain patterns, including her appearance on and off screen.⁵³ Such was the case for Chen Yanyan, for instance, who was associated with a traditional type (as in Chinese theatre) of woman, the young fiancée. On the contrary, Li Lili's roles and images do not fit in any traditional type: they change with each new story.

The instability of Li Lili's screen identity stands out as her only stable characteristic. She became a queen of masquerade. In fact, in many of her performances her character goes through a series of transformations reflected in the clothes she wears. In this regard, there is continuity between her earliest movies and the last ones she made (in *Extravaganza*, *Ruci fanhua* sc./dir. Ouyang Yuqian,⁵⁴ she renounced an elegant way of life to join a group of young patriots). *Daybreak*, one of Lili's first movies, is the matrix for this pattern.⁵⁵

⁵³ See C. Klapat, 'The star as market strategy, Bette Davis in another light', in T. Balio (ed.), *The American Film Industry* (Madison: University of Wisconsin Press, 1976, 1985), pp. 351-376.

⁵⁴ Still extant.

⁵⁵ See the movie clip *Make-up, Masquerade and Disguise: Li Lili's Performance in Daybreak* (http://commonpeopleandartist.net/Artists_Movies.php?Table=Movies&ID=14).



Fig. 10d: *Lianhua Huabao*, Vol. 7, No. 12 (16 June 1936), front cover.

Throughout the movie, Li Lili's character encounters several transformations that are highlighted by her costume, hairstyle and make-up. It is the story of a pure and innocent country girl who becomes a factory worker. She is abused by her boss and becomes a street prostitute, but later manages to transform herself into an elegant courtesan. She learns to use make-up and fashion to survive, and dies a heroine. Because she has protected her revolutionary cousin, she is sentenced to death. She faces the firing squad with a beautiful smile, shouting: 'Revolution will never die.'

But why the insistence on masquerade in Li Lili's movie characters? Appearance, masquerade and performance in Li Lili's case are ambivalent: they are the (morally) negative sides of femininity that can, paradoxically, become tools for redemption. At this point I would like to quote an article that has inspired me: in 'Falling woman, rising stars',⁵⁶ Miriam Hansen analyses the trope of the made-up female, seen in many Chinese movies of the 1930s: 'In Shanghai's cinema's negotiation of the clash between traditional Chinese

⁵⁶ Miriam Hansen, 'Fallen women, rising stars, new horizons: Shanghai silent film as vernacular modernism', *Film Quarterly*, Vol. 54, No. 1 (Autumn 2000), pp. 10-22.

values and contemporary fashionable femininity, the figure of the “painted lady” ... emerges as a key trope.⁵⁷ She adds that ‘in films starring Li Lili, the trope is used both conventionally, for purpose of characterization and plot ... and ... as a performative device.’⁵⁸ Specifically, in *Daybreak*, for Li Lili’s character, ‘dissimulation, masquerade and performance become her strategies of survival/honour’.⁵⁹

One can point to the way Lianhua talked about make-up in relation to movies. It was a necessity that was also a source of problems: because of make-up, movies are linked by traditional mentality to prostitution. To counter-attack this point of view, Lianhua chose to insist on the performative aspect of Li Lili’s profession: a movie actress is a performance professional, whose identity is to sacrifice her body and real self to make movies. To paraphrase Miriam Hansen, one could say that ‘dissimulation, masquerade and performance become the strategies whereby a movie actress can become honourable’: it is worth taking a second look at the history of *Daybreak* with this in mind. It can also be seen as a description of the itinerary of a movie actress, with its dangers and possible redemption.⁶⁰ A young, pure country girl arrives in the city. She is hired (to play in a movie). But acting can be as violent as prostitution. Her bodily integrity is destroyed, as well as her spirit. She learns to ‘act’, which means to simulate: to smile when she feels crying, for instance. In this entire process, she is dominated; she has become an object for spectators who do not even see her (is this not the essence of movie performance according to Benjamin?). But there is a path to glory. The young girl learns to use make-up, masquerade and disguise. She becomes a professional performer, manipulating her appearance and manipulating her public. She climbs the ladder of success. More, she uses her talents and sacrifices herself for a better cause. The movie actress in front of the camera is like Lingling in front of the firing squad. She has become a heroine, ready to sacrifice herself for the good of the nation. She has become a movie star.

⁵⁷) Hansen, *Fallen women*, p. 17.

⁵⁸) Hansen, *Fallen women*, p. 18.

⁵⁹) Hansen, *Fallen women*, p. 19.

⁶⁰) See the movie clip *Make-up, Masquerade and Disguise: The Making of a Movie Actress* at http://commonpeopleandartist.net/Artists_Movies.php?ID=15&CF=3.

Conclusion

The narratives presented in this article offer a very preliminary attempt at studying the policy of Lianhua towards its actresses. In order to give its actresses honourable status, the Company chose to present them as true professionals dedicated to the cause of National Cinema. Their public and iconic identity was shaped by this vision of the patriotic mission they were serving. Acting was described as a skill sometimes difficult to master.

Nevertheless, there appears to be a question regarding the coherence and efficiency of Lianhua policies. The Company tried to reconcile two opposite realities: the movie actresses were by and large associated with the idea of modernity yet, for the Company, only a linkage with the Chinese tradition would contribute to the raising of their social status. Therefore, Lianhua had to select, among the many symbols of modernity—sport, modern machines, glamour and Westernisation, women's emancipation—those that could cohabit with the Chinese tradition. With Chen Yanyan, the Company was able to build a stable public identity that seemed in harmony both with its vision and with the real persona; in the case of Li Lili, the negotiation between the real personality of the young woman, her life and career was more hectic. The idea Lianhua had of the 'modern woman' was in some ways quite different from what was advertised in other media of the time.

In the three cases studied, one can see how the Company tried to forge a picture personality for each actress independent of her private life. To some extent, it did create screen persona: Wang Renmei was the 'little sister', Chen Yanyan the 'sweet fiancée', Li Lili the 'young optimistic companion'. The Company also tried to intervene in the private lives of both Chen Yanyan and Wang Renmei in order to adjust them to this public image. But it did not go as far as Hollywood Majors in the making of parallel, mythical personal lives for its stars.⁶¹ Does it mean that, contrary to Hollywood, the Chinese film market was not built around the star system, which was also an economic system where 'stars, by virtue of their unique appeal and drawing power, stabilized the rental prices and guaranteed that the company operated at profit'?⁶² In 1930s Hollywood, stars were created, not discovered. First, the companies 'experiment[ed] the correct narrative match' for the actors; then the personal life of the star was transformed through advertisement and promotion in order to fuse real life and life on screen. This process does not seem to have been

⁶¹) See Klapat, *The star as market strategy*.

⁶²) Klapat, *The star as market strategy*, p. 351.

followed through in the case of our three actresses, despite Lianhua's efforts at its beginning to model itself on Hollywood Majors. But this study brings only few elements that will need to be complemented in order to produce a more definite answer to this question. For instance, one would have to study the importance of the leading roles in the promotion of the movies, and the elaboration of the script has also to be taken into account. Finally, one would have to carefully study the case of the most prominent of Lianhua movie stars, Ruan Lingyu.

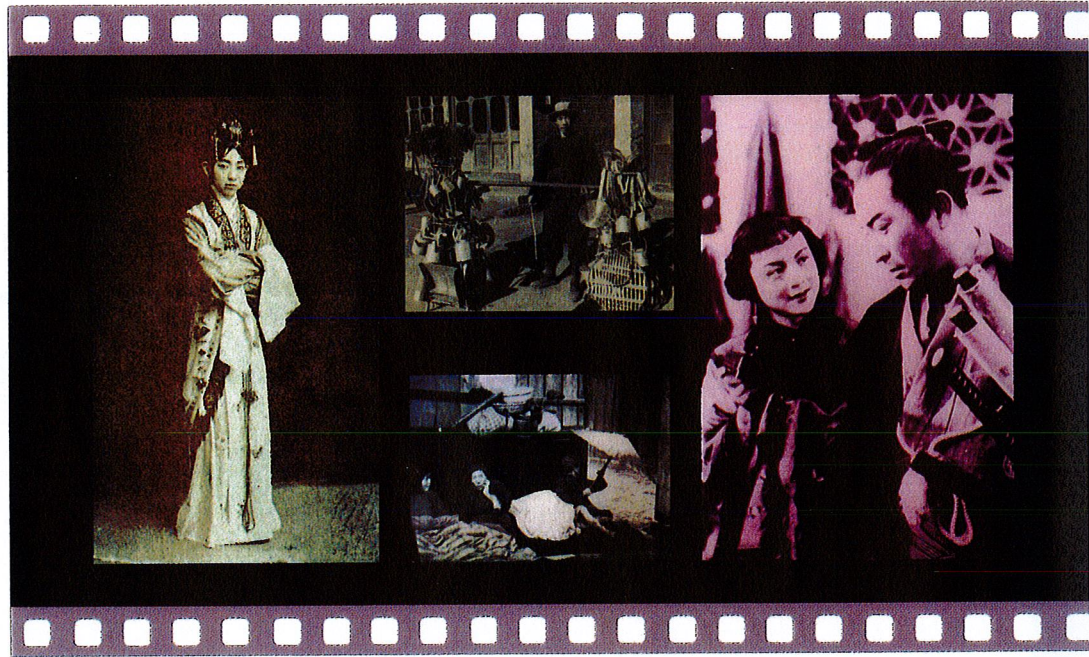
These questions are central to the history of Chinese cinema. The fact that we were able to raise them through a visual analysis proves that our initial hypothesis—that history will benefit from a visual approach—is valid. Visual analysis could tell us much more: we could look more carefully at how the actresses were filmed and photographed (the lighting, the type of shots, etc.); we could compare photos taken with reference to movies with the ones taken with reference to private life. We could also extend our study to pictures published outside Lianhua in other movie and fan magazines. The use of this very rich visual material allows us to develop a new approach to our subject, an approach that can cross some methodological boundaries. The answers that images provide are of a different nature: historical, sociological, aesthetic and philosophical.⁶³ It is our task to try, as much as is possible, to develop a discourse that can integrate these different yet complementary angles. They should collectively provide us with a new understanding of the status of movie actresses in 1930s Shanghai; more, they will eventually reflect how Chinese society in 1930s Shanghai saw this new profession and the women who pursued it. Or, to quote a movie specialist: 'The stars are a reflection in which the public studies and adjusts its own images of itself ... The social history of a nation can be written in terms of its film stars.'⁶⁴

⁶³ I think here specifically of the work that Stanley Cavell did on the American movie. See Stanley Cavell, *The World Viewed* (Cambridge: Harvard University Press, 1979) and *Pursuit of Happiness, The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge: Harvard University Press, 1981).

⁶⁴ Raymon Durnat, quoted by Richard Dyer, *Stars*, p. 6.

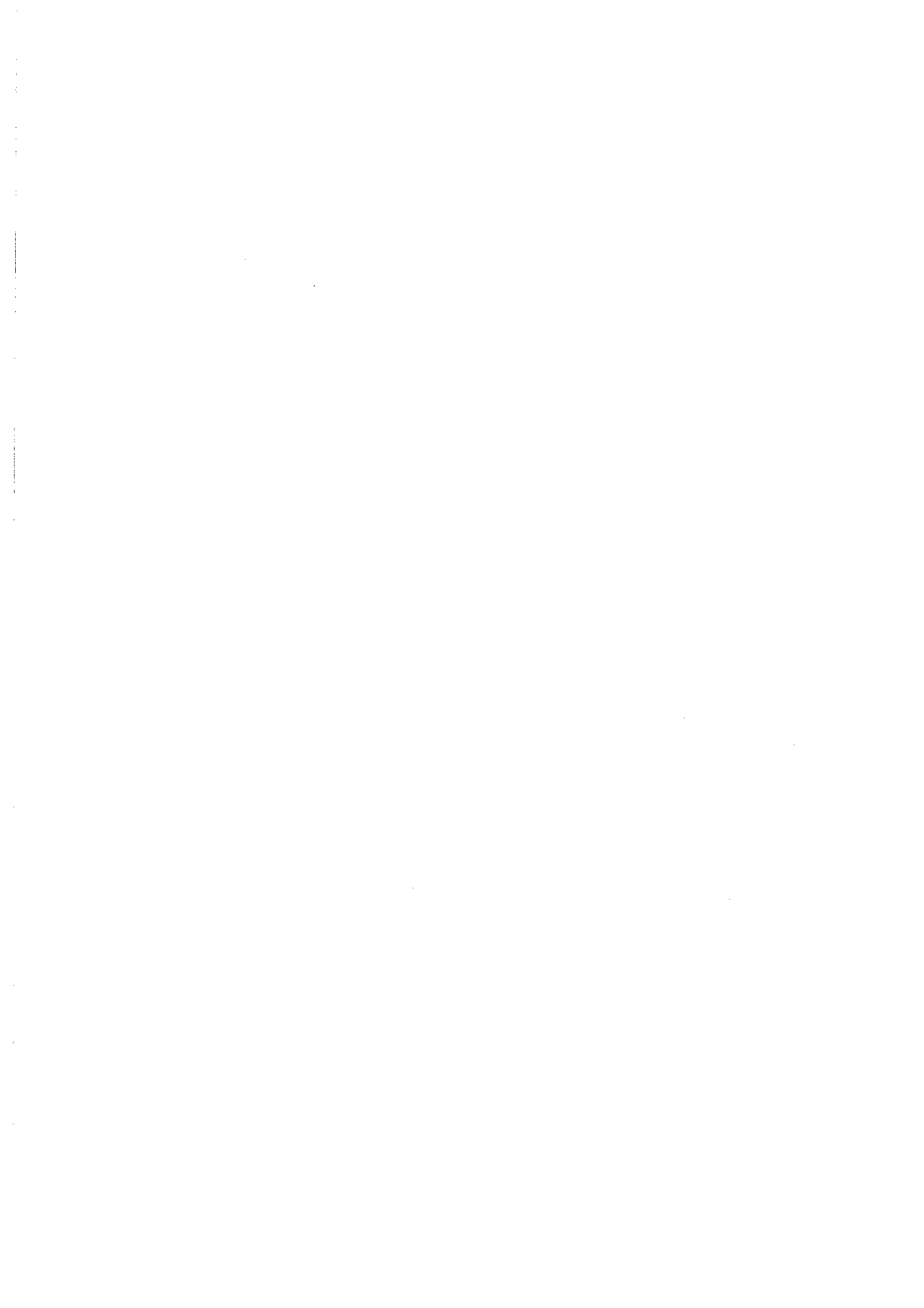
History in Images

Pictures and Public Space
in Modern China



Edited by
Christian Henriot and Wen-hsin Yeh

CHINA RESEARCH MONOGRAPH 66



SEVEN

“The Enemy Is Coming”: The 28 January 1932 Attack on Shanghai in Chinese Cinema

ANNE KERLAN

On the morning of 28 January 1932, Japanese troops launched an attack on Shanghai.¹ The direct cause of the “Shanghai War” was the deadly incidents that had occurred at the Sanyou factory between Japanese and Chinese and the anti-Japanese protests that followed. Japan took the pretext of the need to protect its population to concentrate military forces around Shanghai. The real cause, however, was the Japanese military’s determination to expand its influence into Shanghai after the September 1931 invasion of Manchuria. On 27 January, Japan issued an ultimatum to the Shanghai Municipal Government, asking for monetary compensation for property loss and the end of all anti-Japanese protest. In the afternoon of the following day, the municipal government accepted all Japanese demands. Yet that very night, the Japanese army launched an aerial bombing of Zhabei, one of the most densely populated parts of the crowded city and one of its main industrial hubs.² To the army’s great surprise, however, and contrary to widely held views of the technological disadvantage of the Chinese army, Chinese troops, with the full support of Shanghai residents, offered a staunch resistance.³ In a battle that lasted thirty-three days, the Japanese brought in massive reinforcement and unleashed increasing firepower and destruction. In May 1932, the Chinese

¹ This paper was first written for the symposium “Cultural Memories and Culture in Transition” held at Vilnius University’s Center for Asian Studies in May 2006. I would like to thank Qin Shao for her close reading of the paper while I was rewriting it; her advice was very helpful.

² Donald A. Jordan, *China’s Trial by Fire: The Shanghai War of 1932* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001), 46–47.

³ Jordan, *China’s Trial by Fire*, 47.

and Japanese governments, pressed by the International Powers—the United Kingdom and United States, eventually signed a cease-fire.

In many ways, the Battle of Shanghai can be seen as the first episode of World War II. It introduced elements that would become characteristics of modern war: aerial bombing of cities and destruction of civilian areas, heavy civilian casualties, and urban guerrilla warfare. For Shanghai and the Chinese people, the event was shocking and destructive. Casualties among Chinese are still subject to debate. According to the most recent studies, 4,000 soldiers were killed and more than 7,000 were wounded (which accounts for 18 percent of the total Chinese armed forces in the Shanghai area), while at least 6,000 civilians were killed and 230,000 were displaced due to the exodus from Chinese areas into the International Settlement.⁴ Economic destruction was even worse. Eighty percent of housing and 70 percent of commercial shops and industrial buildings in the zone were either entirely or partially destroyed.⁵

The January 1932 event, coming a few months after the invasion of Manchuria, was clearly a turning point for China. The attack on Shanghai starkly illuminated the extreme fragility of what was at the time seen as the most advanced, modern part of the country. It also heightened the crisis of legitimacy of the Guomindang, as the cease-fire signed by the government was very unpopular because its terms violated China's sovereignty.⁶ Whereas the battle had shown the Chinese were capable of a spirited and unified defense, its conclusion did not meet the expectations of a population calling for resistance against Japan. The nationalist feelings that had strongly developed among the Chinese were suppressed by the Guomindang. From that perspective, the January 1932 Incident can be seen as a lost opportunity for the young Chinese nation; its memory and narrative in the 1930s was a complex, politicized, and thus unstable and contested subject. Cultural productions, especially popular ones like movies, reflected this contested terrain.

If the January 1932 attack was not more traumatic by itself than the loss of Manchuria a few months earlier, it had a particular significance as it occurred in a place—the affluent city of Shanghai—that concentrated China's most modern media; as such, the event received a lot of coverage. The most important film companies were located in the city, and many of them had their studios in the part of the city that came under attack. Therefore, they had crews on site, ready to film the battle: the constitution of a visual memory of the war started with the event itself. However, this

⁴ Jordan, *China's Trial by Fire*, 188–193.

⁵ Jordan, *China's Trial by Fire*, 198.

⁶ See Christian Henriot, *Shanghai, 1927–1937: Municipal Power, Locality, and Modernization* (Berkeley: University of California Press, 1993), 92.

visual memory's development is representative of the difficulties of the Chinese nation to construct itself in the 1930s and was contingent upon the historical background of the country. We can identify three moments of development between 1932 and 1937: first, in 1932, in the aftermath of the war, a cinematographic memory of the war was constituted. Then, while government censorship was at its worst, came a censored and a "displaced memory," before finally, on the eve of the Japanese invasion of Shanghai in 1937, a renewed (reborn?) memory was made possible by the political union against the threat.

This chapter will examine the process of memory making about the war by focusing on the films (newsreels and featured films) produced by one of the major Chinese film studios of the period, Shanghai's United Photoplay Service (Lianhua yingye zhipian yinshua youxian gongsi; hereafter called the Lianhua Company). In the first, "cinematographic moment," two different, yet interrelated, memories were constructed: a documented memory and a dramatized memory. Only a very few months after the attack, the company released newsreels that described the war. These movies constituted a documented memory of the event that went along with the rise of patriotism among Chinese people. But also produced were feature films that took the war as their main topic, only this time it was presented in a fictionalized narration. Both memories contributed in their own, different ways to the building of a collective, national memory. After the signing of the peace agreement in May 1932, however, the internal and international political situation led to the censorship of films by the Guomindang, in particular of films on the Shanghai Incident. The memory of the event came under attack. Artists at Lianhua tried to circumvent the censorship and to address the issue of the consequences of a censored memory at both the individual and the national level. A displaced memory of the war, ironically freer and maybe more powerful, haunted the movies that were produced between 1934 and 1936. Finally, when the Japanese threat led to a new national union in 1936, the memory of the incident was unleashed again, renewed by these years of underground expression as well as by the sense of emergency that prevailed. It was too late, however, as the unsettled memory of the Battle of Shanghai had become the symbol, if not one of the causes, of the inability to forge one strong Chinese nation: the cultural memory of the 28 January 1932 Incident illustrates well the destiny of the Chinese nationalism of the 1930s.

1932: The Cinematographic Memory

When the war broke out, the Lianhua Company, officially founded in August 1930, was in its early stages of development. However, thanks to several hits and ambitious managers, it was already one of the three main

film companies in China.⁷ Lianhua, like the rest of the Shanghai-based Chinese movie industry, was directly affected by the Japanese attack.⁸ One studio was completely destroyed, and the company never fully recovered from this loss.⁹ The Battle of Shanghai also marked the end of a dream: the dream of making Lianhua the equivalent of a Hollywood Major. On the political front, Lianhua, together with the other Chinese film studios, actively participated in the mobilization in support of the Chinese troops. The Lianhua National Defense Group (Lianhua tongren kangri quiguo dui) was organized to join the war effort and raise funds to promote the Chinese boycott of Japanese goods and support the army.¹⁰ Moreover, the company sent technical teams to the battleground to film the fighting and was the first to release a newsreel on the event. Hence, Lianhua participated in the creation of the documented memory of the war.

The Documented Memory

The first newsreel released by Lianhua, *Japanese Atrocities against Hu [Shanghai]* (*Bao Ri huo Hu ji*; two reels), also known as *The History of the Battle of Shanghai* (*Shanghai zhanshi*), was announced as early as 16 May (fig. 1).¹¹ It was screened at the Fu'an Theater, located south of the Chinese city in a department store.¹² However, the very short life of this first newsreel shows the difficulty of adapting to the needs of an audience while the political situation was becoming increasingly complex.

Advertised as a film showing "real battle scenes," it stayed only two days on screen. In the 18 May 1932 issue of *Shenbao* (Shanghai daily), the

⁷ See Anne Kerlan-Stephens and Marie-Claire Quiquemelle, "La compagnie cinématographique Lianhua et le cinéma progressiste chinois, 1930-1937," *Arts Asiatiques* 61 (2006): 181-195, for a study of the Lianhua Company.

⁸ All together, more than thirty Chinese film studios were destroyed during the war; see Cheng Jihua, Li Shaobai, and Xing Zuwen, *Zhongguo dianying fazhan shi* [A history of Chinese cinema] (Beijing: Zhongguo dianying chubanshe, 1963), 183.

⁹ Studio no. 4, located on Tiantong'an in the Zhabei area, was entirely destroyed. The financial loss forced Lianhua to close the Beijing studio as well as dismiss the dance troupe and to reorganize its entire management structure. See Cheng, Li, and Xing, *Zhongguo dianying*, 246; Zhou Chengren, "United Photoplay Service: Structure and Organization," in *The Hong Kong-Guangdong Film Connection*, ed. Wong Ain-ling (Hong Kong: Hong Kong Film Archives, 2005), 118.

¹⁰ Cheng, Li and Xing, *Zhongguo dianying*, 180.

¹¹ See the article in the *Shenbao* supplement, 16 May 1932.

¹² Fu'an was a theater that specialized in screening Chinese movies, for cheap prices (2 jiao); see Dai Xiaolan, ed., *Zhongguo wusheng dianying* [Silent Chinese film] (Beijing: Zhongguo dianying chubanshe, 1996), 196. The seating capacity of the Fu'an is not known, but it is described as a "big cinema" by Li Songyun in his article, which lists forty-nine "big cinemas" in Shanghai (see Dai, *Zhongguo wusheng*, 787). We can estimate a seating capacity between five hundred and nine hundred.

Figure 1: *Shenbao*, 16 May 1932, advertisement for *The History of the Battle of Shanghai*.

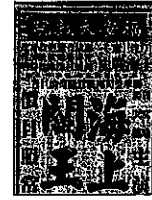


Figure 2: *Shenbao*, 18 May 1932, announcement about the cancelling of *The History of the Battle of Shanghai*.

Fu'an Theater published an advertisement in which it apologized for having to cancel the screening of the movie (fig. 2). No further explanation was given, which fed the rumor that the movie had been taken off screen or maybe destroyed because the Japanese did not like it. The truth was less political. It highlighted, however, the expectations of the Shanghai Chinese about the representation of the war. According to the *Diansheng ribao* (Radio movie daily news), an incident occurred during the screening of the movie: some spectators started to protest against a film that "was showing the refugees and the destruction rather than the battles."¹³ In order to avoid a riot between the supporters and the critics of the film, the theater decided to cancel the show. The movie was not screened again during the entire year of 1932.

With *The History of the Battle of Shanghai*, Lianhua had obviously failed to satisfy its audience, and the reasons for its failure are interesting to analyze. To understand the reactions of the spectators, one needs to remember the historical background. The movie was released only ten days after the signing of a cease-fire that imposed humiliating conditions on China and was perceived as highly unfair; although the Chinese considered themselves the victims, the agreement was much more favorable to the Japanese.¹⁴ The Japanese attack on Shanghai and the unfair cease-fire agreement stirred up feelings of anger, and the movie world reflected on this with debates revolving around two issues: how to feed a patriotic spirit

¹³ *Diansheng ribao*, 18 April 1932.

¹⁴ The Shanghai Cease-fire Agreement was signed between China and Japan on 5 May 1932 under the supervision of the League of Nations. Among other conditions, Shanghai became a demilitarized zone: Chinese troops were not allowed to be stationed within a radius of 30 kilometers around the city, while Japanese units were still allowed in the city proper (Henriot, *Shanghai, 1927-1937*, 113).

that would lead to victory in battle and how to defend the honor of China and the Chinese.

Since the invasion of Manchuria in September 1931, moviegoers had asked for patriotic films and specifically for films about the war with Japan.¹⁵ They called for movies that would encourage a prowar spirit. For instance, pacifist films such as *All Quiet on the Western Front* (1930; dir. Lewis Milestone) were subject to criticism.¹⁶ What people wanted were movies that would illustrate the heroism of the war rather than discourage people from fighting. Along with the rise of patriotism, the Chinese felt strongly that they had to defend their honor on screen. The problem was not new: many American movies in particular had featured Chinese characters who were "shameful for the nation."¹⁷ The problem became even more crucial when people realized that their enemies, the Japanese, were using movies to advertise themselves and to put down the Chinese. For *Diansheng ribao*, it was nothing more than a "Continuation of the War On-Screen." In a long article published under this thrilling title, the journal analyzed a few Japanese movies on the Manchurian and Shanghai wars. The journalist described how Japanese transformed the truth by presenting themselves either as clever heroes or as the victims of rioters. The Imperial Army also stoked the writer's imagination, as it was shown as a strong and modern army.¹⁸

Not only could such movies discourage the Chinese, who did not have a well-organized state or army, but as some of them were shown internationally,¹⁹ they could eventually serve Japan's interests against China. The conclusion of the article was clear: "Chinese film companies have to make movies on the war and on saving the nation; they have to show the courage of the students or of the soldiers who fought for their country. They have to make counter-propaganda films."²⁰ In other words, the visual memory of the war was not considered simply a way to commemorate the incident, nor to establish facts. Rather, it was seen as a propagandistic

¹⁵ The magazine *Yingxi shenghuo* received, for example, over six hundred letters from its readers that included this request (see Cheng, Li and Xing, *Zhongguo dianying*, 180).

¹⁶ The movie was not banned, however, due to the support of the National Film Censorship Committee. See Zhiwei Xiao, "Film Censorship in China, 1927-1937 (Cultural Control, Nationalism)" (Ph.D. diss., University of California, San Diego, 1994), 163-164.

¹⁷ See the scandal around Harold Lloyd's movie *Welcome Danger* (1929), which eventually was banned in all of China, including in the International Settlement. See Xiao, "Film Censorship in China," 192-197. In 1932, another movie, *Shanghai Express* (1932; dir. Josef von Sternberg) raised Chinese anger.

¹⁸ *Diansheng ribao*, 29-30 June and 1 July 1932.

¹⁹ *Diansheng shibao*, 25 June 1932, mentioned the screening of a Japanese propaganda movie *The Big Japan* (*Da Riben*) at Berlin.

²⁰ *Diansheng ribao*, 2 July 1932.

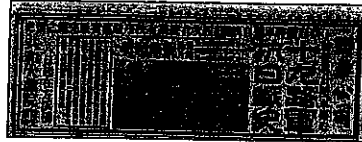


Figure 3: *Shenbao*, 6 July 1932, advertisement for *The History of the Battle of the Nineteenth Route Army against the Japanese*.

tool in the new battle that the Chinese had to fight. The reaction of the audience against *The History of the Battle of Shanghai* well illustrated this. From what can be inferred from the film advertisement, Lianhua wanted to make a movie that would be "a sad commemoration of the past." The film emphasized the human loss and the "cultural and patrimonial destruction"; it insisted on repressing the Japanese. This was not what people wanted to see. They wanted to be shown as heroes, not as victims; they wanted revenge, not grief.

Lianhua understood its mistake and released in July another newsreel, *The History of the Battle of the Nineteenth Route Army against the Japanese* (*Shijiu lu jun kang Ri zhanshi*; three reels), that clearly conveyed a different tone, as can be seen from the advertisements published in the *Shenbao* in July 1932 (fig. 3). First, the movie was a real war movie, filmed by a crew who followed the soldiers "at the front lines at their life's stake," and was acknowledged as such by the heroic leader of the Nineteenth Route Army, General Cai Tingkai. The ads also stressed the bravery of the Chinese soldiers who had only their courage to fight an army of tanks, planes, canons, and other modern machines. There was no longer any mention of the civilians' suffering or casualties. The enemy's tyranny was described to the extent that it highlighted the courage of the Chinese people.

The History of the Battle of the Nineteenth Route Army against the Japanese was well received by the critics, but it also had to face fierce competition.²¹ The interest in Shanghai war newsreels was growing, and by July 1932 many films were being released that became quite popular.²² Lianhua's newsreel did not seem to distinguish itself and had less success than *The Bloody Battle of Shanghai against the Japanese* (*Shanghai kang Ri xue zhanshi*; produced by the Huizhong Company), which was screened twenty-nine days in June, the first month of its release, at the Fu'an Theater. By comparison, Lianhua's newsreel stayed on screen for only thirteen days in July in two different theaters, the Gonghe and the Fu'an. The critics of the two movies in *Diansheng ribao* justified the success of *The Bloody Battle of Shanghai against the Japanese* by the very good quality of the fighting scenes, some

²¹ It received a C grade in *Diansheng ribao*, 9 July 1932.

²² According to my research in *Shenbao* and *Diansheng ribao*, ten newsreels on the Shanghai war, including one made by a foreign correspondent, were released between June and October 1932.

of them taken by foreign cameramen.²³ The same article regretted, on the opposite side, the poor quality of photography in Lianhua's production. As both movies are lost, it is difficult to form an independent judgment. We can notice, however, that *The Bloody Battle of Shanghai against the Japanese* was also advertised as a movie made by "the great martial arts filmmaker Zhang Huizhong."²⁴ Was this movie truly enhancing the beauty of the fighting? Or was it just the overall quality of the images that explained its success? We are left only with hypotheses.

With the production of newsreels of the Shanghai war, film companies contributed to the building of a documented memory that served several purposes. At one level, the films provided people with real images of a local event that became a national trauma. However, as they were also conceived as works of propaganda, not only did they document the war but they also contributed to the creation of a mythology, an iconography of the war. The documented memory was already part of a collective interpretation of the war. The success of the newsreels was certainly due to their novelty. For the first time in China, a war was entirely filmed and shown by Chinese for the Chinese people. The newsreel advertisements all stressed the fact that the filming was done "at the front lines" by crews sent out to the battlefield. The images projected in theaters to large audiences became the reality of the war as they were, truly, images of the *real* war. Or, as the Lianhua ads put it, "watching the movie is like living the real event." From this standpoint, the newsreels had an impact on the visual memory of the war, as they constituted an enduring repository of images that had the status of facts.

The Shanghai war newsreels were important both for the people of Shanghai and for the entire nation, as they communicated events that were not witnessed by the vast majority of the Chinese and in so doing they contributed to a sense of unity in a population that was unequally affected by the war. In Shanghai, the Chinese area of Zhabei bore the brunt of the attack, and many inhabitants of other parts of Shanghai did not directly experience the war. They heard a lot but did not see much. The diary of Nie Er, a musician working at the Lianhua Music and Dance Troupe Company, describes very well the strange atmosphere that must have prevailed in Shanghai. Rumors among neighbors, the sounds of air raids, and the sad sight of refugees running away from the war zone were part of the daily routine of people living, like Nie Er, in areas close to but unaffected by the war.²⁵ For them, war was a faceless monster haunting their dreams and dis-

²³ *Diansheng ribao*, 9 July 1932. This movie also received a C grade.

²⁴ *Shenbao*, 4 June 1932, Fu'an Theater advertisement.

²⁵ Nie Er was living on Aiwu West Road, nowadays Beijing West Road. This road, located in Jing'an District, one street north of present-day Nanjing West Road, southwest of Zhabei,

rupting their everyday lives. The newsreels, however, put a single, shared face on the monster. *The History of the Battle of the Nineteenth Route Army against the Japanese*, for instance, showed the modern Japanese army or simply the movements of enemy troops. By watching such movies, the people of Shanghai, wherever they lived, whatever they endured, could build and share a collective memory of the battle. In addition, the newsreels reached an audience that was much broader than the Shanghainese. The films were distributed elsewhere in China and in overseas communities.²⁶ Thanks to this large distribution, the Battle of Shanghai became a nationwide event. It was clearly the first stage in the building of a national memory.

With the newsreels, war became a visible fact. However, filmmakers and producers did more than film mere facts. They started to elaborate on the facts as choices were made about what to show and what to exclude. The story of the rejected *History of the Battle of Shanghai* and the difference in content of the two Lianhua newsreels sheds light on the mythology created by these films, among other agents. The second Lianhua newsreel, as well as the vast majority of the other productions of the time, emphasized the heroic deeds of the Nineteenth Route Army's soldiers, who were presented as the patriots China needed. This not only threw a veil on the suffering of the population, but it also contributed to a political interpretation of the war and its conclusion. A popular (but inexact) vision saw in the Battle of Shanghai a demonstration that Chiang Kai-shek (Jiang Jieshi) and the Guomindang government were unwilling or unable to defend the nation. The belief was that only the Nineteenth Route Army, who participated in the war in Shanghai with the Fifth Army, resisted the Japanese, and that this army did not receive enough munitions from the government. This was not the case,²⁷ but nevertheless the newsreels echoed and ampli-

was in the northern part of the International Settlement. Apparently, all the artists of the Lianhua dance troupe were living there; some Lianhua filmmakers such as Sun Yu were also living in this neighborhood. See Sun Yu, *Yin Hai fanzhou* [A boat on the Silver Sea: An autobiography] (Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe, 1987), 86; Nie Er, *Nie Er riji* [The diary of Nie Er], ed. Li Hui (Zhengzhou: Daxiang chubanshe, 2003), 240. Another account of the war period was left by an artist close to Lianhua, Tian Han. He was living in Zhabei and had to flee. He stayed with the Lianhua actor Jin Yan: "Jin Yan was living at Lianhua's dormitory; I was continuously seeing Bu Wancang or Wu Yonggang. Sometimes I would go to see them filming; sometimes they would follow me across the war zone" (Tian Han, "Sange modern nixing yu Ruan Lingyu" [Three Modern Girls and Ruan Lingyu], in *Zhongguo zuoyi dianying yundong* [The Chinese Left Film Movement], ed. Chen Bo [Beijing: Zhongguo dianying chubanshe, 1993], 246).

²⁶ Some patriotic associations based overseas went to Shanghai to buy copies of the movies in order to distribute them in Cantonese among expatriate communities. See Cheng, Li, and Xing, *Zhongguo dianying*, 181.

²⁷ In *China's Trial by Fire*, Jordan argues that the Chinese victory was in reality due to Guomindang troops and that the government actually did send munitions to the army (ix-xi).

fied this opinion. They spread an imagery of the war that concentrated on soldiers who were, so to say, "the people's soldiers," in opposition to the remote state army. The war of Shanghai became the war of the Nineteenth Route Army and was quickly subject to an ideological battle that affected its significance and its memory. The newsreels participated in the creation of this mythology.

The Dramatized Memory

During the Battle of Shanghai, not all of Lianhua's personnel went into the field to film. Lianhua's manager Li Minwei (Lai Man-wai) wrote in his diary on 28 January 1932: "We have held meetings for some days and agreed that all studios send crews to the battle zones to document the fighting. But the other studios did not keep their promises, only studio no.1, under my lead, sent Bu Wancang, Li Lesan, Huang Shaofen, Luo Jinghao, Zhao Fuli, Jin Yan, Wu Yonggang, Huang Qiutian, Ma Guiquan and others to shoot the scenes of the Wusong-Shanghai Battle at Zhabei, Zhenru, Minhang road, Dachang and along the railway."²⁸ While some filmmakers and technicians from studio no. 1 were on site, documenting the battle, others decided to produce feature films about the battle. Two complementary concepts of the mission of cinema in relation to the building of a visual memory of the event were at stake. In the first one, cinema was seen as a way to document the real events. In the other view, filmmakers used their talents as storytellers to express what was, according to them, the meaning of this particular moment. This is how *All for the Nation* (*Gongfu guonan*), a movie now lost, was made. Collectively written and filmed in two months between February and April 1932,²⁹ during the incident itself, it was released in Shanghai in August 1932 in an open-air theater in the Black Cat nightclub.³⁰ It stayed on screen for only five days during that month and failed to become a hit despite the "twelve stars and four directors" who participated in its production (fig. 4). It probably suffered from competition from the talking feature film by Mingxing, *Battle of Shanghai* (*Shanghai zhanshi*), released a few days earlier in August 1932, which met with relatively good success in that it was screened for

²⁸ Man-wai Lai, *The Diary of Lai Man-wai*, ed. Shek Lai (Hong Kong: Hong Kong Film Archives, 2003), 14.

²⁹ Cheng, Li, and Xing, *Zhongguo dianying*, 249; Wang Renmei, *Wode chengming yu buxing: Wang Renmei huiyi lu* [My success and misfortune: An autobiography] (Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe, 1985), 124–125.

³⁰ The Black Cat Open-Air Film Plaza (Bali lutian yingchang) was located across from Zhaofeng Park (today's Zhongshan Park) at the western limit of the International Settlement. Malraux, in *Man's Fate* (set in 1927), describes a scene in a nightclub with the same name, The Black Cat.



Figure 4: *Shenbao*, 18 August 1932, advertisement for *All for the Nation*.

seventeen days during the first month of its release. The critics stressed the fact that both films had a very similar scenario but that, unfortunately, *All for the Nation* suffered from the lack of unity in its direction. The movie was considered unstructured and difficult to understand, and apparently some of the twelve stars did not invest a lot in their acting performances.³¹ Perhaps the fact that it was a silent movie did not help in the comparison with Mingxing's production.

Two aspects of *All for the Nation* need to be stressed: first, the choice of staging the entire movie in reconstituted sets, including the scenes in the trenches;³² second, its subject matter, as it differed from that of the newsreels. The critics admired more than anything else the quality of the sets and of the reconstitution.³³ It seems that the directors did not use, as was the case in *Battle of Shanghai*, excerpts from actual newsreels of the war. In other words, the filmmakers chose to create a visual memory of the event that would be independent of the reality. The screening, together with the film, of two animated movies on the war made at Lianhua by the Wan brothers is further proof that for artists the accuracy of the description was ancillary to a visual interpretation of the event. The reality of the images shown did not matter—only their "truth." This artistic choice was important in terms of collective memory. Fiction can be more powerful than reality when it helps us to understand—and not only to witness—an event. This is what Pierre Sorlin explains about postwar cinema in Europe: "Films provide spectators with images which, very often, substitute for actual memories, creating a contrived but very effective idea of the past."³⁴ Where newsreels allowed all Shanghainese, and maybe all Chinese, to build the basis of a collective, visual memory of the war, feature films also create, as Jay Winter puts it, "a set of codes"³⁵ that provide the necessary interpretation of the event. This is an important characteristic of historical

³¹ *Diansheng ribao*, 22–24 August 1932.

³² Wang Renmei, *Wode chengming*, 124–125.

³³ *Diansheng ribao*, 24 August 1932.

³⁴ Pierre Sorlin, "Children as War Victims in Postwar European Cinema," in *War and Remembrance in the Twentieth Century*, ed. Jay Winter and Emmanuel Sirvan (Cambridge: Cambridge University Press), 117.

³⁵ Winter and Sirvan, *War and Remembrance in the Twentieth Century*, 36.

films, which, as Robert R. Rosenstone described well, can create "a way of re-visioning the past"³⁶ through their visual inventions and recreations. As such, "they can be a stimulus to thought, an intervention into history." This is why the visual invention of a movie like *All for the Nation* can, in its fictional way, convey truth about the war.³⁷

What was, then, the idea of the war displayed in *All for the Nation* and what interpretation did it point toward? Although the film no longer exists, its story allows us to draw some conclusions. Contrary to newsreels, which focused on soldiers, the movie described the life of a Zhabei family during the battle and the human and material sacrifices made by its members. A film critic praised the meticulous, although reconstituted, description of the civilians' lives during the war. The critic liked the fact that the movie showed some aspects of the war that were never filmed before, such as the interior of Zhabei houses. The dramatized memory of the war differed here from the documented one as it was a memory anchored in the human, singular, almost intimate experience of the war rather than in military action. The same was true of the other feature film produced by Lianhua in 1932 about the event, *The Struggle (Fendou)*,³⁸ or *Battle of Shanghai* by Mingxing, which also described the life of Zhabei residents during the war. Why did these feature films introduce a new and complementary vision of the war? First, one might suppose that the filmmakers who went on site did not have a chance, for technical or military reasons, to film the war from the inside. However, *Battle of Shanghai* also used excerpts from newsreels showing some film stars in action on the front lines or helping at hospitals,³⁹ whereas Lianhua's first newsreel did try to illustrate the suffering of the civilians—and was a failure with audiences. One must then read carefully the movie advertisements that, as expected, developed a message slightly different from those of the newsreel. The ads for the movies set a parallel between the heroism of the Nineteenth Route Army and the people of Zhabei, victims of the war described as "our compatri-

³⁶ Robert R. Rosenstone, "JFK: Historical Fact/Historical Film," *The American Historical Review* 97, no. 2 (1992): 510.

³⁷ See Rosenstone, "JFK," 509: "the Hollywood historical film will always include images that are at once invented and yet may still be considered true; true in that they symbolize, condense, or summarize larger amounts of data; true in that they carry out the overall meaning of the past that can be verified, documented or reasonably argued."

³⁸ *The Struggle* tells the story of two young men competing for the same girl. They are arrested for their bad behavior but redeem themselves by joining the army in Shanghai and sacrificing themselves in battle. This ending was, according to Chen Jihua, added to the script by a patriotic Shi Dongshan, who had started before the war to shoot a film that was then supposed to be a simple romance. See Cheng, Li, and Xing, *Zhongguo dianying*, 249.

³⁹ See the movie's description in Zhang Junxiang and Cheng Jihua, eds., *Zhongguo dianying da cidian* [China cinema encyclopedia] (Shanghai: Shanghai cishu chubanshe, 1993), 838.

ots." The ads also called repeatedly for the union of all in order to save the nation. Contrary to the newsreels, which documented facts, the feature films could play on two registers. At one level, they told the story of some individuals during a singular event—the Shanghai war; at another level, however, as they relied on fictional characters, they could reach to the universal or the symbolic. Zhabei became a microcosm, the symbolic equivalent of the nation. The dramatized memory was not just about helping the Chinese to realize the existence of the war or to build a collective memory of a real event with its mythology; it was about making this war a universal moment that would contribute to the emergence of a sense of shared national destiny.

The newsreels and the feature films produced in 1932 by Lianhua studios both facilitated the building of a collective memory of the war: their screening in movie theaters provided a moment of public recollection necessary for such memory building as well as a basis for a mythology of the war.⁴⁰ They also met the needs of the public for a direct expression of patriotism. Feature films went one step further by transforming the singular event of the Battle of Shanghai into a universal moment that could become the cement of the young Chinese nation. They were released at a time when this was seen by many as a crucial issue: whereas the sociopolitical tensions that had been transcended for a few months by the Japanese threat became stronger, the collective memory of the January 1932 Incident was endangered and with it the hope of a united nation.

From Censored to Displaced Memory

The urge to create a shared memory of the Battle of Shanghai was strong at Lianhua. Doing so was important, perhaps, because the unity of the nation was very uncertain, as it was being attacked from outside as well as inside.

From outside, the conclusion of the cease-fire agreement proved to the Chinese that the International Powers were unfair to them and that Japan remained a potential threat. The Chinese film industry itself was affected by the attitudes of foreigners toward their country, and films on the war in Shanghai particularly suffered from the ban put on them in the foreign settlements. The political value of images of the war was tremendous for all sides—Chinese, Japanese, International Powers—and soon they crystallized many of the issues and tensions revolving around the cease-fire

⁴⁰ The "myth of war enthusiasm" was a very strong one in post-World War I movies. See Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 129. We may wonder how much influence the filmmakers from Lianhua received from these types of movies in producing their own.

agreement.⁴¹ While images were seen by the Chinese as ways to counterattack Japanese propaganda, they partially missed their target due to their lack of distribution within the foreign community. In Shanghai, the Shanghai Municipal Council quickly put a ban on movies about the war, as its members were worried about the Japanese reaction. The only theaters where the movies were screened in Shanghai were located in the Chinese city, with the exception of the Black Cat Open-Air Film Plaza, a dance hall transformed into a cinema during the summer—the only place found by Chinese film companies to reach a broader audience. Together with this ban on Shanghai war movies that affected directly *All for the Nation*, for instance,⁴² the films' distribution was also affected by Japanese pressure on Chinese studios. One Mingxing movie was attacked by the Japanese, who demanded it be censored because it developed anti-Japanese feelings by showing somebody tearing apart the Japanese national flag.⁴³

The biggest danger, however, came from inside China. Although the government first welcomed the development of patriotic films,⁴⁴ the situation started to change with the end of the battle. When the Guomindang government signed the cease-fire with Japan in May 1932, it committed itself to preventing further anti-Japanese propaganda. As early as June 1932, the Central Department of Propaganda issued a new rule: the production of films "with a revolutionary content about the war against Japan" was forbidden under the pretext that these productions might endanger the peace effort. The reaction of the corporation showed how, at this point, the patriotism of the government became questionable. In a column published in the *Diansheng ribao* in June 1932 under the headlines "Why does a party that calls itself a revolutionary party want to forbid revolutionary movies? Is the signing of the cease-fire the beginning or the end of our country? All film companies refuse this illegal interference,"⁴⁵ the compa-

⁴¹ As early as 18 April 1932, the Shanghai newspaper *Shenbao* mentioned that the Mingxing Film Company had sent crews to film the war in the neighborhood of its studio and that the government could present the images to the international community as a testimony of the Japanese violence.

⁴² *All for the Nation* was banned first in Shanghai. The Chinese government managed to lift the ban, but still the movie was screened in Shanghai long after its release in Nanjing. See *Diansheng ribao*, 18 August 1932.

⁴³ *Diansheng ribao*, 24 June 1932.

⁴⁴ See the memo issued by the National Film Censorship Committee in October 1931: "Since the Manchurian Incident, our national crisis has gotten worse and our people have been very emotional. We should seize the opportunity to guide this sentiment toward patriotism. There are many ways to do this but the most efficient of them all is film" (Jiaonei liangbu dianying jiancha weiyuan hui, ed., *Dianying jiancha weiyuanhui gongzuo baogao* [A work report of the China Film Censorship Committee; Nanjing, 1934], 63–64, quoted in Xiao, "Film Censorship in China," 147).

⁴⁵ *Diansheng ribao*, 12–13 June 1932.

nies asked the Central Department of Propaganda to cease its regulation. Soon thereafter, however, the government put a ban throughout Shanghai on films mentioning the war.⁴⁶ These were the first steps toward a censorship that would soon become even more stringent.

The Description of the Shanghai War under Censorship Rules

According to the Central Department of Propaganda's regulations, any mention of Japan or Japanese or of the war in films was prohibited. However, in a first stage, images of the violence of the war did not disappear. Many Chinese filmmakers, who were left-wing or simply patriotic, sought strategies to get around censorship. They were helped by a Censorship Committee that, until 1934, remained relatively independent from the Central Department of Propaganda and the Guomindang in its decision making and, by and large, approved the popular nationalism of the movies.⁴⁷ Initially, filmmakers and producers took the regulations literally. Instead of "Japanese," they used such words as "enemy" or "invader," but they still mentioned and showed in detail the attack on Shanghai. Such was the case in *Three Modern Women* (*Sange modeng nilixing*; dir. Bu Wancang; 1933), written by Tian Han. The movie is lost, but we can infer from the following portion of script that its visual representation of the incident was very explicit:

Images of Shanghai under fire.

Intertitle: After the invasion of 18 September, the Shanghai war begins.

Images: The area of Hongkou, schools and buildings bombed, is on fire. Enemy planes are dropping bombs.

Zhabei area: Soldiers behind sandbags aim their guns and shoot. Stretcher bearers come and go under bombs.⁴⁸

This excerpt gives precise details of war scenes, including the geographical names of the areas of Shanghai under attack, even though the "Japanese" are not named. One year later, in *Homecoming* (*Guilai*; director Zhu Shilin; 1934), the military attack was accurately portrayed with soldiers and gunfire, the bombing of a private house, its destruction, and the panic among fleeing civilians. But at least in the damaged version I was able to

⁴⁶ On censorship in 1932 and 1933, see also Cheng, Li, and Xing, *Zhongguo dianying*, 292-294.

⁴⁷ On the evolution of the National Film Censorship Committee between 1931 and 1934, see Xiao, "Film Censorship in China," 150-186.

⁴⁸ Zheng Peiwei and Liu Guiqing, eds., *Zhongguo wusheng dianying juban* [Chinese silent film scripts] (Beijing: Zhongguo dianying chubanshe, 1996), 2259.

see, the Japanese enemy is not named. In both movies, the memory of the event is still strong, and it looks almost as though filmmakers had decided that censorship did not apply to visuals, only to words.⁴⁹

However, there is a big difference between both of the aforementioned movies and the first feature film produced at Lianhua, *All for the Nation*. If the Shanghai Incident is still visually present in these two later movies, it is only for a few minutes in features that do not take the war as their main topic. In *Homecoming*, as well as in another movie from the same period, *Road to Glory* (*Chulu*; dir. Zheng Jiduo; 1933), the depictions of the incident became the background for romance; the event is a mishap that changes life without bearing any strong meaning. It looks as though by making the mention of the January 1932 war problematic, censorship prevented the film company from representing and addressing the attack in its deep significance. What happens to an event if it cannot be mentioned or addressed directly? Is there not a danger that the memory of the event itself will disappear and, with it, the unity of the nation? This is, I believe, one of the worries that filmmakers encountered in the 1930s when censorship became an issue. This concern was beautifully expressed in a movie by Sun Yu that is a critical example for understanding the memory of the incident in 1930s China.

Threats to the Memory of the Shanghai Incident in Little Toys

Little Toys (*Xiao wanyi*) was made in 1933. It was then still possible to show the January 1932 Incident on screen, but worries about the effect of censorship were strong. The film was released on 10 October 1933, in one of the city's movie palaces, the Carlton, a nine-hundred-seat theater located in the International Settlement next to the racecourse. The movie tells the story of Sister Ye (played by Ruan Lingyu), an industrious young woman who lives by selling toys she makes by hand. Through a series of hardships, she, along with her community, takes refuge in Zhabei, where she has to face competition by large Western toy factories. In January 1932, her only remaining child, a seventeen-year-old daughter, is killed while rescuing wounded fighters. This final tragedy leaves Sister Ye hopeless. The movie is a very rich reflection by Sun Yu on the fate of the young China—a nation willing to develop itself but burdened by the fight against internal

⁴⁹ *Three Modern Women* did suffer from self-censorship but not because of the images evoking the war. See *Chenbao* [Morning daily], 31 December 1932, in Chen Bo, ed., *Sanshi niandai Zhongguo dianying pinglun wenxuan* [An anthology of Chinese film critiques of the 1930s] (Beijing: Zhongguo dianying chubanshe, 1993), 115. According to Tian Han ("Sange modeng nüxing yu Ruan Lingyu," 349), Lianhua decided to cut some sequences related to a telephone company: the producer was afraid that the movie would not receive international showing because of its criticism of foreign phone companies.

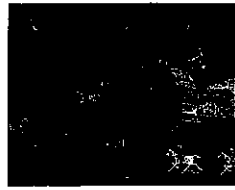


Figure 5: *Little Toys*, photograph from the film from the VCD, side 2, at 19'58"21: the 28 January 1932 attack, with toy planes.

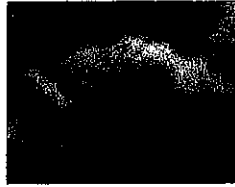


Figure 6: *Little Toys*, photo from the VCD, side 2, at 20'03"03: the 28 January attack, with real planes.

and external enemies. Toys are, for Sun Yu, a symbol of China's vulnerability and inability to defend itself in the face of Western industry and modern war machines. The January 1932 Incident is not presented as just another twist of fortune on this hard path; it is rather the coup de grâce that destroys the very fragile equilibrium Sister Ye (as China) had built for herself and her community.

What makes this movie even more interesting is that the incident is presented twice: once as a historical event, and a second time as a memory imprinted in Sister Ye's mind. The initial battle episode is developed at length over almost fifteen minutes. To describe the war, the filmmaker chose a very complex approach, mixing a few shots taken on site during the real battle with reconstituted scenes.⁵⁰ The Japanese enemies are never named, nor are they shown individually; they are an anonymous, indistinctive mass, represented by the modern machines that are attacking the city. In the first sequence, Sun Yu alternates shots of children playing with toys (tanks, planes, boats, and guns) and shots of "real Japanese war machines" as the script puts it (figs. 5–6). One shot at least (the shot of Japanese boats on the Huangpu River) is taken from a newsreel (figs. 7–8).⁵¹ By associating toys with real machines, Sun underlines the fragility of the Chinese army facing a modern, mechanically well-equipped enemy. Then, he shows the battlefield before focusing on the heroism of the humble people living and resisting in Zhabei and on the fraternity between civilians and soldiers (of

⁵⁰ It has been very difficult so far to identify which shots were taken on the spot and which were not. The images of the Japanese war machines could all be real. This is at least what the script seems to indicate. See Zheng and Liu, *Zhongguo wusheng dianying*, 2648.

⁵¹ The quality of the image of this boat is very different from that of the rest of the movie, which may be an indication of its provenance.

Figure 7: *Little Toys*,
photo from the VCD,
side 2, at 20'17"05:
the 28 January attack,
with toy boats.

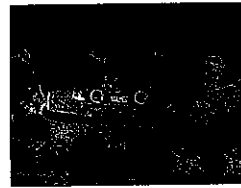
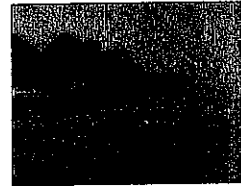


Figure 8: *Little Toys*,
photo from the VCD,
side 2, at 20'22"01:
the 28 January attack,
with real boats.



the Nineteenth Route Army). The shot of the battlefield is interesting. It is shown twice during this sequence, but each time with a different meaning: first, it is a generic image of the war in Shanghai; second, it is meant to be an image of the Battle of Jiangwan, where the soldiers are heading, as we learn from an intertitle (fig. 9). The simplest explanation for this repetition is economic: Lianhua could not afford a very detailed reconstitution of the war, hence, Sun used the same image twice. However, there is another interpretation: it is as though Sun showed the psychological process of building a memory of the event. The image of the battlefield becomes a memory imprinted in the viewer's mind. The description of the war in *Little Toys* shifts from the external depiction of an event to the internal evocation of the memory of it left in the mind.

However complexly produced, the meaning of the entire scene of the Shanghai battle is, so far, quite straightforward: it shows the heroism of the Chinese people in confronting the violence of the attack. The end of the movie, however, differs greatly from this consensual interpretation. This is 28 January 1933, one year after the incident, on the eve of Chinese New Year. A lonely, desperate Sister Ye is trying to sell her toys in the street. She is in a state of shock, and when the firecrackers traditionally used on that day explode, the sound of the explosion reawakens her memories and fears. The incident is shown again, including that same image of the battlefield, but this time these images are without a doubt the visual reminiscences of a traumatic event; they are visions coming from someone's mind (fig. 10). After a moment of panic brought on by hearing Sister Ye shouting "The enemy is coming!" everybody realizes that there is no danger: it is only a poor, crazy woman hallucinating. Was the entire Battle of Shanghai just a bad dream, the hallucination of some crazy mind? Should we ignore it as such?



Figure 9: *Little Toys*, photo from the VCD, side 2, at 30'54"13: the battlefield.

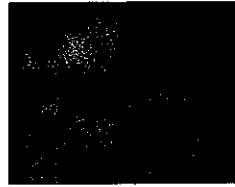


Figure 10: *Little Toys*, photo from the VCD, side 2, at 44'31"06: Sister Ye's hallucination of the 28 January attack.

By asking implicitly this question, Sun criticized the perversity of the government's censorship. If we cannot give a proper name to the images of the events, we may start to question their reality, or, like Sister Ye, be considered insane. Censorship will manage, says Sun, to erase from our memory the veracity of the event; a censored memory can lead to craziness. As such, censorship will make people go insane to the extent that recollection is a necessary stage in the path to forget and to heal. If access to the true event is blocked, what can individual memories do to produce hallucinations? Further, Sun shows a society deeply divided between rich, unconcerned people and those who suffered from the war, oftentimes the most humble. Moreover, it is divided between the few who remember (Sister Ye is alone) and those who do not: amnesia has already spread around her. In this context, the finger she points at some other characters and at the audience most evidently says: "Wake up! Remember! Keep fighting!" It might also say that the enemy to fear is less the Japanese than the Chinese themselves, if they are prepared to repress or ignore the trauma their country suffered.

With *Little Toys*, Sun moves from an evocation of the January 1932 Incident to the question of its place or absence in the nation's memory. It is clear that, for the filmmaker, a repressed memory and national disunity are linked. This is also how people understood the movie, which was a big success at the time.⁵² As Sun himself recalls:

Little Toys was released in October 1933 in Shanghai, almost two years after the January 28 Incident, while it was clear that Japan was preparing for a new military invasion. Viewers responded to the movie with

⁵² The film was successively screened in two large Shanghai theaters, the Carlton (909 seats; 8–13 October) and the Beijing (located on Guizhou Road in the International Settlement; 800 seats; 26 October–4 November) and received a B grade in *Diansheng ribao*.

enthusiasm, showing the desire of Chinese people to fight against Japan. The movie also received a positive welcome from my left-wing colleagues. This is what comrade Xia Yan wrote in an article titled "To Mister Sun Yu, after Watching His Movie *Little Toys*" (*Shenbao*, 10 October 1933): "... We have to behave as madly as Mrs. Ye without being afraid to be seen as mad. We have to shout again and again toward all those who are accusing us of being mad! Let's hope that all the ones who are willing to behave as the mad ones can join the crowd of those ready to resist!"⁵³

Truly, by mentioning the war but also its fate in the national memory, *Little Toys* addressed a crucial issue and met people's own concerns about the fate of a nation under threat.

The Displaced Memory of the Shanghai Incident

The encounter of Chinese filmmakers with the violence of the war changed their vision. Public demand also evolved, becoming more interested in movies that addressed the problems of contemporary China. After 1932, a trend for more realistic, left-wing movies appeared, while communists gained in influence in the cinematic milieu. This development was not welcomed by the Guomindang government. General Chiang Kai-shek was obsessed with communists more than anything else and was waging war against the Chinese Communist Party in the countryside. Dissatisfied with the liberal stand of the Censorship Committee, which was accused of being too lenient toward left-wing productions, he encouraged coercive actions against the movie industry: on the morning of 12 November 1933, the Yihua Company was attacked and destroyed by a gang acting for the Guomindang. It was a message of terror sent to the movie companies.⁵⁴ The National Film Censorship Committee was dissolved and a new committee, placed directly under the supervision of the Guomindang and the Central Department of Propaganda, was organized in early 1934, in a clear shift toward political censorship. Censorship became stricter: films were inspected twice, once in script form and once after production.⁵⁵ There was less and less room for the direct expression of patriotic views. Filmmakers started to evoke the incident in its symbolic meaning rather than as a historically visible reality. Displacement and allegory became their two main strategies. In terms of displacement in time, the warlord period and the Northern Expedition of 1926-1927 offered an ideal backdrop to calls for patriotism and resistance against military oppression. Displacement in

⁵³ Sun Yu, *Yin Hai fanzhou*, 103.

⁵⁴ See Xiao, "Film Censorship in China," 181.

⁵⁵ See Xiao, "Film Censorship in China," 139-141.

space was also resorted to, as in the case of *The Road (Dalu)*, another Sun Yu work.

The movie was first screened in January 1935, three years after the Battle of Shanghai and around the Chinese New Year.⁵⁶ Sun set his story "somewhere inland"⁵⁷—in the countryside, far from the city. A group of young workers was building a road. They were compared, in the booklet that was distributed in the movie theater, to "soldiers who are facing fire at the front lines."⁵⁸ At the end of the movie comes the enemy's attack on this young and courageous China trying to modernize, as in Shanghai in 1932, from the air. The description of the attack, with an airplane flying over the busy team of workers, surprising and killing them in their daily activities, but also the resistance of one of the young workers, mortally wounded, cannot but resonate with the memories of the 1932 attack in the minds of Shanghai people. Sun uses sensorial memory rather than visual accuracy. The sound of the airplane in a peaceful sky, and the violence and rapidity of the bombing, must have been striking moments for an audience that had experienced a similar situation a few years earlier (figs. 11–14).

The Road ends with the powerful vision of the resurrection of young workers under the eyes of Ding Xiang (played by Chen Yanyan; figs. 15–16). It is—again—a hallucination, but this time the message is one of hope: the young China will resist any destructive attack and will push forward its effort to build a modern nation. If *The Road* is less somber than *Little Toys*, it is because the destruction is counterbalanced by this young spirit of resistance; the deaths of the workers is not a mere annihilation, but rather a heroic sacrifice for the nation. It is almost as though Sun was trying to recreate in another space, the countryside, the spirit of unity that was associated with the Shanghai war. However, the vision of ghosts rising from among the dead cannot but resonate with the question of remembrance of the war in the Chinese collective memory of that time.⁵⁹ Ding's last words, "No! They are not dead," form the cry of somebody who wants to remem-

⁵⁶ *The Road* was screened during seventeen days at the Jincheng, a 1,786-seat theater. See Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932–1937* (Lanham, Md.: Rowman and Littlefield Publishers, 2002), 244.

⁵⁷ Zheng and Liu, *Zhongguo wusheng dianying*, 2738.

⁵⁸ Zheng and Liu, *Zhongguo wusheng dianying*, 2738.

⁵⁹ We must note that the image of the return of the dead from the war was a very popular one in European visual arts after World War I. I can think of the very famous movie by Abel Gance, *J'accuse* (1919), seen by one to two million people throughout the world, and *The Four Horsemen of the Apocalypse*, directed and produced by Rex Ingram (1921), seen in 1922 by ten million people, both offering striking visions of the resurrection of the dead. See Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning*, 138. This theme is also found in *Seventh Heaven*, directed by Frank Borzage (Fox; 1927), with a different, much more romantic tone. Sun, who had learned filmmaking in the United States between 1923 and 1926, may have seen those movies.

Figure 11: *The Road*, photograph from the film on VCD, side 2, at 44'42"06: workers hear a sound coming from the sky.



Figure 12: *The Road*, photo from the VCD, side 2, at 45'03"24: plane attack.



Figure 13: *The Road*, photo from the VCD, side 2, at 45'14"20: panic among the workers.



Figure 14: *The Road*, photo from the VCD, side 2, at 45'120"03: panic among the workers.



ber. By remembering her friends, she calls them back from beyond. Sun makes a strong association between memory and revival: only memory can help the Chinese nation to go on and become stronger; only memory can preserve a spirit of unity.

The Road ends, like *Little Toys*, with images from the mind. However, Ding's hallucination is different from the vision of the mad, desperate, and lonely Sister Ye. Two paths for the development of a memory of the event are shown here. Sister Ye's memory is the memory of a traumatic event the reality of which is denied by the community. Here lies the reason for her madness. Ding's vision is pure hallucination but it is shared by her companions and by the spectators and as such it becomes a collective act of commemoration and hope that has the power to bring the dead back to life. Concerns about the repressed, censored memory are put in contrast to the miraculous effect of the power of a free remembrance. This China,



Figure 15: *The Road*, photo from the VCD, side 2, at 49'14"02: resurrection of the dead.



Figure 16: *The Road*, photo from the VCD, side 2, at 50'13"15: Ding Xiang's hallucination.

however, was a utopia in the 1930s: *The Road* is set in a place that has no name and that does not exist, and its message was quite unique at the time. The reality was what Sister Ye encountered in the city of Shanghai: disunity, repression, and fear.

The Reborn Memory

Between 1935 and 1937, Lianhua did not produce any movie that mentioned the January 1932 Incident. Censorship had clearly won. Political and economic factors also played a role: as Lianhua was facing an important financial crisis, its managers tried to receive, without success, support from the Guomindang. The overall production politic of the company was then reconsidered as Luo Mingyou, who had some connections with the Chen clique of the Guomindang, was reluctant to spend money for movies that would be openly supportive of the ideas of the leftists. But even though the attack on Shanghai was not mentioned or shown, the event, as well as the loss of the northern territories and, overall, the Japanese threat, appeared in many of the movies of this period like an open wound that could not heal. The way China was blocked from allowing these events a place in the collective memory is also indicative of the absence of true national unity. Two phenomena could be observed: First, as the singular events—the Manchuria invasion and the Shanghai attack—were not represented in detail anymore on screen, they lost their factual specificity to become an overall, general, almost abstract evocation of an enemy's threat. Second, filmmakers continued to question the deep reasons such traumatic events could happen and be almost erased from collective memory. As they could not represent the traumas themselves, they explored what they believed to be their roots: China's social ills, such

as poverty and class exploitation, the low status of women, the state of civil political war within China, and so on. Scenes of destruction and violence against humans (particularly women) were often associated with the nation in these films and became increasingly frequent, as though the violence of the war and, associated with it, the violence of the repression of the memory of the war were made indirectly visible. Ironically, censorship led to a thorough critique of contemporary Chinese society that did not leave the government unscathed.

In 1936, however, the political situation began to change. With the Japanese threat becoming stronger, many intellectuals called for a united front against the enemy. In January 1936, four years after the Shanghai Incident, two Lianhua filmmakers, Sun Yu and Cai Chusheng, created the National Salvation Association of Shanghai Cinema (Shanghai dianying jie jiuguo hui) to abolish the film censorship system and encourage the production of national defense films.⁶⁰ By the end of 1936, Chiang Kai-shek was forced to align himself with anti-Japanese sentiments, and unhampered national unity seemed possible. It was in this context that Lianhua filmmakers produced several movies that called for resistance against the invader explicitly. Most of them used allegory (*Langshan diexue ji*; Bloodbath on Wolf Mountain) and displacement (*Gucheng lienü*; The heroine in the besieged city). It was only in 1937 that the Battle of Shanghai was once again used in two fiction movies. The first movie was one of the eight episodes forming the *Lianhua Symphony* (*Lianhua jiaoxing qu*) series.⁶¹ It was another film by Sun Yu. In fact, *Hallucinations of a Crazy Man* (*Fengren kuangxiang qu*) started where *Little Toys* had ended. A farmer was locked in a mental hospital because he wanted to fight against the enemies who had destroyed his home and family. His reminiscences—or hallucinations—are shown: an airplane dropping bombs, a tank, a battlefield. Sun used the very same footage he had used in *Little Toys*. He edited it with images of the Great Wall: in memories, the January 1932 Incident now fused with the invasion of Manchuria (figs. 17–18).

One aspect distinguished this film from *Little Toys*: there was more violence in the representation of the war. Children and not just young people or soldiers were shown dying. This type of violence was even more present in Cai Chusheng's *Fifth Brother Wang* (*Wang laowu*). This was in many ways an exceptional movie: it was a comedy with a social content that described the difficult lives of poor people. The Shanghai war came and destroyed what little they had left. Cai chose to show the war only from

⁶⁰ Pang, *Building a New China in Cinema*, 60; Cheng, Li, and Xing, *Zhongguo dianying*, 416.

⁶¹ The movie was screened from 1 July to 21 July 1937 at the Xinguang, a theater with over one thousand seats located in the International Settlement.



Figure 17: *Hallucinations of a Crazy Man*, photograph from the film on VCD, at 28'40"14: visions of the 28 January 1932 attack (to compare with fig. 9).

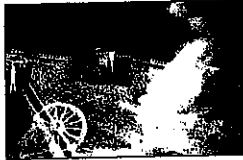


Figure 18: *Hallucinations of a Crazy Man*, photo from the VCD, at 28'45"15: visions from the 28 January 1932 attack fused with visions of the September 1931 attack (the Great Wall).



Figure 19: *Fifth Brother Wang*, photograph from the film on VCD, side 2, at 33'56"07: flow of refugees during the 28 January attack.



Figure 20: *Fifth Brother Wang*, photo from the VCD, side 2, at 46'12"14: a baby consumed by fire during the attack.

the perspective of humble people. For them, the truth of the war was brutal. It was no longer a question of heroism and courage. No soldiers were shown, no military machines. What we see are fires, destruction, horrible deaths, and people fleeing. When the character Wang's home is bombed, we are inside, and we can see a baby burning. The violence of war is at its climax (figs. 19–20).

Can we see a development in the memory of the event that goes from the heroic images of the war shown in 1932 to those of fierce destruction and death? Whereas each filmmaker elaborates his own vision of a reality, it is interesting to note that the first images of the 1932 battle after three years of absence from Lianhua movies are more radical. Sun and Cai felt a sense of urgency, and the images they chose were accordingly powerful. The memory of the event was also used for a new purpose. It was not so much about the past as about the future; the two filmmakers were truly hoping that the brutality of the images could prevent another invasion

by inspiring a strong spirit of resistance among the Chinese. It was too late, however, as the destiny of *Fifth Brother Wang* showed: Cai Chusheng started to shoot his film in February 1937, but it was shown to the Shanghai only in April 1938, when the city was occupied. In the meantime, war had broken out, a terrible war that destroyed the hopes of building a new, modern Chinese nation.

Conclusion

When we look back at all the Lianhua films produced in the 1930s that mention the January 28 Incident, it becomes clear that the cultural memory of this event was sharply divided. There was obviously an artistic difference between the filmmakers who wanted to document the facts and constitute a visual memory, those who used these same facts as propaganda, and those who also tried to send a universal message. Moreover, and more important, there was a social division in the distribution of the memory. Lianhua's two newsreels, as well as its 1932 feature film, *All for the Nation*, were screened only in the Chinese working class district of Shanghai, mainly in the part of the town that had suffered directly from the war. Such was not the case with the later movies that were screened in the more expensive theaters of the International Settlement and the French Concession. We are unfortunately lacking sources to understand better how the movies were received by the Shanghai audience. But certainly, the absence of the newsreels on the Shanghai war in the foreign part of the town, as well as the differences in the location, the comfort of the theaters, and the prices of the tickets made the moviegoers' experience different. Even if the population could be bound by watching the same movie, the memory of the war was not the same in Zhabei as in the International Settlement, nor did it have the same meaning for the few urbanites of the Chinese city or the educated people living in the settlements. It was not only censorship or the political situation that weakened the chance for a strong, united memory of the war to develop. Social divisions also had a negative impact on the development of a national memory.

Overall, during Lianhua's period of activity, the visual memory of the 28 January 1932 Incident, as it was developed in cinema, was for the most part a dramatized memory. The principal result of censorship was the disappearance of a documented memory, whereas a dramatized memory survived only through successive shifts and ultimately full displacement. By censoring images of the incident, the Chinese government transformed its memory into a problematic product of the imagination rather than into a factual commemoration. This was true not only during the 1930s but even long after. This event was never treated with full attention in China's history, and it looks as though it was doomed to fall between the cracks of

national memory. Even now, documented images of the Shanghai war are very hard to find, and feature films seldom evoke it. First, its memory was fused with the memories of the September 1931 invasion of Manchuria and, even more so, with the bloodier Japanese attack on Shanghai in August 1937.⁶² The second Japanese attack transformed forever the meaning and the memory of the first battle, which seemed retrospectively a mere incident that failed to prevent the war.⁶³ After 1949, the significance and importance of the event were also transformed. Because the Nineteenth Route Army played an important role in the battle of Shanghai and because this army later joined the communist rebellion in Fujian, the heroism of the soldiers was highlighted.⁶⁴ The event became the background of one of the myths of early Chinese Communism. After having been censored, its historical reality was ideologically subverted.

Because the memory of the incident was from its beginning subject to censorship, it is as though the reality of the event was denied. In more recent feature films, the Shanghai war is strangely distant and blurred. *Center Stage* (1992), by Stanley Kwan, is exemplary of this representation. The movie is highly relevant to the argument here as it tells the story of Ruan Lingyu, one of the most famous Chinese actresses of the 1930s, who was then working for Lianhua and who played Sister Ye in *Little Toys*. The 1932 war is indeed evoked in *Center Stage*, but as indirectly as possible, almost as though it was not a true event but a fantasy coming from people's minds. When the attack starts, people are dancing in a nightclub, and the lights go out. We hear the sound of a siren and a bomb falling, but the image shows the imposing facade of a building on the Bund, grey and solid. The destruction is invisible. The next scene is staged in Hong Kong, where some Lianhua actors, including Ruan Lingyu, have sought refuge. In an elegant gathering, the actors and their friends are chatting about the war while Ruan is thinking about her mother and her daughter still in Shanghai. We see what she imagines—her beloved ones in their house, hidden behind a window and looking at a red sky—while we hear the sounds of bombings in the distance. The only images of the event shown in the movie are coming from a worried woman's imagination. Fifty years

⁶² Between one and two hundred thousand Chinese died during this attack on Shanghai (Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai* [Paris: Fayard, 2002], 304).

⁶³ This is the same problem that happened after World War I: warnings sent in 1918 in the aftermath of the war did not prevent a world war from occurring again. See Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning*, 9: "That message of hope, of raising the witness of those who had suffered during the war to prevent its recurrence, was bound to fade away."

⁶⁴ The Nineteenth Route Army and its leaders Cai Tingkai, Chen Mingshu, and Jiang Guangnai were sent to Fujian after the Shanghai war where, instead of fighting against the communists, they joined them in a rebellion in 1933. Thus, the Nineteenth Route Army became, in the Chinese communist mythology, a heroic procommunist army.

after the traumatic moments of 28 January 1932, their memory, like their images, still have an uncertain status or, as one of the characters of *Center Stage* rightly says about the event: "This may go down as an interlude in history." The ghostly evocation of the Shanghai war in cinema matches well, indeed, the unsettled nature of its historical status.

Sous la direction de
Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou
avec la collaboration de Myriam Juan

L'AUTEUR DE CINÉMA

Histoire, généalogie, archéologie



afrhc

L'AUTEUR DE CINEMA

Histoire et archéologie d'une notion

Sous la direction de Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou,
avec la collaboration de Myriam Juan

Actes du colloque de l'université de Paris 1 (laboratoire HiCSA), organisé avec le concours du
CNRS (IHTP), 5-7 décembre 2007

Confucius à Hollywood

La notion d'auteur dans le système de production chinois des années 1930

Confucius à Hollywood : l'expression a quelque chose de saugrenu, si l'on imagine le vénérable vieillard qu'est censé être Confucius venant frapper à la porte des studios de l'âge d'or hollywoodien ou glissant entre les décors et les techniciens affairés d'un plateau de cinéma. Cette image bien improbable permet de souligner l'aspect hybride qui fut le cinéma chinois des débuts ; elle évoque aussi, on le verra, la problématique de l'auteur dans le contexte culturel chinois. Si le cinématographe apparut en Chine à l'aube du XX^e siècle, très exactement en 1905, sous l'impulsion des Occidentaux, ce n'est que progressivement, au cours des années 1920, qu'une industrie cinématographique nationale apparut¹. Elle était fragile, financièrement et techniquement, et se développait dans un contexte fort instable. Le cinéma occidental, tout particulièrement américain, dominait alors², non seulement en termes d'audience mais aussi comme modèle artistique, technique et économique. Cependant, au début des années 1930, l'industrie nationale parvint à s'organiser et jusqu'en 1937, date de l'invasion japonaise et du début de la guerre en Chine, elle fut en mesure de produire des films qui seront pour certains de grands succès populaires. Ceci explique qu'on ait pu parler pour les années 1930 d'un âge d'or du cinéma chinois.

C'est sur cette période que nous nous arrêterons en examinant ce qu'il en était alors de la notion d'auteur. Pouvait-il exister des « auteurs » et si oui, où les trouve-t-on ? La réponse est malaisée, tout d'abord pour des raisons linguistiques. Il n'existe pas en effet dans les discours de l'époque

¹ Sur les débuts du cinéma en Chine voir Jay Leyda, *Dianying, Electric Shadows, An Account of Films and the Film Audience in China*, Londres/Cambridge (MAS), MIT Press, 1972, chapitres 1 et 2, pp. 15-60 et Marie-Claire Quiquemelle, « L'introduction de la chambre noire et les débuts du cinéma en Chine », *les Cahiers de la cinémathèque*, n° 78, « De la Chine au cinéma », février 2007, pp. 9-15.

² Le problème de la domination des productions américaines est souvent évoqué dans la presse corporatiste de l'époque. Le directeur des ventes à la Paramount Films of China Inc., Gao Yuan, indique par exemple que 82 % des films étrangers importés en Chine en 1933 étaient des productions américaines, introduisant ses analyses par ces mots: « The story of motion picture in China is the story of American films in the country... » Voir Kwei Chungshu (dir.), *The Chinese Year Book, 1935-1936*, Shanghai, p. 967.

relatifs au cinéma de terme qui puisse se traduire par le mot « auteur ». La question de l'auteur est-elle dès lors une mauvaise question pour la Chine, une question déplacée, occidental-centrée ? Il faut en fait distinguer le mot des pratiques ou conceptions. Au niveau des pratiques, on se demandera si le contexte socio-économique du cinéma chinois des années 1930 pouvait favoriser l'émergence d'un « auteur » de cinéma. On examinera le système de production en y recherchant la ou les figures de l'« auteur » ou, à défaut, des figures dépositaires d'une autorité. Par ailleurs, l'absence, si elle se confirme, dans les discours de l'époque, non seulement du mot mais plus largement d'une conception de l'« auteur » invite à la réflexion: pouvait-il y avoir une telle notion dans une culture qui a traditionnellement pensé la création artistique et la place de l'artiste dans la société de façon fort différente de la tradition occidentale ? De ce point de vue, la question de l'« auteur » dans le cinéma chinois d'avant-guerre pose celle de l'adaptation d'un modèle culturel étranger. Car le cinéma en Chine était considéré comme un produit complexe, hybride, au point que certains professionnels de l'époque proposèrent de remplacer l'expression de « cinéma chinois » par celle de « cinéma produit en Chine » pour insister sur le fait que techniques et matériel étaient d'importation³. Dans ces conditions, il est nécessaire de faire la part de ce qui relève de l'adaptation locale d'une industrie ou d'un art venu d'Occident et de ce qui appartient à un fonds culturel proprement chinois.

Le système de production

À la fin des années 1920, il se fit clair, dans l'esprit des élites et des professionnels du cinéma que celui-ci devait contribuer à la difficile édification de la nation. Cela signifiait, d'un point de vue économique, la mise en place d'une industrie nationale autonome par rapport aux capitaux étrangers et d'un point de vue culturel une réflexion sur le contenu des films. Divertir pour instruire : cette « mission » domina, quoique de façon très diverse, la production des années 1930. Elle fut largement encouragée, de façon positive ou coercitive par un pouvoir qui, à partir de 1931, se dota d'organes de censure *ad hoc*. La menace de plus en plus pressante qu'exerça l'ennemi japonais sur le pays à partir de 1931 transforma cette mission en la dotant d'un caractère d'urgence. Cependant le cinéma continua de se développer dans un contexte privé et les compagnies chinoises durent composer avec les exigences économiques relatives à leur statut, dépendant entièrement du succès d'audience de leurs films et des exigences politiques nationales ou internationales.

³ Zhou Jianyun, « Zhongguo yingpian zhi qiantu [L'avenir du cinéma chinois] », *Dianying yuebao* [Movie Monthly], vol. 1, n° 2, 1928, cité par Zhiwei Xiao, « Film censorship in China, 1927-1937 (cultural control, nationalism) », PhD, University of California, San Diego, 1994, p. 190.

Shanghai abritait alors la majorité des studios de production soit quarante-huit sur les cinquante-six existants en 1933⁴. Sur ces cinquante-six compagnies, cinq dominaient le marché. Mais le système n'en était pas pour autant unifié ; chaque compagnie avait son mode de fonctionnement et aucune ne fut jamais en réelle situation de monopole pour des raisons économiques mais aussi parce qu'elles peinèrent à s'organiser entre elles⁵. L'État lui-même, en dépit des appels lancés par la profession en faveur d'une régulation, ne joua son rôle que partiellement. Cette absence d'organisation se ressentait également au niveau des syndicats : les professionnels du cinéma n'avaient pas de syndicat unique défendant leurs intérêts, définissant leurs droits en matière de salaire ou de travail ; si des problèmes surgissaient, ils étaient résolus en interne, au sein des compagnies. Il n'existait pas de statut pour les réalisateurs, les chefs opérateurs ou les acteurs et, en une période où les textes légaux sur la propriété intellectuelle étaient inexistantes, l'idée de droit d'auteur était inconnue. La distinction au sein d'une compagnie se faisait entre employés et employeurs, ces derniers étant les fondateurs de la compagnie et parfois les détenteurs de capitaux qui, *in fine*, assuraient la survie financière d'une compagnie.

Voici comment se présentait l'organisation de deux des principales compagnies de l'époque.

Fondée en 1922, la Mingxing (Star Motion Pictures)⁶ resta la plus importante compagnie chinoise dans les années 1930⁷. Trois hommes étaient à l'origine de la Mingxing et ceci se retrouve dans l'organisation tripartite de la compagnie. Zhang Shichuan (1889-1953), fils de commerçant qui travailla très tôt avec les Américains pour produire avec eux des films et Zheng Zhengqiu (1889-1935), ancien critique et acteur de théâtre, se partageaient la gestion des affaires internes de la compagnie, tandis que le troisième, Zhou Jianyun (1883-1967) était le directeur chargé des relations extérieures et des contrats. La compagnie n'était pas divisée en studios et obéissait à une structure pyramidale. On remarque que deux des fondateurs de la compagnie, Zhang Shichuan et Zheng Zhengqiu, se trouvaient présents à différents échelons de la compagnie et étaient tous deux impliqués aussi bien dans la gestion administrative que dans les processus de production (scénario et réalisation). La compagnie devait sans doute pouvoir ainsi développer une politique de production assez unitaire. Ses patrons apparaissent comme de véritables fabricants, des entrepreneurs intervenants à tous les niveaux du processus de production des films.

Toute autre est la situation de la Lianhua (United Photoplay Service)⁸, mise en place en 1930. Ses

⁴ Voir *The Chinese Year Book*, *op. cit.*, p. 983.

⁵ Peu de recherches ont été effectuées à ce jour sur les associations professionnelles du cinéma. Il existait, au début des années 1930 la All China Motion Picture Union, une association composée des représentants chinois des compagnies étrangères. Vers 1932, l'Association of Film Makers in Shanghai défendait les intérêts des producteurs. La Shanghai Film Studio Association fut fondée en 1937, peu de mois avant le début de la guerre.

⁶ Voir la figure 1 en fin d'article.

⁷ En 1933, 22,5 % des films produits en Chine sont produits par la Mingxing (*The Chinese Year Book*, *op. cit.*).

⁸ Voir les figures 2 et 3 en fin d'article.

fondateurs – en particulier Luo Mingyou (1900-1967) – souhaitaient à terme obtenir une structure centralisée comme celle des Majors hollywoodiennes⁹. Mais ils partaient d'une association de compagnies de production et d'exploitation déjà existantes et, dans un premier temps, la Lianhua fonctionna selon une structure très décentralisée où étaient réunies production, distribution et exploitation. Tout ce qui concernait les affaires administratives était géré au sommet tandis que les choix de production relevaient des directeurs des différents studios (la Lianhua en comptera jusqu'à sept, répartis dans différentes villes de Chine). Ceux-ci étaient donc les producteurs des films réalisés au sein de leur unité. Cette autonomie des studios, qui concernait aussi les aspects budgétaires, rendit possible des lignes éditoriales fort différentes, le studio n° 1 produisant par exemple des films proches de l'idéologie nationaliste tandis que dans le studio n° 2 furent réalisées des œuvres parfois écrites avec l'aide d'intellectuels communistes. À la Lianhua des débuts, les producteurs et les réalisateurs étaient donc les véritables décideurs. Il en résulta, selon les analyses d'un des employés de la compagnie, que l'« on préféra la qualité à la quantité... Chaque réalisateur produisait au maximum un à deux films par an »¹⁰. Une telle situation entraîna la compagnie dans de graves difficultés financières et Luo Mingyou dut restructurer la compagnie en opérant les concentrations et centralisations nécessaires. À partir de 1935, il n'y eut plus qu'un studio, divisé en trois branches. En d'autres termes, il devint évident qu'un système qui privilégiait les choix des individus (producteurs et réalisateurs) n'était plus viable.

Il faut souligner l'effort qui fut fait, dans les années 1930, pour mettre en place une organisation rationnelle qui servirait au renforcement de l'industrie nationale. Du point de vue des professionnels, le cinéma était avant tout une industrie culturelle qu'il s'agissait d'organiser face à la concurrence étrangère. Dans un tel contexte, la question d'un « auteur » de cinéma, s'entendant comme un individu créateur, ne se posait pas. On notera par ailleurs, en particulier à la Mingxing et dans une moindre mesure à la Lianhua, l'importance des pères fondateurs. Les compagnies étaient structurées ou restructurées de façon à ce que pouvoir et décision leur reviennent indépendamment des fonctions qu'ils occupaient dans l'organigramme. Ces pères fondateurs sont perçus comme les véritables dépositaires de l'autorité à l'image des patriarches, détenteurs du pouvoir et protecteurs des intérêts de la famille comme de l'entreprise¹¹. Là aussi, le modèle culturel implicite, un modèle confucéen, ne favorisait guère la prise en compte de l'individu

⁹ Voir *Lianhua nianjian*, 1933-1934, p. 6.

¹⁰ Zhou Chengren, « United Photoplay Service: structure and organization », dans Wong Ain-ling (dir.), *The Hong Kong-Guangdong Connection*, Hong Kong, Hong Kong Film Archives, 2005, p. 116.

¹¹ Sur le modèle patriarcal dans les entreprises chinoises, voir Marie-Claire Bergère, *Capitalismes et Capitalistes en Chine : des origines à nos jours*, Paris, Perrin, 2007, pp. 105-121.

créateur.

Des figures d'autorité

Il existe indéniablement au niveau du système de production des figures décisionnelles sans que celles-ci ne puissent être définies comme des « auteurs ». Qu'en est-il à présent des pratiques discursives et critiques, de la perception par les protagonistes et leur public des rôles joués par les uns et les autres dans le processus de fabrication du film ? À ce niveau, trois figures d'autorité émergent : celle du producteur, celle du scénariste et celle du réalisateur.

Le producteur est une figure importante. Au moment où, au tournant des années 1920 et 1930, se pose la question des conditions du renouveau de l'industrie cinématographique nationale, la réponse apportée par les professionnels du cinéma est de renforcer le pouvoir des producteurs sur celui des exploitants¹². Un des fondateurs de la Lianhua, Luo Mingyou, opéra ainsi sa mutation, passant du rôle d'exploitant à la tête d'un empire de salles de cinéma à celui de producteur et directeur de la Lianhua. En 1929, il proposa au directeur de la compagnie de cinéma Minxin (China Sun) de collaborer et lui soumit un scénario choisi et peut-être même écrit par ses soins. Le film, financé par Luo, fut réalisé par une équipe de la Minxin. *Gudu chunmeng* (*Rêve de printemps dans une antique capitale*, r. Sun Yu, 1930) devint un grand succès et cette première collaboration fut à l'origine de la Lianhua¹³. Comme producteur, Luo Mingyou proposa souvent l'idée originale du film ou le scénario. Par exemple, en 1934, il décida de produire un film en faveur du Mouvement de la vie nouvelle, un mouvement lancé par le général Tchang Kai-shek et son gouvernement nationaliste. Il rédigea à cette fin le scénario de *Guofeng* (*L'Ame de la nation*) et désigna Zhu Shilin pour réaliser le film. Mais il dut faire face à l'opposition de certains membres du comité des réalisateurs et scénaristes de la compagnie qui contestaient ses opinions politiques¹⁴. Un compromis fut trouvé et Luo Mingyou fut crédité au générique comme coréalisateur du film. Les publicités allèrent plus loin, présentant *Guofeng* comme « un chef-d'œuvre sorti de l'imagination de Luo Mingyou »¹⁵. Clairement, le film était considéré comme l'œuvre de Luo Mingyou, Zhu Shilin n'ayant été que l'exécutant. Certes, Luo Mingyou apparaît comme une figure exceptionnelle en ce qu'il était aussi un des fondateurs de la compagnie. Il n'était pas rare cependant de rencontrer l'opinion selon laquelle « plus que du réalisateur, c'est du

¹² Voir par exemple Huang Yicuo, « Guopian fuxing ying de buzhou [la marche à suivre pour assurer la renaissance du cinéma national] », *Yingxi zazhi* [the Film Magazine], n° 9, août 1930, p. 30, premier point abordé par l'auteur : « Les producteurs doivent exercer leur autorité sur les salles de cinéma ».

¹³ Sun Yu, « Huiyi Lianhua yingpian gongsì pianduan », dans *20 shiji Shanghai wenshi ziliao wenku*, Shanghai, Shanghai shudian cbs, 1999, p. 263.

¹⁴ Zhou Chengren, « United Photoplay Service: structure and organization », art. cit., p. 126.

¹⁵ *Lianhua huabao*, 5, 1, janvier 1935.

choix du sujet que dépend la réussite critique d'un film »¹⁶. Et, dans bien des cas, le choix du sujet revenait au producteur qui désignait ensuite le réalisateur.

Le scénariste joua aussi bien souvent un rôle central dans la fabrication des films. Le cinéma chinois eut assez tôt des liens avec les hommes de lettres. Ainsi le théâtre *wenming* (« civilisé »)¹⁷ lui avait fourni au tout début des intrigues et des acteurs. Par la suite de nombreux écrivains proposèrent leurs services aux compagnies, écrivant des histoires d'amour, des romances sentimentales, autant d'intrigues méprisées des élites, mais qui constituèrent néanmoins les premiers succès du cinéma national. Plus tard, lorsque les élites commencèrent à s'intéresser au cinéma, ce fut tout naturellement par l'écrit qu'elles se l'approprièrent, par le biais de la critique de film ou en proposant des scénarios.

Au début des années 1930, le scénario prit une importance toute particulière. On considérait en effet qu'une bonne histoire était la clef du succès d'un film et que seul un scénario écrit par un homme de lettres rémunéré de façon correcte, pouvait contribuer au relèvement du cinéma national¹⁸. Dans un contexte de politisation du cinéma, c'est aussi par le scénario que les intellectuels engagés tentèrent de diffuser leurs messages. Les scénaristes eurent ainsi un rôle particulièrement important dans le développement du cinéma progressiste. En 1933, alors que la Mingxing était confrontée à d'importantes difficultés financières, ses patrons, sur les conseils d'intellectuels de gauche, mirent sur pied un comité de travail sur les scénarios. Ce comité, actif entre 1933 et 1934, comprenait de très nombreuses personnalités de gauche, dont certains membres clandestins du PCC. Avec la création de ce comité, la production de la Mingxing changea véritablement de contenu ; des films réalistes et à thèmes sociaux furent réalisés, y compris par Zheng Zhengqiu ou Zhang Shichuan¹⁹ qui n'avaient pourtant pas de sympathie particulière pour le communisme. Le même phénomène se produisit à la Lianhua. L'importance prise par le scénario n'échappa pas au pouvoir en place qui instaura à partir de 1934 un contrôle des scénarios par le comité de censure. Ce même pouvoir, lorsqu'il tenta à son tour de se servir du cinéma de divertissement à des fins de propagande, le fit surtout en proposant ou en imposant des scénarios²⁰.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Il s'agit d'un théâtre contemporain, par opposition au théâtre chinois traditionnel. Le théâtre *wenming* s'est développé dans les années 1920 et traitait de sujets de société.

¹⁸ Voir à ce sujet l'article de Mengna « Guopian fuxing yundong zhong de dianying juben xueze wenti [le problème du choix des scénarios dans le cadre du mouvement de renaissance du cinéma national] », *Yingxi zazhi* [The Film Magazine], n° 7-8, juin 1930, pp. 28-30.

¹⁹ Voir He Xiujun, « Histoire de la compagnie shanghaienne Mingxing et de son fondateur Zhang Shichuan » dans Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek (dir.), *le Cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, pp. 54-57.

²⁰ Sur cette question, voir Anne Kerlan-Stephens, « À la recherche du cinéma de propagande : cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930 » dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *le Cinéma de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2009.

Le scénariste est indéniablement une figure forte dans la constellation cinématographique chinoise des années 1930. Par son aura d'homme de lettres, il confère au cinéma une forme de noblesse, il est pour les élites cultivées le garant de la qualité du film. Cependant, bien souvent le scénariste n'est qu'un nom, voire un faux nom puisque pour des raisons de prudence politique, les écrivains de gauche soumettant des scénarios se choisissaient des pseudonymes. Le scénariste était donc un auteur masqué.

Dans les années 1930, le réalisateur est au contraire une figure bien visible mais dont le rôle et la fonction dans la fabrication du film varient selon les situations. On a vu par exemple comment Zhu Shilin avait simplement mis son savoir professionnel à la disposition du projet de Luo Mingyou dans *Guofeng*. Dans d'autres cas, le réalisateur bénéficiait d'une certaine autonomie. Ce fut apparemment le cas de Sun Yu (1900-1990), qui exerçait à la Lianhua. Ayant suivi une formation cinématographique aux États-Unis, Sun Yu faisait partie des rares réalisateurs de l'époque maîtrisant de bout en bout le processus de fabrication des films. Il fit aussi preuve d'un excellent sens de la direction d'acteur. Par bien des aspects, il apparaît comme un véritable auteur. L'anecdote qu'il rapporte est à ce titre révélatrice :

Une violente querelle avec le directeur de la compagnie Luo Mingyou et le responsable du studio n° 1 Li Minwei survint... À l'époque, [...] il n'y avait au studio n° 1 que Bu Wancang et moi-même, et nous étions considérés comme des « faiseurs de succès ». Mais je m'entendais très bien avec les réalisateurs du studio n° 2 et je souhaitais aller travailler avec eux... Cela ne convenait ni à Luo, ni à Li, ni aux investisseurs cantonnais. Mais je refusais d'en démordre. Finalement, lassés de mon entêtement, Luo et Li me laissèrent aller au studio n° 2, pour éviter de perdre leur plus importante source de bénéfice²¹.

La célébrité de Sun Yu lui procure apparemment une certaine liberté d'action. Était-il pour autant un auteur et dans quel sens ? S'il se percevait comme tel, la lecture des articles consacrés à ses films dans les années 1930 donne une impression différente. Dans le journal de sa compagnie, par exemple, il est présenté comme un élément, une partie d'un grand tout qu'était la Lianhua, décrite comme une grande famille. Le « mot du réalisateur », publié parfois à l'occasion de la sortie de ses films, met moins en avant ses idées personnelles, sa vision que les questions sociales traitées par le film. Pareillement, les films de Sun Yu furent souvent jugés par la critique, et en particulier par les intellectuels de gauche, à l'aune de critères socio-politiques : la pertinence de l'histoire et la cohérence des personnages sont discutées comme des choix idéologiques et non

²¹ Sun Yu, *Yinbai fanzhou* [Une barque sur la mer d'argent : mémoires], Shanghai, Shanghai Wenyi chubanshe, 1987, p. 90.

comme des choix artistiques²². On reconnaît là une tendance qui deviendra dominante dans l'histoire du cinéma chinois de l'ère communiste. L'individu créateur, l'auteur, disparaît, mis au service d'une cause politique qu'il sert.

L'héritage de la pensée traditionnelle

Dans les années 1930, le réalisateur de film était difficilement perçu comme un auteur : ni le système de production, ni la perception par le public et les critiques de son rôle, ne permettaient l'émergence d'une telle figure. Mais le contexte économique ou politique de l'époque n'explique pas tout et en dernier ressort, il est intéressant de se tourner vers la tradition chinoise pour comprendre pourquoi la notion d'auteur est absente du discours de l'époque. Les deux approches qui informent la pensée de l'art en Chine ne rendent ni l'une ni l'autre possible la mise en avant d'un auteur, si l'on entend par là un individu à l'origine d'une œuvre dont il serait le seul et unique concepteur. D'une part, pour le taoïsme, l'art est envisagé non comme un acte créateur mais comme une forme de disponibilité de l'homme au monde, à la nature et à ses dynamiques. Tout aussi importante a été d'autre part la pensée confucéenne qui envisage l'art dans sa dimension morale. Tout au long de l'histoire chinoise s'est posée la question du lien entre l'art et la morale, entre le beau et le bon. Au X^e siècle, au moment où s'élabore la théorie des arts lettrés, apparaît l'idée que l'art est le moyen qu'ont les sages de rendre perceptible leur vertu et si possible de la transmettre : il n'existe donc pas d'artiste mais des sages qui s'adonnent aux arts²³. Cette pensée confucéenne de l'art s'élabora au sein de la classe lettrée, la classe de ceux qui, au service des empereurs, administraient la Chine. Le système politique chinois ne permettait pas non plus à ses sujets, même aux élites lettrées, d'exister comme personnes ou individus²⁴. Ainsi, tant au niveau politique qu'esthétique, la pensée chinoise traditionnelle n'autorise pas l'idée d'un auteur, d'un individu créateur.

Dans les années 1930, la façon qu'ont de nombreuses personnalités, intellectuels, hommes de lettres mais aussi entrepreneurs, de s'intéresser au cinéma est redevable de ces traditions. Peut-

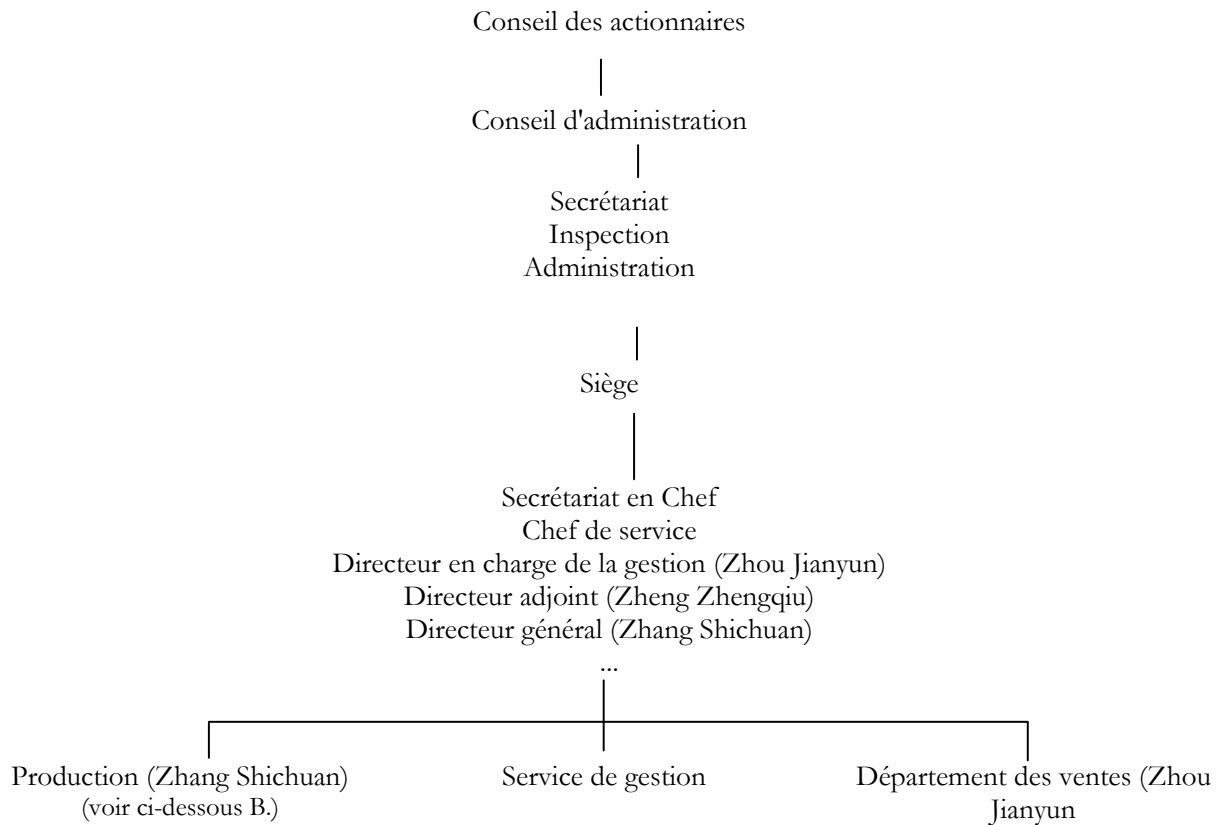
²² Voir par exemple le « mot du réalisateur » pour la présentation de son film *Ti Yu Huang Hou (la Reine du sport)* dans le *Lianhua buobao* 3.15 du 15 avril 1934. Cet article reprend mot pour mot le contenu d'articles précédents parus dans le même magazine (mais sans porter la signature de Sun Yu) et qui insistent tous sur le message du film : la question de la morale et de l'esprit sportif. C'est aussi sur ce message-là et sa pertinence que le film est critiqué dans le *Chenbao* [Morning Post] du mois d'avril 1934. Voir Chen Bo (dir.), *Sanshi niandai Zhongguo dianying piping lun wen xuan* [Recueil d'articles critiques sur le cinéma chinois des années 1930], Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1993, pp. 161-162.

²³ Sur les relations entre confucianisme et art, voir James F. Cahill, « Confucian Elements in the Theory of Painting » dans Arthur F. Wright (dir.), *The Confucian Persuasion*, Stanford, Stanford University Press, 1960.

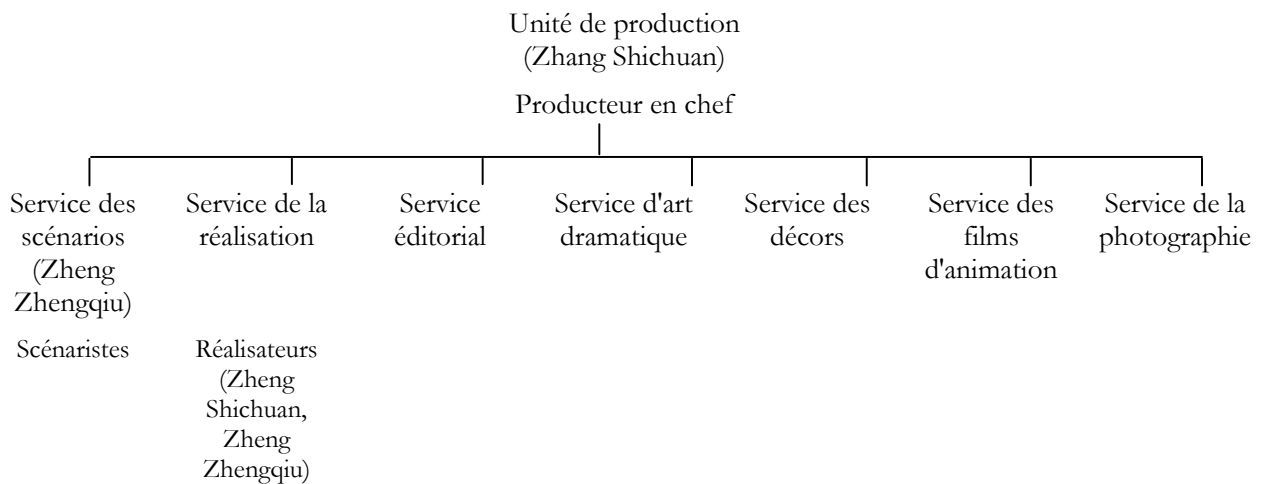
²⁴ Je renvoie là-dessus à l'analyse très éclairante de Jean-François Billeter dans *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006, pp. 25-31.

être plus que tout autre produit importé en Chine au début du XX^e siècle, le cinéma suscita les réactions des élites chinoises préoccupées de l'avenir de leur pays. Divertissement populaire, susceptible d'influencer les masses, il ne pouvait être laissé entre les mains des puissances occidentales qui, à cette même époque, s'employaient à coloniser la Chine. Or ces personnalités du monde du cinéma, quelles que soient leurs opinions politiques ou leur fonction, parlent de leur rôle en termes de mission, de responsabilité, se situant ainsi au-delà d'une conception individualiste ou personnelle de l'art. Le producteur Luo Mingyou ou le réalisateur Sun Yu sont à ce titre des avatars modernes des lettrés d'autrefois. Mais s'ils conçoivent encore leur rôle en des termes confucéens, ils doivent aussi composer avec les exigences de la modernité, en particulier les exigences socio-économiques qui sont aussi celles d'un art de masse. C'est en cela aussi qu'ils sont des « Confucius à Hollywood ».

Fig. 1. Schéma du système d'organisation de la Mingxing²⁵

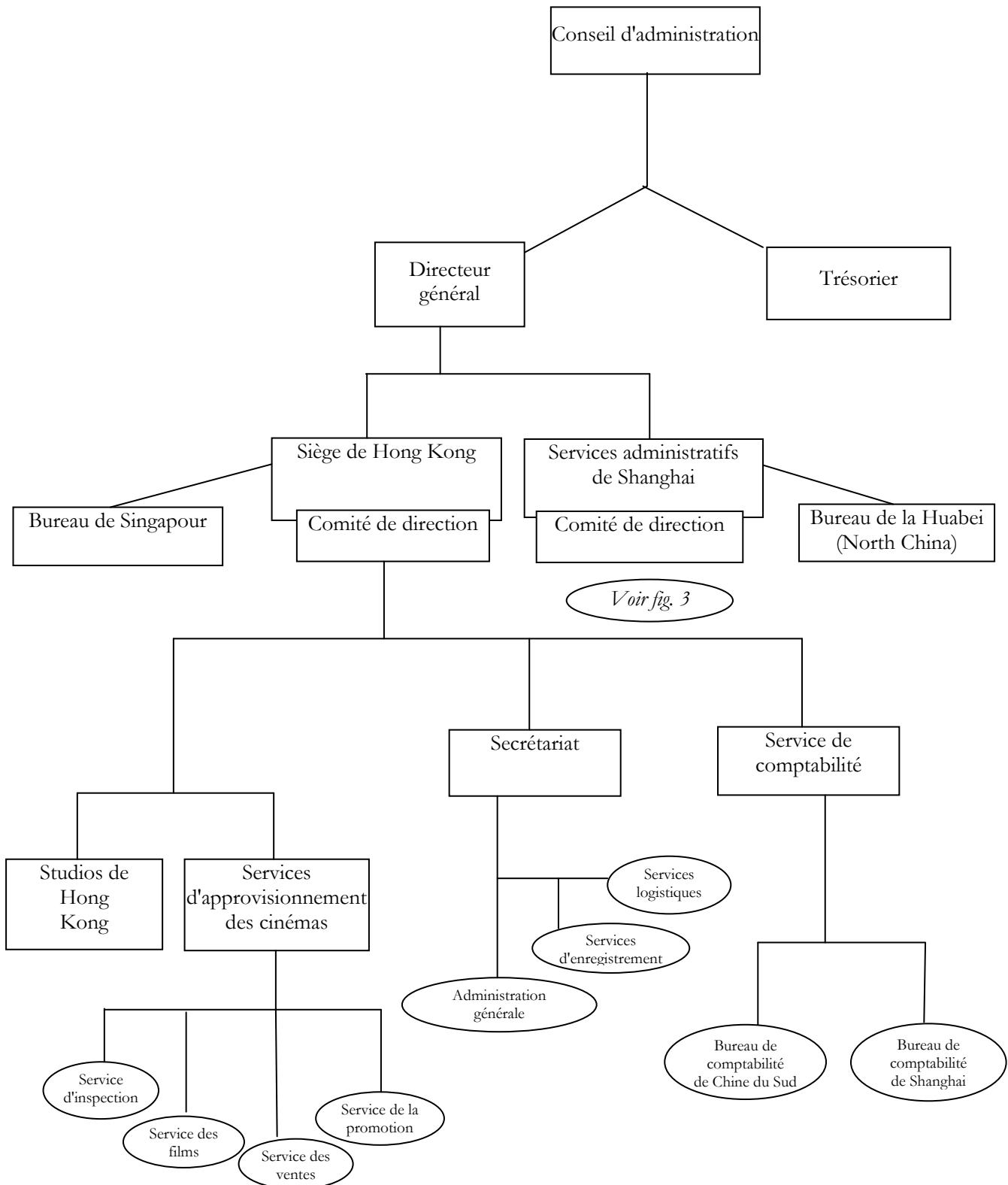


B.



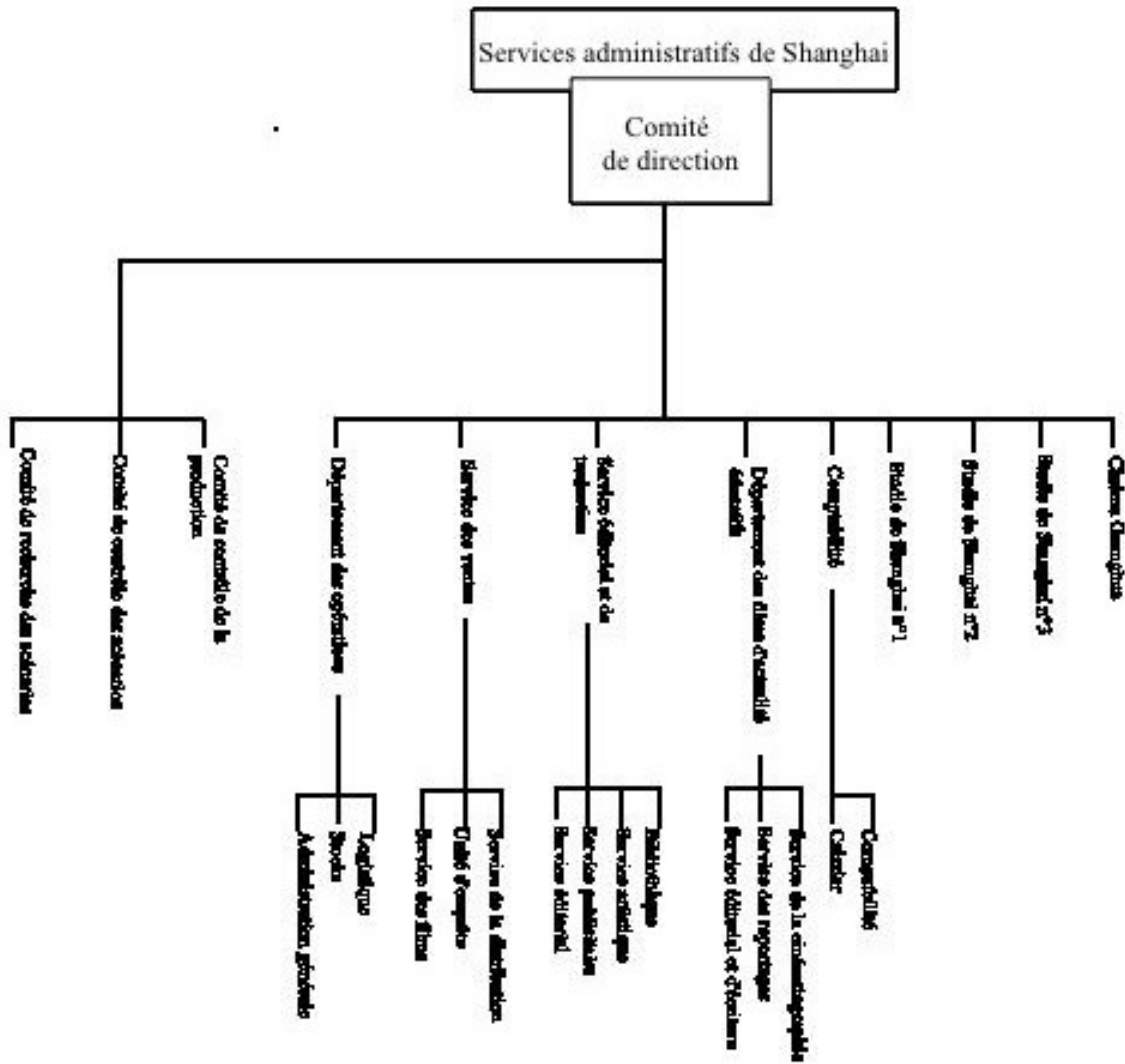
²⁵ D'après *Mingxing yingpian gongsi shier nian jingli shi* [Histoire de la Mingxing sur les douze dernières années], dans *Zhongguo dianying nianjian* [Chinese Cinema Yearbook], 1934, reproduit dans *Zhongguo dianying ziliao guan* (dir.), *Zhongguo wusheng dianying* [le Cinéma chinois muet], Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1996, p. 44.

Fig. 2. Schéma d'organisation de la Lianhua en 1933-1934²⁶



²⁶ D'après *Lianhua yingpian gongsi si nian jingli shi* [Histoire de la Mingxing sur les quatre dernières années], dans *Zhongguo dianying nianjian* [Chinese Cinema yearbook], 1934, reproduit dans *ibid.*, p. 75.

Fig. 3. Schéma d'organisation des services administratifs de Shanghai, 1933-1934²⁷



²⁷ Ibid.

Sous la direction de
Jean-Pierre Bertin-Maghit

**UNE HISTOIRE MONDIALE
DES CINÉMAS
DE PROPAGANDE**



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

Anne Kerlan-Stephens

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 1905¹, 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 cultivés². Mais très tôt se pose la question de ses vertus éducatives : art n'utilisant pas l'écrit – et, jusque tard dans les années

1. 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.

2. Même si, comme le montre Kristine Harris dans « *The Romance of the Western Chamber and the classical subject film in 1920s Shanghai* », dans Yingjin Zhang (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 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.

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 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 ¹, rompt l'alliance formée depuis

1. 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*.

1920-1939 : le cinéma de propagande dans l'entre-deux-guerres 279

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, notamment 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 termes 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 spectateurs pour la Chine. Au total la ville compte, à cette date 44 salles de cinéma pour un peu plus de trois millions d'habitants (résidents étrangers compris)¹. Mais

1. Voir Yuan Kao, « Motion Pictures », Kwei Chungshu (ed.), *The Chinese Year Book, 1935-36*, Shanghai, The Commercial Press, 1936, p. 443.

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 japonaise du 28 janvier 1932, les destructions que subit l'industrie cinématographique à Shanghai sont très importantes¹. La production nationale ralentit aussi sous l'effet de la crise économique qui se fait durement ressentir en 1935. En dépit des progrès techniques, 49 films seulement sont réalisés en 1936². 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, 127 films américains et seulement quatre films chinois³. 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. À 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.

1. 16 des 36 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.

2. 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.

3. Voir Liu Siping, *Lu Xun yu dianying* (Lu Xun et le cinéma), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1981 pp. 221-238.

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 fasciste¹. De même, les cadres du Parti 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 socialiste², tandis que d'autres (ceux de la « clique CC ») tentaient de proposer un syncrétisme sélectif entre les cultures occidentales et chinoise³. 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,

1. Frederic Wakeman Jr., « A revisionist view of the Nanjing decade : Confucian fascism », *The China Quarterly* n° 150, n° spécial : « Reappraising Republican China », juin 1997, p. 427.

2. Les Chemises Bleues représentent la mouvance la plus proche du fascisme. Voir Lloyd E. Eastman, « The Kuomintang in the 1930s », dans 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.

3. La clique CC désigne la clique des proches des deux frères Chen Guofu et Chen Lifu. Voir Lloyd E. Eastman, *op. cit.*, p. 198.

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 Guomindang¹. 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 Chine².

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 Généralissime³. 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 traces. 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 1934⁴. Seule compagnie gouvernementale, elle obéissait directement aux directives du comité de propagande. Elle aurait produit pour la seule année 1934, 200 films de propagande (bandes d'actualité, films éducatifs, films de défense nationale, films anticommunistes) au sujet desquels on ne sait à l'heure actuelle rien⁵. On compte par ailleurs à son actif, pour la

1. Pang, *op. cit.*, p. 56 et *Shenbao*, 17-20 juillet 1933.

2. *Shenbao*, 20 juillet 1933, supplément, p. 5.

3. 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.

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

5. Voir Li et Hu, *idem*. Les auteurs ne donnant pas leur source, nous n'avons pu vérifier ces chiffres.

période d'avant-guerre, deux films de fiction¹ dont l'un au moins a été réalisé avec l'aide technique et artistique des professionnels des studios shanghaiens². Il semble en effet que la Compagnie Centrale ait produit ses films grâce à l'apport en personnel et en matériel des studios privés³. Ceci amène à penser qu'elle 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 anticomunistes, 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 confondues⁴. 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 saine⁵.

Ces cinq principes font écho aux mots d'ordre du « Mouvement de la Vie Nouvelle » que Jiang Jieshi lança en février 1934⁶. Ce mouvement avait pour but

1. 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.

2. 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 anticomuniste 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.

3. Voir Li et Hu, *op. cit.*, p. 299.

4. 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.

5. 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.

6. Sur le mouvement de la Vie Nouvelle voir Arif Dirlik, « The Ideological Foundations of the

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 « la saleté, la paresse et le laisser-aller ¹ » 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...²

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 moderne³, 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

New Life Movement: A Study in Counterrevolution », *Journal of Asian Studies*, vol. XXXIV, n° 4, août 1975, pp. 945-980.

1. Propos de Jiang Jieshi cités dans Ji Xiaofeng et Shen Youyi (eds.), *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.

2. *Id.*

3. Sur ce point de doctrine, voir Arif Dirlik, art. cit., p. 960.

texte, *Les Nouvelles Voies de l'industrie cinématographique nationale* (*Zhongguo dia-nying shiye de xin luxian*), où il exposait clairement le rôle qu'il entendait 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 dirigeantes¹.

Accusant l'industrie cinématographique nationale de produire trop souvent des films « obscènes, provocants ou sensuels² », 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 cinéma³.

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 citadins 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 le scénario du très lénifiant *Chonghun* (*Le Remariage*), écrit par un intellectuel du Parti nationaliste au moment du Mouvement de la Vie Nouvelle⁴. 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

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

2. *Ibid.*

3. Cité dans *Lianhua huabao* (Le magazine illustré de la Lianhua), 1.9, 26 février 1933.

4. 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, op. cit.*, 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.

vision qui servit les visées nationalistes. C'est sans doute ce qui se passa dans le studio n° 1 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. 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 quand il s'agit d'édicter des règles sur les comportements dans les salles de cinéma¹. Luo Mingyou avait aussi fait de la Renaissance du cinéma national son objectif dès la fondation de la compagnie en 1930². 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 nationale³ » 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 Lianhua⁴ et l'Association du cinéma éducatif chinois

1. Voir Zhiwei Xiao, « Movie house etiquette reform in early twentieth-century China », *Modern China*, vol. 32, n°4, octobre 2006, p. 523.

2. 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, pp. 96-112.

3. « Tichang yishu, xuanyang wenhua, qifa minzhi, huanqiu yingye ». Voir l'analyse de ces mots d'ordre dans Li et Hu, *op. cit.*, pp. 202-203.

4. Voir *Lianhua huabao*, 1,9, 26 février 1933.

attribua des prix à certains d'entre eux¹. Courtisé par le Parti nationaliste, Luo fut invité à siéger au comité exécutif de cette même association et occupa 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 contrôle². 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 lui³. Les premières affiches du film parues dans les journaux mettent d'ailleurs en avant le nom de Luo Mingyou, présenté comme l'esprit à l'origine du film⁴. 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 décrit 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.

1. *Rensheng* (*L'Humanité*, 1932) reçut ainsi le Premier prix lors de la compétition organisée en 1934 par l'Association.

2. 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 ».

3. 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.

4. Il y est écrit : « Un chef-d'œuvre sorti de l'imagination de Luo Mingyou quand il était en voyage entre les États-Unis et l'Europe », *Lianhua huabao*, 5.1, 1^{er} janvier 1935.

L'Âme de la nation 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 du Mouvement de la Vie Nouvelle. La morale du film est sauvée lorsque la cadette rentre dans le droit chemin et rejoint, elle aussi, le mouvement. 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 une annonce parue dans le *Shenbao* du 3 mai 1935, *L'Âme de la nation* fut projeté deux jours plus tard à Hangzhou, en ouverture de la 4^e Assemblée générale de l'Association du cinéma éducatif¹. Plus tard dans le mois, le 18 mai, l'annonce informe 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 va être 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 réduit². 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 1 786 places durant 20 jours, du 4 au 23 mai, à raison de trois séances quotidiennes. Ceci est un résultat modeste en termes de nombre de jours de projection, le record pour la période de 1932 à 1937 étant de 84 jours³. 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 dans lequel apparaît une des grandes stars de la période, l'actrice Ruan Lingyu.

1. *Shenbao*, 3 mai 1935, page titre.

2. *Shenbao*, 18 mai 1935, supplément, p. 7.

3. 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.

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 les Shanghaïens sont-ils allés voir ? 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 de presse 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 province¹. 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, ses héros principaux étant des 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 sym-

1. *Shenbao*, 1^{er} août 1935, supplément, p. 6.

bolisme 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 sang¹. Mais à la fin, 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^{er} 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'entraide. 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 premières².

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 »³, 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 record⁴ 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 en tant qu'une œuvre éducative qu'il se fit connaître.

1935 avait été décrétée en Chine « Année de l'enfance » et deux autres projets furent lancés par la compagnie sur ce thème cette année-là⁵. Il est intéressant de remarquer que la seconde production qui vit le jour à la Lianhua, *Mitu de gaoyang*

1. 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.

2. *Lianhua huabao*, 6.3, 1^{er} août 1935, p. 10.

3. *Shenbao*, 1^{er}-20 août 1935.

4. *Shenbao* 12 et 14 août 1935.

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

(*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 articles publiés dans le magazine de la compagnie¹ 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 film².

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 seul 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 assigné³, sont absents de ces films. Aussi est-on en droit de se demander si l'objectif visé par Luo Mingyou ne différait pas en partie de celui des idéologues du Parti nationaliste. Il faut en effet rappeler qu'il 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

1. Voir par exemple *Lianhua huabao*, 6.6, 15 septembre 1935, pp. 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^{er} mai 1935 (*Lianhua huabao*, 5.9).

2. *Lianhua huabao*, 6.3, 1^{er} août 1935, p. 10.

3. Voir Arif Dirlik, art. cit., pp. 966-967.

religieux. Ainsi, assiste-t-on à un quasi-miracle lorsqu'à la fin du film le petit garçon retrouve l'usage de ses jambes¹.

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)*² 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 réunie³. 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 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 32 jours dans un des grands cinémas de Shanghai⁴. En revanche, la réception du film par les intellectuels de gauche fut assez tiède. Au moment de sa sortie en décembre

1. 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 nationalistes, 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 Arif Dirlik, art. cit., p. 948.

2. La version conservée à ce jour de ce film est celle de 46 minutes qui fut remontée et projetée aux États-Unis.

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

4. Pang, *op. cit.*, annexe II, p. 245.

1935, un critique vanta grandement la maîtrise technique et artistique du réalisateur, mais la pensée confucéenne du film fut attaquée pour sa faiblesse¹. *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 : 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 travellings 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 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 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 corruption².

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

1. 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.

2. C'est le point de vue de Poshek Fu, *op. cit.*, pp. 108-109.

succès, au studio n° 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 Nouvelle¹ illustre bien la complexité du problème. Si ce 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 Jieshi². 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 Jiang³, 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^e Jeux nationaux qui se tinrent à Nankin en octobre 1933, et il 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 qui, rejetant le modèle occidental, 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^e Jeux nationaux une sorte de réplique des compétitions à l'occidentale⁴. Le même film peut donc sur

1. 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.

2. Voir par exemple, Ji et Sheng (eds.), *op. cit.*, p. 99, article du 24 mars 1934 et la présentation du film dans *Lianhua huabao*, 2.21, 19 novembre 1933.

3. *Ibid.*, p. 100, 22 février 1935. Jiang cite parmi ses modèles d'inspiration l'Allemagne et le Japon, avec leur mode de vie spartiate. *Ibid.*, p. 99.

4. 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. »

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.

À l'exception de *L'Âme de la nation* et du *Petit Ange* pour la Lianhua, et de *Fudao (La Voie des femmes)* et *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 d'entre eux 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 des 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'État¹. 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. À partir de 1934, les films furent inspectés deux fois, à l'état de scénario puis une fois finis. Si les films devaient 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 étaient aussi réprimées, 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 par ailleurs précédés de diaporamas exposant tel ou tel point du programme nationaliste². De ces diaporamas, de

1. 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.

2. Voir Zhiwei Xiao, art. cit., p. 528.

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, lorsqu'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 chinois (PCC) et les cinéastes. C'est ainsi que sont distingués 74 films dits « de gauche »¹, 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 chinois². 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

1. La liste de ces 74 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.

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

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

Dans la période d'avant-guerre, l'influence du Parti communiste chinois sur le cinéma est limitée. Chassés des villes et réfugiés dans les campagnes sous les coups de la Terreur blanche¹, 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. À 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 trois cents 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 communistes².

La présence du PCC dans les milieux cinématographiques 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)³. 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 1940⁴.

1. Cette Terreur blanche coûta la vie à environ 5 000 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.

2. Voir Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, Paris, Fayard, 2002, pp. 215-217.

3. Xia Yan est une des figures les plus influentes dans l'histoire du cinéma chinois du XX^e 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.

4. Pang, *op. cit.*, pp. 39-40.

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 parution¹. 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 pays². Les films de Poudovkine, *La Mère (Mat')* ou *Tempête sur l'Asie (Potomok Cingishana)*, furent aussi bien accueillis. Poudovkine, et non Eisenstein, fut aussi le premier et seul réalisateur soviétique à être étudié en détail durant cette période³. Les Chinois 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. À 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 emprisonnaient 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

1. Li, art. cit., 1994,3, p. 79.

2. Ce film inspira même le réalisateur Cai Chusheng pour *Mitu de gaoyang (Les Chevreux égarés)*.

3. Xia Yan et Zheng Boqi proposèrent une traduction de ses écrits sur le cinéma en 1932.

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 public¹ 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 scénarios². L'accord passé était, du point de vue de la compagnie, un pur accord commercial. La direction du 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 1933³. 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 passait 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 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

1. Li, art. cit., 1994.3, p. 78.

2. He Xiujun, *op. cit.*, p. 54.

3. Pang, *op. cit.*, pp. 41-42 et Xia Yan, « Zuoyi shinian » (Dix années de pensée de gauche), Xing Zuwen (éd.), *op. cit.*, p. 778-779.

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)¹. 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, considéra 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 réaliste².

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, y sont incluses, contribuant à son réalisme. Suite au succès de *Torrent sauvage*, 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 visible³ 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, *Les Vers à soie du printemps* 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)⁴. Ce beau

1. Après 1949, Tian Han occupa de hautes fonctions au sein du ministère de la Culture, 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.

2. Critique de Su Feng et de Lu Si dans le *Chenbao*, 31 décembre 1932, reproduit dans Chen Bo (éd.), *op. cit.*, pp. 113-116.

3. 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.

4. *Shenbao*, 9 octobre 1933.

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*), écrit et réalisé 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 titre¹. 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 féodalisme² ». 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 période³ – 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 84 jours durant,

1. « Ruhe zoushang qianjing zhi lu ? » (Comment s'engager dans la voie progressiste ?), *Mingxing yuebao*, 1.1, mai 1933, reproduit dans Chen Bo, *op. cit.*, pp. 614-617.

2. *Id.*, p. 615.

3. Le film resta à l'affiche du cinéma Xinguang durant soixante jours. Voir Pang, *op. cit.*, p. 245.

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 reconnaîtra 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 cinématographiques 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. À la Diantong, autre compagnie fondée en 1933, la présence communiste fut encore plus importante dès les débuts. L'historiographie communiste la considère comme la compagnie 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 tous manifestèrent leur sympathie pour les idées communistes. Cette forte présence se reflète dans les quatre films, tous parlants, que la Diantong, produisit durant sa courte existence. Ils 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 fut rentable. À 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 : ce fut le cas pour *Zhifen shichang* (*La 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 ! À 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 gauche¹. Cependant, en proie à de graves difficultés financières, la Diantong ferma au bout de deux années d'existence. Le cas de la Yihua, enfin, montre que 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 large consensus en faveur d'un cinéma national et plus généralement des préoccupations patriotiques des élites éclairées, le cinéma de gauche ne fut pas un cinéma de propagande communiste. Il n'en fut pas moins un cinéma très populaire.

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

1. 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 %.

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 : 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 1930, 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. À 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. À 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-guerres, mêlant aux héritages soviétiques et américains

1920-1939 : le cinéma de propagande dans l'entre-deux-guerres 307

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.



Sous la direction de
Christophe Gauthier, Anne Kerlan
et Dimitri Vezyroglou

Loin d'Hollywood?

Cinématographies
nationales
et modèle
hollywoodien

France, Allemagne,
URSS, Chine
1925-1935



La Cinémathèque de Toulouse
.....

nouveau monde
éditions

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 (Nachu 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 officielle-
ment³⁰ mais le pro-
jet 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 pro-
jet 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: chuangan 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 eurasien 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 Entreprise 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.

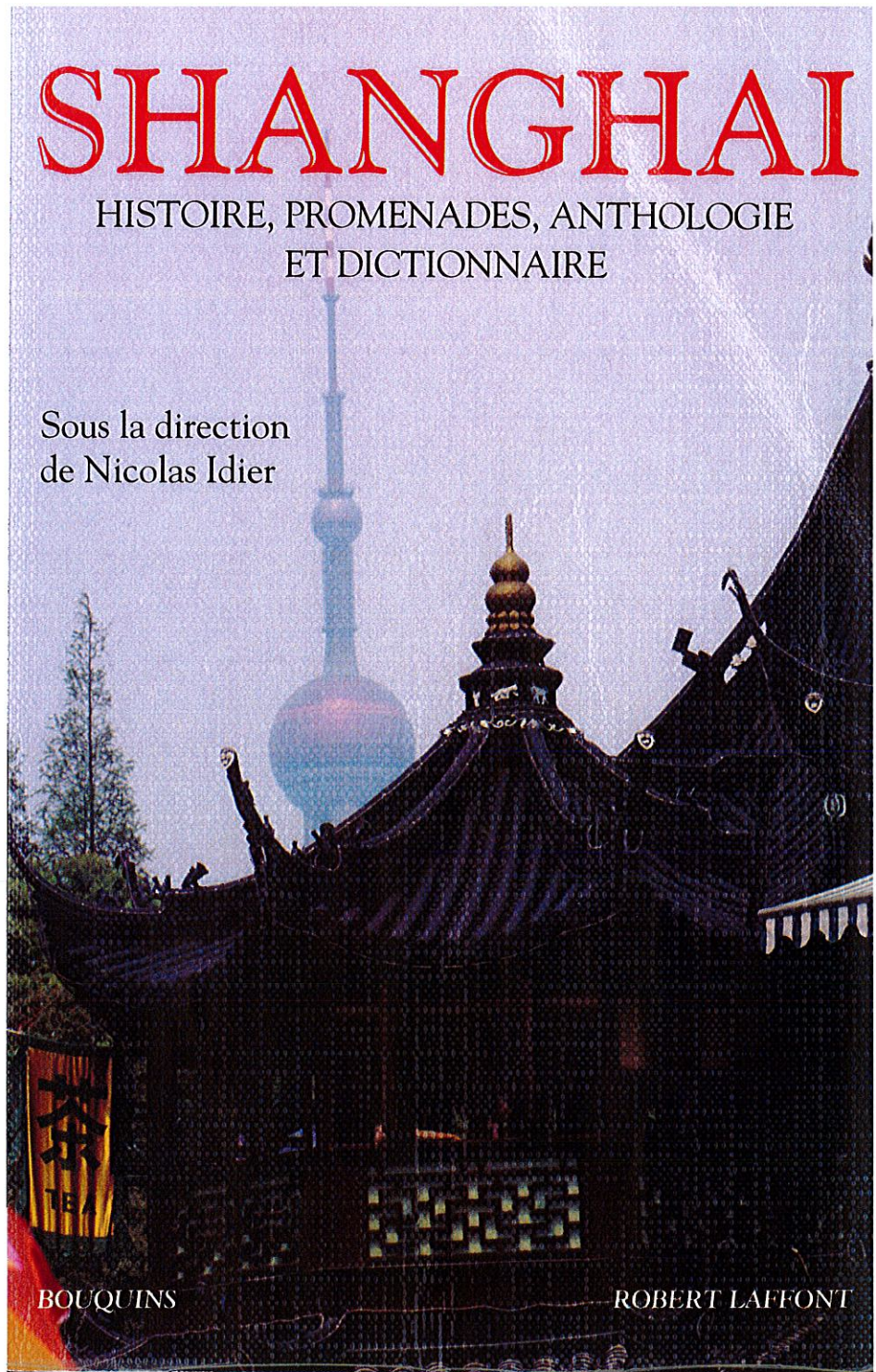
56. Ce film de Cai Chusheng a été un des plus grands succès de la décennie, tenant quatre-vingt-quatre jours d'affilée à l'affiche d'un grand cinéma de Shanghai lors de sa première sortie. Il remporta le prix du meilleur film étranger au Festival international de Moscou en 1935.

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

SHANGHAI

HISTOIRE, PROMENADES, ANTHOLOGIE
ET DICTIONNAIRE

Sous la direction
de Nicolas Idier



BOUQUINS

ROBERT LAFFONT

RUAN LINGYU – UN DESTIN SHANGHAIEN¹
par Anne Kerlan-Stephens

Le 8 mars 1935, Shanghai s'apprête à fêter la Journée de la femme. Dans la Chine des années 1930, la question féminine occupait une place importante. Le statut de la femme dans la société chinoise était considéré comme symptomatique des avancées ou des retards de la Chine tout entière, du développement d'un esprit moderne, progressiste ou au contraire de la persistance de traditions ancestrales rétrogrades. La Journée revêtait une importance toute particulière dans une ville comme Shanghai où la population féminine, quoique numériquement minoritaire², rassemblait des situations extrêmement diverses mais représentatives de la condition féminine chinoise d'alors. C'est ainsi que plusieurs associations avaient prévu, pour ce 8 mars 1935, divers événements : discours à la radio, représentations artistiques, remises de prix, banquet, concours d'éloquence de jeunes collégiennes devant discourir cinq minutes durant sur le thème « Comment être une femme nouvelle ». Les lauréates gagnaient des volumes des Éditions des

1. Merci à Henri Desbois, Christian Ingrao et Diane Meur pour leur lecture et leurs commentaires du texte.

2. Selon les statistiques présentées par Gail Hershatter dans « Prostitution and the market in women in early twentieth century Shanghai » (*in* Rubie S. Watson et Patricia Buckley Ebrey, *Marriage and Inequality in Chinese Society*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991, p. 259), il y avait à Shanghai, en 1930, 135 hommes pour 100 femmes dans le secteur chinois ; la proportion, toujours pour 100 femmes, était de 156 hommes dans la Concession internationale et de 164 dans la Concession française.

femmes ou un abonnement d'un an à *Funü zazhi*¹ (*La Revue des dames*). Les discours prononcés soulignaient la nécessité de l'égalité entre hommes et femmes en matière d'éducation, d'autonomie financière et professionnelle. On ne manquait pas non plus d'appeler les femmes de Chine à participer à la résistance contre l'impérialisme japonais.

D'autres manifestations étaient organisées dans toute la ville. C'est ainsi que la compagnie cinématographique Lianhua devait organiser une projection de son dernier film, *Femmes nouvelles* (*Xin nüxing*), avec la grande star Ruan Lingyu dans le rôle principal, dans le cadre d'une opération de collecte de fonds destinés à un centre éducatif pour femmes. Mais, à l'heure où l'on discourait sur l'avenir de la femme chinoise, l'actrice, à peine âgée de vingt-cinq ans, agonisait. Elle avait avalé dans la nuit trois flacons de Véronal² et mourut le soir même à 18 h 38.

La nouvelle fut connue le lendemain dans les journaux shanghaiens. La ville était en émoi. Des milliers de personnes, des femmes en grande majorité, vinrent rendre un dernier hommage à la défunte au funérarium où elle reposait ; le magazine américain *Variety* estima que ses funérailles avaient rassemblé plus de personnes que celles de Rudolf Valentino².

Ces funérailles, la commotion qui frappa la ville, et même le pays, et dont témoignent les articles des journaux de l'époque, donnent bien entendu la mesure de la popularité de cette star qui avait été élue par les spectateurs l'année précédente meilleure actrice chinoise. Mais ce que pleuraient les Shanghaiens, et surtout les Shanghaiennes, ce n'était pas qu'une célébrité. Si ce suicide eut un tel retentissement, c'est que, à tort ou à raison, il devint pour tous ceux qui en Chine aspiraient à une modernisation des mœurs le symbole des forces obscures et rétrogrades qui continuaient d'opprimer la population féminine du pays. Ainsi, très

1. *Shenbao* (申報), 8 et 9 mars 1935, p. 9. *La Revue des dames* fut fondée en 1915 par les Presses commerciales de Shanghai. Destinée à un lectorat mixte, elle se fit l'écho, surtout après 1919, des idées nouvelles sur la place des femmes dans la société chinoise. Voir à ce sujet Jacqueline Nivard, « Women and the women's press : the case of the Ladies' Journal (*Funü zazhi*) 1915-1931 », *Republican China*, 17, 2, avril 1982, p. 37-55.

2. *Variety*, 24 avril 1935 ; cité par Richard Meyer, *Ruan Ling-yu, The Goddess of Shanghai*, Hongkong, Hongkong University Press, 2005, p. 63.

rapidement, la question ne fut-elle pas « pourquoi est-elle morte ? » mais « qui l'a tuée ? ». Le suicide de Ruan Lingyu devint un fait de société : la mort d'une jeune femme chinoise émancipée était une accusation portée contre la société shanghaienne.

Les causes du suicide de l'actrice furent d'autant plus débattues que, par cette mort tragique, la jeune femme concluait une vie déjà fort mélodramatique. Car ce qui est troublant dans le cas de Ruan Lingyu, ce sont les recoupements entre les rôles qu'elle joua à l'écran et la vie qu'elle connut. Ainsi aurait-on pu tout aussi bien poser la question : « Qui a-t-on tué ? ». Était-ce la star adulée, une amoureuse désespérée, une jeune femme moderne en butte aux blocages de la société chinoise, une actrice épuisée, se sentant menacée dans sa carrière ? Était-ce une Shanghaienne moderne sacrifiée par les forces traditionnelles ou une jeune femme issue du peuple, avalée par une ville au rythme de vie aussi trépidant que décadent ? Était-ce, encore, ces mille et un visages et personnages féminins que l'actrice incarna et qui tous, sous des facettes diverses et parfois contradictoires, incarnent cette féminité shanghaienne qui fut au cœur de tant de films de l'époque ?

La vie de Ruan Lingyu, telle qu'elle nous est rapportée par les nombreuses biographies chinoises publiées, relève du mythe plus que de la réalité. On a en effet gardé bien peu de documents concernant sa vie tant personnelle que professionnelle. Ce qui demeure de cette jeune femme, grande star du muet dont la voix nous est inconnue, ce sont des images, animées ou fixes, films et photos. C'est bien peu pour résoudre un mystère aussi profond et grave que le suicide, si tant est qu'on doive le résoudre un jour. Mais avec elle et à travers les rôles qu'elle incarna à l'écran, on accède à quelque chose de ce que fut la vie d'une femme, à Shanghai, dans les années 1930.

UNE FILLE DU PEUPLE DANS LA GRANDE VILLE DE SHANGHAI

La courte vie de Ruan Lingyu, pour ce qu'on peut en retracer en tentant de faire la part du mythe, aurait pu se dérouler en noir

et blanc sur l'écran d'un de ces palaces de cinéma shanghaiens des années 1930 ; tous les ingrédients d'un mélodrame réaliste y sont réunis : fille du petit peuple de Shanghai devenue star de cinéma, femme apparemment libre mais malheureuse, exploitée par les hommes qu'elle aime, celle que l'on connaît sous le nom de Ruan Lingyu n'était pas qu'une grande actrice professionnelle.

Des origines modestes

Elle naquit à Shanghai le 26 avril 1910, la dernière année de l'empire des Qing. Elle vint au monde dans une modeste famille cantonaise, émigrée à Shanghai, comme tant d'autres ruraux au début du XX^e siècle. Quoique née et élevée à Shanghai, le cantonnais serait la langue de Ruan Lingyu et la communauté cantonaise de Shanghai, son véritable lieu d'ancrage. Son père, Ruan Yongrong, arriva dans la grande cité portuaire dans sa prime jeunesse pour y exercer toutes sortes de métiers. Grâce à l'aide de ses compatriotes, il parvint à se faire embaucher comme machiniste à la compagnie pétrolière Asia, et, comme c'est l'usage dans les populations migrantes, il épousa en 1906 une jeune femme originaire de son village natal, He Aying¹. Lorsque la petite vit le jour, la famille vivait ruelle de la Paix faste (Xiang'an li), dans la rue du Pont de bois de la famille Zhu (Zhujia mu qiao). Cette rue, qui n'existe plus aujourd'hui, était située dans la partie sud de Hongkou, non loin du fleuve Huangpu et légèrement à l'est du ruisseau Hongkou, dans un quartier peuplé de compatriotes cantonnais de part et d'autre de la rue Wusong². Ce bébé était le second enfant et, comme c'était à nouveau une fille, le père choisit de lui donner un prénom relativement masculin pour compenser l'absence d'héritier mâle. C'est ainsi qu'elle fut prénommée Ruan Fenggen, ce qui signifie « Racine du vent ».

Le district de Hongkou où naquit la petite Fenggen était situé dans la partie nord-est de la Concession internationale. Au nord,

1. Voir Richard Meyer, *Ruan Ling-yu, The Goddess of Shanghai*, op. cit., p. 9, et Dai Chan (戴彦), *Yige zhenshi de Ruan Lingyu* (一個真實的阮玲玉), Beijing, Dongfang chubanshe, 2005, p. 3.

2. Ruan Lingyu serait donc née dans le même quartier que Song Qiling. Voir Li Guo (李果), *Haishang wen yuan san yi* (海上文苑散忆), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2006, p. 2-4.

la ville cédait rapidement la place à des friches, des champs ; au sud, c'était une zone fortement industrialisée le long du fleuve Huangpu, où se concentraient usines, docks et chaumières qui servaient, entre autres fonctions, de lieux de prostitution pour les marins de passage. Peu d'Occidentaux vivaient par là ; en revanche, c'était un district fortement peuplé de Japonais. Les conditions de vie étaient difficiles dans cette partie pauvre de la ville où les habitants s'entassaient dans des demeures étroites et mal aérées. Les enfants tombaient facilement malades : ainsi Fenggen attrapa-t-elle la variole l'année de sa naissance, peut-être au cours de l'été 1910, date à laquelle des cas mortels furent signalés à Shanghai¹. Elle n'en garda que quelques cicatrices sur la partie gauche du visage. Peu après, elle attrapa une fièvre typhoïde. Et en 1911, sa sœur aînée, âgée de trois ans, mourut de maladie.

Telle était la situation des classes laborieuses de Shanghai. Outre des habitations insalubres, les conditions de travail étaient souvent épuisantes. La famille put vivre durant deux ans, entre 1913 et 1915, à proximité des usines de la raffinerie à Pudong, mais le patron finit par vendre ses terrains pour y installer un golf, et dès lors il fallut déménager à nouveau à Hongkou, rue Sichuan nord, toujours dans le quartier de la communauté cantonaise. Le père de Ruan Fenggen devait prendre tous les jours le ferry pour traverser le Huangpu et se rendre à Pudong. Ces conditions de vie épuisantes eurent raison du pauvre homme, qui mourut de la tuberculose, en 1915, à l'âge de quarante-quatre ans, laissant une enfant de cinq ans seule avec sa mère.

Chez les Zhang et à l'école Chongde

He Aying dut trouver du travail. Elle avait en fait commencé à travailler avant la mort de son époux car celui-ci, malade, avait perdu son emploi. Mais, après son décès, pour éviter de laisser sa fille seule, elle décida de se placer comme domestique chez les Zhang. He Aying recevait un salaire, était logée et nourrie avec sa fille, qui demeurait avec elle dans les quartiers arrière des demeures et l'aidait dans quelques-unes des tâches domestiques.

1. Voir *Public Health Reports* (1896-1970), vol. 25, n° 36 (9 sept. 1910), p. 1252. On y signale, entre le 25 juillet et le 5 août 1910, six cas de décès par la variole.

Les Zhang étaient originaires de Canton, de la même région que les parents de Ruan Lingyu. Leur résidence était située rue Zhapu, c'est-à-dire exactement dans ce même quartier cantonais de Hongkou où avait vécu la famille Ruan. Le patriarche, fonctionnaire sous les Qing, s'était reconverti dans le commerce et installé à Shanghai avec toute sa famille. Sa maisonnée, un *shikumen* traditionnel de trois cours, trois bâtiments, abritait neuf épouses et concubines qui avaient donné naissance à dix-sept enfants et petits-enfants vivants, sans compter les serviteurs¹. L'épouse principale Zhang avaient enfanté quatre fils, qui furent plus tard connus dans le milieu du cinéma shanghaien. L'aîné en particulier, Zhang Huicong, d'abord magicien réputé, devint acteur et producteur. Quant au cadet, Zhang Damin, il devint célèbre pour de tout autres raisons lorsque son destin croisa celui de Ruan Lingyu.

Nous ne connaissons rien de la vie de Fenggen et de sa mère à la résidence des Zhang². En fait, très rapidement, la petite devint pensionnaire dans une école. La condition de domestique, quoique loin d'être misérable, n'était pas honorable ; Aying économisa pour offrir à sa fille un avenir meilleur. À l'âge de huit ans, Ruan Fenggen entra donc à l'école pour filles de la Vertu éminente (Chongde nüzi zhongxue ; Shung Tak Girls School), après avoir passé une année auprès d'un précepteur privé³. Elle changea alors son prénom et ne révéla pas, à la demande de l'intéressée, quelle était l'occupation de sa mère. Son nouveau

1. Voir Lu Xing'ou (陸醒鷗) et Ye Qiudie (葉秋蝶), *Ruan Lingyu zisha ji* (阮玲玉自殺集), Shanghai, Wangping jie Manli shuju, 14 mars 1935, p. 12. Les mêmes chiffres sont repris dans les biographies récentes, par exemple Dai Chan, *Yige zhenshi de Ruan Lingyu*, *op. cit.*, p. 20.

2. On possède peu de témoignages sur la vie des domestiques dans la Chine républicaine et encore moins à Shanghai. Voir le témoignage recueilli par Ida Pruitt dans le nord de la Chine en 1937, *A Daughter of Han: The Autobiography of a Chinese Working Woman*, Stanford (Cal.), Stanford University Press, 1979 ; Maria Jaschok, *Concubines and Bondservants: The Social History of a Chinese Custom*, Zed Books, 1988, et l'article de Rubie S. Watson, « Wives, concubines, and maids. Servitude and kinship in the Hong Kong region, 1900-1940 », in Rubie S. Watson et Patricia Buckley Ebrey, *Marriage and Inequality in Chinese Society*, *op. cit.*, p. 231-255.

3. D'après nos recherches, il existait à Shanghai deux écoles portant le nom de Chongde xuexiao (崇德學校). L'une, fondée par des missionnaires français, était située dans la Concession française ; l'autre était cette école de baptistes cantonais. Étant donné les origines de Ruan Lingyu, il nous paraît plus probable que ce soit cette dernière qu'elle ait fréquentée.

prénom, bien plus féminin que celui d'origine, fut dès lors Yuying (« Fleur de jade »).

L'école de la Vertu éminente avait été fondée en 1905 par des baptistes cantonnais et le révérend père Thomas Robert Bryan (1855-1946). Située dans le district de Hongkou, rue Sichuan nord, elle était destinée principalement à la communauté cantonnaise de Shanghai. Aying put y inscrire sa fille grâce à l'aide du patriarche Zhang, qui, faisant partie du conseil d'administration, obtint qu'elle paie demi-tarif. En entrant dans cette école, celle qui se nommait désormais Ruan Yuying, pénétrait dans un monde nouveau : elle faisait connaissance avec l'aisance, la modernité, l'occidentalisation. On dispensait en effet dans ces écoles de missionnaires une éducation moderne, inspirée du modèle américain, où les sciences modernes, les mathématiques, l'anglais mais aussi l'éducation physique avaient leur place. Les jeunes filles comptaient parmi leurs professeurs des missionnaires américaines, éduquées, sportives, émancipées, bien différentes des figures traditionnelles de la femme chinoise. La tenue que portaient les élèves de l'école de la Vertu éminente, une tunique de coton blanc sur une jupe de couleur noire descendant sous les genoux, leur allure, les cheveux coupés courts au niveau de la nuque, les distinguaient des élèves des autres établissements et des jeunes femmes chinoises en général. Même si la mode occidentale s'était développée chez les jeunes urbaines, il était généralement d'usage alors de porter veste courte sur jupe longue, et les cheveux courts, quoique répandus dans les villes, demeuraient un objet de débat¹. Les deux meilleures amies de Yuying étaient issues de familles d'intellectuels et, comme de nombreuses jeunes filles de leur âge, adoraient aller au cinéma. Elles y entraînaient leur amie, qui découvrit ainsi les premiers succès chinois, comme *Hai Shi* (Le Serment de la mer, 1921), une romance tournée dans des décors occidentaux racontant les amours « libres » d'une jeune femme moderne et d'un jeune peintre. C'est dans ce cadre, bien différent de son milieu d'origine, que grandit donc Yuying, entre huit et quinze ans.

1. Voir Antonia Finnane, « What should Chinese women wear? A national problem », *Modern China*, vol. 22, n° 2, 1996, p. 110.

La rencontre avec Zhang Damin

Pensionnaire, Ruan Yuying ne voyait sa mère, toujours domestique chez les Zhang, qu'occasionnellement. Est-ce à l'occasion d'une de ses visites à la résidence des Zhang qu'elle rencontra Zhang Damin ? Les versions de leur rencontre sont légion, elles couvrent l'ensemble du spectre des « relations » qu'une jeune fille pouvait entretenir ou subir avec un jeune homme à Shanghai, dans les années 1920, du flirt au viol.

Du vivant de Ruan Lingyu et même après sa mort, le lien de servitude qui l'unissait aux Zhang et au jeune maître Damin demeura secret. Ruan Lingyu et Zhang Damin restèrent ainsi très vagues à propos de leur rencontre : une rencontre fortuite, par l'intermédiaire d'une camarade de classe¹ ou dans un jardin public du quartier², et de ce qui s'ensuivit, séduction ou flirt selon les versions. Cela n'a rien en soi de particulier, si ce n'est qu'en 1925 Ruan Yuying quitta l'école avant d'avoir obtenu son diplôme et que les deux jeunes gens, accompagnés d'Aying, s'installèrent dans un logement appartenant à la famille Zhang, sans être mariés. Ruan Lingyu avait alors à peine quinze ans (seize ans selon le mode de comptage chinois), Zhang Damin huit de plus.

Damin lui aurait promis le mariage au moment de leur emménagement. Selon lui, le mariage eut effectivement lieu en 1928, après le décès de sa mère, mais Yuying refusa d'habiter chez sa belle-famille³. L'histoire que livra l'actrice est différente : séduite par Zhang, elle s'installa avec lui à condition qu'il l'épouse, mais le mariage n'eut jamais lieu ; elle accepta néanmoins de « vivre avec Zhang comme s'ils étaient mariés⁴ ». Telle fut l'histoire de

1. C'est la version racontée par Ruan Lingyu peu avant sa mort à un journaliste ; voir Lu Xing'ou et Ye Qiudie, *Ruan Lingyu zisha*, *op. cit.*, p. 13-14.

2. C'est la version donnée par Zhang Damin lors du procès en diffamation intenté contre lui par le nouvel amant de l'actrice en 1934 ; voir *ibid.*, p. 12. La rencontre aurait eu lieu dans le parc Kunshan, à Hongkou.

3. Lu Xing'ou et Ye Qiudie, *op. cit.*, p. 12. C'est aussi la version donnée dans He Keren (何可人), *Ruan Lingyu aishi* (阮玲玉哀史 [La tragédie de Ruan Lingyu]), Shanghai, Yu xin shuju, 1935, reproduit dans Jin Qijing (金敬璟) (éd.), *Ruan Lingyu zhi si* (阮玲玉之死 [La mort de Ruan Lingyu]), Changsha, Hunan Province, Qiu Li Publishing Province, 1986, p. 10-12.

4. *Ibid.*, p. 9-10.

Ruan Yuying/Lingyu exposée par les journaux de son vivant et longtemps après sa mort.

Une autre version apparut beaucoup plus tard. En 1957, Cai Chusheng, réalisateur proche de Ruan Lingyu sur la fin de sa vie, raconta qu'en fait la jeune fille avait été violée par celui qui n'était autre qu'un des jeunes maîtres de la famille pour laquelle travaillait sa mère¹. Il est possible, bien entendu, que cette version relève de la phraséologie communiste où toute situation se lit en fonction d'une lutte des classes impitoyable. Cependant, elle peut tout aussi bien être la simple vérité, ou du moins contenir des éléments de vérité. Elle expliquerait en tout cas le silence de Ruan Lingyu sur la réalité de sa relation avec Zhang, une relation déséquilibrée faite de domination sociale et sexuelle. Elle éclaire aussi la vulnérabilité des jeunes femmes confrontées, dans une ville comme Shanghai, à des situations potentiellement dangereuses pour leur intégrité et leur statut social. Qu'elle ait été séduite, et plus ou moins consentante, ou violée, Yuying, lorsqu'elle rencontra Zhang Damin, fut mise en danger et ni la société shanghaienne, associant modernité de styles de vie et règles traditionnelles propres à chaque communauté, ni la loi républicaine en pleine transition ne pouvaient la protéger.

En acceptant une cohabitation maritale (c'est-à-dire, soyons clair, impliquant un rôle d'épouse tant dans la gestion de la maison que dans son rôle de partenaire sexuelle), Ruan Yuying renonçait à la seule sécurité possible socialement pour une femme dans la Chine républicaine, y compris dans la moderne Shanghai : celle que conférait le statut d'épouse. Elle se trouvait dans une situation qui la mettait en marge de la société, proche de celle d'une courtisane

1. Cai Chusheng (蔡楚生), « Zhuyi Ruan Lingyu (追忆阮玲玉) » [En souvenir de Ruan Lingyu], in *Cai Chusheng Xuanji* (蔡楚生全集 [Œuvres complètes de Cai Chusheng]), Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 1988, *Wenlun juan*, p. 260. Shen Ji (沈寂), *Ruan Lingyu, Yi Dai Ying Xing* (一代影星阮玲玉 [Ruan Lingyu, actrice d'une génération]) (Shanghai, Bookstore Publishing House, 1999, chap. 6 et 7), donne avec plus de détails la même version des faits : alors que sa mère venait de se faire renvoyer de chez les Zhang pour un vol qu'elle n'avait pas commis et comme Damin était le véritable coupable, celui-ci décida d'aider les deux femmes. Il les installa dans un logement que son père avait auparavant acheté pour une de ses maîtresses et leur donna de l'argent. Puis il proposa à Ruan Lingyu de l'épouser et « lui prit avec malice son corps et son cœur » (p. 45). Il lui promit ensuite de demander à Mme Zhang la permission de l'épouser et Ruan n'eut d'autre choix que d'accepter. Mais Mme Zhang refusa.

ou d'une prostituée de luxe, ou encore d'une concubine, c'est-à-dire, dans tous les cas, d'une femme achetée, exploitée, à peine considérée comme une personne, y compris sur le plan légal¹. Son éducation moderne ne pouvait l'emporter sur le poids de traditions sociales bien établies, en particulier, il faut le noter, dans les milieux cantonnais. Fille de domestique, pauvre, sans structure familiale, la jeune Ruan Yuying a très bien pu être considérée par la famille Zhang comme un bien, une propriété à prendre et à posséder, à l'instar de ces servantes-esclaves achetées dans leur enfance, parfois prises pour concubines, parfois violées par les maîtres de maison avant d'être revendues dans des bordels². Si elle n'était pas devenue la grande star Ruan Lingyu, n'aurait-elle pas été simplement une de ces filles perdues de Shanghai, comme cette Bai Lu, cette Wei Ming, cette « Divine », qu'elle incarna à l'écran ?

La jeune Ruan Yuying et sa mère n'avaient guère de recours légal pour clarifier la situation. Le Code pénal républicain était en pleine réécriture au milieu des années 1920, il évoluait constamment et n'était pas toujours en accord avec la réalité des situations rencontrées par les femmes, en particulier en milieu urbain. Si Yuying avait été violée, surtout si les faits s'étaient produits avant ses seize ans, il eût fallu que sa mère portât plainte en son nom puisque la jeune fille était mineure³. Une domestique aurait-elle su

1. Sur le statut des concubines dans le sud de la Chine durant la période républicaine, voir Rubie S. Watson, « Wives, concubines, and maids... », *op. cit.*, p. 249, et l'étude classique de Maria Jaschok, *Concubines and Bondservants...*, *op. cit.*

2. La pratique des servantes achetées (en cantonnais, *mooi jai*, 妹仔) enfants était particulièrement développée dans les régions du sud de la Chine à dominante cantonnaise. Ces jeunes servantes étaient en théorie au service de la famille qui les avait achetées jusqu'à leur mariage, arrangé par les maîtres ; il arrivait cependant fréquemment qu'elles deviennent des concubines au sein de cette même famille. Voir à ce sujet Maria Jaschok, *op. cit.*, en particulier sur les violences et séductions opérées sur les *mooi jai*, p. 24 et 96, et Maria Jaschok et Suzanne Miers (éd.), *Women and Chinese Patriarchy : Submission, Servitude, and Escape*, Londres-Atlantic Highlands (N.J.), Zed Books, 1994, p. 11.

3. Il existait selon le Code pénal de 1928 trois groupes d'âge au regard de la question de la responsabilité pénale : à moins de seize ans, une personne n'était ni responsable ni consciente de ses actes, les parents avaient la responsabilité de ses actions ; entre seize et vingt ans, une personne était consciente de sa conduite mais pas responsable de celle-ci, les parents étaient toujours considérés comme responsables. Ce n'est qu'à vingt ans qu'une personne était considérée comme légalement majeure (voir Aglaia de Angeli, « Sexual transgressions : illegal passions in Chinese modern times », *Ming Qing Yanjiu* [2005], 2006, p. 111-131). Toute relation sexuelle avec une mineure de moins de seize ans était considérée comme un viol selon ce Code pénal.

ou osé le faire ? La jeune fille et sa mère perçurent-elles la dimension criminelle d'un acte de violence malheureusement courant dans leur milieu ? La loi pouvait-elle prévoir les cas, fréquents dans la réalité, de séduction forcée, zone grise entre le viol et la séduction consentie¹ ? Quant à la cohabitation maritale entre Zhang Damin et Ruan Yuying, elle était, dans le meilleur des cas, une situation non couverte par la loi², dans le pire des cas elle pouvait être considérée comme criminelle³. En tout état de cause, transgressant les règles institutionnelles du mariage, considérées comme le pilier de la société chinoise et seul cadre autorisant des relations sexuelles, elle était pour le moins socialement répréhensible. Le nouveau Code ne donnait pas non plus d'existence légale à la concubine, situation qui aurait pu s'apparenter à celle de Ruan Yuying : le concubinage étant considéré comme un simple contrat passé entre une femme et le chef de famille, la concubine ne bénéficiait d'aucun droit particulier⁴ et, partant, d'aucune protection légale.

Dans son histoire avec Zhang Damin, Ruan Yuying se trouva donc prisonnière de forces contradictoires : les forces sociales et communautaires anciennes, où l'exploitation des femmes pauvres par leurs maîtres était chose courante, prenaient le pas sur les mœurs de la moderne Shanghai lorsqu'il s'agissait de l'institution du mariage ou de la famille. Les lois nouvelles, en transition, plus théoriques que pratiques, l'égalité des sexes instituée avec la République, ne cadraient pas toujours avec la réalité vécue par les femmes ; elles risquaient même de fragiliser certaines catégories de la population féminine en mettant hors la loi toute situation jugée archaïque alors même que la société shanghaienne demeurait,

1. Sur la question du « consentement », voir Philip C. C. Huang, « Women's choices under the law marriage, divorce, and illicit sex in the Qing and the Republic », *Modern China*, vol. 27, n° 1, 2001 ; en particulier, p. 34.

2. Aglaia de Angeli, « Sexual transgressions... », *op. cit.*, p. 125-126.

3. La loi a pu évoluer sur ce point. Aglaia de Angeli (*ibid.*, p. 127) note que « toute relation sexuelle avec une personne hors mariage légal est considérée comme une fornication pour les âges au-dessus de seize ans ». Philip C. C. Huang (*op. cit.*, p. 32) note en revanche que, sous le Guomindang, le sexe hors mariage entre deux adultes n'était plus considéré comme criminel dans le Code révisé de 1935, même si, comme l'ajoute le législateur, il était socialement répréhensible.

4. Kathryn Bernhardt, « Women and the law : divorce in the republican period », in Kathryn Bernhardt et Philip C. C. Huang (éd.), *Civil Law in Qing and Republican China*, Stanford (Cal.), Stanford University Press, 1994, p. 210.

en particulier s'agissant de la place des femmes, profondément traditionnelle. L'histoire de Ruan Yuying, puis de l'actrice Ruan Lingyu, en est une tragique illustration.

L'ACTRICE ET SES RÔLES : GRANDEUR ET MISÈRE DE LA FEMME SHANGHAIENNE

Est-ce parce qu'elle se considérait déjà, de par sa situation avec Zhang Damin, comme une déclassée que la jeune Ruan Yuying choisit le métier d'actrice ? Les hagiographies publiées en Chine insistent sur ses talents et ses aspirations à devenir actrice. On raconte, ici, comme elle séduisait son père, tout petite, par ses chants et ses danses, là, les représentations auxquelles elle participait au cours d'art dramatique de l'école. Il n'en reste pas moins que ce métier, le seul qu'on lui connaît, et qu'elle exerça dès 1926, n'était pas alors considéré comme la plus honorable des professions. Dans les années 1920, les actrices de cinéma étaient même regardées avec suspicion. Les hiérarchies sociales traditionnelles plaçant les acteurs aux côtés des esclaves et des prostituées, leur mode de vie, aux antipodes de celui que préconisait la morale confucéenne pour la femme¹, en faisait des marginaux². Les actrices de cinéma, en dépit du succès remporté par certaines, sont assimilées à des femmes dangereuses, de mauvaise vie. Voici par exemple ce que dit *La Revue des dames* sur les actrices en 1927 : « Toutes les femmes qui montent sur scène soit ont épousé des acteurs, soit sont des prostituées ; or les prostituées mènent le plus souvent la vie de femmes de rue. On peut imaginer quels sont leurs valeurs, leurs principes, leurs espoirs. » Selon l'auteur de l'article, deviennent actrices quatre catégories de femmes : celles qui n'ont pas d'autre moyen de subsistance ; celles qui, attirées par la promesse d'un revenu élevé, abandonnent leur ancienne occupation ; des prostituées à la recherche de la fortune et de la

1. Résumé par l'expression *nan zhu wai nü zhu nei* (男主外女主内) : l'homme est en charge des affaires extérieures, la femme des affaires intérieures.

2. Sur les actrices de théâtre, voir Cheng Weikun, « The challenge of the actresses : female performers and cultural alternatives in early twentieth century Beijing and Tianjin », *Modern China*, vol. 22, n° 2 (avril 1996), p. 197-233.

gloire ; les prostituées avec permis qui ne veulent plus vendre leur corps¹ : ce n'est donc ni le talent ni une inclination artistique qui semble motiver le choix d'une telle profession, mais toujours un intérêt simplement matériel. Tel était le métier que s'était choisi la jeune Ruan Yuying.

La carrière

Très rapidement après son installation avec Zhang Damin, Ruan Yuying avait constaté qu'elle ne pourrait compter sur ce fils de bonne famille pour l'entretenir. Incapable de garder un travail, jouant ou pariant l'argent qu'il gagnait ou qu'il prenait à Ruan Lingyu, dilapidant son héritage, Damin était un poids mort. Aying, de son côté, avait perdu son emploi chez les Zhang. Ruan Yuying n'avait d'autre choix que de chercher un emploi. C'est en lisant une annonce dans un journal de Shanghai, le *Xinwen bao*, en mars 1926, qu'elle apprit que la Mingxing, une des principales compagnies de cinéma de l'époque, fondée en 1922 par Zheng Zhengqiu et Zhang Shichuan, cherchait une actrice pour le premier rôle du futur film de Bu Wancang, *Guaming de fuqi* (Époux par le nom seulement)². Shanghai étant dans les années 1920 et 1930 la capitale du cinéma chinois, il était fréquent que les compagnies recrutent ainsi des jeunes filles talentueuses et jolies, qu'on attirait en leur proposant des salaires intéressants.

Après un bout d'essai³, celle qui allait désormais se faire appeler Ruan Lingyu fut engagée. Elle signa un contrat avec la Mingxing pour un salaire de 40 yuans. C'était le bas de l'échelle pour

1. Fengge, *Funiu yu dianying zhi ye* ; cité par Michael Chang, « The good, the bad and the beautiful : movie actresses and public discourse in Shanghai, 1920s-1930s », in Yingjin Zhang, *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford (Cal.), Stanford University Press, 1999, p. 139.

2. Dai Chan, *Yige zhenshi de Ruan Lingyu*, op. cit., p. 35.

3. Ici encore, la légende et la réalité sont difficiles à départager. Selon certaines versions, dont la déposition de Zhang Damin lui-même, le frère aîné de Zhang Damin aurait aidé Ruan Lingyu à entrer en contact avec la Mingxing ; selon d'autres, elle aurait fait sans succès un bout d'essai puis aurait été rappelée quelques jours plus tard par Bu Wancang pour une nouvelle tentative, concluante cette fois-là. Voir Lu Xing'ou et Ye Quidie, *Ruan Lingyu zisha*, op. cit., p. 12 ; Shen Ji, *Ruan Lingyu, Yi Dai Ying Xing*, op. cit., p. 45-52 ; et Richard Meyer, *Ruan Ling-yu, The Goddess of Shanghai*, op. cit., p. 14-16.

une actrice de la Mingxing¹ mais, pour une jeune fille des classes populaires, il s'agissait néanmoins d'un salaire correct, légèrement au-dessus de la moyenne², qui devait permettre de faire vivre tant sa mère que Zhang Damin. Les quatre premières années de sa carrière furent des années de formation, où l'actrice, encore novice, apprit le métier à un rythme effréné de trois ou quatre films par an, jouant les seconds rôles aux côtés de collègues bien plus connues qu'elle, comme Yang Naimei ou Hu Die. Les directeurs de la compagnie semblaient avoir un avis mitigé sur ses talents et ne paraissaient pas disposés à lancer sa carrière comme ils le firent au même moment pour Hu Die. Cela explique peut-être qu'après cinq films tournés à la Mingxing, Ruan Lingyu entra à la Da Zhonghua Baihe en 1928, où elle tourna principalement des films d'art martiaux, très en vogue à l'époque. Elle enchaîna ainsi six films en moins de deux ans et commença à se faire un nom, paraissant en couverture du magazine féminin *The Young Companion* [*Liangyou*] en 1928. Mais elle n'était pas encore, loin s'en faut, une grande star quand elle fut choisie par Sun Yu et Luo Mingyou pour le film qui allait lancer sa carrière.

En 1929, Luo, exploitant de salles dans le nord de la Chine, proposa à un collègue et compatriote cantonnais, le réalisateur et producteur Li Minwei, de coproduire une œuvre qui devait annoncer le vaste

1. En 1925, la Mingxing, dans une annonce de recrutement, promettait à ses actrices des salaires allant de 50 à 300 yuans. Voir Huang Xuelei, *Commercializing Ideologies, Intellectuals and Cultural Production at the Mingxing Motion Picture Company, 1922-1938*, Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg Institut für Sinologie, p. 36.

2. Selon le Bureau des affaires sociales de Shanghai, en 1935 le salaire d'un ouvrier non spécialisé était de 20 yuans, il pouvait se monter à 50 yuans pour un ouvrier spécialisé. On estime donc que le revenu moyen pour une famille d'ouvrier non spécialisé était de 30 yuans par mois dans les années 1930 (voir Hanchao Lu, *Beyond the Neon Lights. Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, p. 249). Une ouvrière de l'industrie textile gagnait, pour une journée de onze heures de travail, entre 0,45 et 0,51 yuan (voir Emilie Honig, *Sisters and Strangers. Women in the Shanghai Cotton Mills, 1919-1949*, Stanford [Cal.], Stanford University Press, 1988, p. 177). Autre comparaison possible : la « location » au long terme en exclusivité d'une prostituée coûtait dans les 50 yuans (voir Gail Hershatter, « Prostitution and the market in women in early twentieth century Shanghai », in *Marriage and Inequality in Chinese Society*, Rubie S. Watson et Patricia Buckley Ebrey, Los Angeles-Berkeley, 1991, p. 275).

projet de renouveau du cinéma national et constituer le premier film d'une compagnie ambitieuse, la Lianhua¹. Un réalisateur formé aux États-Unis fut choisi pour tourner *Gudu chunmeng* [Rêve de printemps dans une antique capitale]: Ce serait lui, le grand Sun Yu, qui aurait pressenti, comme il le fit pour bien d'autres actrices, l'immense talent de Ruan Lingyu et l'aurait proposée pour le rôle principal.

Le tournage de ce film, important tant pour la carrière de Ruan Lingyu que pour l'histoire du cinéma chinois d'avant guerre, débuta à Pékin en décembre 1929. Ruan, dit-on, avait hésité à accepter le rôle, celui d'une courtisane qui conduit à la ruine son amant, un fonctionnaire de la capitale, et avec lui sa famille. Mais la perspective de travailler avec une équipe talentueuse, pour une production ambitieuse, l'avait convaincue. Le tournage à Pékin dura trois mois et le travail fut intense². Le film reçut un très bon accueil critique à sa sortie; il inaugurait, disait-on, une ère nouvelle du cinéma chinois. Les journaux louèrent le talent et la beauté de la jeune actrice. Une nouvelle phase de la carrière de Ruan Lingyu s'ouvrit alors, elle devint une des plus grandes stars chinoises des années 1930 et commença à être payée en conséquence, recevant un salaire mensuel variant entre 700 et 1 000 yuans³. La Lianhua, pour laquelle elle travaillait désormais, contribua de son côté à faire évoluer l'image des actrices. Il s'agissait d'associer talent et vertu et la compagnie constituait comme une famille, garante morale de ses employés⁴. L'émergence d'un star-system relayé par les innombrables publications

1. Sur l'histoire de la compagnie formée par Luo Mingyou et Li Minwei, la Lianhua, voir Anne Kerlan-Stephens et Marie-Claire Quiquemelle, « La compagnie cinématographique Lianhua et le cinéma progressiste chinois, 1930-1937 », *Arts asiatiques*, vol. 61, 2006.

2. Sur le tournage du film, voir Li Minwei (黎民偉), dans *Yingxi zazhi* [影戲雜誌 *Film Monthly*], 1/7-8, juin 1930, p. 44, et Sun Yu 孫瑜, *Yinhai fazhou* 銀海泛舟, Shanghai, Shanghai Wenyi chubanshe, 1987, p. 60.

3. Michael Chang, « The good, the bad and the beautiful: movie actresses and public discourse in Shanghai, 1920s-1930s », *op. cit.*, p. 297, n. 93. À sa mort, la compagnie devait encore plus de 2 000 yuans de salaire à l'actrice. C'était un salaire plus que suffisant pour bien vivre à Shanghai. Dans les années 1930, on estime qu'une famille de cinq personnes vivant à Shanghai dépensait environ 60 yuans par mois. Voir Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern, The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge (Mass.)-Londres, Harvard University Press, 1999, p. 33.

4. Voir à ce sujet le « Manifeste sur *Rêve de printemps dans une antique capitale* » par Luo Mingyou (羅明佑), publié dans *Yingxi zazhi*, 1/7-8, juin 1930, p. 38.

de magazines illustrés, associée à ce nouveau discours visant à moraliser le métier, transforma ainsi le statut de l'actrice de cinéma. En devenant une star respectable et adulée, Ruan Lingyu était désormais aussi une personne publique. Les rôles qu'elle incarna à l'écran, la personnalité que construisirent pour elle tant son employeur que les magazines allaient progressivement éclipser sa vie privée ou la rendre intenable.

Les rôles et les femmes : femme nouvelle ou victime

Des vingt-neuf films que tourna Ruan Lingyu entre 1926 et 1935 il ne reste que neuf, tous réalisés à la Lianhua entre 1931 et 1935. Des photos, des scénarios des films perdus subsistent. L'ensemble permet d'assister à la fois à la construction d'une personnalité cinématographique et de parcourir une galerie de portraits de femmes chinoises, shanghaiennes pour la plupart, celles que l'actrice incarna. C'est à cette galerie de portraits que nous nous intéresserons ici, laissant de côté la question de la personnalité cinématographique de l'artiste.

De l'avis de tous, Ruan Lingyu était une actrice exceptionnelle, imprimant comme un négatif photographique les moindres émotions de son personnage¹. Ainsi, habitant ses rôles avec âme, elle sut rendre compte de bien des situations propres à la condition féminine de son temps et de sa ville, Shanghai. Elle fut tour à tour jeune étudiante occidentalisée (*Lian'ai yu yiwu* [Amour et devoir]) ou austère institutrice militant en faveur du Mouvement de la vie nouvelle (*Guofeng* [L'Âme de la nation]). Elle joua des rôles qui la rapprochaient de son milieu social d'origine, fille du peuple et, plus rarement, fille de la campagne : vendeuse de fleurs de rue (*Yecao xianhua* [Herbes folles et fleurs sauvages]), ouvrière dans une filature et fille d'un docker malade vivant dans un bidonville (*Chengshi zhi ye* [Les Nuits de la ville]), orpheline livrée à elle-même dans les rues de Shanghai, fouillant les ordures, faisant la serveuse puis la prostituée (*Rensheng* [L'Humanité]), brave fabricante de jouets sur laquelle s'abattent les malheurs des guerres (*Xiao Wanyi* [Le Petit Jouet]), paysanne séduite puis abandonnée par un fils de maître (*Taohua qi xue ji* [Les

1. Wu Yonggang (吳永剛), *Lianhua huabao* (聯華畫報), vol. 7, n° 5, 1^{er} mars 1936.

fleurs de pêcheurs pleurent des larmes de sang])... Le destin de ces jeunes femmes est tragique, leur vie est un enchaînement d'événements malheureux et parfois rappelle la vie même de l'actrice. Lilian, la petite vendeuse de fleurs dans *Herbes folles et fleurs sauvages*, et Lingu, la jeune paysanne des *Fleurs de pêcheurs pleurent des larmes de sang* ont toutes deux une relation amoureuse avec un fils de riche qui est contraint par sa famille de les abandonner. Dans *Les Nuits de la ville*, la jeune ouvrière doit s'occuper de son père malade dans une chaumière insalubre que le propriétaire veut raser pour construire un cynodrome. Shanghai est une jungle pour ces jeunes femmes qui systématiquement s'y perdent, comme si rien, ni parents ni enfants, ne pouvait les protéger des cruautés urbaines. Mme Ye, brave artisane qui règne joyeusement sur sa communauté dans *Le Petit Jouet*, va ainsi perdre successivement son époux, terrassé par la maladie en pleine rue, son fils, volé dans la foule hostile de Shanghai, sa fille aînée, tuée lors d'un bombardement japonais en 1932. La douleur de ces pertes répétées la rend folle, mais la vie de Shanghai continue, indifférente à ses malheurs.

C'est dans deux types de rôles que Ruan Lingyu fut tout particulièrement inoubliable, rôles qui symbolisent la destinée des femmes shanghaiennes, prises entre tradition et modernité : la prostituée et la femme nouvelle.

La prostituée

La prostitution était un phénomène largement répandu à Shanghai et les élites cultivées s'étaient emparées de la question, emblématique à leurs yeux de l'exploitation de la femme et des vices de l'urbanisation. Dans six de ses films, Ruan Lingyu joua ainsi le rôle d'une courtisane, d'une prostituée ou d'une femme contrainte, à un moment ou à un autre de son existence, de vendre son corps. Un des plus beaux rôles donnés à l'actrice fut sans doute celui de *La Divine* [*Shennü*], dans le premier film du jeune Wu Yonggang. Ce film, réalisé en 1934, fait le portrait admirable d'une femme digne, élevant seule son enfant, économisant l'argent gagné la nuit pour qu'il puisse aller à l'école. Soumise à un proxénète cruel, elle finit par tuer celui-ci quand elle se rend compte qu'il lui a volé toutes ses économies. Elle est alors condamnée à la prison, peine qu'elle

accepte avec soulagement lorsqu'elle apprend que son fils sera pris en charge par son instituteur, un brave homme touché par le courage de cette femme. La Divine sait qu'en disparaissant de la société elle donne à ce fils, qu'elle ne verra sans doute plus jamais, une chance de s'élever socialement.

La Divine, contrairement à la présentation qui en est faite habituellement, n'est pas un film réaliste. Il ne décrit que de façon très générale, quasi abstraite, la condition de la prostituée shanghaienne, mais s'attarde en revanche sur la personnalité héroïque d'une femme condamnée par la société.

La prostituée jouée par Ruán Lingyu est d'abord montrée comme une mère aimante, mais qui doit laisser son bébé seul la nuit lorsqu'elle part travailler. On la voit alors racoler dans les rues de Shanghai. Sans doute appartient-elle à la catégorie des *yeji*, les « poules sauvages », qui constituaient le plus gros des bataillons de la prostitution à Shanghai¹. Une fois le client appâté, elles l'emmenaient dans des bordels loués par leur maquerelle ou, pour les plus pauvres, des chambres, voire des taudis². La rue où travaille la Divine est anonyme, passante, probablement située non loin de lieux de plaisir, théâtres, cinémas, cafés-terrasses ou maisons de thé. Peut-être est-elle proche de la fameuse ruelle de la Poudre parfumée, située à l'ouest de la rue de Nankin, où se concentraient un bon nombre de ces « poules sauvages³ ». C'était dans les ruelles, les *lilong*, de ce quartier que se trouvaient les maisons de thé où les jeunes femmes allaient chercher leurs clients et les bordels où elles les emmenaient, pour une passe ou une nuit qui leur rapportait entre 3 et 5 yuans⁴.

La tragédie de la Divine, c'est celle d'une femme du peuple peu éduquée, seule, déracinée, soumise à la violence masculine

1. On estime, selon les sources, qu'il y avait 30 000 prostituées dans les années 1930 à Shanghai, soit entre 2,3 et 3,6 % de la population féminine de la ville. Voir Christian Henriot, *Belles de Shanghai. Prostitution et sexualité en Chine aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1997, p. 139.

2. *Ibid.*, p. 103. Sur la hiérarchie des prostituées, voir aussi Gail Hershatter, « Prostitution and the market in women in early twentieth century Shanghai », *op. cit.*, p. 261-262.

3. Sur la géographie des prostituées à Shanghai, voir Christian Henriot, *Belles de Shanghai, op. cit.*, p. 236-244.

4. *Ibid.*, p. 295. Gail Hershatter (*op. cit.*, p. 262) donne une fourchette de 1 à 7 yuans la nuit.

sous la forme d'un proxénète libidineux. Dans la réalité, bien des prostituées étaient en fait sous la coupe d'une maquerelle. Ici, le proxénète représente le mâle dominant dans une société patriarcale, investi de tous les pouvoirs sur la femme qui « reste un être de non-droit, sinon un non-être¹ » : à telle enseigne que lorsqu'elle tue, en état de légitime défense, son proxénète, elle est condamnée à la prison. La prostituée interprétée par Ruan Lingyu incarne cette femme chinoise victime mais digne, admirable jusque dans son esprit de sacrifice. Dans la scène où la jeune femme comprend qu'elle va devoir « payer » en nature celui qui compte devenir son souteneur, l'actrice a su rendre, par ses allées et venues dans une pièce qui devient sa prison, par la façon dont elle s'assied sur une table, sa longue robe *qibao* fendue laissant apparaître ses jambes, par la façon dont elle demande une cigarette et rejette la fumée avec un sourire de cruelle ironie contre elle-même, la tragédie de cette vie subie.

Femme nouvelle ou fille moderne ?

La prostituée de *La Divine* est dépeinte avec beaucoup de compassion. Elle n'est pas présentée comme une femme dépravée. Bonne mère, femme économe tenant bien son foyer, se sacrifiant pour l'avenir de son enfant, elle est une figure féminine tout à fait acceptable selon les critères de la morale chinoise. Tel n'est pas le cas d'autres figures incarnées à plusieurs reprises par Ruan Lingyu, dont le statut est d'une grande ambiguïté : les femmes nouvelles et les filles modernes.

C'est durant la période du mouvement du 4 mai 1919 que se trouve formulée la « question féminine » chinoise. Pour les intellectuels du 4-Mai, la « femme nouvelle » (*xin nüxing*) est éduquée, indépendante quoique mariée, susceptible de prendre un emploi et de se révéler autonome². Elle est aussi une révolutionnaire,

1. Christian Henriot, *Belles de Shanghai*, op. cit., p. 155.

2. Voir, par exemple, le texte de Hu Shi (胡适) sur la « femme nouvelle » datant de 1918, « Meiguo de furen 美國的夫人 [Femmes américaines] », *Xin qingnian* (新青年) [La nouvelle jeunesse], vol. 5, n° 3, p. 213-223 ; cité dans Kristine Harris, « The New Woman incident : cinema, scandal and spectacle in 1935 Shanghai », in Sheldon Hsiang-peng Lu, *Transnational Chinese Cinemas, Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997, p. 287.

citoyenne à part entière, prête à se sacrifier pour la nation. Dans l'esprit des intellectuels progressistes s'élabore une équation entre la femme nouvelle et la nation chinoise, entre la modernité conçue comme progrès et la nouvelle féminité. C'est pourquoi la ville, et en particulier Shanghai, se trouve associée à cette femme nouvelle qui sait tirer parti de la modernité urbaine (liberté de déplacement grâce aux transports, possibilités d'emplois bien plus nombreuses qu'à la campagne) et la met en scène, par exemple à travers les nombreux médias consacrés aux femmes et à la mode. Mais cette figure positive de la modernité urbaine et de la féminité se trouve en contradiction avec une figure proche mais considérée comme dangereuse : celle de la fille moderne (*modeng guniang*). La fille moderne, c'est la modernité en ceci qu'elle représente une menace pour l'intégrité culturelle et spirituelle de la nation chinoise. Femme fatale, elle représente le versant décadent de Shanghai, la Shanghai des dancings, des salles de cinéma, des champs de courses où flânent des femmes à la recherche d'aventures sexuelles sans lendemain. Telle est la fille moderne, décrite par exemple chez des écrivains de l'école sensationnaliste comme Mu Shiyong¹.

Ces deux faces contradictoires de la modernité et de la féminité urbaine chinoise sont liées dans les discours et les représentations de la période. Le cinéma relaie l'une et l'autre et on peut voir, avec deux rôles tenus par Ruan Lingyu, combien la frontière entre la vision positive et la vision négative de la modernité faite femme est ténue.

Ruan Lingyu a incarné à deux reprises des « femmes modernes ». Elle fut d'abord Zhou Shuzhen dans *Trois femmes modernes* [*San ge modeng nüxing*], mariée à Zhang Yu par un accord entre les parents. Zhang la quitte pour devenir acteur à Shanghai ; elle l'y retrouve plus tard. Il l'emmène dans les dancings ou les casinos tandis que la jeune femme, qui travaille dans une compagnie de téléphone, lui fait découvrir la misère ouvrière de la cité et prend la tête d'une grève. Zhou Shuzhen est une véri-

1. Voir à ce sujet Sarah E. Stevens, « Figuring modernity : the New Woman and the Modern Girl in Republican China », *NWSA Journal*, vol. 15, n° 3 (automne 2003), p. 82-103.

table femme nouvelle¹ : éduquée, exerçant une profession honnête, révolutionnaire, elle représente l'avenir de la nation chinoise et s'oppose ainsi à des hommes « faibles », attirés par la superficialité de la modernité urbaine. Dans ce film, deux autres femmes modernes sont décrites : l'une est une jeune fille romantique qui se suicide par amour pour son idole, l'acteur Zhang Yu ; la seconde est une riche veuve ne vivant que pour les plaisirs de l'amour. En trois portraits, toute la variété de ce que représentait la modernité féminine est exposée, toute l'ambivalence de ce regard porté sur les femmes modernes dévoilée.

C'est cette même ambivalence que l'on retrouve dans l'avant-dernier rôle de Ruan Lingyu dans le film de Cai Chusheng *Xin nüxing* [Femmes modernes], un rôle tragiquement prémonitoire. L'actrice y joue le personnage de Wei Ming, une jeune femme éduquée qui est venue vivre à Shanghai après avoir été abandonnée avec sa fille par son époux. Elle travaille comme professeur de musique et cherche à publier son premier roman. C'est une jeune femme élégante, coquette, qui aime sortir et s'amuser ; mais c'est aussi une femme honnête qui repousse les avances de M. Wang, le directeur de l'école. C'est enfin une mère aimante qui cherche par tous les moyens à sauver sa fille lorsque celle-ci tombe malade. Renvoyée de l'école par le directeur éconduit, à court d'argent, Wei Ming se voit contrainte de se prostituer pour pouvoir payer les médicaments de sa fille. Mais son client n'est autre que M. Wang. De honte, Wei Ming s'enfuit et, alors que sa fille vient de mourir, se suicide. C'est à l'hôpital, agonisante, qu'elle découvre que les journaux la calomnient en annonçant à leur façon la mort de cette jeune écrivaine : « femme romantique », « femme moderne », « femme perdue », y lit-elle. Wei Ming se redresse alors dans son lit, criant : « Je veux vivre ! Je veux me venger ! », puis rend son dernier soupir.

Le film fut largement commenté dans la presse, tant par les journalistes que par les spectateurs. On s'offensa du mauvais rôle donné aux médias dans le film – les journaux allèrent jusqu'à forcer la compagnie cinématographique à publier des excuses offi-

1. Les expressions *modeng nüxing* et *xin nüxing* pouvaient être interchangeables pour signifier « femmes modernes ». Ce qui compte, ce n'est pas tant l'expression que la description faite de la femme associée à l'expression utilisée.

cielles¹. Mais, surtout, on critiqua le personnage de Wei Ming et son geste, celui d'une femme faible, échouant dans son projet d'indépendance. Était-ce là véritablement une femme nouvelle ? La femme nouvelle, n'était-ce pas plutôt la collègue de Wei Ming, cette Aying, une révolutionnaire allant donner des cours du soir à des ouvrières et qui avait composé l'hymne aux femmes nouvelles de Chine, qui clôt le film ? C'est aussi une femme qui a renoncé à toute élégance, préfigurant dans son accoutrement (une robe grossière, des cheveux mal peignés) les camarades communistes et se fondant dans la masse prolétarienne : l'individualité féminine se trouvait doublement dissoute, physiquement par la disparition d'un corps sexué, politiquement par l'intégration dans la foule en marche.

En 1935, on avait joué à Shanghai, avec un succès renouvelé, *La Maison de poupée* de Henrik Ibsen. Nora représentait, aux yeux de bien des intellectuels progressistes, le modèle de la femme nouvelle. Mais le film de Cai Chusheng et, peu de temps après, le suicide de Ruan Lingyu, jetaient une lumière trouble sur ce portrait de femme éduquée et aspirant à l'autonomie. La subjectivité féminine comme la nation chinoise moderne étaient en crise, en vérité. La femme nouvelle était prise entre deux visions contradictoires de cette modernité urbaine à laquelle elle était associée, ses velléités d'indépendance représentaient tout à la fois un espoir et une menace pour la société chinoise : le suicide de Wei Ming et, de façon plus spectaculaire encore, celui de Ruan Lingyu, quelques mois après la sortie du film, démontraient s'il en était besoin que même dans la moderne Shanghai les femmes modernes pouvaient rapidement devenir des victimes.

UNE TRAGÉDIE SHANGHAIENNE : LE SUICIDE DE RUAN LINGYU

À partir de 1930, la carrière de Ruan Lingyu progressa de façon constante ; l'actrice devint très populaire et fut même choisie comme meilleure actrice de l'année 1934. L'attaque japonaise sur Shanghai en 1932 eut un impact direct sur sa compagnie, la Lian-

1. Voir Kristine Harris, « The New Woman incident », *op. cit.*, p. 291.

hua, dont un des studios fut détruit par les bombardements. Les pertes financières importantes ne pouvant être épongées que grâce à des films susceptibles de remporter des succès de box-office, l'actrice fut d'autant plus sollicitée. Elle participa au tournage de films progressistes, décrivant la réalité sociale de son temps, mais elle apparut également dans des productions de pur divertissement, comme la suite de *Rêve de printemps dans l'antique capitale*, réalisée juste après l'attaque japonaise. De plus en plus souvent, son personnage cinématographique était celui d'une jeune femme victime mais digne, d'une héroïne tragique, éternellement blessée¹ par les aléas de la vie urbaine contemporaine. Ce personnage public, construit par sa filmographie mais aussi, dans une certaine mesure, par les magazines, parfois rencontrait parfois contredisait le personnage privé, qui devint, dans le contexte du développement du star-system des années 1930, de plus en plus exposé.

Une femme exposée

Dans sa vie privée, Ruan Lingyu n'était pas heureuse. Zhang Damin ne l'épousa jamais, la quitta à de nombreuses reprises mais, surtout, ne cessa de lui extorquer de l'argent, qu'il jouait ou dépensait à sa guise. Lorsqu'il n'y avait plus d'argent, il menaçait de mettre en gage ses bijoux ou ses vêtements et faisait aussi pression sur la mère de l'actrice, qui vivait avec le couple². L'adoption d'une petite fille ne changea rien à la situation, pas plus que les tentatives de l'actrice de trouver à Damin un emploi stable, ni même, au tout début de leur relation, alors qu'elle avait à peine dix-neuf ans, une première tentative de suicide. Lorsque sa renommée grandit à la Lianhua, l'actrice tenta de cacher cette relation scandaleuse. Elle déménageait sans cesse³ ou encore, lorsque le couple se rendait dans les dancings de la ville (on les voyait fréquemment au *Chat noir*), faisait mine de ne pas connaître Damin⁴. Mais celui-ci continuait de

1. Voir Michael Chang, « The good, the bad and the beautiful : movie actresses and public discourse in Shanghai, 1920s-1930s », *op. cit.*

2. Voir l'interview de Ruan Lingyu, Lu Xing'ou et Ye Quidie, *Ruan Lingyu zisha quanji*, *op. cit.*, p. 13-16.

3. Elle déménagea six fois entre 1929 et 1935. Voir *Lianhua huabao*, vol. 5, n° 7, 1^{er} avril 1935, p. 4.

4. Lu Xing'ou et Ye Quidie, *Ruan Lingyu zisha quanji*, *op. cit.*, p. 8.

menacer, voler, ou dépenser l'argent gagné par sa compagne. À bout de force, l'actrice contacta un avocat pour fixer les termes de leur séparation : elle agit là comme aurait pu le faire une femme mariée même si cela ne fut jamais le cas. Le contrat équivalait en effet à un contrat de divorce à l'amiable, une des formes possibles de séparation du couple sous la République, forme extrêmement rare encore dans les années 1930, *a fortiori* lorsque la femme était la demandeuse¹. Contrairement à un véritable divorce, cependant, l'accord devait rester secret. Il stipulait également que, si Zhang Damin rencontrait des difficultés financières après la séparation, Ruan Lingyu, « en souvenir des sentiments amoureux qui les avaient anciennement liés », lui verserait une aide mensuelle maximale de 100 yuans pour une période de deux années². L'accord entre les deux anciens amants fixait deux points : le droit pour l'une et l'autre partie de reprendre sa liberté et le cadre des compensations financières possibles. L'actrice rendit aussi ce jour-là à Damin les bijoux et habits qu'il lui avait offerts. D'une certaine façon, donc, Ruan Lingyu achetait sa liberté au cours d'une procédure qui fut sans doute fort humiliante en ce qu'elle la rabaisait au statut de marchandise, à l'instar d'une servante-esclave, d'une concubine, voire d'une courtisane.

Malheureusement pour l'actrice, la signature de ce document, en avril 1933, ne marqua pas la fin de ses difficultés privées. À la même époque, Ruan Lingyu rencontra un riche marchand de thé cantonais, de quinze ans son aîné, qui fréquentait le milieu des actrices à Shanghai. Il venait d'en quitter une, après l'avoir emmenée à Hollywood, lorsqu'il fit connaissance de Lingyu dans un de ces grands restaurants où l'on se réunissait pour festoyer la nuit. Tang Jinshan et Ruan Lingyu se plurent et le marchand de thé installa l'actrice dans une belle demeure Art déco meublée avec luxe³, dans la Concession française, villa du Jardin de la rivière Qin (Qinyuan cun), rue Xinzha⁴,

1. Les statistiques, selon le Bureau social de Shanghai, donnent pour la fin des années 1920 et le début des années 1930 le taux de 0,24-0,31 divorce pour 1 000 personnes. Voir Kathryn Bernhardt, « Women and the law : divorce in the republican period », *op. cit.*, p. 189.

2. Voir le contrat de séparation publié dans Lu Xing'ou et Ye Quidie, *Ruan Lingyu zisha quanji*, *op. cit.*, p. 19-20.

3. Comme le montrent les photos publiées dans le numéro consacré à la mort de l'actrice par la Lianhua. Voir *Lianhua huabao*, vol. 5, n°7, 1^{er} avril 1935, p. 30.

4. Cette maison est toujours visible à l'adresse de la rue Xinzha, nong 1124, n°9. C'est là que fut tourné le film de Stanley Kwan consacré à l'actrice.

Leur relation, cependant, devait rester secrète, et Tang Jinshan, s'il entretenait Ruan Lingyu avec faste, se montrant d'une grande générosité y compris à l'égard du personnel de la Lianhua lorsqu'il accompagnait l'actrice sur les tournages, ne lui proposait pas le mariage. Et pour cause : il était déjà marié. Ruan Lingyu n'était finalement que sa maîtresse ; elle était une fois de plus une femme sans droits, moins qu'une concubine, une femme que la société shanghaienne risquait de condamner si la vérité était révélée.

Zhang Damin, de son côté, continuait de harceler Ruan Lingyu ; Tang, sans doute pour l'en dissuader, lui intenta un procès en diffamation, qu'il perdit et qui eut pour conséquence d'exposer un peu plus la vie privée de l'actrice. Le coup fatal fut porté cependant par Zhang Damin. Une fois de plus à court d'argent, il demanda à l'actrice de lui payer les 500 yuans qu'elle lui devait encore mais exigea aussi qu'elle continue de lui verser 50 yuans de plus par mois. Lorsque celle-ci refusa, Damin choisit de porter l'affaire en justice et de la rendre publique. Il intenta deux procès, le premier contre Ruan Lingyu seule pour usurpation et faux en écriture, l'accusant en substance d'avoir imité sa signature sur le contrat de rupture ; le second contre Ruan Lingyu et Tang Jinshan pour diffamation et adultère. De plus, Damin vendit l'histoire à la presse et c'est ainsi qu'au début de l'année 1935 la relation scandaleuse de Ruan Lingyu et de Zhang Damin et la rencontre avec Tang Jinshan furent racontées dans les grands journaux shanghaiens. L'actrice n'eut d'autre possibilité que de se livrer à son tour à une confession qui précisait la nature de sa cohabitation avec Zhang et les termes de leur contrat de séparation. La presse, qui, au même moment, était en campagne contre la Lianhua pour son film *Femmes nouvelles*, film accusateur à l'égard des tabloïds, trouva en Ruan Lingyu, principale actrice du film, une victime idéale de leur vindicte. La vie privée de Ruan Lingyu fut étalée au grand jour et critiquée. On moquait la « femelle moderne », capable de régler un problème matrimonial par des actions de justice ou des accords financiers : dissoudre une union en faisant appel à la loi, c'en était trop de la part d'une femme¹ ! Telle était donc la limite que la société shanghaienne était prête à accepter.

1. Kristine Harris, dans « The New Woman incident » (*op. cit.*, p. 294), cite des articles du *Shibao* du 17 janvier 1935.

Cette campagne de presse nuisait fortement à l'image publique de l'héroïne tragique, mais vertueuse, que la Lianhua avait fait d'elle et que, clairement, la presse préférait à celle de la femme moderne et autonome. La vraie vie de Ruan Lingyu, en revanche, ressemblait de plus en plus à celle de Wei Ming, la jeune femme nouvelle du film de Cai Chusheng, calomniée par les journaux, déchue socialement, trahie par les hommes qui l'avaient désirée.

La dernière nuit shanghaienne

Le procès était fixé au 9 mars 1935 mais, dès l'avant-veille, la foule avait commencé à se poster devant le tribunal pour assister à l'événement¹. La jeune femme affrontait cette échéance dans des conditions difficiles. Elle était épuisée, ayant dû tourner deux films, *Femmes nouvelles* et *L'Âme de la nation*, en même temps. Le tournage de *Femmes nouvelles*, qui se conclut par le suicide de Wei Ming, avait été particulièrement éprouvant : la scène du suicide fut répétée vingt-cinq fois et celle de l'agonie de Wei Ming, d'après les témoins, plongea Ruan Lingyu dans un état de tristesse profonde — elle sanglota tout le reste de la journée². La jeune femme était au bord de l'épuisement et s'évanouit même une fois. Puis, lorsque le film sortit, il fallut faire face à la violente campagne de presse à son encontre. En privé, Ruan Lingyu ne rencontrait pas non plus le soutien qu'elle attendait de son amant. Celui-ci, inquiet de la mauvaise réputation qu'allait lui attirer le procès, et risquant, comme adultère, une peine pouvant aller jusqu'à un an de prison³, enchaînait les disputes avec Ruan Lingyu, se montrant même violent à son égard.

La nuit du 7 au 8 mars 1935 aurait pu ressembler à de nombreuses autres nuits shanghaiennes pour l'actrice, qui aimait sortir et danser. Ruan Lingyu était alors en plein tournage de *L'Âme de la nation* ; elle fut invitée avec Tang Jishan et d'autres membres de la Lianhua à un banquet organisé chez un des cofondateurs et directeurs de la compagnie, Li Minwei. Il s'agissait de faire hon-

1. *Shenbao*, 8 mars 1935, p. 11.

2. Voir « Les potins de la Lianhua », *Lianhua huabao*, vol. 5, n° 2, 16 janvier 1935, p. 6.

3. Philip C. C. Huang, « Women's choices under the law marriage, divorce, and illicit sex in the Qing and the Republic », *op. cit.*, p. 34.

neur à des Américains venus de Hollywood pour visiter les studios. On but beaucoup ce soir-là et le dîner fut émaillé de quelques incidents. Lin Chuchu, épouse de Li Minwei mais aussi actrice à la Lianhua et amie proche de Ruan Lingyu, sous l'emprise de la boisson, pleura, et se blessa le bras gauche¹. Il fallut l'emmener à l'hôpital. Avant de quitter ses amis, Ruan Lingyu alla embrasser les enfants de Li Minwei, Li Kang et surtout le petit Li Xi (Lai Shek), son filleul, qui avait joué le rôle du bébé, fils de la prostituée, dans *La Divine*².

C'est vers une heure du matin que l'actrice rentra chez elle³. Peut-être le couple s'arrêta-t-il, comme il en avait l'habitude lors de ces nuits shanghaiennes, dans un des dancings de la ville. À la maison, Tang s'endormit aussitôt mais l'actrice ne trouvait pas le sommeil, pensant au procès qui allait débiter le lendemain. Sa mère lui prépara une bouillie de riz et Ruan Lingyu monta dans sa chambre à l'étage. Elle mélangea alors à sa bouillie de riz trente comprimés de Véronal, l'équivalent de trois flacons, et avala lentement la mixture. Elle écrivit ensuite deux lettres, l'une à Tang Jinshan, l'autre à la « société ». Puis elle réveilla Tang, lui demandant s'il l'aimait vraiment et réclamant qu'il la prenne dans ses bras. C'est ainsi que Jinshan s'aperçut que la jeune femme était souffrante. Il réveilla sa mère et tous deux constatèrent que l'actrice s'était empoisonnée. À ce moment-là, Lingyu ne pouvait déjà plus parler. Tang Jinshan décida de la transporter à l'hôpital Fumin, tenu par des Japonais, rue Sichuan nord. C'était là qu'elle avait été sauvée lors de sa première tentative, ce qui explique peut-être le choix de cet hôpital extrêmement éloigné de leur lieu de résidence. Ce fut un choix funeste : il n'y avait pas de médecin de garde sur place. Il était 4 heures du matin et il fut impossible de trouver un autre hôpital dans le nord de la ville. On emmena alors l'actrice chez un médecin et Li Minwei, qui avait été prévenu vers 6 heures du matin, fit venir deux autres sommités. Ceux-ci tentèrent sur Ruan Lingyu, déjà dans le coma, toutes sortes de

1. Lai Shek (éd.), *Lai Man-wai's Diary*, Hong Kong Film Archives, s. d., p. 17.

2. Lu Xing'ou et Ye Qjudie, *Ruan Lingyu zisha quanji*, op. cit., p. 1., et Li Minwei dans *Lianhua huabao*, vol. 5, n° 7, 1^{er} avril 1935.

3. L'ensemble du récit qui suit vient de l'article du *Shenbao* publié le 11 mars 1935 et du récit publié dans Lu Xing'ou et Ye Qjudie, op. cit., p. 1-4. Des éléments additionnels proviennent d'articles issus du *Lianhua huabao*, vol. 5, n° 7, 1^{er} avril 1935.

techniques (oxygène, lavages d'estomac, bain d'eau chaude, respiration artificielle) pour la ramener à la vie. Elle fut finalement admise à l'hôpital Zhongxi, rue Pushi, mais il était trop tard. Le décès fut prononcé le 8 mars à 18 h 38.

Le corps fut transporté, après enquête concluant au suicide, au funérarium Wanguo, un funérarium occidental situé dans la Concession française, le 9 mars au matin. Tang Jinshan avait annoncé dans les journaux la mort de l'actrice en présentant celle-ci comme son épouse. La nouvelle se répandit alors dans Shanghai et l'après-midi du 9 mars une foule de plus en plus compacte se pressa devant les portes du funérarium pour lui rendre un dernier hommage. Venus à pied, en charrette, en bus ou en tramway, de Shanghai et plus encore de l'extérieur, ses admirateurs affluèrent ; refoulés, ils refusaient de partir et s'installaient dans le jardin en face. Les femmes, et en particulier les jeunes filles, écolières ou étudiantes, étaient majoritaires dans la foule. Les corbeilles de fleurs s'accumulaient dans le funérarium où s'étaient rassemblés, à l'étage, autour de l'actrice, outre Tang Jinshan, la mère de Ruan Lingyu et Xiaoyu, sa fille adoptive, tout le personnel de la Lianhua.

Les cérémonies commencèrent¹. Le 11 mars eurent lieu la mise en bière puis une cérémonie qui dura toute la journée, des rites bouddhiques alternant avec des hommages rendus à l'actrice par ses amis et collègues. Durant quatre heures, le public put défiler devant la dépouille de Ruan Lingyu. On estima que plus de dix mille personnes vinrent ainsi voir la morte ce jour-là ; soixante mille étaient présentes aux abords du funérarium. Couchée sur un lit de fleurs roses, jaunes et blanches, Ruan Lingyu avait été vêtue d'une *qibao* finement brodée², elle portait des chaussures noires également brodées ; on lui avait mis une paire de boucles d'oreilles en fausses pierres précieuses et elle portait à la main gauche une alliance en or blanc ; on lui avait fait sa coiffure habituelle, une permanente souple, et on l'avait fardée. La dernière image que ses proches et admirateurs gardèrent d'elle fut ainsi

1. Le récit suivant est tiré de la lecture du *Shenbao*, 12 et 15 mars 1935, du *Lianhua huabao*, vol. 5, n° 7, 1^{er} avril 1935, et de Lu Xing'ou et Ye Qiudie, *Ruan Lingyu zisha quanji*, *op. cit.*

2. Lu Xing'ou et Ye Qiudie, *op. cit.*, p. 27.

celle d'une Shanghaïenne élégante et moderne, aussi belle qu'elle l'avait été à l'écran.

Le 14 mars, ce furent les funérailles, tout aussi grandioses. Dès le matin, une foule compacte, extrêmement silencieuse, se tenait devant les portes du funérarium. Le cortège s'ébranla vers 13 h 30. Une voiture, surmontée d'un immense portrait de la star, ouvrait la marche, suivie du corbillard et d'une voiture noyée sous les fleurs. Des orchestres d'enfants issus d'orphelinats de la ville accompagnaient la procession qui, quittant la Concession française, se dirigea sur plus de cinq kilomètres vers le cimetière de la communauté cantonaise, le cimetière Assemblée de droiture (Lian-yi shanzhuang ou, en cantonais, Luen Yee Sayzoong), dans le district de Zhabei. Les rues étaient bloquées, le trafic interrompu et la tête du cortège n'atteignit sa destination que vers 15 heures. Une immense bannière avait été suspendue aux portes du cimetière, où les derniers mots de l'actrice avaient été inscrits : *Ren Yan Ke Wei* ! (« Que les ragots sont effrayants ! »). Puis l'actrice fut enterrée et, à la tombée de la nuit, peu à peu, amis, proches et spectateurs anonymes, ces quelque cent mille personnes (d'après les estimations de l'époque) qui avaient accompagné et salué l'actrice pour la dernière fois, se dispersèrent alors. Sur la grille du cimetière revenu au calme, les mots terribles et accusateurs de Ruan Lingyu demeuraient. L'actrice avait été enterrée mais ses paroles continuaient de résonner dans tout Shanghai et au-delà.

Qui a tué Ruan Lingyu ?

Ruan Lingyu n'était pas enterrée qu'elle était déjà devenue une légende. Les funérailles spectaculaires, les dernières photos de l'actrice, mais aussi la similitude de son destin avec celui du dernier personnage qu'elle incarna à l'écran, Wei Ming, y contribuèrent certainement. Des jeunes femmes se suicidèrent, dit-on, pour la suivre, l'une d'elles laissant ce mot : « Si Ruan Lingyu est morte, à quoi bon continuer à vivre ? » Un homme se tua de la même façon que l'actrice, en ingurgitant des somnifères. Des affichettes apparurent sur les murs de Shanghai : Ruan Lingyu n'était pas morte, elle était cachée à Canton – le corps gisant dans le cercueil n'était qu'une figurine de cire. Un lycéen qui avait vu tous les films de l'actrice au moins deux fois vit apparaître son fan-

tôme le jour de la fête des morts et sa mère donna naissance à un bébé lui ressemblant trait pour trait¹. De fait, Ruan Lingyu hantait Shanghai. Dès le 15 mars, son film *Femmes nouvelles* ressortait au Central, avec pour publicité dans les journaux une photo de Wei Ming au moment de sa mort². Des publicités évoquaient l'actrice, telle celle de ce confiseur qui vantait ses prunes confites avec ces mots : « Ruan Lingyu a disparu, mais la forêt de pruniers est en pleine floraison [...] en souvenir de cette grande vedette, consommez nos prunes confites³ ». L'actrice appartenait désormais à la rumeur populaire, elle devint le sujet d'opéras, de chansons qui contaient les amours malheureuses de la belle, de livres de souvenirs illustrés brochant sur les détails réels ou supposés de sa vie. Zhang Damin lui-même, opportuniste, monta un opéra intitulé *La Mort d'une star de l'écran*.

Le peuple anonyme s'empara de la légende, mais les journalistes et hommes de lettres firent de même. Le suicide de l'actrice devint un grand sujet de débat. La question qui s'imposait était : « Qui a tué Ruan Lingyu ? » La mort de la jeune femme devint pour les intellectuels progressistes le symbole de la persistance de l'oppression féodale sur la femme chinoise. Ruan Lingyu s'était sacrifiée pour toutes les femmes de Chine. Les hommes qui, comme Zhang Damin ou Tang Jinshan, l'avaient considérée comme une marchandise, la société, avec ses valeurs issues du système patriarcal, l'avaient tuée. La « question féminine », largement débattue au moment de la sortie de *Femmes nouvelles*, rebondissait de plus belle avec la mort de l'actrice. Celle-ci était présentée non plus comme une « femelle moderne » mais comme une faible femme, victime de la société. La presse se réconcilia donc avec l'actrice, une fois celle-ci morte.

Les lettres qu'elle laissait ou qu'on lui attribua contribuèrent à nourrir les débats. En particulier cette « Lettre à la société », publiée par Tang Jinshan dès le 10 mars dans les journaux shang-

1. Shu Kei, « La légende de Ruan Lingyu », in Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek, *Le Cinéma chinois*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1984, p. 149-154.

2. *Shenbao*, 15 mars 1935.

3. Shu Kei, *ibid.*, p. 152. Les prunes en question étaient une spécialité de Hangzhou, ville où Ruan Lingyu était allée tourner le film de Fei Mu *Xiangxue hai* (Une mer de neige parfumée), d'où l'association entre le produit et l'actrice.

haiens, dont le très lu *Shenbao*¹, fut abondamment commentée. Cette lettre accusait clairement Zhang Damin de l'avoir poussée au suicide ; mais elle soulignait aussi le rôle de l'opinion publique dans sa mort : « Avec ma mort, les gens vont sûrement penser que je cherche à échapper à ma punition. Mais de quoi suis-je coupable en vérité ?... Les gens ne comprennent pas ma situation, ils croient que j'ai été injuste avec Zhang Damin. Que puis-je faire ? La seule façon de résoudre le problème est de me tuer. Oui ! Qu'importe que je sois morte, ce qui est effrayant, ce sont les ragots. Les ragots sont vraiment effrayants ! » Selon l'analyse de Lu Xun, parue dans une revue deux mois après les événements, les ragots que craignait l'actrice étaient avant tout ceux que la presse avait colportés. La presse était montrée du doigt pour avoir construit et exploité le scandale autour de la vie de Ruan Lingyu et du personnage de Wei Ming. La presse était réellement coupable de cette mort².

Les analyses et débats se poursuivirent bien au-delà des années 1930, et le suicide de Ruan Lingyu continue de susciter, chez les cinéphiles, les artistes ou les universitaires, réflexions et questions³. Le suicide de l'actrice, les explications qu'on peut prétendre en donner sont à l'intersection de trois sphères : la sphère des médias de masse et du star-system qui se mettaient en place à Shanghai dans les années 1930, la condition féminine dans cette ville, entre modernité et traditions patriarcales, et la vie personnelle de la jeune femme.

1. Il plane un certain mystère concernant les lettres écrites par Ruan Lingyu. Tang Jinshan produisit en mars 1935 une lettre lui étant adressée dans laquelle Ruan Lingyu lui demande de prendre soin de sa mère et de sa fille et de récupérer les 2 050 yuans de salaire que la compagnie lui devait. Mais, en avril 1935, deux nouvelles lettres firent leur apparition. La première, adressée à Zhang Damin, ne contient pas les fameuses paroles « *Ren Yan Ke Wei* », même si elle est assez proche dans l'ensemble de la lettre publiée en mars. La seconde, adressée à Tang, avait un ton fortement accusateur à son égard, lui reprochant de l'avoir battue et trompée. On s'accorde aujourd'hui à dire que la première lettre est apocryphe et qu'elle aurait été écrite par la nouvelle maîtresse de Tang, à sa demande, pour couvrir celui-ci.

2. Lu Xun (魯迅), « Lun Ren Yan Ke Wei (論人言可畏) », reproduit dans Cheng Jihua (程季華) (éd.), *Ruan Lingyu (阮玲玉)*, Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 1985, p. 13-14.

3. Voir, par exemple, les articles de Kristine Harris et Michael Chang cités ici ou, dans le domaine cinématographique, le film de Stanley Kwan *Center Stage*, 1992, avec Maggie Cheung dans le rôle-titre, qui remporta l'Ours d'argent de la meilleure actrice au festival de Berlin en 1992.

Les médias, la presse magazine exposèrent violemment Ruan Lingyu. Le star-system était chose nouvelle à Shanghai au début des années 1930 : des photos, des récits circulaient sur la vie privée des acteurs à une échelle massive. Les compagnies cinématographiques construisirent des *persona* cinématographiques en s'appuyant sur ce développement de la presse magazine, elles tiraient une partie de leurs revenus du succès de leurs stars. La vie privée de Ruan Lingyu ne lui appartenait pas : elle était soit transformée pour devenir la matière de son personnage public, soit caricaturée par la presse à scandales. Une fois morte, la part privée, intime de l'actrice disparut tout à fait. La Lianhua, quoique exploitant le plus dignement possible l'événement, fut la première à tirer parti de ce drame en publiant des numéros spéciaux, des livres de souvenirs et, bien entendu, en projetant les films de l'actrice. L'image publique de Ruan Lingyu, celle que les spectateurs adoraient, cette image d'héroïne tragique, victime et faible – et non pas celle d'une femme combative, ayant pris un avocat pour mettre fin à une relation d'exploitation avec un homme –, l'emporta finalement : en se tuant, comme Wei Ming et comme quatre autres personnages féminins qu'elle avait incarnés à l'écran, Ruan Lingyu rejoignait pour l'éternité l'image publique, cinématographique, que les médias et sa compagnie avaient forgée pour elle.

La pression médiatique reflétait par ailleurs les immenses contradictions alors à l'œuvre dans la société shanghaienne concernant le statut des femmes. Le suicide d'une « femme nouvelle » n'était malheureusement pas chose rare à Shanghai sous la République : un an avant Ruan Lingyu, une autre actrice, Ai Xia, s'était tuée ; sa mort avait inspiré le film de Cai Chusheng *Femmes nouvelles*. D'autres suicides, plus anciens, avaient défrayé la chronique et, à Shanghai même, le suicide féminin était un véritable phénomène de société : il y eut, en 1929, 1 071 suicides de femmes pour 918 suicides masculins¹. Bien souvent, ces actes posaient la question des limites de la modernisation des

1. D'après Bryna Goodman, « The new woman commits suicide : the press, cultural memory and the new Republic », *The Journal of Asian Studies*, vol. 64, n° 1 (février 2005), p. 75. Selon B. Goodman, en tenant compte du nombre supérieur d'hommes par rapport aux femmes à Shanghai, en données corrigées, cela équivaudrait à un rapport de 16 suicides féminins pour 10 suicides masculins.

esprits, désirée par les élites progressistes mais encore peu répandue dans la société. Les jeunes femmes comme Ruan Lingyu évoluaient entre plusieurs mondes contradictoires : elles étaient à la fois de jeunes professionnelles éduquées, autonomes, se considérant comme des individus à part entière, comme l'école et la loi le leur signifiaient, mais elles étaient aussi considérées avec suspicion pour leur indépendance, et leur liberté s'arrêtait là où l'institution ancestrale de la famille et du mariage s'élevait. Psychologiquement, elles étaient scindées, modernes en apparence mais profondément traditionnelles. Il est en effet frappant de constater que les raisons que donne Ruan Lingyu à son suicide – le suicide comme unique moyen de se laver d'une injustice et de rétablir son honneur – sont celles-là mêmes qui, de tout temps, conduisirent les femmes chinoises à se tuer¹. Comme certains intellectuels progressistes ne manquèrent pas de le souligner, en se suicidant, Ruan Lingyu (comme Wei Ming dans le film) avait agi en femme de l'ancienne société, pas en femme nouvelle.

Il faut enfin, bien entendu, admettre que son geste fut celui d'un individu en crise qui appelait au secours. De l'avis des médecins de l'époque, l'empoisonnement n'aurait pas été fatal n'eussent été les retards successifs dans les interventions médicales. De nombreux témoignages concordent aussi pour dire que l'actrice était surmenée. Elle avait toujours travaillé avec un grand sérieux, ne ménageant jamais sa peine, comme le racontent les réalisateurs qui la connurent. Le double tournage, jour et nuit, de *Femmes nouvelles* et de *L'Âme de la nation*, la nécessité, devant le succès du cinéma parlant, de se mettre à l'apprentissage du mandarin (auquel elle se consacrait quatre heures par jour avant sa mort²) pour espérer rester une grande star, à quoi s'ajoutaient les sessions de distribution d'autographes, les nécessaires apparitions publiques y compris tard le soir dans les dancings, les

1. Voir, au sujet du suicide des femmes dans la société chinoise, le numéro spécial de la revue *Nan nü* 3 (1), 2001, *Female Suicide in Late Imperial China*, ainsi que l'article de Sing Lee et Arthur Kleinman, « Suicide as resistance in Chinese society », in Elizabeth Perry et Mark Selden, *Chinese Society, Change, Conflict and Resistance*, Londres-New York, Routledge, 2000, p. 221-240. Ce dernier article constate qu'aujourd'hui encore et contrairement aux statistiques mondiales le suicide féminin reste majoritaire en Chine.

2. Michael Chang, « The good, the bad and the beautiful : movie actresses and public discourse in Shanghai, 1920s-1930s », *op. cit.*, p. 149.

séances de photographie en auraient épuisé plus d'une. Derrière l'image glamour transmise par les journaux, derrière ces photos de Ruan Lingyu tenant son petit chien, conversant avec d'autres actrices de ses amies, jouant avec sa fille ou en compagnie de sa mère, il y avait la réalité d'une vie professionnelle extrêmement exigeante. Quel effet pouvaient avoir sur un esprit fatigué les cris des vendeurs de journaux annonçant son procès ? Cette actrice, qui avouait rêver la nuit de ses rôles, et qui faisait l'admiration des réalisateurs pour l'extrême facilité avec laquelle elle se glissait dans la psychologie de ses personnages¹, joua principalement des rôles tragiques. Un soir de mars 1935, son destin réel rejoignit celui de toutes les héroïnes qu'elle avait incarnées, pour toujours. Et c'est ainsi que sa vie est devenue un mythe, sa mort un symbole, tant il est vrai qu'à la ville comme à l'écran la jeune femme et ses personnages cristallisèrent les multiples contradictions de la vie d'une femme chinoise dans la grande ville de Shanghai au tournant des années 1930. N'est-ce donc pas finalement Shanghai qui l'a tuée, Shanghai, ce miroir d'une modernité qui signifiait tout autant espoir d'autonomie que danger de perte ?

1. Cai Chusheng, « Zhuyi Ruan Lingyi », *op. cit.*, p. 258.

Anne Kerlan

Aller au cinéma pour apprendre à être « moderne » ?

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

Avertissement

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

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

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

revues.org

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

Référence électronique

Anne Kerlan, « Aller au cinéma pour apprendre à être « moderne » ? », *Conserveries mémorielles* [En ligne], # 12 | 2012, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 08 février 2014. URL : <http://cm.revues.org/1108>

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

<http://cm.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

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

Document généré automatiquement le 08 février 2014.

© Conserveries mémorielles

Anne Kerlan

Aller au cinéma pour apprendre à être « moderne » ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De la mission civilisatrice au discours de classe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusion : de la mission civilisatrice à l'acte patriotique

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

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

Bibliographie

- ALLEN, B. S., *Chinese Theaters Handbook*, Tianjin, La Librairie Française, Oriental Publisher, s.d. (ouvrage disponible sur le site de l'université d'Oregon, http://e-asia.uoregon.edu/zeasia/echina_a.htm, consulté le 10 novembre 2010).
- BOORMAN, Howard L. ed. et HOWARD, Richard C. ass. ed., *Biographical Dictionary of Republican China*, New York/London, Columbia University Press, 1967-1979.
- CHENG Jihua, LI Shaobai et XING Zuwen, *Zhongguo dianying fazhan shi (Histoire du cinéma chinois)*, Beijing, Zhongguo dianying chubanshe, 1963.
- ELSAESSER, Thomas, « La notion de genre et le film comme produit "semi-fini" : l'exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914) », 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006, p. 67-85.
- GAMBLE, Sidney, *Peking : a social survey conducted under auspices of the Princeton University Center in China and the Peking Young Men's Christian Association*, New York, George H. Doran Co., 1921.
- HERSHATTER, Gail, *The workers of Tianjin, 1900-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1986.
- HOU Xisan, *Beijing laoxiyuan zi (Les anciennes salles de théâtre de Pékin)*, Beijing, Zhongguo chengshi chubanshe, Beijing shihua n° 4, 1996.
- HOU Xisan, *Xi lou xi guan (Les salles et lieux de spectacle)*, Beijing, Wenwu chubanshe, 2003.
- HUANG Xuelei, « Through the Looking-glass of Spatiality: Spatial Practice, Contact Relation and the Isis Theater, 1917-1937 », article à paraître dans *Modern Chinese Literature and Culture*, automne 2011.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11 Ku Sheng dit avoir visité ce cinéma en 1915.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pour citer cet article

Référence électronique

Anne Kerlan, « Aller au cinéma pour apprendre à être « moderne » ? », *Conserveries mémorielles* [En ligne], # 12 | 2012, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 08 février 2014. URL : <http://cm.revues.org/1108>

À propos de l'auteur

Anne Kerlan

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

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

Droits d'auteur

© Conserveries mémorielles

Résumés

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

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

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

Entrées d’index

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

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

Géographie : Chine

Index chronologique : Chine républicaine (1911-1949)

De la *qipao* au col Mao : richesse visuelle et thématique des magazines de cinéma chinois de la première moitié du xx^e siècle

Résumé

Parallèlement au développement du cinéma en Chine, journaux ou magazines consacrés au septième art font leur apparition à partir de 1921. Cette presse spécialisée, reposant entièrement sur des fonds privés, perdure jusqu'en 1951, en suivant les étapes de la chaotique histoire de Chine républicaine. Abondamment illustrées, ses publications reflètent à la fois les goûts du public cinéophile, ses évolutions, mais aussi le lien complexe qui existe alors entre le cinéma et la société chinoise. La richesse graphique des couvertures de magazines ici étudiées nous permet de proposer un premier aperçu de ce phénomène.

概要

在中國電影發展的同時，與第七藝術相關的報刊也於1921年開始出現。此類專刊完全由私人投資，一直發行到1951年，與中華民國的混亂歷史相始終。這些刊物附有大量插圖，反映了電影愛好者的趣味及其轉變，同時也揭示了當時的電影藝術與中國社會之間錯綜複雜的關係。本文研究的電影雜誌封面圖畫豐富多彩，得以首次讓人一覽這一現象。

Abstract

Together with the development of cinema in China, newspapers and fanzines dedicated to the « seventh art » made their appearance from 1921 on. This genre, which relied entirely on private funds, continued to exist until 1951, following all the intricacies of the chaotic history of Republican China. Extensively illustrated, these publications reflect the tastes of movie goers and their evolution, as well as the complex tie that existed between cinema and Chinese society at the time. The graphic richness of the magazine covers presented here allows a first presentation of this phenomenon.

要約

中国映画の展開と並行して、中国では1921年以来「第七芸術」を専門とするいくつかの新聞や雑誌が出現した。この映画専門のメディアは、完全に民間の財源に基づいていたが、中国共和国の波乱に満ちた歴史に揉まれながら1951年まで継続して出版された。豊富な画像を含んだこれらの出版物は、映画愛好家たちの好みやその変遷を反映すると同時に、映画と中国社会の複雑な関係をも映しだすものである。ここで対象とした雑誌の表紙に見られる豊かな図像から、われわれは、この現象についての最初の概観を試みた。

Il est probable que le cinéma constituait durant la période républicaine (1911-1949) (et même au-delà) l'un des premiers loisirs des citoyens chinois. On n'a malheureusement pas de chiffres de la fréquentation des salles, mais quelques exemples fournissent une indication sur le degré de popularité de ce divertissement. Ainsi, l'un des films les plus populaires dans les années 1930, *Le chant des pêcheurs* (*Yuguang qu*, réalisé par Cai Chusheng, 1934), tint l'affiche d'un cinéma durant quatre-vingt-quatre jours d'affilée lors de sa sortie à Shanghai¹. Sachant qu'il y avait deux à trois séances quotidiennes et que le Jincheng avait une capacité de mille sept cent quatre-vingt-six places, on peut donc estimer qu'en audience cumulée, 300 000 à 450 000 Shanghaiens ont pu aller voir ce film. On peut aussi s'intéresser aux chiffres publiés en 1934 dans *L'Annuaire du cinéma chinois* (*Zhongguo dianying nianjian* 中國電影年鑒), où deux cent trente-neuf salles de cinéma sont répertoriées sur l'ensemble du territoire dans plus de vingt provinces². Malgré l'écrasante supériorité de Shanghai, Pékin, Tianjin ou Canton en nombre de salles, force est de constater que le cinéma se diffuse alors en Chine, jusqu'au Yunnan au sud-ouest ou Harbin au nord. Les salles de cinéma de ces localités plus excentrées, loin d'être de taille négligeable, atteignent régulièrement plus de mille places comme c'est le cas du Cinéma Central de Xiangtan, au Hunan, salle de mille cinq cents sièges équipée en projection sonore et muette³. La présence de salles de cinéma commerciales dans de nombreuses localités chinoises atteste de l'importance de ce divertissement dans la culture populaire urbaine chinoise de la première moitié du xx^e siècle.

Cette diffusion et cette popularité du cinéma sur le territoire chinois peuvent aussi se mesurer par l'importance de la presse magazine consacrée au septième art. Pas moins de trois cent soixante-dix titres⁴ sont publiés entre 1921 et 1951, c'est-à-dire entre la date de parution du premier magazine et celle de fermeture de la dernière compagnie d'édition privée. Là encore, si Shanghai est le lieu de publication de la majorité des titres, on note que d'autres localités ont pu avoir, même de façon épisodique, leur propre publication. Les magazines contribuent à la pénétration du cinéma dans le pays et plus largement dans la communauté chinoise : expédiés ou édités en différents lieux de Chine et d'Outre-mer, ils réunissent, par-delà les distances géographiques, les publics et sont parfois la seule forme de circulation de certaines œuvres cinématographiques, présentées par l'intermédiaire d'articles critiques, de publicités illustrées, ou encore de la publication du scénario, voire, parfois, de véritables histoires en images. Les magazines de cinéma sont donc, pour qui veut étudier l'histoire du cinéma chinois et plus largement l'histoire de la culture populaire dans la Chine républicaine, un excellent point d'entrée.

Le présent article ne constitue qu'un exposé sommaire et préliminaire des différentes façons dont on peut s'intéresser à ces publications⁵. Il s'appuie sur l'exploration d'une collection privée unique en son genre, celle de M. Paul Fonoroff, résidant à Hong Kong, collectionneur depuis plus de trente ans. Sa collection, l'une des plus importantes au monde, est riche en particulier de plus de trois cents titres de journaux ou magazines consacrés au cinéma chinois des origines aux années 1970⁶. Les Parisiens la découvrent à l'occasion d'une petite exposition organisée en novembre et décembre 2011 à l'Institut National d'Histoire de l'Art⁷. Après une rapide présentation historique, nous nous intéresserons dans cet article à l'aspect le plus visible de ces magazines – leurs couvertures – en pointant trois directions de recherche : la richesse graphique, la figure de la star et de la femme nouvelle et, enfin, la question de la représentation nationale.

Une histoire des magazines de cinéma chinois

Tout au long des trente années qui constituent la période de floraison des publications privées consacrées au cinéma en Chine, divers types de supports (magazine, revue, illustré, journal), avec différentes fréquences (du quotidien à la revue trimestrielle en passant par l'hebdomadaire ou le mensuel) furent présents sur le marché. La première publication consacrée au cinéma en Chine date de 1921, au moment où apparaissent aussi les premiers studios de films chinois⁸. Avec ceux-ci, se met en place un vedettariat qui ne cessera de se développer. Les studios publient dans cette optique leurs propres revues de cinéma pour promouvoir leurs acteurs et actrices. Les compagnies chinoises et leurs vedettes doivent cependant affronter la concurrence des films hollywoodiens qui dominent le marché. De nombreuses revues dédiées à ces stars d'Amérique qui remportent l'admiration du public sont publiées en Chine. L'apparition des premières salles de cinéma vers la fin des années 1910, immenses et luxueuses comme le voulait la tendance à l'époque, favorise aussi la publication de magazines, visant à la promotion de ces palaces du cinéma et de leur programmation⁹. Jusqu'en 1931, la plupart des publications

5. Très peu de recherches ont été effectuées sur les magazines de cinéma chinois. Deux index ont été réalisés : LIU *et al.* 1962 ; ZHANG *et al.* 1992. Le dictionnaire cité en note 4 a été édité très récemment par une équipe de conservateurs de la bibliothèque de Shanghai, qui possède probablement la plus riche collection de ce type. Un site reprenant les entrées du dictionnaire a été mis en ligne : http://memoire.digilib.sh.cn/SHNH/book/book_index.jsp.

6. Une partie de cette collection a été présentée dans son ouvrage, FONOROFF 1997.

7. Voir KERLAN (éd.) 2011.

8. Il s'agit du *Yingxi congbao* 影戲叢報 (*Journal du cinéma*), paru en février 1921. Ce magazine, qui connut seize numéros était consacré exclusivement aux stars américaines. Deux mois plus tard, en avril 1921, un autre magazine, le *Yingxi zazhi* 影戲雜誌 (*Magazine du Film*) était fondé par des entrepreneurs de l'industrie du film. Ce magazine traitait du cinéma aussi bien sous un angle technique qu'esthétique et critique. C'est en 1922 qu'est fondée la Star (Mingxing), une des principales compagnies de production cinématographique jusqu'en 1937.

9. Sur les salles de cinéma en Chine dans les années 1910-1930 voir Hou 2003 ; ZHIWEI 2006 ; HUANG à paraître ; KERLAN à paraître.

1. Voir PANG 2002, appendice II.

2. ZHONGGUO DIANYING XUEHUI (éd.) 2007.

3. *Ibid.*, p. 892.

4. D'après les index du *Zhongguo xiandai dianying qikan quanmu shuzhi* 2009.

ont une courte existence. Les restructurations économiques que connaît l'industrie cinématographique au tournant des années 1930 ont des répercussions dans le domaine éditorial. Si les compagnies et les salles de cinéma continuent à avoir une importante activité éditoriale, des maisons de presse indépendantes investissent à leur tour dans le domaine cinématographique. On assiste ainsi, jusqu'en 1941, à un développement, une consolidation, mais aussi une diversification de la presse magazine : développement, en nombre de titres parus et d'exemplaires tirés ; consolidation, avec l'apparition de quelques revues phares, qui s'installent durablement dans le champ¹⁰ ; diversification enfin, avec des revues aux orientations thématiques, artistiques, voire politiques très variées. Cette situation dure jusqu'en 1941 – Shanghai, mais aussi la Mandchourie occupée ou encore des villes de la Chine libre (Chengdu, Chongqing), demeurant durant les premières années de la guerre des lieux d'activité éditoriale. Mais après Pearl Harbour, la disparition des concessions internationales à Shanghai et la censure imposée par l'occupant japonais, ajoutées aux difficultés d'approvisionnement en papier rendent les publications bien plus rares. Elles reprennent de plus belle dans l'immédiat après-guerre, qui s'ouvre sur l'une des plus belles périodes pour le cinéma chinois et pour la vente de magazines sur le sujet. En dépit de la guerre civile qui oppose nationalistes et communistes, et alors que ces deux forces politiques contrôlent certains studios, le cinéma est une industrie florissante, en plein renouveau. Les magazines se font le reflet d'une société à la fois traversée par les questions politiques et désireuse de se divertir sans parti-pris. Ceci se traduit également par une cohabitation entre publications privées et publications d'État qui perdure jusqu'au début de la République populaire de Chine. Dans les secondes, on trouve moins d'articles consacrés aux stars et une nouvelle conception du cinéma, conçu comme un outil de propagande politique, y est développée. On peut suivre au jour le jour, dans ces magazines, la déchéance de Hollywood et l'avènement du cinéma soviétique. La première campagne de rectification culturelle lancée en 1951 en République populaire de Chine conduit à la fermeture du dernier magazine de cinéma indépendant encore en activité, le fameux *The Chin Chin Screen* dont le dernier numéro paraît le 31 octobre 1951. C'est désormais dans les publications de la diaspora, à Hong Kong et dans le Sud-Est asiatique – Djakarta, Singapour, Bangkok – qu'un certain cinéma commercial et populaire pourra continuer de vivre.

On l'aura compris à travers cette rapide présentation historique : les magazines de cinéma chinois sont une source précieuse à la fois pour l'histoire du cinéma chinois (aussi bien du point de vue de l'industrie cinématographique que

10. Il s'agit de *Movietone* (*Diànshēng 電聲*), une revue publiée par les éditions Sanhe qui parut entre 1932 et 1941 et de la revue *The Chin Chin Screen* (*Qingqing dianying 青青電影*), dont l'objectif était de « valoriser le cinéma national et faire connaître la vie des stars ». Cette dernière, active de 1934 à octobre 1951, détient le record en termes de longévité.

de la réception des films en Chine) et, plus largement, pour l'élaboration d'une histoire sociale et culturelle de la Chine républicaine. L'importance et la variété des illustrations qu'ils contiennent – dessins, photographies, caricatures – permet en outre d'intégrer pleinement la dimension visuelle dans l'écriture de cette histoire. Les couvertures de magazines que nous allons présenter nous parlent certes du cinéma, elles sont cependant au croisement de diverses stratégies éditoriales : supports de promotion des films ou des acteurs, elles construisent aussi un *imaginaire* en relation avec une certaine vision – fantasmée ou non – de la société chinoise ; elles élaborent, à travers des inventions graphiques, des codes visuels, un système de représentation du monde qui est d'autant plus audacieux qu'il paraît uniquement divertissant. La rapide exploration qui suit est largement insuffisante pour rendre justice à la richesse de cet univers visuel. Elle n'en constitue qu'un court préliminaire.

Modernité cinématographique et modernité graphique

Les magazines de cinéma paraissent au tout début des années 1920, à un moment où la Chine, dans la foulée du mouvement du 4 Mai 1919, est en pleine interrogation sur la façon dont la culture occidentale peut servir de modèle à la modernisation du pays, dans différents domaines, qu'il s'agisse des sciences, de la vie politique, des mœurs ou des arts. Le cinéma, technique, art et divertissement importé d'Occident au début du xx^e siècle, et présent en Chine après la Première Guerre mondiale très majoritairement sous la forme des films hollywoodiens, porte consubstantiellement en lui cette interrogation : il est perçu comme un prototype de la technique moderne occidentale qu'il s'agit de s'approprier ; il est aussi vu comme une forme de divertissement qui pose la question des usages sociaux de l'art. Les couvertures de magazines de cinéma vont, en particulier dans les années 1920, répondre à cette modernité cinématographique par des propositions graphiques inventives.

En matière de graphisme, les couvertures de magazines de cinéma chinois se sont rapidement situées sur le terrain du syncrétisme artistique et ce quelles que soient les techniques de fabrication des images, dessin dans les années 1920 puis de plus en plus photographies en couleur. Les artistes ou les graphistes auteurs de ces couvertures ont à la fois suivi les modes visuelles et développé des conventions graphiques qui perdurent sur toute la période. Le plus évident en ce domaine concerne le choix de motifs associés très clairement au cinématographe : l'étoile (**fig. 1**) représente ainsi un motif très facilement adaptable que l'on trouvera bien évidemment souvent associé à des portraits de stars, hollywoodiennes ou chinoises. D'autres motifs sont également exploités, comme celui de la pellicule, utilisé dans la typographie du titre (**fig. 2**), ou de la caméra ou, plus rarement, du réalisateur au travail.



Fig. 1 : *Helaiwu (Hollywood Weekly)*, n° 1.3, octobre 1928. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



Fig. 2 : *Dianying zazhi*, n° 8, décembre 1924. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



Fig. 3 : *Yinxing (The movie guide)*, n° 9, 1^{er} juin 1927, couverture signée Wan Guchan. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.

Fig. 4 : *Dianying Yuebao*, n° 10, 15 mai 1929, couverture signée Ye Qianyu. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.

Mais ces motifs évoluent au gré des modes visuelles. Ainsi dans les années 1920, l'influence de l'art déco est très forte. Le travail d'un artiste, Wan Guchan 萬古蟾 (1900-1995) – qui fut à la fois dessinateur pour des magazines, décorateur de film et, enfin et surtout, réalisateur des premiers films d'animation chinois avec son frère Wan Laiming 萬籟鳴 (1900-1997) – est de ce point de vue tout à fait remarquable (fig. 3).

On observera, dans la très belle couverture présentée ici, comment l'artiste intègre des motifs issus des arts visuels chinois (les cercles en nuages, la frise évoquant des dessins ornant les anciens bronzes chinois), ou encore des formes orientalisantes à un style art déco. Il travaille ainsi à partir de simples traits calligraphiques, pour créer une image tout à fait neuve, ni chinoise ni occidentale en définitive, l'art déco étant lui-même un style hybride qui reçut l'influence des arts asiatiques. De nombreuses couvertures de magazines présentent ainsi dans les années 1920 et au début des années 1930 de très belles réalisations graphiques, produites par des artistes, dessinateurs, peintres, graveurs, qui, comme ce fut le cas pour

Wan Guchan ou encore Ye Qianyu 葉淺予 (1907-1995 ; fig. 4), travaillèrent étroitement avec les milieux du cinéma et eurent également une œuvre publiée dans divers journaux sous forme de dessins ou de caricatures. Ces quelques exemples montrent combien il serait intéressant d'étudier ces couvertures de magazines en les intégrant à une étude sur les milieux artistiques shanghaiens du début du xx^e siècle et en faisant le lien entre ces milieux artistiques, le monde de l'édition et celui du cinéma.

Au début des années 1930, le dessin cède progressivement la place à la photographie en couleur dans les couvertures de magazines. Dans un premier temps, le dessin demeure néanmoins l'élément le plus inventif et visible de la couverture, la photographie, des portraits d'acteurs ou d'actrices, de petite taille ou de piètre qualité, étant enchâssée dans l'ensemble (fig. 1, 2). Avec l'évolution des techniques de reproduction, de nouveaux jeux entre dessin et photographie apparaissent (fig. 5). L'inventivité graphique se retrouve aussi chez des photographes qui se spécialisèrent dans les portraits de stars et créèrent des compositions photographiques tout à fait originales (fig. 6).



第十期

子

衡山



電影月報



Fig. 5 : *Yingxi shenghuo* (Movie weekly), n° 6, 30 janvier 1931. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



Fig. 6 : *Mingxing banyuekan*, n° 8.5, 1^{er} juin 1937. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



Fig. 7 : *Dianying yuekan* (Movie monthly), n° 16, septembre 1932. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.

La star et la femme nouvelle

La très nette domination du portrait photographique en couleur est à mettre en lien avec le développement à l'époque, en Chine comme ailleurs dans le monde, d'un vedettariat, voire, comme à Hollywood, d'un *star system*, faisant des acteurs, et plus encore des actrices, l'un des principaux éléments de la promotion des films auprès du public. Ceci se double en Chine d'une interrogation sur le statut et le rôle de la femme dans la société moderne. Les couvertures de magazines de cinéma révèlent ainsi, dans leur mise en scène et en images des actrices chinoises, une certaine vision de la femme moderne. Et parce qu'il s'agit d'actrices, parfois même de stars, il ne s'agit pas tant de montrer les femmes telles qu'elles sont que telles qu'on les rêve.

La question de la femme nouvelle était au cœur de nombreux débats dans la société chinoise des années 1920 et 1930. Le cinéma, par ses films, mais aussi par la vie et la carrière de ses actrices, a largement alimenté ce débat qui posait le problème de l'évolution de la société, tant dans ses institutions familiales (avec la question du mariage et du concubinage par exemple), que dans

ses nouvelles règles législatives (sur le problème du divorce), ou encore dans le développement de nouveaux préceptes éducatifs¹¹. Les couvertures de magazines chinois dans leurs portraits d'actrices, répondaient à une double injonction : s'inspirer en s'en démarquant des magazines américains, véhicules du *star system* tel qu'il existait alors à Hollywood, et proposer une image de la femme nouvelle qui puisse à la fois attirer les spectateurs et les lecteurs, tout en respectant certaines conventions de représentation.

Comme on a pu le constater dans les illustrations considérées jusqu'ici, le modèle hollywoodien était très présent, de nombreux magazines choisissant d'afficher en couverture des stars américaines très appréciées du public chinois. Certains magazines étaient même exclusivement consacrés à la production hollywoodienne, qui occupa entre 80 et 90 % des écrans shanghaiens jusqu'à la fin des années 1930. En réponse à cette présence massive des stars hollywoodiennes, certains magazines mettent en avant les actrices chinoises. On observe cependant,

11. Sur la question de la femme moderne en relation avec la production cinématographique de cette période, voir par exemple HARRIS 1997 ; CHANG 1999 et KERLAN 2010.



Fig. 8 : *Diansheng (Movietone)*, n° 4.1, 1^{er} Janvier 1935. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



Fig. 9 : *Dianying huabao*, n° 23, juillet 1935. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



Fig. 10 : *Muwei (Movies, supplément de Linglong)*, n° 43, 1932. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.

par comparaison avec les portraits américains, des choix de présentation très différents. Globalement, la femme fatale, dont le corps, par les poses ou les vêtements, exprime un haut potentiel de sensualité, est absente des couvertures de magazines chinois. Sont au contraire favorisées les jeunes filles en fleur, les femmes-enfants, comme le montre une couverture présentant Wang Renmei 王人美 (1914-1987) (surnommée à l'époque « Le Chaton ») (fig. 7) qui, telle une écolière modèle, est vêtue d'un chemisier occidental boutonné jusqu'au cou¹². Même lorsque le lien avec Hollywood est établi, sur une couverture de *Movietone* présentant Yuan Meiyun 袁美雲 (1917-) près d'un calendrier où figure Betty Boop par exemple, la charge sensuelle de cette aguicheuse héroïne de dessins animés américains de l'époque est diminuée par le fait que seul son visage apparaît (fig. 8).

C'est aussi par le costume que revêt l'actrice que la différence avec Hollywood est soulignée dans les couvertures de magazines. La *qipao* 旗袍, cette robe chinoise longue et étroite,

12. Sur Wang Renmei et son image cinématographique et médiatique voir KERLAN 2007.

est à l'honneur et paraît convenir parfaitement à la façon dont la beauté et la sensualité des actrices est mise en image dans les limites de la décence. Les deux plus grandes stars des années 1930 présentent ainsi, sur deux couvertures très différentes, les variations possibles autour du port de cette robe (fig. 9 et 10). Hu Die 胡蝶 (1908-1989), photographiée aux côtés de l'actrice anglaise Lilian Harvey, donne, en véritable ambassadrice de la Chine, l'image d'une femme moderne (qui voyage, est en contact avec des stars occidentales) tout autant que respectable. Ruan Lingyu 阮玲玉 (1910-1935) resplendit par son sourire dans une pose certes détendue, mais en rien lascive. Sa beauté est celle d'une « gentille fille », bien différente des *vamps* campées par certaines actrices du cinéma hollywoodien.

Certaines couvertures de magazines sont cependant plus ambivalentes dans la vision qu'elles proposent de la féminité et semblent jouer avec les limites posées par la société chinoise sur l'exhibition des corps. C'est le cas de ces couvertures, en nombre non négligeable, présentant les actrices en tenue dénudée, qu'il s'agisse de maillot de bain ou de short. L'éclosion du phénomène suit le développement du vedettariat, comme si,



Fig. 11 : *Yingxi zazhi* (*The Film Magazine*), n° 2.3, 1^{er} janvier 1932. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.

Fig. 12 : *Dianying xinwen*, n° 1.7, 1935. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.

Fig. 13 : *Qingqing dianying* (*The Chin Chin Screen*), n° 4.1, 4 avril 1939. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



en devenant des produits de consommation, les actrices se dématérialisaient. Devenues des images, plutôt que des personnes, l'exposition de leurs corps dénudés devenait moins problématique car moins réelle. Ces images sont à remettre aussi dans un contexte artistique plus large de découverte des études de nus de l'art occidental, dont on trouve des reproductions dans divers magazines de la période¹³. Il est vrai enfin que les modes d'exposition, le sens donné à ce type de couverture correspondaient à un certain discours moderniste sur l'hygiène et la santé qui, malgré des évolutions, semble avoir rendu les photographies d'actrices en maillot de bain peu scandaleuses.

Les premières photographies d'actrices ainsi vêtues apparaissent au tournant des années 1930. La couverture du *Film Magazine* représentant la très jeune Chen Yanyan 陳燕燕 (1916-1999) (elle avait 16 ans à l'époque de la photographie) est l'une des plus anciennes que je connaisse représentant une actrice en maillot de bain (fig. 11). Assise jambes croisées et pieds nus dans l'herbe, avec son bonnet de bain rose, elle offre l'image d'une jeune fille sportive et naturelle. Comme c'est souvent le cas à cette période, l'image associe portrait photographique et dessin, ici réservé à l'arrière-plan qui représente des formes évoquant arbres ou massifs rocheux sous un large soleil. Les couleurs, rose, jaune, marron clair et vert contribuent à faire de ce portrait celui d'une jeune fille fraîche et innocente.

À l'instar de cette image, les couvertures de magazines des années 1930 s'autorisent à montrer le corps, ou une partie du corps des actrices, dans la mesure où l'image est associée au sport, et, partant, à l'hygiène moderne et à la bonne santé. Il s'agit là d'une association courante à l'époque, la Chine, comme d'autres pays, découvrant les vertus de la gymnastique. Les discours hygiénistes étaient alors en effet particulièrement répandus et l'intérêt pour le sport, en particulier dans l'éducation des jeunes gens, en plein développement. Durant la décennie de Nankin, la discipline physique, parfois posée comme l'équivalent de la discipline morale, visait le renforcement national¹⁴. Les vedettes, en particulier les vedettes féminines, furent mises à contribution. Elles sont ainsi photographiées chaque année lors de leurs exercices aquatiques à la piscine de Shanghai dans des magazines comme le *Young Companion* (*Liangyou* 良友) et leur participation à des épreuves sportives, leur pratique sportive, sont souvent mises en avant dans les revues. Inversement, des sportives de haut niveau comme la championne de natation Yang Xiuqiong sont photographiées en couverture des magazines comme des stars. Les stars en maillot de bain des couvertures de magazines sont ainsi bien souvent censées représenter des jeunes filles saines et sportives. C'est le

13. Sur la question de la représentation visuelle de la femme moderne, voir DAL LAGO 2000.

14. Sur la question du sport et de l'hygiénisme durant la période républicaine je renvoie à MORRIS 2004. La question du lien entre sport, hygiénisme et images de semi-nudité, est traitée à propos des calendriers-posters dans JOHNSTON LAING 2004, notamment p. 199-222.

cas de l'actrice Li Lili, connue pour être à la fois une excellente nageuse, danseuse et joueuse de basket souvent photographiée en maillot de bain, ou de Beiping Lili 北平李麗 (1910-?) (fig. 12), comme on l'appelait, ici photographiée devant une bouée de secours sur laquelle on peut lire « Health » (Santé).

Le cas de Beiping Lili est cependant indicatif du degré d'ambivalence que s'autorisaient ces couvertures de magazines. Si Chen Yanyan ou Li Lili sont l'incarnation de la jeune fille sportive, moralement et physiquement saine, tel n'est pas le cas de Beiping Lili qui fut successivement servante dans une maison de thé, prostituée, actrice, hôtesse de dancing et maîtresse du patron de la mafia locale, Du Yuesheng. Selon leurs choix éditoriaux, qui pouvaient être fonction de leurs stratégies commerciales, les magazines pouvaient ainsi jouer, dans les limites de la décence, avec l'aspect sulfureux associé au fait de photographier des femmes dénudées. On observe aussi une évolution. Dans les années 1940, les couvertures de magazines montrant des actrices en maillot de bain jouent plus ouvertement avec l'attirance que peut susciter une féminité acceptée comme telle. Ainsi, sur une couverture de 1939 de *The Chin Chin Screen* (fig. 13), Beiping Lili (encore elle) cache-t-elle sa nudité derrière un simple drap, le contexte (ou prétexte) sportif étant ici totalement absent. Et en 1950, l'actrice Bai Guang 白光 (1920-1999) se fait photographier assise au bord de la mer (fig. 14) avec un costume de bain et une pose à la Esther Williams qui font honneur à sa féminité revendiquée, bien différente du corps de très jeune fille que montrait Chen Yanyan en 1932.

L'image de l'actrice subit bien d'autres évolutions durant cette période. Les couvertures de magazines mirent en scène les actrices au gré des modes et des événements, s'adaptant aussi aux publics visés, comme le montre une autre image de l'actrice Bai Guang (fig. 15). Femme épanouie à l'instar d'une star américaine pour le public de Hong Kong ou de la diaspora, elle est au même moment photographiée dans un sage costume d'une couleur équivalente à celle des uniformes de l'Armée de libération populaire, pour accueillir l'avènement de la République populaire de Chine.

La femme mise en scène par les couvertures des magazines de cinéma est loin d'être la femme chinoise réelle. Ces femmes de papier semblent représenter, au-delà d'elles-mêmes, les attentes, les rêves, les idéaux de la société dans sa diversité, ses évolutions comme ses contradictions.

Il faudrait mettre en comparaison ces images avec celles issues des magazines féminins de l'époque, montrant régulièrement des femmes de la société chinoise d'alors, pour mieux comprendre la relation qui s'établit entre ces fabrications et les milieux sociaux qui les reçoivent. De même, il faudrait faire le lien avec les rôles joués au cinéma par les actrices et avec leur vie personnelle pour mieux comprendre la place qu'occupent ces constructions artificielles mais néanmoins significatives, que sont les portraits d'actrices montrés en couverture de magazines.



Fig. 14 : *Dianying shijie* (Movie world), n° 2, 1950. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



Fig. 15 : *Qingqing dianying* (The Chin Chin Screen), n° 17.3, 1^{er} février 1949. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



Fig. 16 : *Yingxi shenghuo* (*Movie weekly*),
n° 7, 20 février 1931.
Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.

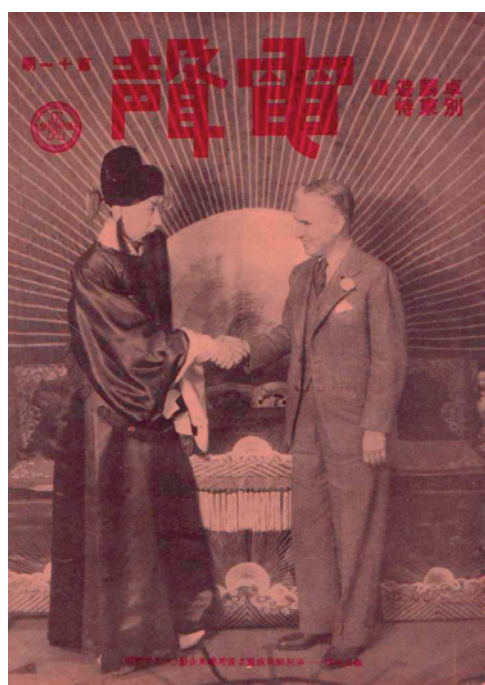


Fig. 17 : *Diansheng* (*Movietone*), n° 5.11, 20 mars 1936.
Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



Fig. 18 : *Qingqing dianying* (*The Chin Chin Screen*),
n° spécial 9, septembre 1945.
Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.

La nation illustrée

On peut pour finir souligner la polysémie de ces couvertures de magazines qui visaient aussi bien à promouvoir des films ou leurs vedettes, à véhiculer les rêves d'une société qu'à inscrire le cinéma dans le récit national. Le lien entre le cinéma et la question nationale mériterait un article à lui seul ; nous nous intéresserons ici rapidement à la façon dont les couvertures de magazines ont visuellement associé cinéma et nation, en parallèle aux nombreux discours de la corporation faisant de l'industrie cinématographique le lieu d'un combat pour la construction nationale.

Un premier aspect de ce combat, particulièrement visible dans les années 1920, est la question de l'influence occidentale sur le cinéma, perçue à des degrés divers comme une forme d'invasion culturelle qu'il faut combattre. Ce combat pouvait prendre une forme tout à fait vindicative, comme c'est le cas sur une couverture de *Movie Weekly* (fig. 16). Ainsi que le rappelle le texte associé à la caricature, Harold Lloyd et Douglas Fairbanks avaient tous deux commis des films qui avaient été fort mal reçus du public shanghaien. Le premier dans *Welcome Danger* (1929, traduit en

chinois par *Bu pa si* 不怕死) décrivait dans le Chinatown de San Francisco une population chinoise paresseuse et stupide. Le second avait joué dans *Le Voleur de Bagdad* (1924, Raoul Walsh), qui mettait en scène sous les traits d'un tyran cruel un empereur extrême-oriental (mongol). Ces américains, bien identifiables par la statue de la Liberté et le drapeau flottant sur leur navire, veulent donc conquérir Shanghai et la jeune république chinoise, ici représentée par le drapeau nationaliste. Harold Lloyd, *persona non grata* depuis le scandale autour de son film, envoie son ami Fairbanks à sa place : les deux hommes sont ainsi décrits, via l'image et le texte comme des lâches, des êtres gonflés d'orgueil, des indésirables qui s'invitent en Chine. Dans un registre moins polémique, une couverture du *Movietone* (fig. 17) interroge la relation culturelle de la Chine à l'Occident : cette fois, l'immense star Charlie Chaplin, très apprécié du public chinois, serre la main à l'acteur d'opéra Ma Liangliang, sur fond de soleil levant et de décor chinois traditionnel ; le rêve, parfois caressé, d'un art cinématographique mis au service du rayonnement international de la culture chinoise est ici mis en image.

Réalisée, environ, un peu plus d'un an avant l'invasion japonaise, cette couverture de *Movietone* servait probablement



Fig. 19 : *Qingqing dianying* (*The Chin Chin Screen*), n° 18.20, 1^{er} octobre 1950. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.



Fig. 20 : *Qingqing dianying* (*The Chin Chin Screen*), n° 18.2, 15 janvier 1950. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.

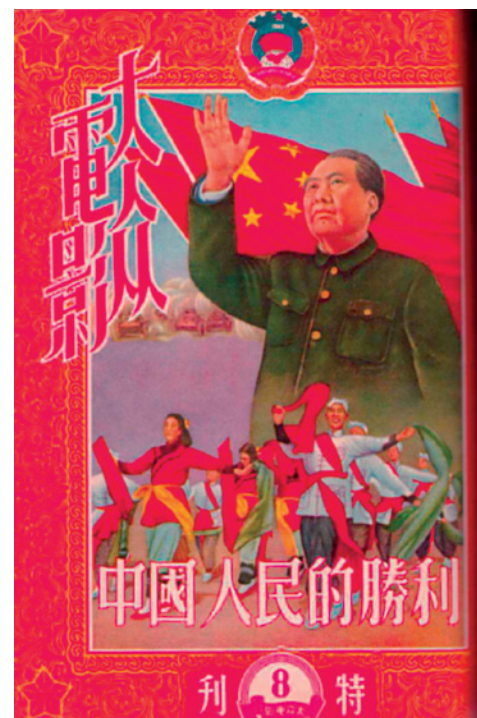


Fig. 21 : *Dazhong dianying*, n° 8, octobre 1950. Collection Paul Fonoroff, Hong Kong.

divers objectifs. Outre qu'elle permettait de diffuser cette vision idéalisée d'une culture universellement reconnue, elle contribuait aussi à la diffusion des symboles nationaux en un temps où de nombreux membres de l'industrie cinématographique se mobilisaient pour réveiller les consciences nationales et appeler à la vigilance contre le Japon. Le symbole du soleil levant ou l'image du drapeau nationaliste apparaissent alors souvent sur les couvertures, tout particulièrement vers les années 1936-1937 lorsque la menace japonaise se précisa. D'autres symboles fleurirent, de façon moins régulière, sur les couvertures des magazines comme le « Double dix » pour commémorer l'anniversaire de la Révolution de 1911 ou le « V » de la victoire pour accueillir la fin de la guerre (fig. 18). Dans ce dernier cas, un slogan (Victoire ! Bienvenue à notre armée !) est associé au symbole. Durant la guerre contre le Japon puis aux premiers temps de la République populaire de Chine, les slogans en effet s'invitent de plus en plus souvent sur les couvertures des magazines qui, même privés, participèrent à l'effort national, à la propagande anti-américaine, à l'encouragement des troupes parties pour la guerre de Corée pour montrer leur bonne volonté dans l'espoir de survivre sous le nouveau régime politique.

Le corps des acteurs servit lui-même très souvent de support au message politique. Ainsi durant la guerre, des vedettes prendront la pose avec un casque militaire ou en arme. Cette militarisation des corps cinématographiques se poursuit d'ailleurs au-delà de 1945 durant la guerre civile et la victoire communiste. Les couvertures de magazines, d'une certaine façon, prirent parti, choisissant le camp de la Chine traditionnelle ou de la Chine communiste. Mais on observe aussi un décalage entre la chronologie des grands événements et le quotidien cinématographique. Jusqu'en 1951, les films américains restèrent majoritaires sur les écrans et les compagnies privées continuèrent de produire, aux côtés des premiers studios d'État, des films de divertissement au contenu idéologique neutre. La mise en place d'un art socialiste fut progressive, comme le montre l'édition de magazines aux contenus divers. Si, un temps durant, les couvertures de magazines firent état d'un mélange des genres, les vedettes pouvant encore glorifier l'avènement de la Chine nouvelle vêtues de leurs élégantes *qipao* (fig. 19), de nouvelles normes, de nouvelles règles s'instaurèrent, et de nouveaux modèles féminins ou masculins apparurent. L'uniforme kaki de l'armée (porté par Bai Guang fig. 15), la casquette et le costume du travailleur

(fig. 20) firent ainsi leur apparition. On observe aussi comment les photographies des couvertures, pour des raisons économiques autant qu'idéologiques, sont durant cette période de piètre qualité et de petite taille. Parfois cependant, elles s'autorisent la couleur, le flamboiement. Le graphisme puise alors à d'autres sources que celles des arts déco, en l'occurrence une nouvelle imagerie populaire inspirée du réalisme soviétique tout autant que des couleurs vives des gravures du Nouvel An. Mais c'est pour célébrer un personnage qui va supplanter toutes les stars jamais représentées dans les magazines de cinéma chinois de cette période : le président Mao Zedong (fig. 21).

Conclusion

Les couvertures de magazines cinématographiques chinois autorisent en définitive de multiples approches qui ne sont pas exclusives. Elles méritent d'être regardées et étudiées en relation avec d'autres types de publications contemporaines,

tant pour mieux comprendre leurs sources d'influence artistique, que pour comparer la mise en scène dont elles témoignent, via les images des hommes et des femmes représentés. pour conclure sur la question du lien entre ces couvertures de magazines et l'imagerie populaire, force est de constater la différence de style comme de contenu entre ces couvertures et les images populaires traditionnelles. Elles offrent en fait le cas intéressant d'images de confection nouvelle, reposant sur des techniques de reproduction moderne comme la photographie en quadrichromie, circulant dans des milieux variés, associant les talents d'artistes œuvrant dans divers domaines et recevant des influences visuelles endogènes autant qu'exogènes. Elles sont la preuve que l'image populaire est en perpétuelles transformation et adaptation, jouant aussi bien de codes visuels traditionnels que de propositions nouvelles.

Anne Kerlan,
Institut d'Histoire du Temps Présent, CNRS, Paris

Bibliographie

- CHANG Michael G., 1999 : « The Good, the Bad and the Beautiful » in ZHANG Yingjin (éd.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Stanford University Press, p. 128-159.
- DAL LAGO Francesca, 2000 : « Crossed legs in 1930s Shanghai: How « Modern » the Modern Woman? », *East Asian History*, n° 19, p. 103-144.
- FONOROFF Paul, 1997 : *Silver Light: A Pictorial History of Hong Kong Cinema 1920-1970*, Hong Kong, Joint Publishing.
- KERLAN Anne, 2007 : « The making of modern icons: three actresses of the Lianhua Film Company », *European Journal of East Asian Studies*, 6.1, p. 43-73.
- 2010 : « Le destin d'une femme de Shanghai : Ruan Lingyu » in *Shanghai : Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, édition établie sous la direction de Idier Nicolas, Robert Laffont, collection Bouquins, avril 2010.
- à paraître : « Aller au cinéma pour apprendre à être "moderne" ? L'expérience de la salle de cinéma à Pékin, fin des années 1910-début des années 1920 », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012.
- KERLAN Anne (éd.), 2011 : *Écrans de papier. Le cinéma chinois et ses magazines (1921-1951)*, catalogue d'exposition, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art.
- HARRIS Kristine, 1997 : « The New Woman Incident », in SHELDON Hsiao-peng Lu, *Transnational Chinese Cinemas*, Honolulu, University of Hawai'i Press, p. 277-302.
- HOU Xisan 侯希三, 2003 : *Xi lou xi guan 戲樓戲館*, Beijing, Wenwu chubanshe.
- HUANG Xueleí, à paraître : « Through the Looking-glass of Spatiality: Spatial Practice, Contact Relation and the Isis Theater, 1917-1937 », *Modern Chinese Literature and Culture*.
- JOHNSTON LAING Ellen, 2004 : *Selling Happiness. Calendar Posters and Visual Culture in Early Twentieth-Century Shanghai*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- LIU Huating 劉華庭 et al., 1962 : *Zhongguo xiandai wenxue shi ziliao congshu 中國現代文學史資料叢書, Zhongguo xiandai xiju dianying qikan mulu 中國現代戲劇電影期刊目錄, Dianying kanwu 電影刊物*, Shanghai, Shanghai Wenwu chubanshe.
- MORRIS Andrew D., 2004 : *Marrow of the Nation: A History of Sport and Physical Culture in Republican China*, Berkeley, CA, University of California Press.
- PANG Laikwan, 2002 : *Building a New China in Cinema, The Chinese Left-Wing Movement, 1932-1937*, Lanham Boulder, New York, Oxford, Rowman and Littlefield Publishers.
- ZHANG Wei 張偉, YING Xian 英仙, CHEN Jing 陳靜, 1992 : *Zhongguo xiandai dianying chubanshe zongmu tiyao 中國現代電影出版物總目提要*, Shanghai, Shanghai dianying shiliao.
- ZHIWEI Xiao, 2006 : « Movie House Etiquette Reform in Early Twentieth-Century China », *Modern China*, vol. 32, n° 4, p. 513-536.
- ZHONGGUO DIANYING XUEHUI 中國電影學會 (éd.), 2007 : *Zhongguo dianying nianjian (Annuaire du cinéma)*, 1934, réédition Beijing, Zhongguo Guangbo dianshe chubanshe.
- Zhongguo xiandai dianying qikan quanmu shuzhi 中國現代電影期刊全目書志 (Complete Chinese Modern Movie Periodicals' abstracts (1921-1949))*, 2009 : SHANGHAI TUSHUGUAN (éd.), Shanghai, Shanghai kexue zhishu wenxian chubanshe.

The Scene of the Mass Crime

History, Film, and International
Tribunals

Edited by
**Christian Delage and
Peter Goodrich**



Discourses of Law

The trial of the “Gang of Four”

Visibility and invisibility of the Cultural Revolution

Anne Kerlan

Introduction

In October 1976, one month after the death of Chairman Mao, after an intense political struggle between different factions in power, the “Gang of Four” (Mao’s former wife, Jiang Qing and three Party executives: Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan and Wang Hongwen) were arrested under the authority of the new Prime Minister Hua Guofeng with the support of the Army. Most of the Chinese people were relieved by this capture: the Gang was hated and represented, in people’s minds, the worst aspect of the Cultural Revolution ideology. In fact, and even if the exact responsibility of these Party leaders during the Cultural Revolution still needs to be thoroughly researched, they played, next to Chairman Mao, an important and negative role during the ten years of this troubled period.¹ The Gang of Four was known to support the most extreme leftist ideology; Jiang Qing in particular (Mao’s wife since 1938) was a strong supporter of the Red Guards’ activities and was very active in the violent campaign against artists that ended up with the death of several of them.

I will not discuss the complicated political environment that led to the capture and the trial of the Gang of Four, in the wake of the ascent of a new leader, Deng Xiaoping, who was keen to modernize China and had clearly chosen pragmatism as his ideology. The trial took place four years after the arrests, which occurred between November 1980 and January 1981. It was screened on television nationwide and received extensive media coverage.

However, today there are very few documents, archives or film footage still available in the public sphere. In neither the Chinese nor in the Western community could I find a significant body of literature on the subject.² Forty years after the trial, it seems nobody wants to remember it either in China or in the Western world. There might be various reasons for this silence. The fact that the records of the trial are still not available naturally prevents historians from carrying out research. In China, moreover, the silence around the trial is officially orchestrated, like everything else related to the Cultural Revolution. The trial was in Deng's mind the trial of the whole Cultural Revolution, a way for him to move on and open a new era. It was also a way to shut the door on troublesome questions about the political regime that had allowed such fury to arise. From this standpoint, the trial as we know it today – with all the silence and the lack of documents about it – is an excellent symbol of the way China deals with the memory of the Cultural Revolution.

This chapter does not aim at filling the gap and is not the result of research in the archives; it will rather expose some remarks about the few images we have of the trial and from there will go to the question of the visibility and invisibility of some past events in communist China. I will first analyze the images in order to understand the nature of a trial that has been defined as a show trial but was maybe a little bit more than that. I will then try to go behind the trial scene to understand its blind spots as well as the silence that has shrouded it since 1980. These are emblematic of the way the memory of the Cultural Revolution is officially blocked in China. I will finally expose how other strategies were developed, parallel to this official trial of the Cultural Revolution, to speak of and remember what was one of the bloodiest periods of Communist China.

The trial

A symbolic trial

The trial of the Gang of Four was in reality a trial of ten people: the Gang of Four plus six other Party executives who were close to Lin Biao, who had died in 1971 while escaping China after having been suspected of plotting against Mao. Organized by the Supreme Court of Justice and a Special Court of Justice, it opened on November 11, 1980, in Beijing, after four years of preparation, and lasted until January 25, 1981, with thirty-six magistrates appointed for it.

Portions of the indictment were printed in the press before the trial started; they accused the defendants of crimes that took place during the

Cultural Revolution. The charges specify that 727,420 Chinese were "persecuted" during that period, and that 34,274 died. The indictment also accused the "Counterrevolutionary Clique" of having attempted to seize power.

The trial was a public trial: 600 people were allowed into the courtroom and it was screened nationwide. Today, however, few of the images are still available. I worked here with images circulating on the internet; the sources are often not given, which is of course a problem. Looking at them, however, does give us some idea of the atmosphere of the trial. The setting and the staging of the trial are worth looking at, as they participate, I believe, in the message sent by those in power to the population: a message that the Cultural Revolution, including the practice of popular justice, is over. During the Cultural Revolution, popular trials would often put the defendant in the middle of the crowd or expose them to the crowd.³ The spectators are also the judges. The setting of the Gang of Four trial reverses this dynamic by separating the judges from the public attending the trial. Moreover, the judges are exposed more than are the defendants, who are placed with their backs turned to the public. For Beijing's officials the trial was a way to assert the new legal system and specifically that the people were no longer making the law.

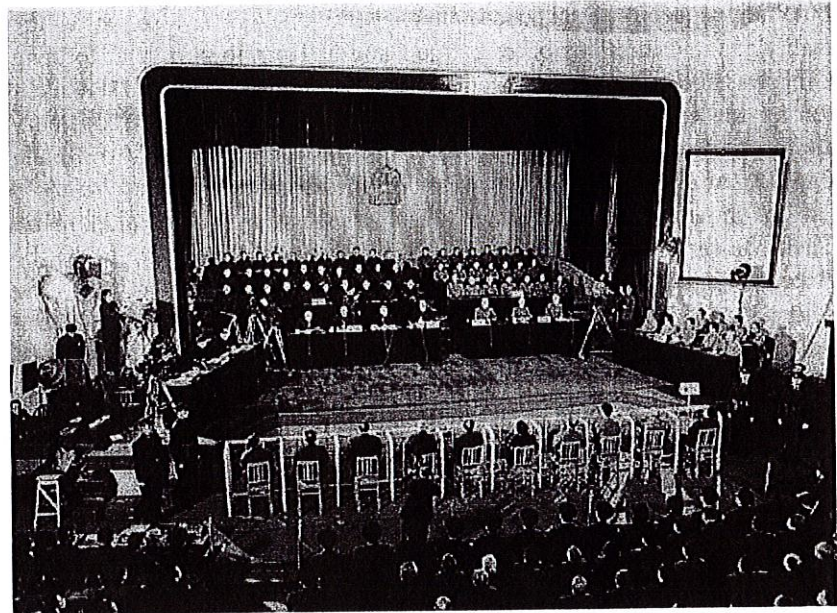


Figure 6.1 The courtroom of the trial of the "Gang of Four," Beijing, November 1980. All rights reserved.

The nature of the trial: between Nuremberg and Moscow

Officials in Beijing did consider the Gang of Four trial as an important, seminal moment that would allow them to close the door on the Cultural Revolution period and to open a new era. For them, the trial had to be exemplary and as such was sometimes labeled as a "China's Nuremberg." With four years of preparation, the search for witnesses and evidence, the entire legal apparatus was supposed to testify to the seriousness and solidity of the charges that seemed to be "strongly rooted in fact."⁴ For instance, when it was time to confront the defendants with their crimes, images that attest to the atrocities perpetrated against some victims were displayed.⁵

Despite the efforts of the authorities to organize a trial that had all the appearances of a real trial, grounded on solid proofs, foreign observers cast doubt on the success of the enterprise: for them, the trial was a political exercise.⁶ The verdict was never in doubt. Legal defense was almost non-existent. Some procedural requirements of the new criminal legislation were not followed. To a certain extent, the Beijing trial was closer to the Moscow trial than to Nuremberg.

The theatricality of the trial

But many aspects of the Gang of Four trial differed from a Moscow trial: the reality of the crimes attributed to the Gang of Four, in particular to Jiang Qing, was not in doubt. For instance, Zhang Chunqiao decided to stay silent during the entire trial, refusing to participate. The most extraordinary attitude, however, was that of Jiang Qing, who put on a real show. Jiang Qing was a former actress and she certainly showed it.

First she smirked and yawned during the reading of the indictment. Then she refused to show any sign of repentance. On the contrary, she responded to the prosecutors or the witnesses, accusing them of forging evidence, and was expelled from the courtroom on several occasions.⁷ As the trial got under way, Jiang Qing dismissed her assigned lawyers, deciding instead to represent herself. All this was filmed at length as if the trial of the Gang of Four was also an opportunity for her to perform one last role.

The pugnacity of Jiang Qing and the fact that this attitude was shown through the filmed footage to the Chinese population did not fit into the vision of a Moscow-style show trial. Nor did the final sentences: even if the death sentence was pronounced for Jiang Qing and Zhang Chunqiao, it was suspended for two years to allow them to repent. These death sentences were later commuted to life imprisonment, while Wang Hongwen and Yao Wenyan were given life and twenty years in prison, respectively. They were

all released later. The Beijing trial did not result in the physical elimination of the defendants.

Many questions are raised when one looks at the Gang of Four trial film clips. It was a show, but not exactly the same type of "show trial" that had happened earlier in Moscow: this time, the defendants, and Jiang Qing in particular, were part of the show and the show was broadcast as such. What was the idea behind such publicity? Why did Beijing officials authorize Jiang Qing's theatrical attitude? These are, among others, questions to ask of a trial where blind spots are numerous.

Silences and blind spots

In the absence of archives, it is difficult to believe that the broadcasting of the show and the visual impact of an unrepentant, pugnacious Jiang Qing was a mistake or a surprise. We must remember that what was at stake was twofold: to recognize the mistake that was the Cultural Revolution without endangering the very foundation of the political system and the Communist Party. By organizing the trial of the Gang of Four, the Beijing authorities were trying to attribute to this small group the entire responsibility for the Cultural Revolution. This meant, eventually, that one of the main blind spots of the trial was the question of Chairman Mao's real responsibility.

Mao: mistakes, not crimes

The trial of the Gang of Four never directly questions Mao's responsibility. However, as one observer noted it, Jiang Qing repeatedly invoked Mao to justify herself. She was, as she said, Mao's dog: "When he tells me to bite, I bite."

For some observers, the fact that Jiang Qing could speak about Mao the way she did proved that Deng Xiaoping was ready to allow a critique of Mao's role during the Cultural Revolution. Jiang Qing's attitude in the trial, her hints about Mao, would have been a way to bring indirect discredit upon Mao. This could be true to a certain extent; however, one could also find in Jiang Qing's words reasons to think that she was also (willingly or not) contributing to the building of the new status for Mao: after his death, he became a myth and untouchable as such.

For instance, after being shown the post mortem examination of Zhang Linzhi (minister of the coal industry), a victim of the Cultural Revolution, Jiang Qing made the following statement:

This may be true. However, those "huge amounts of evidence," as claimed by you, are merely picking bones from an egg For



Figure 6.2 Jiang Qing, trial of the “Gang of Four,” Beijing, November 1980. All rights reserved.

instance, a sound record from the National Beijing Opera Institution was played again and again. Also, having me repeatedly appear in court, six times so far, can reveal something too. I understand only too well what you said. What you are doing now is to uglify me, Chairman Mao Zedong, and the Great Proletarian Cultural Revolution, in which hundreds of millions of people participated. I was Chairman Mao’s wife for 38 full years, not counting those years when we first knew each other. We have been through wars and hardships together. During the wartime I was the only woman who followed Chairman Mao to the frontier! Where were you hiding then?!⁸

This speech of Jiang Qing’s evokes the glorious past of Communist China, a past that cannot be, as she says, “made ugly.” This is in line with the official vision of the time. According to this version of history, Chairman Mao had made mistakes while launching the Cultural Revolution, but these were only mistakes due to bad judgment, while the Gang of Four was accused of having turned these mistakes to their own advantage and committed crimes. Jiang Qing’s defense – she was Mao’s faithful wife – is coherent

also with this vision of Chairman Mao, wrongly manipulated by those close to him.

Finally, the theatricality of Jiang Qing's attitude condemned her more than witnesses' accusation. In a courtroom that was set with formality and a sense of restored order, she acted as a wild, extravagant individual. I suspect then that if the officials in Beijing allowed Jiang Qing to speak so freely, it was more to show that she was an unfaithful person than to covertly start the trial of Mao. Mao was becoming a myth; Beijing officials needed this myth to stay in power; the trial and Jiang Qing's attitude were also part of the strategy that contributed to preventing people from questioning the real role Mao had played in the violence of the Cultural Revolution. Jiang Qing's show was also a diversion.

The absence of the ordinary victims

Jiang Qing's show also helped to frame the trial of the Cultural Revolution within a limited scope in terms of the real number of victims. Even now, the exact number of these victims is not known and estimates vary between 400,000 and one million⁹; many more than the indictment indicated, when it recognized that over 30,000 people died because of the Gang of Four's activities. For instance, the numerous crimes perpetrated in the summer of 1966 in Beijing against teachers and common Beijingers (1,772 people died in Beijing in two months) were not described or investigated during the trial.¹⁰ At the trial, the crimes recognized were the ones committed against high-ranking officials and the crimes perpetrated by Jiang Qing against artists. In the first case, this allowed for the assimilation of these crimes into the political plots of the Gang of Four. In the second case, it was a way to hold Jiang Qing directly responsible. Jiang Qing was, in the 1930s, a minor film actress and later she decided to destroy whoever had a connection with her past: these crimes could then be explained for personal reasons. In both cases, the crimes did not question either the nature of the regime or the responsibility of Mao. By accusing the Gang of Four and only the Gang of Four, not only did the Beijing officials protect Mao, but they also denied the right of having existed, and a place in the official history of China, to the ordinary victims of the Cultural Revolution.

The trial of the Gang of Four and the official history of the Cultural Revolution

The real purpose of the trial was indeed to write the official history of the Cultural Revolution period in such a way that neither the Chinese

Communist Party and its executive nor Chairman Mao would be held responsible. The trial of the Gang of Four ended a few months before the publication of an important resolution of the 11th Central Committee 6th Plenary Meeting (June 1981) about "the history of our Party since the founding of the PRC." Not surprisingly, in this resolution, the crimes of the Cultural Revolution were attributed to the Gang of Four and Lin Biao. Chairman Mao's leadership was considered to be good "except for a few mistakes." If the Cultural Revolution was condemned as a moment of error, the political system built since 1949 by Mao was spared from criticism; the trial, in the end, legitimized the continuation of this system with its new leaders, notably Deng Xiaoping. In other words, the trial and the resolution that followed did not aim at doing justice to the numerous victims of Cultural Revolution or at questioning the nature of the political regime that produced it; it allowed on the contrary for the reassertion of the proper basis of the PRC.

This attitude is the one that has been adopted by the Chinese government since then. For instance, if many of the victims of the Cultural Revolution have been rehabilitated officially (the families received 420 yuan in compensation), their story, the story of how they were arrested, tortured or murdered, has never been made known, but rather has been kept from the public. Since 1986, only three books on the Cultural Revolution have been published with official authorization;¹¹ the most authorized one¹² does not give an exact account of the crimes perpetrated by the Red Guards but tends to minimize them. Even the official commemoration of the Cultural Revolution has been forbidden, as was the case in 2006 when Beijing's officials prevented some Chinese scholars from joining a conference in New York for the fortieth anniversary of the beginning of the Revolution.

The official history of the Cultural Revolution still follows the interpretation proposed during the trial of the Gang of Four. As a result, the deep reasons, the logic of power that produced the Cultural Revolution are never questioned. The trial set the Cultural Revolution apart as a tragic episode of Communist China. It did not allow for the questioning of the political or social origins of the violence that occurred during the Cultural Revolution. To do so would have meant questioning the principle of Mao's leadership, which was, and still is, something that it is impossible to do. Other deeply tragic episodes in the history of Communist China that could also help explain the Cultural Revolution are thus "forgotten." The Great Leap Forward, and the twenty million (or more) dead from starvation that it caused are forgotten as well. The trial of the Gang of Four acted, from this standpoint, like a mirage that allowed the leaders to erase many questions

about the nature of the political regime, the leadership and the ideology that ruled and is still ruling China.

Where the past can be made visible

If the official history of Communist China is strictly controlled, a parallel history has started to develop since the end of the 1990s. It has developed in the margins of official history: in fiction writing, in overseas publications and, more and more, on video and on internet websites. Historians, working outside of their official occupation, are trying to gather, through interviews, the memory of their generation, a generation of Chinese who lived through the Cultural Revolution. Two aspects in particular are investigated, but not with the same degree of importance.

Most visible is the extensive research done in China to gather information on the Red Guards, those young people who devoted their youth to Mao and who were later sent away to the countryside for many years. Some of these ordinary Red Guards have published their memoirs, in books or even in films.¹³ But even if they had a traumatic experience, the question of their implication in the murders of the Cultural Revolution is not raised in these memoirs. To some extent, those young people who were sent to the countryside instead of carrying on their education, feel that they are, themselves, victims of the Cultural Revolution. Their attitude, for some of them at least, is an attitude of pride; they claim they have no regrets about their youth and that they cannot be held responsible for the decisions made during that time.¹⁴

On the other side, and much more difficult, is the work of a few individuals who are trying to preserve the memory of the ordinary victims of the Cultural Revolution. There is, for instance, one website, launched in 2000 by an exiled Chinese historian, Wang Youqin, called "Chinese memorial" (www.chinese-memorial.org): the site is mainly a list of victims, with their biographies. It was blocked by the Chinese authorities and is not accessible from China. One must also mention the work of a filmmaker, Hu Jie, who, in three films, each one telling the story of a victim of the Cultural Revolution, has done a tremendous amount of work that goes a long way in gathering the details of one individual story.¹⁵ The films are meant to be the courtroom of Communist China. This is a place where facts are established, where witnesses give their testimony, where evidence is shown, where one individual tragedy is put in connection with the political background that led to it, where, finally, the indictment is re-evaluated. In *Though I am Gone*, the husband of a victim (Bian Zhongyun, killed in Beijing by her students in August 1966) presents all the evidence he had gathered back then by

taking photos of everything that happened from the dazibaos against his wife to her tormented body after she died. Looking at the camera and the spectator as if he was showing evidence in a court, he unpacked the bloody clothes she wore the day she was beaten to death by her students. Colleagues and witnesses come in front of the camera to reconstitute the facts. The film is the trial of Bian Zhongyun's murderers.

One thing, however, is missing in Hu Jie's films: the presence of the torturer, of the murderer of the victims. Not that Hu Jie did not try to have them face the camera, but because they refused. However, film footage of a mass meeting with Chairman Mao at Tiananmen square at the time Bian Zhongyun was killed provides the missing part. If Hu Jie does manage to establish some of the real political responsibility for the Cultural Revolution by showing Chairman Mao encouraging a young female student to perpetrate violence in Beijing in 1966, he does not succeed in confronting the actual murderers with their victims nor, more simply, does he manage to make them speak.

Hu Jie's films are a mirror of today's China both in what becomes visible and what is still veiled. In this country, the generation in power, the ones in charge of the country, the ones running businesses, the ones educating the young generations, writing books, doing research, belong to the generation of the Cultural Revolution. Some were victims, some were torturers, some were ordinary people. If the victims are barely starting to speak and still exist on the margins of official history, the torturers are still invisible and silent. The question of collective responsibility is still not raised. The trial of the Gang of Four was definitely a political act that allowed a semi-amnesia or a distortion of the historical reality. It had a twofold function: it opened a space for recrimination and criticism but drew a line so that the majority of ordinary Chinese people would be expelled from that space. Despite the effort of courageous people like Hu Jie, Wang Youqin and other individuals, who are trying to build a private sphere where other kinds of trials can take place, I suspect this will not be enough to give the Chinese nation what it needs to really move on: a public space where questions about the Cultural Revolution, its political origins, its victims and torturers can be raised.

Notes

- 1 On the Cultural Revolution see Roderick MacFarquhar and Michael Schoenhals, *Mao's Last Revolution*, Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006 and Paul Clark, *The Chinese Cultural Revolution: A History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- 2 One of the few books about the trial is David Bonavia, *Verdict in Peking: The Trial of the Gang of Four*, London: Burnett Books, 1984.
- 3 See for instance <<http://www.youtube.com/watch?v=p63xt5AlahY&feature=related>> at 1’51 to 2’46 and compare this with the arrival of the defendants during the Gang of Four Trial at <<http://www.youtube.com/watch?v=91LEZxKlkr>> (both accessed 22 April 2011).
- 4 Bonavia, *op. cit.*, p. 262.
- 5 See how the court showed slides of the dead body of Zhang Linzhi at <<http://www.youtube.com/watch?v=YZ3-jrcHGEY&feature=related>> (3’50 to 4’43) (accessed 22 April 2011).
- 6 See for instance Zafanolti Wojtek, “La signification politique du procès de Pékin,” *Politique étrangère* 1, 1981, 163–70.
- 7 See <<http://www.youtube.com/watch?v=vzLEYFK89J8&feature=related>> or almost the same with subtitles <<http://www.youtube.com/watch?v=YZ3-jrcHGEY&feature=related>> (3’12 to 3’49) (accessed 22 April 2011).
- 8 See <<http://www.youtube.com/watch?v=YZ3-jrcHGEY&feature=related>> (4’44 to 5’54) (accessed 22 April 2011).
- 9 See estimations by Wang Youqin, “Trouver une place pour les victimes,” *Perspectives chinoises* 4, 2007, 69.
- 10 Wang Youqin, *op. cit.*, 70.
- 11 Gao Gao and Yan Jiaqi, *Wenhua da geming shinian shi* (A ten-year history of the Great Cultural Revolution), Tianjin: Tianjin renmin chubanshe, 1986; Wang Nianyi, *Da Dongluan de niandai* (A Time of Great Chaos), Zhengzhou: Henan renmin chubanshe, 1988; Jin Chunming, *Wenhua geming shigao* (An outline of the Cultural Revolution), Chengdu: Sichuan renmin chubanshe, 1995. On the context and content of these three official publications see Michel Bonin, “L’histoire de la Révolution culturelle et la mémoire de la ‘génération perdue’ sont-elles condamnées à l’oubli?” *Perspectives chinoises* 4, 2007, 54–8.
- 12 *Da dongluan de niandai*, the last reprint is 2005. On this publication, see Wang Youqin, “Student attacks against teacher: the revolution of 1966,” *Issues and Studies* 2, April 2001.
- 13 Wu Wenguang: *1966, My Time in the Red Guards*, 1993.
- 14 See Bonin, *op. cit.*, 65.
- 15 *Xunzhao Lin Zhao de linghun* (“Looking for Lin Zhao’s soul”) (2004), *Wo sui siqu* (“Though I am gone”), 2005, *Wo de muqing Wang Peiying* (“My Mother, Wang Peiying”) (2010). This last film was for a long time available on the internet but as of April 2011 is not available anymore. One can see a trailer for a DVD version of the film at <<http://www.youtube.com/watch?v=Pm4DO5Sx1Mw&feature=related>> (accessed 22 April 2011).

ÉTUDES CHINOISES

XXXI-2

2012

Art et mémoire en Chine et à Taïwan

ÉTUDES CHINOISES

Revue de l'Association française d'études chinoises

Vol. XXXI-2 (2012)

Art et mémoire en Chine et à Taïwan

AF
EC | ASSOCIATION
FRANÇAISE
D'ÉTUDES
CHINOISES

La rédaction d'*Études chinoises* remercie les lecteurs et relecteurs pour leurs commentaires et suggestions à propos des manuscrits qui ont été soumis pour publication.

Les propositions d'article et de comptes rendus sont à adresser à l'adresse électronique suivante :
afec.etudeschinoises@gmail.com

Les auteurs sont invités à suivre la charte typographique disponible sur la page Internet suivante :
<http://www.afec-etudeschinoises.com/Publier>

L'Association française d'études chinoises (AFEC)

Fondée en 1980, l'association réunit enseignants, chercheurs, étudiants et experts du monde chinois. Elle a vocation à maintenir et développer la recherche et les échanges entre chercheurs et le dialogue entre les différentes institutions universitaires existantes.

L'AFEC publie, depuis 1982, *Études chinoises*, revue de sinologie généraliste à comité de lecture. Cette dernière couvre l'ensemble des périodes historiques et toutes les disciplines. Sa vocation est de promouvoir les travaux originaux et inédits de chercheurs français et étrangers.

Pour joindre le secrétariat de l'association : afec.contact@gmail.com

Conseil de l'association (novembre 2012) : Frédéric Constant, Guillaume Dutournier, Samia Ferhat (présidente), John Finlay, Stéphanie Homola, Alexis Lycas (webmestre), Muriel Peytavin-Baget (trésorière), Soline Suchet (webmestre), Xie Xin-zhe (secrétaire).

Pour tout renseignement concernant l'AFEC et la revue *Études chinoises*, consulter le site Internet de l'association :
<http://www.afec-etudeschinoises.com/>

Éditorial

Né d'un cycle de conférences organisées dans le cadre des activités scientifiques de la Chaire des Études chinoises de la FASSE (Institut catholique) en 2011, le dossier « Art et mémoire » se propose d'interroger les dynamiques qui lieraient entre eux les espaces artistiques et mémoriels en Chine et à Taïwan. De la peinture à la photographie, en passant par les objets d'art, la poésie et le cinéma, les auteurs nous présentent des modes particuliers de représentation du passé, tous révélateurs des cadres sociaux au sein desquels apparaît la création artistique.

Ainsi, Muriel Peytavin et Danielle Elisseeff nous révèlent ce que le portrait, qu'il soit pictural ou photographique, indique de l'évolution des sensibilités collectives : la courtisane des dynasties Ming et Qing se montre à nous sous les traits élégants et raffinés d'une femme de lettres, alors que l'Empereur des derniers temps du règne mandchou semble soudain, de par sa posture et ses attributs vestimentaires, étonnement proche du commun de ses sujets.

Quant à Anne Kerlan, Corrado Neri et Samia Ferhat, ils pointent la portée politique et sociale de l'image cinématographique, que celle-ci se rattache au projet d'édification du sentiment national dans la jeune République de Chine, qu'elle exprime le besoin de raviver le souvenir toujours prégnant de l'expérience coloniale à Taïwan, ou encore qu'elle manifeste le désir d'une évocation plus distanciée, souvent plus nuancée, des épisodes traumatiques du passé, notamment ceux rattachés au conflit sino-japonais. Un passé douloureux de guerres, de ruptures et de violences possiblement dévoilé à Taïwan par la voix nostalgique du poème qui le fait alors rejaillir en une multiplicité d'images nourries de la diversité des sensibilités locales sans toutefois, ainsi que le montre Sandrine Marchand, ne jamais s'y laisser totalement enfermer.

Dès lors, se pose la question du rôle de l'œuvre artistique dans la transmission mémorielle. Chan Tsai-yun nous montre combien la préservation

des objets d'art du Musée du Palais équivalait, pour une grande partie de l'élite chinoise du début du XX^e siècle, à assurer la continuité d'une culture, d'une histoire et donc à sauver la quintessence de la Nation chinoise. Valorisation d'un passé, transmission d'une tradition auxquelles l'artiste contemporain Ai Weiwei contribue lui aussi à sa manière même si, comme le montre Emmanuel Lincot, ses provocations et excentricités semblent plutôt l'en éloigner.

Ce sont ces divers chemins d'expression de la mémoire que nous font découvrir les auteurs du dossier « Art et mémoire en Chine et à Taïwan » du volume XXXI-2 d'Études chinoises.

SF & DC

Sommaire

Antoine GOURNAY : <i>In memoriam</i> Flora Blanchon (1943-2012)	7
Frédéric OBRINGER : <i>In memoriam</i> Élisabeth Allès (1952-2012)	11

Dossier Art et Mémoire en Chine et à Taïwan

ARTICLES

Muriel PEYTAVIN : <i>La courtisane en peinture : portraits idéalisés, portraits du réel</i>	15
CHAN Tsai-yun : <i>Mémoire d'un empire. La longue marche des collections du Musée du Palais dans un contexte de guerre</i>	45
Sandrine MARCHAND : <i>Nostalgie du poème : réticence à l'image dans la poésie mémorielle</i>	77
Anne KERLAN : <i>Filmer pour la Nation : le cinéma d'actualité et la constitution d'une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941</i>	115
Samia FERHAT : <i>Mémoire collective et images du passé en Chine et à Taïwan : débats autour de la représentation cinématographique de l'ennemi ou du colonisateur japonais</i>	153

Corrado NERI : <i>L'Histoire n'est qu'un souvenir : mémoire et processus créatif chez Hou Hsiao-hsien et Wu Nien-jen</i>	179
--	-----

NOTE DE RECHERCHE

Danielle ELISSEEFF : <i>Excursion dans le monde troublant des images photographiques</i>	203
--	-----

ESSAI

Emmanuel LINCOT : <i>Ai Weiwei : entre engagement et mémoire</i>	221
--	-----

COMPTE RENDUS

Yves Chevrier, Alain Roux, Xiaohong Xiao-Planes (dir.), *Citadins et citoyens dans la Chine du xx^e siècle* (Delphine Spicq), p. 243 • Li Feng, David Prager Branner (ed.), *Writing and Literacy in Early China: Studies from the Columbia Early China Seminar* (Olivier Venture), p. 246 • Ruth Mostern, "Dividing the Realm in Order to Govern": *The Spatial Organization of the Song State (960-1276 CE)* (Christian Lamouroux), p. 250 • Wu Hung, *The Art of the Yellow Springs. Understanding Chinese Tombs* (Alain Thote), p. 257 • Cong Ellen Zhang, *Transformative Journeys: Travel and Culture in Song China* (Christian Lamouroux), p. 262.

ENGLISH ABSTRACTS	267
-------------------------	-----

中文摘要	271
------------	-----

Anne KERLAN*

Filmer pour la Nation : le cinéma d'actualité et la constitution d'une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941

*Je dédie cet article à la mémoire
de Madgalena Mazaraki.*

Résumé — Cet article revient sur les premiers développements du cinéma d'actualité jusqu'en 1941 à travers le travail du réalisateur d'origine hongkongaise Li Minwei. Celui-ci filma à diverses reprises les événements politiques autour de la figure de Sun Yat-sen puis de Chiang Kai-shek. Il participa en 1930 à la constitution d'une compagnie cinématographique, la Lianhua, qui accorda une importance toute particulière à la réalisation de films d'actualités. Nous nous interrogeons sur les objectifs visés par les producteurs, qu'ils travaillaient en association avec le Guomindang ou pour d'autres types de projet. Ces films d'actualité, dans la diversité de leur contenu, constituent certes des archives pour l'histoire de la Chine, mais révèlent aussi des conceptions différentes de la mémoire nationale alors en construction.

La découverte ces vingt dernières années en Chine d'archives visuelles documentant l'épopée de Sun Yat-sen 孫逸仙 (孫中山, 1866-1925), ou encore, celle, plus récente, des films éducatifs réalisés par Sun Mingjing 孫明經 (1911-1992) à partir de la fin des années 1930, n'a pu que réjouir les historiens de la Chine républicaine : le passé

* Institut d'histoire du temps présent, CNRS.

revivait sous leurs yeux. Certes, nous n'avons sans doute plus la naïveté de croire, avec Boleslas Matuszewski (1856-*ca.* 1943), que « ce simple ruban de celluloid impressionné constitue, non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire, et de l'histoire qui n'est pas évanouie, qui n'a pas besoin d'un génie pour la ressusciter¹ ». Nous savons, pour avoir été attentifs aux usages faits des images animées depuis plus d'un siècle, que tout film documentaire est, au même titre qu'un film de fiction, une reconstruction du réel, une médiation de celui-ci et qu'il nous faut l'étudier comme tel. Il n'en reste pas moins que la magie de la puissance évocatrice de l'image demeure et avec elle quelque chose de cette *croyance* en une forme d'immédiateté du passé qu'elle rendrait possible. Les images animées semblent toujours marquer une victoire sur la mort, l'immobilité et l'oubli.

Il ne suffit pas en vérité de balayer d'un revers de main les propos enthousiastes des pionniers du cinéma au prétexte qu'ils relèveraient d'un positivisme suranné. On peut au contraire les prendre au sérieux, au moins de deux façons : d'une part parce qu'ils révèlent le substrat sur lequel repose notre rapport aux images d'enregistrement animées, cette croyance en une sorte de pouvoir rédempteur de la réalité ; d'autre part parce que c'est avec ces idées, ces espoirs que les films des premiers temps ont été réalisés.

Lorsque, trois ans après l'avènement du cinématographe, le photographe Boleslas Matuszewski publie un fascicule qui fait du cinéma « une nouvelle source pour l'histoire », il est le tout premier à appeler à la constitution d'archives cinématographiques. Ce qui fait des images animées des sources irremplaçables pour l'historien, selon lui, ce n'est pas seulement leur capacité à restituer la vie, c'est tout autant leur caractère d'authenticité absolue, puisqu'elles sont techniquement infalsifiables. Fournissant des détails incontestables

-
1. Boleslas MATUSZEWSKI, *Une nouvelle source de l'histoire (création d'un dépôt cinématographique)*, Paris, mars 1898, p. 8-9, fac-similé réédité et présenté par Madgalena MAZARAKI (dir.), Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques. Une nouvelle source de l'histoire. La photographie animée*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, La cinémathèque française, 2006.

des événements documentés, la photographie animée est donc la réponse aux défauts de la mémoire, à ses lacunes :

Étant la reproduction absolument fidèle des mouvements de toute nature, elle réalise la plus étonnante conquête que l'homme ait encore faite sur l'oubli : elle garde et restitue ce que ne faisait pas revivre la simple mémoire, et moins qu'elle encore ses auxiliaires, page écrite, dessin, photographie. Et cette addition nouvelle au trésor des souvenirs communs, cette résurrection de ce qui paraissait le plus fugitif dans ce passé qui nous échappe peut et doit servir l'humanité...²

Si l'originalité des propos de Boleslas Matuszewski tient à l'idée de la création d'un « dépôt de cinématographie historique », sa conception des images animées d'enregistrement – images vivantes restituant la réalité vraie de façon infaillible – était largement partagée³; elle se retrouve ainsi dans les quelques écrits sur les films d'actualité publiés dans les journaux chinois des années 1920. C'est le moment où la réalisation de ces films se développe, qu'il s'agisse de films enregistrant des performances théâtrales, de documentaires éducatifs, mais aussi de productions consacrées à des moments de la vie de la jeune république, des actions de Sun Yat-sen et de ses successeurs à celles des seigneurs de la guerre.

C'est à la catégorie des films d'actualité que cet article propose de s'intéresser pour la période fondatrice des années 1920-1930. On peut analyser la production de ce type de films en Chine en prenant comme point de départ la figure de Li Minwei 黎民偉 (1893-1953, Lai Man-wai en cantonnais), qui entreprit dès 1921 de filmer Sun Yat-sen et continua ses activités de reporter cinématographique jusque dans les années 1940. La carrière de ce personnage nous amène à nous intéresser à la façon dont les films d'actualité, en ce qu'ils documentaient les événements nationaux, devinrent un enjeu poli-

-
2. Boleslas MATUSZEWSKI, *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Paris, 1898, p. 11, fac-similé présenté dans Magdalena MAZARKI (dir.), *op. cit.*
 3. Voir à ce sujet Magdalena MAZARAKI, « Boleslas Matuszewski : de la restitution du passé à la construction de l'avenir », in Magdalena MAZARKI (dir.), *op. cit.*, p. 15-18.

tique. D'abord aux mains de compagnies privées, leur réalisation fut peu à peu prise en main par le parti nationaliste qui comprit leur potentiel de propagande. Cependant les usages étatiques du cinéma d'actualité ne doivent pas occulter l'importance que prit, en une période de guerres et de violences récurrentes, la réalisation de films qui servirent pour les spectateurs chinois tout autant de « témoins oculaires infailibles » que de dispositifs mémoriels pour des traumas difficiles à représenter. On constate alors que la concurrence de ces usages du cinéma d'actualité dans la Chine des années 1930 recouvre des conceptions différentes de la façon dont les images animées peuvent participer à la constitution d'une mémoire nationale.

La découverte du film d'actualité

Le premier film d'actualité chinois aurait été réalisé à l'occasion de la révolution de 1911 par le magicien Zhu Liankui 朱連奎 (aussi connu sous le nom de Ching Ling Foo, 1854-1922). Se trouvant à Wuchang en octobre 1911, il filma avec un collègue d'une compagnie américaine les événements qui menèrent à la chute de la dynastie des Qing. Le film fut ensuite projeté à Shanghai le 1^{er} décembre 1911 durant le spectacle de magie proposé par Zhu dans un théâtre de la rue de Nankin⁴. Il n'est pas anodin que la naissance du cinéma chinois d'actualité ait coïncidé avec l'avènement de la république chinoise. Car au moment où le cinématographe fit son apparition en Chine, la question de l'appropriation de cette technique, occidentale à l'origine, se trouva très rapidement associée à l'émergence d'une conscience nationale. Ce qui était vrai dans le domaine du film de fiction, où les compagnies américaines dominaient le marché, le fut encore plus s'agissant de films qui, fixant sur la pellicule des événements réels, pouvaient jouer un rôle dans la construction d'une identité nationale. Les années 1920 furent ainsi celles de la découverte du

4. SHAN Wanli 單萬里, *Zhongguo jilu dianying shi* 中國紀錄電影史 (Histoire du film documentaire chinois), Beijing : Zhongguo dianying chubanshe, 2005, p. 10-11.

potentiel que recelait cette forme d'enregistrement des faits tant sur le plan théorique que dans le domaine de la production.

Le cinéma chinois à l'ombre du modèle occidental

Dans le domaine du film documentaire⁵ comme dans celui du film de fiction, il apparaît que ce sont des Occidentaux qui furent d'abord à l'œuvre. C'est aussi par rapport à la façon dont la Chine était présentée dans leurs réalisations que les premiers films d'actualités chinois durent se définir.

S'il reste difficile d'identifier avec exactitude les premières images animées tournées en Chine, celles-ci remontent incontestablement aux années 1897-1898 et semblent avoir été le fait d'opérateurs travaillant pour les compagnies Edison⁶, suivis de près par les opérateurs Lumière en tournée dans le monde en 1899, Gabriel Veyre (1871-1936) et Francis Doublier (1878-1948). Ces films étaient destinés à un public occidental à qui l'on montrait aussi bien l'exotisme du pays que les progrès constatés attribués à la présence occidentale. Ainsi, Shanghai ou Hong Kong furent souvent les sujets favoris de ces films tandis que photographies, films et spectacles visuels circulant en Occident montraient la Chine comme un pays aux coutumes étranges et cruelles, où les décapitations étaient fréquentes⁷.

De rares Occidentaux tournèrent en Chine à destination du public local, comme ce fut le cas de A. E. Lauro à Shanghai entre 1908

-
5. J'emploie ici le terme de façon générique, étant entendu que l'objet de cet article concerne uniquement le film d'actualité. C'est d'avantage par ses modes de diffusion que par ses contenus que celui-ci se distingue des autres types de films documentaires. Le film d'actualité est projeté durant une séance avant ou à côté d'autres films, moyens ou longs métrages, généralement de fiction, ambitionnant d'être l'équivalent visuel du journal papier.
 6. Il s'agissait de James H. White et de Frederick Blechynden. Voir Matthew David JOHNSON, *International and Wartime Origins of the Propaganda State: The Motion Picture in China, 1897-1955*, PhD dissertation, San Diego: University of California, 2008, p. 34.
 7. Matthew David JOHNSON, *op. cit.*, p. 47 et 52.

et 1911⁸. C'est au même moment que les premières collaborations entre Chinois et Occidentaux débutèrent. L'Américain d'origine russe Benjamin Brodsky, figure importante des débuts de l'histoire du cinéma chinois, aurait ainsi été assisté d'un photographe chinois pour réaliser son *Trip through China* (1910-1915), un documentaire de deux heures montré aux États-Unis en 1917⁹. Le même Benjamin Brodsky fut aussi le coproducteur, à travers sa compagnie Asia, d'un film relatant la seconde révolution de 1913 contre Yuan Shikai 袁世凱 (1859-1916), réalisé par des employés chinois de la compagnie. *Shanghai zhanzheng* 上海戰爭 (La bataille de Shanghai), montré pendant trois jours consécutifs à partir du 29 septembre 1913 à Shanghai, en même temps que le premier film de fiction de la compagnie, *Nanfu nanqi* 難夫難妻 (Un difficile mariage), fut alors annoncé comme « un spectacle d'ombres animées sans précédent »¹⁰. On remarque donc que c'est autour de la naissance de la République de Chine et des révolutions qui l'accompagnèrent qu'un récit national élaboré par les cinéastes chinois fut mis en forme.

La projection lors d'une même séance de films d'actualité et de films de fiction suivait les pratiques courantes dans les salles de cinéma standard de l'époque. En Chine, dans les années 1920, de nombreuses salles appartenaient à des exploitants étrangers ou à des réseaux de distributions internationaux. La séance s'y déroulait suivant le protocole en vigueur avec un programme associant des films à épisode, un long métrage mais aussi des courts métrages, souvent des films burlesques, et des actualités. Les salles de cinéma gérées par des Chinois qui s'ouvrirent à la fin des années 1910, ambitionnant de concurrencer les salles occidentales, reprirent cette pratique, comme on peut le constater avec le cinéma Isis à Shanghai (Shanghai da

-
8. Selon Matthew David JOHNSON, *op. cit.*, p. 53. Les films d'actualité décrivaient le tramway de Shanghai et des vues des concessions, une procession impériale et même, après la révolution, des scènes de coupe de natte.
 9. Law KAR, Frank BREN, *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View*, Oxford: Scarecrow Press, 2004, p. 35, 40-41.
 10. SHAN Wanli, *op. cit.*, p. 10-11.

xiyuan 上海大戲院)¹¹ ou le théâtre Zhenguang 真光 à Pékin¹². C'est ainsi que les Chinois urbains des milieux éduqués, principaux habitués de ces salles de cinéma occidentalisées, voyaient régulièrement les actualités cinématographiques produites par les grandes compagnies étrangères, Pathé, Fox ou Universal par exemple. Leur intérêt pour le cinéma occidental s'accompagna rapidement de multiples interrogations, quand ils furent confrontés à des descriptions extrêmement négatives de leur pays. Il devenait important de prendre le contrôle de la production cinématographique, *a fortiori* pour les films d'actualité qui décrivaient des faits réels.

Le problème fut exprimé dans une pétition soumise par la Commercial Press au gouvernement du Beiyang en 1919 afin d'obtenir des exemptions de taxes pour la production de films. Cette grande maison d'édition qui avait mis sur pied un département de production cinématographique en 1918 dénonçait dans son texte ces films étrangers sur la Chine, « irrespectueux et pervers, portant terriblement atteinte aux coutumes et sentiments populaires¹³ ». La Commercial Press se proposait de « contribuer à l'éducation populaire, en exportant des films pour glorifier notre culture et atténuer les opinions négatives des étrangers tout en mobilisant l'affection des Chinois de la diaspora pour leur pays natal¹⁴ ». Pour remplir ses objectifs, la maison d'édition produisit, entre 1919 et 1922, vingt-huit films d'actualité ou éducatifs¹⁵. Funérailles d'hommes importants,

-
11. Voir HUANG Xuelei, "Through the Looking Glass of Spatiality: Spatial Practice, Contact Relation, and the Isis Theater in Shanghai, 1917-1937", *Modern Chinese Literature and Culture*, 2011, 23 (2), p. 9.
 12. Anne KERLAN, « Aller au cinéma pour apprendre à être "moderne" ? L'expérience de la salle de cinéma à Pékin, fin des années 1910 – début des années 1920 », *Conserveries mémorielles*, 2012, 12, p. 30. Revue en ligne consultable sur <http://cm.revues.org/1108> (consulté le 07/07/2012).
 13. GAO Weijin 高維進, *Zhongguo xinwen jilu dianying shi* 中國新聞紀錄電影史 (Une histoire du film d'actualité chinois), Beijing : Zhongyang wenxian chubanshe, 2003, p. 11.
 14. *Idem*.
 15. D'après CHENG Jihua 程季華, LI Shaobai 李少白, XING Zuwen 邢祖文, *Zhongguo dianying fazhan shi* 中國電影發展史 (Histoire du cinéma chinois), Beijing : Zhongguo dianying chubanshe, 1963, 1982, p. 636-638.

événements politiques, parades, rencontres sportives, descriptions de sites fameux... c'est toute une culture nationale commune qui pouvait se construire par la circulation de ces images. Car il semble bien que les films aient été distribués dans toute la Chine à travers un réseau établi par la Commercial Press à cette intention et dans la diaspora d'Asie du Sud-Est mais on en sait trop peu sur leur distribution pour tirer des conclusions sur leur impact. Notons cependant cette volonté de créer et de diffuser par les films d'actualité un référent visuel commun.

Théories du film d'actualité : éducation et nation

La pétition de la Commercial Press formulait l'idée selon laquelle le cinéma pouvait être un outil éducatif mais aussi un instrument pour le rayonnement de la culture chinoise dans le monde. C'était une idée qui fut largement reprise et débattue à l'époque dans les écrits chinois sur le cinéma. Elle se retrouva au cœur des réflexions menées plus spécifiquement sur le cinéma d'actualité, formulées au moment où celui-ci était encore majoritairement représenté par les actualités occidentales. C'est en regardant ces films que quelques réalisateurs ou intellectuels prirent conscience des possibilités qu'offrait ce genre et appelèrent à son développement en Chine.

Les réflexions qui apparurent dans les années 1920 portaient toutes de la comparaison entre le film d'actualité et le journalisme écrit. Il s'agissait de montrer en quoi le film d'actualité était plus efficace que l'article de presse. La réflexion la plus développée se trouve sous la plume du réalisateur Cheng Bugao 程步高 (1898-1966). Celui qui allait réaliser dans les années 1930 un cinéma de fiction réaliste et engagé, travaillant avec des membres du parti communiste chinois (PCC), insiste sur la nature véridique et fiable du film d'actualité. Le film est vrai parce qu'étant images en mouvement, il peut reproduire la vie, qui est elle-même flux. Cheng Bugao affirme que, contrairement à l'écrit qui transforme ou interprète le réel, le cinéma, parce qu'il serait dans la stricte reproduction de celui-ci, ne le déforme pas. Le spectateur qui voit à l'écran les événements filmés, ces « tranches de vie de l'humanité », peut se croire véritablement physiquement sur place, en situation. « L'intérêt du film documentaire, affirme Cheng Bugao, c'est qu'il réécrit les faits réels tels qu'ils se sont pro-

duits, dans leur originalité et leur authenticité. Ils sont donc entièrement fiables, contrairement aux rapports écrits¹⁶... ».

De cette affirmation résultent d'importantes considérations. S'il est plus proche du vrai, du réel, le film d'actualité est aussi capable, bien plus qu'un article écrit, de provoquer l'émotion. Un autre auteur remarque ainsi qu'à propos de la nouvelle d'une catastrophe naturelle, un récit écrit ne saurait avoir « l'intensité émotionnelle » du film d'actualité¹⁷. Le mouvement des images marque plus les spectateurs, en intensité comme en durée :

Les actualités journalistiques sont immobiles, les actualités cinématographiques sont animées; les films d'actualités sont ainsi comme des journaux animés... mais pour ce qui est du résultat, le film l'emporte sur le journal papier, parce que les faits qu'il rapporte se comprennent et restent en mémoire plus facilement.¹⁸

Partant, les films d'actualité furent considérés comme d'excellents instruments pour l'éducation des masses, en particulier des masses illettrées.

La valeur éducative des films d'actualité ne s'arrête pas là. Ces films, réitérant au moment de la projection les faits passés, permettent à ceux-ci d'exister au-delà des frontières spatiales et temporelles. Implicitement ou plus explicitement ces auteurs établissent en effet un lien entre la valeur d'authenticité des films d'actualité et leur valeur de témoignage et au-delà, de source historique. Ainsi Ge Gongzhen 戈公振 affirme-t-il :

16. CHENG Bugao 程步高, « Xinwen yingpian tan » 新聞影片談 (À propos du cinéma d'information), *Mingxing gongsi tekan di 5 qi* « Mang gunü » 明星公司特刊第五期盲孤女 (Publication spéciale de la compagnie Mingxing n° 5 sur *L'orpheline aveugle*), 1925, reproduit dans DAI Xiaolan 戴曉蘭 (dir.), *Zhongguo wusheng dianying* 中國無聲電影 (Le cinéma chinois muet), Beijing : Zhongguo dianying ziliaoguan chubanshe, 1996, p. 613.

17. GE Gongzhen 戈公振, « Yingxi he xinwen shiye » 影戲和新聞事業 (Le cinéma et l'industrie de l'information), *Dianying zazhi* 電影雜誌 (Le magazine du cinéma), 1924, reproduit dans DAI Xiaolan (dir.), *op. cit.*, p. 611.

18. CHENG Bugao, *op. cit.*, p. 615.

Si le monde du journalisme et le monde du cinéma progressent en Chine, alors, ces endroits considérés comme secrets par les Occidentaux comme le Tibet ou la Mandchourie, les souvenirs tragiques de nos guerres civiles (comme ces villes détruites depuis l'avènement de la République par les troubles militaires dans les provinces du Guangdong, du Sichuan, du Hunan, du Fujian)... tout cela pourra devenir de bons matériaux pour des films d'actualité.¹⁹

La même idée est reprise quelques années plus tard et fait du film d'actualité un matériau pour l'histoire. En prenant l'exemple de films réalisés à l'occasion des funérailles de l'empereur du Japon, « excellents matériaux commémoratifs », un dénommé Bo Jin 柏晉 se demande s'il n'y a pas l'équivalent en Chine : « Les guerres civiles qui se sont succédées sans fin, la mort de Sun Yat-sen, les circonstances actuelles de la construction de son mausolée... des films d'actualité (sur de tels sujets) ont, selon moi, une valeur éternelle²⁰ ». On ne peut être plus proche de la conception de Boleslas Matuszewski, avec cette idée que les films d'actualité reproduisent les faits autant qu'ils les ressuscitent pour les générations futures. Le lien entre l'enregistrement fidèle d'un événement et la possibilité de se le remémorer par l'intermédiaire de la projection, y compris dans sa dimension émotionnelle, est ici clairement indiqué.

L'épopée nationaliste du réalisateur Li Minwei

Au moment où Bo Jin évoquait les guerres civiles et la mort de Sun Yat-sen, il pensait peut-être tout particulièrement aux films réalisés par un jeune mais talentueux réalisateur, le hongkongais Li Minwei²¹. Ce pionnier du cinéma chinois, auteur d'un des tous

19. GE Gongzhen, *op. cit.*, p. 612.

20. Bo Jin 柏晉, « Shishi yingpian tan » 時事影片談 (Discussions sur le cinéma d'actualité), *Yinxing/The Movie Guide* 銀星, 1927, 7, in DAI Xiaolan (dir.), *op. cit.*, p. 619.

21. Sur la biographie de celui qu'on nomme « le père du cinéma de Hong Kong », je renvoie aux ouvrages suivants : LAW Kar 羅卡, LAI Shek 黎錫 (Li Xi) (dir.), *Li Minwei : ren, shidai, dianying* 黎民偉：人時代電影 (Li Minwei : l'homme, l'époque, les films), Hong Kong : Mingchuang chubanshe, 1999 ; CHOI Kai-kwong 蔡繼光 (réal.), LAW Kar 羅卡, Stephanie NG 吳月華 (scénaristes), LAI

premier films de fiction, fut aussi un cinéaste des plus actifs dans le domaine du film d'actualité qu'il concevait comme une forme d'engagement politique. Dès le début de sa carrière, Li Minwei associa en effet son activité artistique à ses convictions révolutionnaires. Fervent admirateur de Sun Yat-sen et de son cercle révolutionnaire, il rejoignit la Ligue jurée (*Tongmeng hui* 同盟會) en 1909 et participa à la révolution à Canton en avril 1911. À Hong Kong, il entra dans une troupe de théâtre montée par Hu Hanmin 胡漢民 (1879-1936) et Chen Shaobai 陳少白 (1869-1934)²². Lorsqu'il commença son activité cinématographique, autour de 1913, il envisagea rapidement d'utiliser le cinéma pour montrer les activités des révolutionnaires. Peut-être marqué par ses premières expériences de spectateur de cinéma, où il aurait vu des actualités sur la guerre russo-japonaise, il répétait à l'envie : « La mission du cinéma est une mission éducatrice, une mission destinée au peuple, une mission mondiale »²³.

Li Minwei développa ses projets dans le cadre de sa compagnie Minxin 民新, établie en février 1923. Muni de sa caméra Bell & Howell, il entreprit de réaliser des films de fiction et d'actualités qui concernèrent aussi bien les actualités internationales²⁴, les arts²⁵, des vues touristiques que des manifestations politiques. C'est

Shek 黎錫 (caméra) : *Xianggang dianying zhi fu* 香港電影之父黎民偉/Li Minwei-Lai Man-wai: *Father of Hong Kong Cinema*, film vidéo produit par Choi Kai-kwong, Law Kar, Hong Kong : Dragon Ray Motion Pictures, 2001 ; LAI Shek 黎錫 (dir.), *Li Minwei riji* 黎民偉日記/*The diary of Lai Man-wai*, Hong Kong: Hong Kong Film Archives, 2003 ; Yu Xiaoyi 俞小一, Li Xi (Lai Shek) 黎錫 (dir.), *Zhongguo dianying de tuohuangzhe : Li Minwei. Jinian tuwen ji* 中國電影的拓荒者 : 黎民偉紀念圖文集 (Un pionnier du cinéma chinois : Li Minwei. Recueil en sa mémoire), Wuhan : Changjiang wenyi chubanshe, 2005.

22. Voir LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 4.

23. « Li Minwei wei Lianhua bi yao » 黎民偉為聯華辟謠 (Li Minwei met fin aux rumeurs concernant la Lianhua), *Shanghai Xinwen bao* 新聞報, 13/09/1936, cité dans Yu Xiaoyi, Li Xi (dir.), *op. cit.*, page non numérotée.

24. Une des premières actions de Li Minwei à la Minxin fut un voyage au Japon, en avril 1923, pour y filmer les athlètes chinois participant aux Sixièmes jeux d'Extrême-Orient. Ce fut là le premier film d'actualité produit par la compagnie. Voir LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 8.

25. Li Minwei filma en octobre 1923 à Pékin l'acteur Mei Lanfang en train de jouer plusieurs pièces de son répertoire. Les films réalisés à cette occasion furent

dans ce domaine que son activité fut la plus soutenue, Li Minwei devenant le cinéaste attitré de Sun Yat-sen. Une des premières rencontres remonterait à 1921, lorsqu'il se rendit à Canton pour assister à la cérémonie d'intronisation de Sun Yat-sen comme président²⁶. À partir de juillet 1923, Li Minwei suivit régulièrement Sun et en 1924, accompagné de son directeur de la photographie Luo Yongxiang 羅永祥 (cantonais : Law Wing Cheung, †1942), il réalisa une dizaine de films pour le compte du Guomindang tout particulièrement autour des activités de Sun Yat-sen.

L'activité de Li Minwei fut d'autant plus importante qu'elle rencontra l'assentiment des instances dirigeantes du Guomindang. Au moment où le parti se réorganisait et alors que le projet d'une expédition de reconquête du pays émergeait, l'idée d'une propagande cinématographique, peut-être inspirée par ce qui se faisait en URSS dans ces années-là, était bienvenue. Un ordre écrit de Sun Yat-sen fut ainsi communiqué en mai 1923 à ses troupes, leur demandant d'autoriser Li Minwei à filmer en premières lignes les opérations militaires : cet ordre fit du réalisateur le documentariste officiel du Guomindang pour l'Expédition du nord en préparation²⁷.

Après la mort de Sun Yat-sen (que Li Minwei dit avoir filmée, de même qu'il filma plus tard les cérémonies funéraires), le cinéaste poursuivit son activité, travaillant au plus près des responsables du Guomindang. Il organisa même des projections privées à Pékin en septembre 1925 et rencontra à cette occasion des membres du PCC ou de la gauche du parti nationaliste avec qui il parla « de l'industrie cinématographique »²⁸. La propagande filmée commençait clai-

présentés à Londres. Voir Li Minwei, « Yi wei lao zhipianjia de zishu » 一位老製片家的自述 (Autobiographie d'un ancien réalisateur), *Yingxi zazhi/The Film Magazine* 影戲雜誌, 1930, 1 (9).

26. LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 6.

27. « Ordre du général en chef : voici la compagnie de film Minxin qui vient en première ligne pour filmer, j'espère que chaque corps d'armée en prendra bonne note. Sun Wen, 12^e année de la République de Chine, 5 Mai », cité par CHEN Ye 陳野, « Xianggang dianying de tuohuang zhe Li Minwei » 香港電影的拓荒者黎民偉, *Dianying yishu* 電影藝術, 1997, 4, in Yu Xiaoyi, Li Xi (dir.), *op. cit.*, p. 199.

28. LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 9.

rement à revêtir une importance reconnue par-delà les cercles du parti nationaliste et c'est aussi à cette époque que Li Minwei réalisa des films sur les activités des militaires de la clique du Zhili, Sun Chuanfang 孫傳芳 (1885-1935) et Lu Xiangting 盧香亭 (1880-1948)²⁹.

La contribution la plus importante que Li Minwei apporta cependant fut la réalisation en 1927 d'un film célébrant la victoire de l'Expédition du Nord (*Beifa* 北伐). Réalisé à partir du montage de différents extraits de films tournés par Li Minwei entre 1921 et 1927, *Guomin geming jun hailukong daji* 國民革命軍海陸空大記 (Épopée des armées révolutionnaire du peuple sur terre, en mer et dans l'air) était bien plus qu'un film d'actualité : c'était un véritable « film d'histoire sur la guerre », comme le présente le quotidien shanghaien *Shenbao* 申報³⁰. Les articles de l'époque insistèrent aussi sur le caractère totalisant d'un film qui put rapporter des images des opérations militaires des différentes armées, chose rarement possible pour de telles productions³¹.

L'ambition de Li Minwei allait cependant au-delà de l'exploit cinématographique, même si celui-ci mérite d'être souligné. Li et ses opérateurs allèrent en effet dans une dizaine de provinces différentes sur le théâtre des opérations et, filmant en première lignes, s'exposaient directement au feu ennemi. Alors que l'armée nationaliste était en train de remporter la victoire, il s'agissait aussi, et peut-être même surtout, de célébrer celui qui en avait été à l'origine, Sun Yat-sen. Li Minwei portait une admiration toute particulière au défunt président³², comme le montre le texte que le réalisateur publia un an après la première sortie du film et qui souligne le rôle décisionnel de Sun Yat-sen dans le choix de documenter sa vie politique. Rappelant

29. *Shenbao* 申報, 5/5/1926, 11/5/1926, 25/05/1926 et 08/06/1926. Il y est rapporté comment après un accord entre la Minxin et Sun Chuanfang, l'équipe suivit celui-ci dans ses déplacements pour assister à des revues militaires. Plus de 10000 pieds (soit environ 3300 m) de pellicule auraient été tournés. La Minxin envoya par ailleurs une équipe filmer une compétition aérienne organisée par Lu Xiangting, voir *Shenbao* 06/06/1926.

30. *Shenbao*, 20/10/1927 et 11/11/1928.

31. *Shenbao*, 20/10/1927 et 11/11/1928.

32. Il envisagea même de réaliser un film de fiction sur sa vie, LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 11.

que c'est à sa demande qu'il avait entrepris de le filmer, Li Minwei explique comment, après sa mort, il avait voulu « poursuivre son projet et continuer de filmer l'œuvre révolutionnaire à laquelle le président avait consacré toute sa vie et qu'il n'avait pu terminer »³³. Inscrit à la suite de la calligraphie en quatre caractères *Tianxia wei gong* 天下為公 (Le pouvoir au service du bien public) écrite de la main de Sun et offerte à Li Minwei, ce texte exprime implicitement l'idée que le président avait légitimé l'usage du cinéma en lui reconnaissant une efficacité politique.

S'il y eut bien d'autres films d'actualité réalisés autour des événements politiques chinois dans les années 1920³⁴, et si le film documentaire se développa également dans le domaine des films ethnographiques, par exemple³⁵, l'activité de Li Minwei à la Minxin demeura remarquable par sa régularité et sa quantité, mais aussi par les efforts fournis pour améliorer l'efficacité du médium³⁶. On est aussi frappé par l'indéfectible intérêt que le réalisateur porta au Guomindang tout au long de la décennie. En 1927, il suivit de très près l'avancée de Chiang Kai-shek 蔣介石 (1887-1975) et continua au début de l'année 1928 à filmer les armées de Fang Zhenwu 方振武 (1885-1941)³⁷. Au moment où Chiang Kai-shek prit le pouvoir, l'importance du cinéma comme outil de propagande paraissait donc acquise dans les rangs du Guomindang. Mais cet outil était encore entre les mains d'individus ou de compagnies privées. La réappro-

33. Texte de Li Minwei daté du 28/11/1928 reproduit dans Yu Xiaoyi, Li Xi (dir.), *op. cit.*, p. 171.

34. Voir SHAN Wanli, *op. cit.*, p. 22-23.

35. À ce sujet voir SHAN Wanli, *op. cit.*, p. 27-31.

36. Le *Shenbao* rapporte ainsi qu'un reportage sur les commémorations de l'Expédition du Nord à Shanghai dut être tiré, monté et intertitré dans la nuit pour être projeté dès le lendemain de l'événement dans les salles (*Shenbao* 21/06/1927). C'était une façon de répondre à la critique selon laquelle le journal avait un grand avantage sur le film d'actualité, le premier paraissant le jour même ou le lendemain des faits, alors que le second prenait du temps.

37. Il faut noter qu'à cette occasion Li Minwei réutilisa des scènes de batailles réelles pour les insérer dans son film *Mulan congjun* 木蘭從軍 (Mulan rejoint l'armée, 1928).

priation du cinéma d'actualité par le parti nationaliste devint un des enjeux de l'industrie cinématographique chinoise dans les années 1930 : car s'il était entendu que le destin de la nation pouvait se raconter en images, la question de la maîtrise du récit se posait.

Les usages étatiques du film d'actualité

La mise en images par la Minxin ou d'autres compagnies privées de la geste de Sun Yat-sen et du Guomindang avait éveillé l'intérêt de ce dernier pour le cinéma. Une fois arrivé au pouvoir, le parti nationaliste fut confronté à une nouvelle question s'agissant de la production cinématographique : celle du contrôle des récits cinématographiques, qu'il s'agisse de fiction ou de documentaire. Si, dans le domaine du cinéma de fiction, pour faire vite, l'État exerça surtout un contrôle négatif par le jeu de la censure³⁸, pour le cinéma documentaire, il y eut une véritable volonté de prendre en charge la production, la réalisation et la distribution de films destinés à un public autre que l'habituel public des cinémas urbains, si bien qu'une concurrence se fit jour entre les productions des compagnies privées et celles de l'État nationaliste, concurrence qui recouvrait aussi des usages différenciés des images d'actualité.

Les premiers pas vers l'institutionnalisation des activités cinématographiques

Il fallut quelques années avant que le Guomindang ne prenne en main la production et la distribution de films. Les années 1930 furent des années de transition qui permirent à l'État nationaliste de construire progressivement une infrastructure qui devint pleinement opérante lors de la guerre sino-japonaise. Le parti partait de

38. Sur la censure cinématographique dans les années 1930, voir XIAO Zhiwei, *Film Censorship in China, 1927-1933 (Cultural Control, Nationalism)*, PhD dissertation, San Diego : University of California, 1994, et WANG Chaoguang, "The Politics of Filmmaking: An Investigation of the Central Film Censorship Committee in the Mid 1930s", *Frontiers of History in China*, 2007, 2 (3), p. 416-444.

loin : en 1927, il n'existait aucune compagnie cinématographique nationale en Chine et si la Minxin a pu être considérée comme une compagnie « montée par des camarades de Guomindang et gérée par l'un d'entre eux³⁹ », elle demeurait une société de fonds privés. C'était aussi le cas de la société qu'un collègue de Li Minwei, Luo Mingyou 羅明佑 (1900-1967), monta en association avec ce dernier et d'autres professionnels, la Lianhua 聯華. Présentée comme une compagnie ambitieuse qui souhaitait contribuer à la renaissance du cinéma national, et, partant, jouer un rôle dans la construction nationale⁴⁰, la Lianhua fut soutenue par des personnalités proches du Guomindang et par d'éminentes figures de la vie politique chinoise ou du monde des affaires de la région cantonaise. Le principal fondateur de la compagnie, Luo Mingyou, n'était pas encarté au Guomindang, contrairement à Li Minwei qui le resta jusqu'en 1931⁴¹, mais ses relations familiales autant que ses convictions politiques le portaient à vouloir mettre le cinéma au service du parti nationaliste, pour autant que celui-ci représentait l'espoir d'une Chine nouvelle et forte⁴². C'est ainsi que la Lianhua put, en particulier dans le domaine de la production de films éducatifs ou d'actualité, se faire l'interprète des idées du parti au pouvoir et même travailler avec lui.

C'est en mai 1933 que le Comité central de la propagande et la Lianhua annoncèrent avoir conclu un accord pour la coréalisation et la projection de films d'actualité⁴³. Selon les termes de l'accord, les deux institutions envisageaient de mettre en commun leurs forces et leurs équipes pour couvrir les événements importants ayant lieu

39. *Shenbao*, 11/11/1928.

40. Pour une présentation de l'histoire de la compagnie voir Anne KERLAN-STEPHENS, Marie-Claire QUIQUEMELLE, « La compagnie cinématographique *Lianhua* et le cinéma progressiste chinois, 1930-1937 », *Arts asiatiques*, 2006, 61, p. 181-196.

41. D'après LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 4.

42. Pour la façon dont la Lianhua produisit des films de fiction faisant écho aux idées du parti nationaliste, voir Anne KERLAN, « À la recherche du cinéma de propagande : cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930 », in Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT (dir.), *Le Cinéma de propagande*, Paris : Nouveau Monde, 2008, p. 285-296.

43. *Shenbao*, 14/05/1933.

dans de grandes villes chinoises : Shanghai, Nankin, Pékin, Tianjin et Hong Kong. Les actualités ainsi réalisées devaient dépasser en ampleur ce qui se faisait à l'époque : *Zhongguo xinwen* 中國新聞 (Les Nouvelles de Chine) présenteraient de trois à neuf événements différents, à l'instar de ce qui se pratiquait alors pour les actualités occidentales. Autre manifestation de l'ambition du projet, il était question de produire un film par semaine, soit quarante-neuf films dans l'année, qui seraient montrés dans les salles du réseau de la compagnie avant la projection des films de fiction⁴⁴.

Cet accord était l'aboutissement d'intérêts convergents. La compagnie produisait déjà des films d'actualités couvrant des événements locaux ou nationaux. Une source contemporaine indique qu'entre octobre 1930, date de sa fondation, et mai 1933, la compagnie produisit trente films d'actualité, les *Lianhua xinwen* 聯華新聞 (Nouvelles de la Lianhua), à raison d'un film par mois⁴⁵. Pour la seule ville de Shanghai, et sans mentionner les films relatifs aux hostilités engagées par le Japon, dont nous reparlerons plus bas, elle filma les réceptions et discours d'accueil par les autorités municipales des émissaires internationaux envoyés à Shanghai en mars 1932⁴⁶. On la trouve aussi sur le terrain à l'occasion de la cérémonie d'ouverture de la conférence nationale sur la lutte contre la vente de stupéfiant en août 1932⁴⁷. On peut supposer que des caméramen de la compagnie filmèrent des événements similaires dans les autres villes où la compagnie se trouvait implantée : Hong Kong, Pékin et Tianjin, Canton peut-être. Le Comité central de la propagande n'avait pas non plus attendu l'accord pour réaliser des films d'actualité, même si ses moyens étaient réduits : il aurait produit dix films sur la même période⁴⁸. Il avait par ailleurs déjà travaillé avec la Lianhua : le

44. *Lianhua nianjian* 聯華年鑒 (Annuaire de la Lianhua), 1933-1934, p. 16.

45. « Dianying shihua » 電影史話 (Propos sur le cinéma), *Shanghai yanjiu ziliao* 上海研究資料 (Sources pour l'étude de Shanghai), 1936, in DAI Xiaolan (dir.), *op. cit.*, p. 1383.

46. *Shenbao*, 16/03/1932.

47. *Shenbao*, 28/08/1932.

48. « Dianying shihua » 電影史話 (Propos sur le cinéma), in DAI Xiaolan (dir.), *op. cit.*, p. 1383.

Shenbao mentionnait ainsi en mai 1931 la coréalisation par la section artistique du Comité de propagande et la Lianhua d'un film rendant compte de la visite de représentants du peuple au Mausolée du président Sun Yat-sen⁴⁹.

Cette activité cinématographique du Comité de propagande était une des formes que prit l'intérêt porté par le parti nationaliste pour la production cinématographique. Celui-ci se caractérisa essentiellement par une volonté accrue de contrôle et par des efforts de centralisation. C'est ainsi qu'un Comité de censure des films (*Dianying jiancha weiyuanhui* 電影檢查委員會) fut mis en place sous l'égide des ministères de l'Éducation et de l'Intérieur en février 1931⁵⁰. Au tournant de l'année 1934, à un moment où les positions politiques se radicalisaient, ce comité fut placé directement sous le contrôle du Comité central. Cette reprise en main fut menée par Chen Lifu 陳立夫 (1900-2001), membre du Comité central et tenant d'une ligne conservatrice qui théorisa la vision nationaliste du cinéma dans une conférence éditée en mars 1933.

Dans son discours, Chen Lifu soulignait l'urgence de « prendre une nouvelle route » en cessant de suivre le modèle du cinéma américain, nuisible pour la Chine. Allant chercher ses exemples du côté du cinéma soviétique ou italien, il tentait de définir un cinéma qui ferait « la promotion de l'esprit du peuple chinois⁵¹ ». Si Chen Lifu se référait essentiellement au cinéma de fiction, une place était également réservée au cinéma documentaire, et tout particulièrement aux films d'actualité qui pouvaient mobiliser les masses dans l'effort de construction nationale⁵². Prenant l'exemple des grands travaux d'assainissement et de maîtrise des eaux, Chen Lifu imaginait ainsi comment des films d'actualité pourraient en faire la promotion en montrant les souffrances endurées par le peuple avant qu'ils ne soient engagés, en décrivant aussi les circonstances de leur réalisation : « En les projetant devant les masses, je suis certain que ces

49. *Shenbao*, 07/05/1931.

50. XIAO Zhiwei, *op. cit.*, p. 122-127.

51. CHEN Lifu 陳立夫, *Zhongguo dianying shiye* 中國電影事業, Shanghai : Shanghai nongbao she chuban, mars 1933.

52. CHEN Lifu, *op. cit.*, p. 18-19.

films peuvent donner envie aux spectateurs ordinaires de participer à la production nationale et d'être moins paresseux⁵³... » Le plan quinquennal soviétique était pris pour exemple, avec cette idée d'un cinéma d'actualité didactique :

Qu'on demande juste au cinéma de mettre un peu de réflexion, et il devient aussitôt possible de réaliser des films d'actualité très intéressants que les spectateurs ordinaires apprécieront. Car vouloir contribuer à construire une nation flambant neuf est une cause à laquelle tout le monde adhère.⁵⁴

La suite logique de cette réflexion était, pour le parti nationaliste, de réaliser soi-même des films d'actualité à des fins de propagande, sur le modèle soviétique d'une production centralisée. Mais il n'existait pas, au début de l'année 1933, les infrastructures de production lui permettant d'accomplir son projet. Ceci explique que le Comité central de la propagande se tourna dans un premier temps vers la Lianhua qui apportait ses équipements et ses techniciens tout en étant perçue dans la proximité politique. Chen Lifu mentionnait en effet à plusieurs reprises la compagnie dans sa conférence, la citant en modèle pour quelques unes de ses réalisations. Les dirigeants de la compagnie affichèrent de leur côté leur convergence de vues, publiant quelques bonnes pages de la conférence de Chen et allant jusqu'à acheter mille exemplaires de l'édition de sa conférence pour les distribuer à ses employés⁵⁵. Les conditions semblaient réunies pour une collaboration efficace de films d'actualité vantant la construction nationale engagée par le parti nationaliste.

Il est malheureusement difficile de rendre compte de la réalité de la collaboration entre le Comité central et la Lianhua. Pour ce qui est de la quantité, les sources ne concordent pas et rien ne permet de confirmer que les films prévus furent tournés : de quarante-neuf envisagés selon *l'Annuaire de la Lianhua* de 1933-1934, on passe à

53. *Idem*.

54. CHEN Lifu, *op. cit.*, p. 21.

55. *Lianhua huabao* 聯華畫報 (L'illustré de la Lianhua), 26 mars 1933, 1 (13), p. 1, point 3.

trente-cinq annoncés dans l'*Annuaire* de 1934-1935⁵⁶. Le *Dianying shihua* 電影史話 (Propos sur le cinéma), publié en 1936, avance pour sa part le nombre de quarante-cinq⁵⁷. Pour ce qui est du contenu, on en est aussi réduit à formuler quelques hypothèses. On sait que la compagnie couvrit en octobre 1933 les rencontres nationales sportives à Nankin⁵⁸, véritable événement national. Si l'on s'intéresse par ailleurs aux articles publiés dans le quotidien shanghaien *Shenbao* entre mai 1933 et mai 1934, la réalisation par la Lianhua d'une dizaine de films d'actualité est mentionnée, sans préciser s'il s'agissait de films réalisés par la seule compagnie ou dans la cadre de son accord avec le gouvernement. Ces films furent tournés à l'occasion de manifestations liées à la venue à Shanghai des héros de la résistance anti-japonaise Ma Zhanshan 馬占山 (1885-1950) et Su Bingwen 蘇炳文 (1892-1975)⁵⁹, à des démonstrations de vol⁶⁰, à l'accueil de réfugiés chinois chassés du Mexique⁶¹, à une loterie nationale⁶² ou au mouvement en faveur des produits nationaux⁶³. Si ces actualités semblaient bien répondre au cahier des charges fixé par Chen Lifu, en encourageant pour certaines l'héroïsme, pour d'autres la participation à la construction nationale, on remarquera, ce qui n'est pas surprenant, qu'elles sont liées à des manifestations de peu d'envergure nationale. Mais elles ont pu être montées avec des actualités d'autres localités pour former une de ces éditions des *Nouvelles de Chine*.

56. *Lianhua nianjian 1934-1935 nian* 聯華年鑒二十三二十四年, Lianhua yingye gongsi bianyi bu chuban, p. 25.

57. On n'est pas plus aidé par la liste des films documentaires ou d'actualité de la Lianhua publiée par Cheng Jihua qui comprend un total de dix titres, dont deux seulement pour les années 1933-1934, désignés comme « documentaires » et non comme film d'actualité. Ils n'entraient donc probablement pas dans la série des *Nouvelles de Chine*. Voir CHENG, LI et XING, *op. cit.*, p. 644.

58. *Lianhua huabao*, 15 octobre 1933, 2 (16), p. 1, point 10.

59. *Shenbao*, 07/06/1933, 05/07/1933 et 12/07/1933.

60. *Shenbao*, 16/06/1933 et 08/07/1933.

61. *Shenbao*, 07/08/1933.

62. *Shenbao*, 27/07/1933.

63. Voir par exemple *Shenbao*, 08/06/1933, 16/01/1934, 06/01/1934.

De la coopération à la reprise en main

On a d'autant moins de données sur les *Nouvelles de Chine* que la collaboration de la Lianhua avec le gouvernement prit fin au bout d'un an. Dans son bilan annuel de l'année 1934-1935, la compagnie annonçait que le contrat avec le Comité central de la propagande était arrivé à son terme, sans faire mention d'une éventuelle reconduction. Elle ajoutait qu'en raison de la crise économique qui touchait le secteur, seul un film d'actualité par mois serait réalisé⁶⁴. En fait, la compagnie se trouva concurrencée sur ce terrain par son ancien partenaire. L'intérêt grandissant du parti nationaliste pour les films d'actualité et de propagande l'amena en effet à mettre en place des structures propres de production. Un studio d'État, le Studio central du film (*Zhongyang dianying sheying chang* 中央電影攝影廠) fut construit à l'automne 1933 à Nankin. Il était encore à cette époque sous-équipé et devait faire appel aux compagnies privées. Mais à partir de 1934, au moment où le Comité central de la propagande reprenait en main les activités de censure et de propagande cinématographique, le Studio central fut réorganisé. Des équipements américains furent achetés, un plateau de tournage construit, si bien qu'entre 1934 et 1937, cinquante-trois numéros de la série *Les Nouvelles de Chine* furent produits, présentant la vie du gouvernement ou les campagnes militaires contre les communistes. Parallèlement, le Studio central réalisa des films militaires et des films éducatifs⁶⁵, car c'était devenu, avec la fondation de l'Association nationale du cinéma éducatif en juillet 1932, un aspect important de l'activité cinématographique de l'État nationaliste. À partir de 1934, la réalisation des films d'actualité ou éducatifs devint donc une des activités prise en charge par le Comité central de propagande; elle échappa progressivement aux compagnies privées à telle enseigne que lorsque débuta la guerre avec le Japon en 1937, ce furent les structures d'État qui purent mener la guerre des écrans.

64. *Lianhua nianjian 1934-1935*, *op. cit.*, p. 25.

65. SHAN Wanli, *op. cit.* p. 50.

Il faut donc souligner que, en dépit du peu de documents qui nous restent, l'activité cinématographique du Studio central ne fut pas négligeable, en particulier dans le domaine du film d'actualité. Les quelques sources dont on dispose peuvent amener quelques prudentes conclusions. Notons d'abord qu'une grande partie de la production des *Nouvelles de Chine* échappe à notre connaissance car elle ne fut pas diffusée dans les centres urbains ni par l'intermédiaire des circuits commerciaux. Chen Lifu insistait dans sa conférence sur le fait que le cinéma devait quitter les villes pour filmer « le travail des paysans aux champs, leur labeur et leur esprit productif⁶⁶ ». Il s'agissait de montrer une autre Chine que celle prise habituellement pour sujet des films, la « vraie » Chine, rurale, économe et laborieuse. Les *Nouvelles de Chine*, répondant à cette injonction, furent ainsi certainement destinées à un public rural ou de petites villes, passant via des circuits itinérants, par les universités, les écoles, les casernes ou des associations provinciales⁶⁷. Les *Nouvelles de Chine* mettaient les spectateurs des villages et des zones rurales en présence d'événements géographiquement lointains. Avant même d'abolir la distance temporelle et de pouvoir un jour être considérés comme des traces du passé, ces films d'actualité, si leur circulation à l'échelle du pays se confirme, pouvaient contribuer à construire une communauté nationale.

La seconde conclusion vient en quelque sorte contredire la première. Car, si l'on s'en tient aux sujets des films connus, on ne peut que constater le caractère anecdotique ou partial des événements couverts. Il ne s'agissait plus de mettre en avant l'héroïsme révolutionnaire des chefs et de retracer une épopée historique, mais d'utiliser les images animées pour persuader les masses de la nécessité et du bienfait de l'action gouvernementale. Si Sun Yat-sen, et la construction nationale, restaient la référence, Chen Lifu remarquant que « le *Jianguo fanglue* 建國方略 (Plan de reconstruction nationale)

66. CHEN Lifu, *op. cit.*, p. 16.

67. On peut ainsi se référer à l'expérience menée dans le Jiangsu, autour de Zhenjiang, où un fonctionnaire du Bureau de l'éducation provincial, Zhao Hongqian 趙鴻謙, organisa des projections itinérantes dans les villages. Voir Matthew David JOHNSON, *op. cit.*, p. 148-152.

du président fournit le matériau le plus complet pour le cinéma⁶⁸ », le choix des événements filmés ne semblait pas obéir à une volonté de conserver des traces d'un moment historique, mais plutôt à celle d'illustrer les actions gouvernementales, d'accompagner son idéologie et d'en faire la promotion⁶⁹. La relation au temps, au présent de l'événement comme au regard rétrospectif que l'on allait porter sur les images qui l'ont enregistré, diffère : les films de Sun Yat-sen par Li Minwei sont d'emblée des films *pour* l'histoire ; les actualités de *Nouvelles de Chine* ont peut-être d'avantage été des films *dans* l'histoire pour lesquels la question de la mémoire comptait moins que celle de la conviction immédiate. En ceci, elles différaient de ce que continuèrent de produire les compagnies privées qui purent parfois opposer aux films gouvernementaux une autre vision de la nation.

La Bataille des images : propagande et mémoire

Dans les années 1930, deux systèmes cohabitaient dans le domaine de la production des films d'actualité : le système privé, tenu par quelques grandes compagnies telles la Lianhua, la Mingxing 明星, la Tianyi 天一 et le système d'État, qui se renforça après 1934. Dans certains cas, deux visions très différentes de la réalité chinoise étaient enregistrées. À côté des usages politiques des films d'actualité, les compagnies privées répondaient parfois à d'autres injonctions, en particulier à la demande du public, puisque leur stabilité économique reposait uniquement sur les bénéfices qu'elles pouvaient retirer de leurs films. Les intérêts des uns n'étaient pas nécessairement

68. CHEN Lifu, *op. cit.*, p. 20.

69. On peut faire le même constat avec les films réalisés par la compagnie cinématographique Mingxing 明星 à la demande du Bureau d'utilité publique de la municipalité shanghaienne (*Shanghai shi gongyong ju* 上海市公用局) entre 1927 et 1929 et qui concernent les efforts déployés par la nouvelle municipalité pour moderniser la ville. Voir HUANG Xuelei, *Commercializing Ideologies, Intellectuals and Cultural Production at the Mingxing (Star) Motion Picture Company 1922-1938*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwurde an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls Universität Heidelberg Institut für Sinologie, 2009, p. 44.

ceux des autres. Le cas de la guerre de Shanghai en 1932 et de son traitement dans les actualités cinématographiques chinoises offre ainsi un exemple intéressant dans la construction d'une mémoire cinématographique désunie.

La bataille de Shanghai et sa couverture médiatique

Le 28 janvier 1932, l'armée japonaise lança une attaque sur Shanghai, bombardant le district de Zhabei 閘北⁷⁰. S'il s'agissait officiellement de représailles faisant suite aux manifestations et aux boycotts de plus en plus violents de la population shanghaienne contre le Japon en réponse à l'invasion de la Mandchourie en septembre 1931, l'attaque était en réalité une agression caractérisée contre la souveraineté chinoise. Elle mobilisa des corps d'armée envoyés par le gouvernement mais aussi les Shanghaiens, qui opposèrent une résistance inattendue. Guerre urbaine, guerre moderne, engageant l'aviation, la marine et les tanks contre une résistance sous-équipée mais tenace, la bataille de Shanghai dura trente-trois jours sans que les Japonais ne parviennent à remporter la victoire. Elle se solda par des pertes importantes et des destructions massives du côté chinois : quatre mille soldats et six mille civils tués, d'après les récentes estimations⁷¹, des centaines de milliers de déplacés, quatre-vingt pour cent des habitations et soixante-dix pour cent des infrastructures commerciales et industrielles de la zone détruites⁷².

La bataille de Shanghai fut une guerre médiatisée, à la fois parce qu'elle se déroulait dans une ville où la population occidentale, spectatrice des événements, était nombreuse, à la fois parce que l'industrie médiatique que comprenait alors le pays – agences de presse, maisons d'édition, compagnies cinématographiques et photographiques – s'y trouvait largement présente, contrairement à la Mandchourie, quelques mois plus tôt. Les compagnies internationales couvrirent les événements, comme on peut le constater d'après un entrefilet

70. Sur la bataille de Shanghai, voir Donald A. JORDAN, *China's Trial by Fire: The Shanghai War of 1932*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

71. Donald A. JORDAN, *op. cit.*, p. 188-193

72. Donald A. JORDAN, *op. cit.*, p. 198.

paru le 19 février 1932 dans le *Shenbao* informant que trois compagnies cinématographiques américaines, la Paramount, la Fox et Pathé US, avaient pu tourner la veille à Zhabei et attendaient l'autorisation du Japon pour se rendre aussi à Hongkou 虹口 et Yangshu pu 楊樹浦, deux quartiers de Shanghai⁷³. Côté chinois, les compagnies cinématographiques furent aussi sur la brèche. Li Minwei rapporte dans son journal que dès le début du mois de février il fut décidé à la Lianhua d'envoyer des équipes sur le terrain : réalisateurs, caméramen, mais aussi acteurs de la compagnie filmèrent des scènes de bataille à Zhabei ou près de la voie de chemin de fer⁷⁴. La Mingxing, qui avait des studios dans les zones attaquées, filma également. Ce sont cependant les photographes qui, les premiers, firent circuler des images : on trouve dès le 1^{er} février 1932, dans les pages du *Shenbao*, des publicités pour un numéro spécial du *Sheying huabao* 攝影畫報 (L'illustré photographique) sur la guerre de Shanghai. De telles publicités se multiplièrent dans les jours qui suivirent. Ainsi, pour la population shanghaienne éloignée de zones de combat ou pour les Chinois vivant dans d'autres parties du territoire ou dans le monde, il fut possible de voir presque immédiatement des images de cette guerre. Un réservoir de photographies et de prises de vues fut constitué au moment même. Après la cessation des combats, celles-ci furent utilisées pour constituer des récits structurés. Une mémoire visuelle de la guerre de Shanghai allait rapidement se constituer.

Après la guerre, la bataille des images

La bataille de Shanghai n'était pas la première guerre chinoise filmée. Ce fut sans doute cependant la première fois qu'autant de compagnies cinématographiques, aussi bien occidentales que chinoises – et même, japonaises – couvrirent l'événement à un moment où le cinéma prenait en Chine le statut de média de masse, susceptible non seulement d'atteindre un grand nombre de spectateurs sur le territoire mais aussi de circuler jusque dans la dias-

73. *Shenbao*, 19/02/1932.

74. LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 14. D'après Li Minwei, seuls les membres du Studio un de la compagnie se rendirent sur le théâtre des opérations.

pora, où l'on était très attentif aux événements. Parce qu'il fut vécu différemment par les parties en présence, parce qu'il ne prenait pas la même signification pour chacun des protagonistes, l'événement fut mis en récit de façon différente et même concurrente selon les publics auxquels s'adressaient les films réalisés. Si la mise en forme cinématographique de l'événement est révélatrice de la façon dont celui-ci fut perçu, elle conditionna aussi ce que la mémoire en retint.

Les premiers récits cinématographiques de la guerre qui circulèrent provinrent sans doute des compagnies internationales. On a ainsi gardé trace de quelques actualités Pathé Gaumont tournées au moment où les combats se déroulaient encore dans la ville. La première, datant du 10 février 1932, porte pour titre « Le conflit sino-japonais. Shanghai : les paysans de la région fuient devant la menace nipponne »⁷⁵ et expose successivement la situation à Shanghai puis en Mandchourie. Les images insistent sur la population civile de réfugiés qui assaillent les concessions, sur les enfants derrière des grilles ou à qui l'on distribue de la nourriture. Les forces en présence sont filmées avec des plans des armées anglo-américaines et japonaises. Si le commentaire évoque la résistance héroïque des Shanghaïens, rien n'en est montré, pas plus que des combats engagés dans la cité. Le film se poursuit en constatant qu'en Mandchourie, les troupes japonaises ne rencontrent aucune opposition : sur un dernier plan montrant le drapeau japonais au-dessus des remparts d'une cité chinoise, le commentaire conclut « le drapeau du soleil levant flotte maintenant sur tout le territoire ».

On ne sait si ce type d'actualités fut montré dans les cinémas chinois à Shanghai ou en Chine. Quelques mois plus tard en revanche, un film réalisé par un américain de la Paramount est annoncé au cinéma Guanglu 光陸 de Shanghai. Il s'agissait d'une salle de luxe, liée à la Paramount dont elle projetait en exclusivité les premières sorties⁷⁶. La sortie d'un film d'actualité sur la guerre dans une salle

75. Ce film est visible dans les archives Pathé Gaumont, catalogue n° 1.PJ 1932 118 SUP 3.

76. Voir JIANG Xinheng 蔣信恆, « Shanghai guanying zhinan » 上海觀影指南 (Le guide des cinémas de Shanghai), in *Yingxi shenghuo/Movie Weekly* 影戲生活, 1932, 1 (51-52), in DAI Xiaolan (dir.), *op. cit.*, p. 191.

située dans la concession internationale était exceptionnelle, les puissances occidentales ayant très rapidement interdit la projection de ceux-ci : il n'aurait pas fallu froisser le Japon qui avait exigé dans les accords de cessez-le-feu que toute critique à son endroit dans les productions et publications chinoises soit censurée. Le film, projeté en présence des ambassadeurs américains, anglais et japonais, se voulait apparemment consensuel. « Rendant honneur aux soldats des deux camps », il parvint à satisfaire les journalistes chinois qui le virent et se sentirent « fiers et patriotes⁷⁷ ».

Les réactions furent beaucoup plus vives, à juste titre, lorsque le Japon vint livrer sa propre version des faits. La question était d'autant plus sensible que l'offensive médiatique japonaise s'opérait à l'échelle internationale. Dans les mois qui suivirent la bataille de Shanghai, le quotidien consacré aux nouvelles cinématographiques *Diansheng ribao/Movietone Daily News* 電聲日報 mentionna à plusieurs reprises la projection de films japonais sur la guerre de Shanghai dans des cinémas européens ou américains⁷⁸. Le journal dénonça aussi la façon dont cette propagande japonaise s'accompagnait dans le même temps d'une féroce censure à l'encontre des productions chinoises⁷⁹. Pour le *Diansheng ribao*, il s'agissait véritablement d'une « continuation de la guerre au cinéma de la part du Japon⁸⁰ ». Analysant en particulier trois films récents sur la Mandchourie et la guerre de Shanghai, le quotidien ne put que souligner la façon dont les Japonais tournaient les faits à leur avantage, au mépris de la vérité, décrivant les Chinois soit comme des insurgés, soit comme des agresseurs. Mais ce qui inquiétait encore plus le journaliste, c'étaient les objectifs secrets de tels films : il s'agissait selon lui de préparer l'invasion militaire de la Chine en gagnant la bataille des images. La conclusion s'imposait d'elle-même : les compa-

77. *Diansheng ribao/Movietone Daily News* 電聲日報, 9/07/1932, n° 70.

78. *Diansheng ribao*, 10/05/1932, n° 10 et 25/06/1932, n° 56.

79. *Diansheng ribao*, 24/06/1932, n° 55 : « Le Japon s'immisce dans notre production cinématographique ». L'article rapporte que dans un film de la Mingxing se trouve une scène où l'on déchire le drapeau japonais et que le Japon s'apprête à faire parvenir une forte protestation sur le gouvernement pour la faire retirer.

80. *Diansheng ribao*, 29 et 30/06/1932, n° 60 et 61.

gnies chinoises devaient répliquer, elles devaient à leur tour « faire des films sur la guerre et sur la sauvegarde du pays, montrer le courage des étudiants ou des soldats en train de sauver leur pays, faire de la contre propagande⁸¹ ». Le cinéma chinois devait s'approprier le récit de la bataille de Shanghai : aux images des réfugiés envahissant les concessions, il devait opposer des images de civils héroïques ; aux images consensuelles des compagnies internationales, il devait livrer un récit restituant la vérité d'une Chine attaquée que les soldats tentaient de sauver ; aux images de la propagande japonaise il s'agissait d'opposer d'autres images, capables de mobiliser et d'unir la population.

La bataille de Shanghai accéléra et diversifia l'usage des films d'actualité en Chine. Les images d'actualité réalisées par les compagnies chinoises furent ainsi considérées comme des témoignages pour ceux qui, hors de Shanghai, prirent fait et cause pour la Chine attaquée. C'est ainsi que des associations de Chinois d'outre-mer achetèrent à Shanghai des copies de ces films qui circulèrent dans les communautés d'expatriés d'Asie du sud-est⁸². Sur un autre plan, des films de la bataille de Shanghai fournis par les compagnies shanghaiennes comme la Mingxing ou la Lianhua furent montrés aux émissaires internationaux lors de leur réception par le maire de la ville en mars 1932⁸³. Si l'on n'en est pas encore à utiliser les images d'enregistrement comme preuve, comme les tribunaux de Nuremberg et de Tokyo en firent l'usage à la fin de la deuxième guerre mondiale⁸⁴, la projection de ces films avaient cependant pour but, en permettant à la communauté internationale de « constater les dommages infligés par le Japon à Zhabei⁸⁵ », de rendre visible une vérité qui devait servir la Chine dans les négociations, d'établir le caractère incontestable et authentique des événements, tout en émouvant les spectateurs.

Les films d'actualité réalisés par les compagnies chinoises étaient aussi considérés comme une réponse à la propagande japonaise ou

81. *Diansheng ribao*, 2/07/1932, n° 63.

82. CHENG, LI et XING, *op. cit.*, p. 181.

83. *Shenbao*, 16/03/1932 et 18/04/1932.

84. Sur l'usage de l'image dans les procès, voir Christian DELAGE, *La Vérité par l'image. De Nuremberg à Milosevic*, Paris : Denoël, 2006.

85. *Shenbao*, 16/03/1932.

occidentale. Partant, des choix narratifs furent opérés, qui durent prendre le contrepied de ce qui était montré dans ces films et satisfaire la demande du public chinois. C'est ainsi que le premier film d'actualité réalisé par une compagnie chinoise, en l'occurrence la Lianhua, rencontra de sérieux problèmes. Projeté au cinéma Fu'an 福安 le 16 mai 1932, *Shanghai zhanshi* 上海戰史 (L'histoire de la bataille de Shanghai)⁸⁶ fut retiré au bout de deux jours en raison des réactions violentes des spectateurs : ceux-ci s'étaient en effet mis à « protester violemment durant la projection car le film montrait les victimes de la guerre fuyant le théâtre des violences et des scènes de destruction et non pas, comme cela avait été annoncé, des scènes de combat⁸⁷ ». Le film, qui se voulait, selon les publicités, une « triste commémoration des événements passés » avait déplu en raison de son insistance à montrer la « répression sans limite » infligée par les Japonais et des dommages causés aux « lieux patrimoniaux⁸⁸ ». La réaction des spectateurs shanghaiens est révélatrice. D'une part, elle atteste de la force de ces images qui réactivèrent dans la population la mémoire vive des traumatismes subis. Mais d'autre part, elle montre comment, quelques mois à peine après la fin de la guerre, il existait une tension entre la nécessité de témoigner et de montrer les violences subies et la volonté de construire une réalité différente en montrant les combats et toutes les formes d'héroïsme. Dans un article intitulé « Dianying jiuguo » 電影救國 (Le cinéma au secours de la nation), paru le 23 avril 1932 dans le *Shenbao*, un journaliste exposait ces deux façons dont le cinéma pouvait, selon lui, « servir d'instrument de propagande ». Il pouvait montrer les destructions, de façon à ce que « les spectateurs gardent en mémoire une trace profonde de ces images, n'oublie pas [leurs] ennemis et gardent l'envie de se venger ». Il pouvait aussi montrer les actes héroïques de l'armée « pour que [les soldats] abandonnent leur attitude défaitiste⁸⁹ ».

86. Également connu sous le titre *Baori huo hu ji* 暴日禍滬記 (Récit des atrocités japonaises contre Shanghai).

87. *Diansheng ribao*, 18/05/1932, n° 18.

88. *Shenbao*, 17/05/1932.

89. *Shenbao*, 23/04/1932.

Les deux fonctions ne s'opposaient pas dans l'esprit de ce journaliste mais les spectateurs, eux, manifestant leur mécontentement face à *L'histoire de la bataille de Shanghai*, avaient marqué leur préférence : ils ne voulaient pas se voir victimes, ils se voulaient héros. Les compagnies chinoises choisirent donc cette option. Il s'agissait plus de mobiliser que de commémorer. Ainsi, lorsque le *Diansheng ribao* passa en revue les films chinois sur la guerre de Shanghai sortis à la mi-juillet, c'est sur le filmage des combats que se concentra l'attention. Le plus réussi paraît être *Shanghai kangri xue zhan shi* 上海抗日血戰史 (Histoire de la guerre de résistance sanglante de Shanghai contre le Japon), de la compagnie Huichong 慧冲公司. Pour ce film, qui resta vingt-neuf jours à l'écran, la critique note qu'il contenait « beaucoup de scènes de combats, y compris des scènes filmées par des cameramen étrangers⁹⁰ ». Par comparaison, le film de la compagnie Jinan, *Song Hu xue* 淞湖血 (Le sang de Song et de Hu), péchait en raison de ses scènes de reconstitution⁹¹. Le second film de la Lianhua, *Shijiu lu jun kangri zhanshi* 十九路軍抗日戰史 (Histoire de la guerre de résistance contre le Japon menés par la 19^e armée de route), retint également l'attention. Ce film, annoncé à grands renforts de publicité comme le film « le plus systématique, le plus ordonné, le plus proche de la vérité, le plus complet » de la bataille de Shanghai, réalisé avec l'aide d'un conseiller militaire et adoubé par le général Cai Tingkai 蔡廷鍇 (1892-1968) en personne⁹², décrivait au plus près les combats filmés en première ligne par d'héroïques cameramen. Dans son titre comme dans sa publicité, il mettait aussi en avant la 19^e armée de route, comme le firent d'autres films de cette époque⁹³. Les soldats de cette armée avaient été rapidement perçus par la population comme des soldats du peuple, les véritables sauveurs de Shanghai par oppo-

90. *Diansheng ribao*, 8/07/1932, n° 69.

91. *Diansheng ribao*, *idem*.

92. *Shenbao*, 7/07/1932.

93. C'est le cas par exemple du film *Shijiu lu jun guanglao shi* 十九路軍光勞史 de la compagnie Huimin 惠民 sorti également en juillet 1932, d'un autre film de la Huichong intitulé *Shijiu lu jun kangri xue zhan* 十九路軍抗日血戰 (La guerre de résistance sanglante contre le Japon de la 19^e armée de route), sorti en octobre 1932 ou encore du film de la Paramount *Shijiu lu jun zhi yi shibing* 十九路軍之一士兵 (Les soldats de la 19^e armée de route).

sition à l'inaction ressentie de la part du gouvernement de Nankin⁹⁴. Le cinéma avait choisi ses héros et par son choix, il contribua à la mise en place d'une mythologie qui eut la vie longue.

Des mémoires désunies : la problématique commémoration de la bataille de Shanghai

Entre mai et octobre 1932, plus de dix films d'actualité chinois consacrés à la bataille de Shanghai sortirent sur les écrans shanghaiens. Certains furent réalisés par de grandes compagnies comme la Lianhua ou la Mingxing, d'autres par des compagnies d'envergure plus modestes. Les compagnies privées répondirent à un intérêt du public qui persista jusqu'à l'automne mais durent contourner une double censure : celle du Shanghai Municipal Council qui avait très tôt décidé d'interdire la projection des films sur la guerre de Shanghai dans les concessions par crainte des réactions japonaises puis, à partir de juin 1932, celle du Comité central de la propagande qui, prenant prétexte des accords de cessez-le-feu, interdit tout film « ayant un contenu révolutionnaire concernant la guerre contre le Japon ». Les protestations de la communauté n'y firent rien et, peu après, le Comité central fit un pas de plus en interdisant tout film mentionnant la guerre.

Ainsi, malgré l'intérêt des spectateurs et le sentiment de faire acte de patriotisme en produisant des films sur la bataille de Shanghai (ou la Manchourie), les compagnies privées se trouvèrent-elles dans l'impossibilité progressive de produire des films traitant de ces sujets. Jusqu'en 1936, le sujet s'effaça des écrans, sauf à être mentionné de façon indirecte, dans les films de fiction⁹⁵. Pour les films d'actualité, ce sont le récit de la bataille, la description directe de l'affrontement avec les forces japonaises qui disparurent. Seule demeura possible la

94. Même si, comme le montre Donald A. JORDAN, *op. cit.*, p. ix-xi, cela est loin d'avoir été la réalité.

95. Voir là-dessus Anne KERLAN, "The Enemy is Coming: The 28th January 1932 Attack on Shanghai as Viewed in Chinese Cinema", in Christian HENRIOT, YEH Wen-hsin (eds), *Visual China: Tradition and Modernity in Envisioned Sights*, Research Monographs of the IEAS, UC Berkeley, 2012, p. 163-191.

commémoration des héros et soldats sacrifiés. La Lianhua produisit ainsi un film en l'honneur de jeunes scouts morts durant la guerre qui fut projeté à l'occasion de la commémoration de leur disparition en février 1933⁹⁶, puis à nouveau en février 1936⁹⁷. Elle couvrit aussi en juin et juillet 1933, on l'a vu, la venue à Shanghai des héros de la résistance contre le Japon dans le nord-est, Ma Zhanshan et Su Bingwen⁹⁸. Mais ce n'est qu'à travers l'évocation de ces cérémonies commémoratives que la bataille de Shanghai demeura présente dans les films d'actualité de la compagnie.

Pour des raisons évidentes, le gouvernement nationaliste ne produisit pas de films sur le sujet. On constate même que, hormis le film commandé à la Mingxing pour être projeté aux émissaires internationaux⁹⁹, aucun des films d'actualités présentés à Shanghai dans les mois qui suivirent la guerre de 1932 ne fut réalisé à l'initiative du gouvernement. Dès le mois de mai 1932, celui-ci fut considéré comme un obstacle plutôt que comme un soutien à la production de ces films¹⁰⁰. L'interdiction formulée à l'encontre des films de guerre suscita d'ailleurs de vives réactions : « Pourquoi le parti du peuple, un parti qui se dit "révolutionnaire" veut-il interdire la réalisation de films révolutionnaires ? », titra le *Diansheng ribao* le 12 juin 1932. Le quotidien, relayant l'avis de la corporation mais aussi de bien des spectateurs shanghaiens, s'opposa fermement à la décision du gouvernement :

Ces films de guerre permettent aux spectateurs de voir le lien qu'il y a entre la nation et les individus, ils leur permettent de comprendre la grandeur du sacrifice pour la nation, ils leur permettent de bien discerner qui sont nos ennemis ; ils ne servent absolument pas à provoquer le ressentiment des spectateurs ou à les inciter à des

96. *Shenbao*, 01/02/1933.

97. *Shenbao*, 01/02/1936.

98. *Shenbao*, 07/06/1933 et 05/07/1933, 12/07/1933.

99. *Shenbao*, 18/04/1932.

100. Voir par exemple les spéculations autour du retrait du film *Shanghai zhanshi* de la Lianhua, une des craintes ayant été que le gouvernement avait censuré le film. *Diansheng ribao*, 18/05/1932, n° 18.

comportements encore plus belliqueux. Nous enjoignons fermement le Comité de propagande à annuler son ordre ; il n'est pas possible que sous le drapeau du Guomindang soient mises en place des décisions qui mènent le pays à sa perte.¹⁰¹

Pour les compagnies privées, la réalisation de films d'actualité relevait d'un devoir patriotique qui rendait incompréhensible la décision du gouvernement.

C'est là que s'opère la fracture entre les films réalisés par le Guomindang et ceux des compagnies privées. Le gouvernement nationaliste utilisa peu le cinéma autrement que pour servir ses propres intérêts. Ses choix de réalisation furent faits au nom d'une idéologie partisane qui tentait de construire une image de la nation parfois en complet décalage avec les problématiques nationales évoquées dans la population et l'importance du sentiment patriotique. Ce fut par exemple le cas lorsqu'il consacra effort et argent pour produire des films sur la lutte contre les communistes. En juillet 1933 fut ainsi projeté dans un cinéma de Shanghai un documentaire, *Xinfu zhi huan* 心腹之患 (Le danger invisible), traitant de la guerre menée contre les « bandits » communistes dans le Jiangxi, avec des reconstitutions destinées à montrer l'héroïsme des officiers de l'armée du Guomindang¹⁰². L'accueil fait à ce film, si l'on en juge par les quelques articles publiés dans le journal, fut tiède. Un spectateur critiqua par exemple le manque de vraisemblance des reconstitutions tandis qu'un autre comparant ce film à une réalisation de l'année précédente qui évoquait la résistance des armées du Nord de la Chine face à l'envahisseur japonais, s'interrogeait sur la pertinence d'une guerre menée à grands renforts de moyens par le gouvernement alors que le Japon menaçait la Chine¹⁰³. Il semblait en effet qu'en cette année 1933 le gouvernement préférait faire l'apologie de cette guerre-là plutôt que de mobiliser la nation contre la menace japonaise. Chiang Kai-shek passa ainsi commande à la Mingxing d'un autre documentaire sur le même sujet, *Jiaofei jishi* 剿匪紀實 (Scènes véridiques sur la chasse aux brigands), réalisé

101. *Diansheng ribao*, 13/06/1932, n° 44.

102. *Shenbao*, 17-20/07/1933.

103. *Shenbao*, 20/07/1933, supplément, p. 5.

au printemps 1933 dans le Jiangxi et projeté devant les soldats de l'armée nationaliste¹⁰⁴.

La fracture entre les usages commémoratifs des films d'actualité et ceux de pure propagande étatique traversa les compagnies privées que le gouvernement instrumentalisa à différentes reprises. Ce fut le cas, on l'a vu, lorsque le Comité central de propagande établit un accord avec la Lianhua entre 1933 et 1934 pour produire *Les nouvelles de Chine*. Par la suite, la Lianhua continua de couvrir de nombreuses actualités officielles, au niveau national ou local. Elle réalisa par exemple un long film d'actualité à l'occasion des Sixièmes jeux sportifs nationaux de 1935. À Shanghai, elle réalisa un film sur les parades organisées par la municipalité à l'occasion des festivités de la fête nationale d'octobre 1934¹⁰⁵, ou encore, en mai 1935, un film à l'occasion d'une fête des moissons réunissant les responsables locaux du Guomindang¹⁰⁶. En décembre 1936, elle fut sollicitée avec les compagnies Xinhua 新化 et Yihua 義華 pour couvrir les festivités organisées dans la ville à l'occasion du retour de Chiang Kai-shek au gouvernement¹⁰⁷. La Mingxing pour sa part réalisa aussi en août 1933 un film d'actualité vantant les paysages le long des trois principales voies ferrées chinoises; en 1934, elle produisit un film sur l'Académie militaire et en réalisa autre, sur un script de Chen Lifu, à visée éducative, *Yinshui weisheng* 飲水衛生 (Hygiène de l'eau à boire)¹⁰⁸.

Ces quelques exemples illustrent les choix opérés par le gouvernement en termes de production cinématographique. Les films d'actualité lui permirent de mettre en images ses réalisations, de convaincre du bienfait de son idéologie comme de ses actions. Les faits enregistrés ne sont pas plus mensongers ou inauthentiques que ceux filmés à l'occasion de commémorations de la bataille de Shanghai ou au moment des inondations terribles qui dévastèrent la

104. HUANG Xuelei, *op. cit.*, p. 44-45.

105. *Shenbao*, 12/10/1934.

106. *Shenbao*, 23/05/1935.

107. *Shenbao*, 29/12/1936.

108. HUANG Xuelei, *op. cit.*, p. 46.

Chine à plusieurs reprises, pour prendre une thématique récurrente dans les films de la Lianhua et qui semble cette fois avoir été également bien prise en compte du côté du parti nationaliste¹⁰⁹. Tous ces faits, du discours officiel de telle personnalité locale aux catastrophes de la guerre, eurent lieu, les images en attestent. Elles présentaient cependant¹¹⁰ des visions (à proprement parler), des conceptions bien différentes de la nation chinoise en émergence dans les années 1930, et parallèlement des usages différents du médium cinématographique, du « faire voir » au « faire croire ». Et l'on comprend dès lors qu'il ne suffit pas aux images d'enregistrement, comme le pensait Boleslas Matuszewski, de restituer les faits pour pallier au défaut de la mémoire, à la distance temporelle qui nous rend le passé partiellement insaisissable. Sélectives, ordonnées selon une pensée, un discours, de quoi sont-elles la trace ? Des faits ? De ceux qui choisirent de les enregistrer avec une intention précise ? Ou de ceux qui les virent en des lieux et dans des circonstances à chaque fois particulières ? Si ces films d'actualité constituent une part de la mémoire visuelle de la Chine républicaine, ce ne sont pas comme de simples enregistrements de la réalité passée, une restitution brute du matériau d'origine. Ils portent non seulement l'empreinte du regard de celui qui les a enregistrés, mais aussi de ceux qui les ont vus, en leur temps et selon des dispositifs qui leur sont inséparables et que l'historien se doit de prendre en compte.

Conclusion

En novembre 1941, à peine un mois avant l'attaque japonaise sur Pearl Harbour qui allait faire basculer dans la guerre la colonie

109. Des équipes de la Lianhua se rendirent sur les lieux touchés en 1931 puis à nouveau en 1935 à Qinan et en 1937 au Sichuan. Des films furent à chaque fois réalisés et dans le premier cas, la compagnie produisit également un film de fiction *Rendao* 人道 (L'humanité) contenant des parties documentaires sur les inondations. Voir *Shenbao*, 10/04/1932; 20/08/1935; 18/06/1937.

110. À ceci près que malheureusement très peu de ces images subsistent et que ce n'est pas un des moindres paradoxes que de parler ici d'images invisibles.

hongkongaise où il s'était réfugié depuis la chute de Shanghai, Li Minwei se mit au travail sur un ultime documentaire. Mais contrairement à son film *Song Hu kangzhan jishi* 淞滬抗戰紀事 (Reportage sur la guerre de résistance de Song Hu [Shanghai], 1937), celui-là ne décrivait pas des événements récents. Remontant les images qu'il avait tournées entre 1921 et 1928 et qui avaient servi pour son documentaire de 1927, y ajoutant un commentaire sonore et de nouveaux intertitres, Li Minwei proposait avec *Jianguo shi de yi ye* 建國史的一頁 (Une page de l'histoire de la construction nationale)¹¹¹ de revisiter l'épopée de Sun Yat-sen et des armées nationalistes. À la sortie du film, à la date anniversaire de la naissance de Sun Yat-sen, le 12 novembre 1942, l'accueil fut enthousiaste, Li Minwei notant dans son journal qu'il avait battu tous les records d'audience¹¹². Un journaliste en parla même comme d'un « trésor national¹¹³ ». Un autre article contemporain relatait l'émotion qui saisissait le spectateur voyant pour la première fois le président « en pleine action » : « une personne de ma génération n'a pu voir par le passé que des effigies du président ; sans ce film, jamais je n'aurais pu savoir comment il se tenait, comment il bougeait, ce qui aurait été bien triste ». Le film fut considéré comme « une œuvre commémorative de la plus grande valeur¹¹⁴ ». Mais il n'était pas que cela, c'est évident pour le public de l'époque. Le film se voulait également « une leçon pour résister aux envahisseurs et garder une confiance indéfectible dans la victoire¹¹⁵ ». De fait, le discours de Sun Yat-sen montré dans le film résonna sans doute pour les spectateurs de 1942 de façon extrêmement forte, étant un vibrant appel à « l'unité et la sauvegarde de la nation, à la liberté du peuple¹¹⁶ ». Li Minwei réactivait ainsi les images d'un passé glorieux pour agir au présent. Les usages mémo-

111. Aussi intitulé *Xunye qianqiu* 勳業千秋 (Longue vie aux grands exploits).

112. LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 25.

113. Extrait de presse collecté par Li Minwei, sans titre, date inconnue, archives personnelles de la famille Lai. Je remercie Law Kar pour m'avoir donné accès à ces archives.

114. Extrait de presse collecté par Li Minwei, *Guomin ribao* 國民日報, date inconnue, archives personnelles de la famille Lai.

115. *Idem*.

116. Yu Xiaoyi, LI Xi (dir.), *op. cit.*, p. 256.

riels et de propagande se trouvaient réunis. Car comme le proclame son commentaire liminaire, *Une page d'histoire* « ne parle pas juste de l'histoire contemporaine révolutionnaire, il montre aussi notre foi dans la ferveur patriotique et la Révolution¹¹⁷ ».

Une page d'histoire fut retrouvé par les descendants de Li Minwei et restauré par les Archives du film de Hong Kong entre 1995 et 2002. Grâce cette restauration, nous pouvons voir, nous aussi, les faits et gestes du président Sun Yat-sen, de Chiang Kai-shek ou les manœuvres de l'Expédition du Nord. Mais plus nous est livré dans ces images dont on sait, à presque un siècle d'intervalle, comment elles furent conçues mais aussi comment elles furent utilisées et réutilisées. Traces du passé elles sont, certes, mais aussi feuilletage, sédimentation, par les différents usages qui en furent faits et continuent d'en être faits.

117. CHOI Kai-kwong (réal.), LAW Kar, Stephanie NG (scénaristes), LAI Shek (caméra), DVD *cit.*, 13'35-13'46 minutes et YU Xiaoyi, LI Xi (dir.), *op. cit.*, p. 256.

English abstracts

Muriel PEYTAVIN, *The Courtesan in Painting: Idealized Portraits, Portraits of Reality*

This article proposes to examine a number of portraits of courtesans from the Ming 明 (1368-1644) and Qing 清 (1644-1911) dynasties, within a tradition of Chinese painting where the portrait is not painted from nature or following a model but imagined according to literary texts that prescribe the principal guidelines in the matter of portraying people, specifically women. In general, a woman is treated as a general type and not as an individual person; the image depicted is consequently an ideological construction before being a psychological construction. This article seeks to assess the ways in which artists made use of the individuality of certain courtesans and their stories, considered as a subject in their own right, by means of a pictorial treatment distinct from the painting of beauties (*meiren hua* 美人畫) in order to express new ideals and unique qualities, but which failed, however, to construct a permanent image of Chinese feminine identity.

CHAN Tsai-yun, *Memory of an Empire: The "Long March" of the Collections of the Palace Museum in the Context of War*

The Palace Museum, from its creation up to the present day, has maintained a close correlation with the political evolution of the Chinese world. It reflects the Chinese imperial period, the transfor-

mation of the political system of the young Republic of China and the divisions of the Chinese world. It equally bears witness to an extremely tumultuous past marked by the Sino-Japanese War and the Nationalist-Communist Civil War. This imperial heritage, divided between China and Taiwan, serves to evoke of all manner of memories among the populations for whom “Chineseness” is deeply rooted.

Sandrine MARCHAND, *Poetic Longing: Resistance to the Image in Memorial Poetry*

The multiple memories of Taiwan—memories of the islanders, of the aborigines and the mainlanders—were expressed in poetry, which avoids the descriptive obligations of narrative language. Poetry thus appears as the genre most capable of underlining the shifting parts of memory, its uncertain grasp as well as its unpredictable evolution. In asking ourselves what poetic language reveals about the question of memory, we consider poems from the years 1960 to 1980, from authors who are committed to bringing up a sad past, in China or Taiwan. We reflect upon the images, their tone, their role and their value in the attempt to retain the past and to bring memory to life while mistrusting the imaginative domain.

Anne KERLAN, *Filming for the Nation: The Newsreel and the Construction of Visual Memory in China, 1911-1941*

This article re-examines the first developments of newsreel footage up until 1941 through the work of Li Minwei, a director originally from Hong Kong. Li filmed at various times the political events around Sun Yat-sen and then Chiang Kai-shek. He took part in 1930 in the founding of a film company, Lianhua, which placed a very special emphasis on the production of newsreel films. The article examines the goals of the producers, whether they worked in conjunction with the Guomindang or on other types of projects. These newsreel films, in the diversity of their contents, undoubtedly constitute an archive of the history of China, but they also reveal differing conceptions of the national memory then in the process of construction.

Samia FERHAT, *Collective Memory and Images of the Past in China and Taiwan: Debates Surrounding the Cinematic Representation of the Japanese Enemy or Coloniser*

Since the surrender of Japan in August 1945, a particular image of that county and its role in the war in East Asia that pitted Japan against China and its allies has formed in the Chinese collective memory, all the while its destiny has been linked to that of Taiwan since the end of the 19th century. Through the analysis of Chinese and Taiwanese films, put in perspective with a detour by way of American films, this article discusses the manner in which film explores these moments of the past and proposes a new reading by means of a close reading focused on their protagonists, most frequently restored to their individuality above and beyond of any stereotypical view.

Corrado NERI, *History is Only a Recollection: Memory and the Creative Process of Hou Hsiao-hsien and Wu Nien-jen*

Hou Hsiao-hsien and Wu Nien-jen are counted among the most influential contemporary intellectuals in Taiwan; they have both ventured into evocations of the Japanese colonial period, its legacy, its influence and memory. This article first locates the authors in the political and social contexts of Taiwan by means of an analysis of their works, their texts and the writings that have built up around them. Then, two films that deal with the period of Japanese domination and its consequences for the culture and the psyche of Taiwan are examined—*The Puppetmaster* and *A Borrowed Life*.

Danielle ELISSEEFF, *A Short Excursion into the Troubling World of Photographic Images*

Historiography changes in relation to the evolution of the techniques of production and conservation of documents that are constantly more numerous and diversified. This research note explores several related avenues of research on images at the beginning of the 20th century in China. It raises in passing the technical and social

impact of photography on the representation of the ruler at the end of the empire.

Emmanuel LINCOT, *Ai Weiwei: Between Engagement and Memory*

By his intellectual stance, the artist Ai Weiwei situates himself with in a memorial tradition—that, first of all, of protest in scholarly circles, but also by means of his commitment to transnational values. In this, Ai Weiwei is a figure of at the forefront of disruption. His approach disturbs representations and memory. This last is driven by experience; it cannot bring about any consensus in its interpretation, and speaks to us time and again of the artist we will approach here through his different achievements in fields that are as diverse as architecture, photography and publication.

中文摘要

江帆 (Muriel Peytavin) : 畫中名妓：美化的肖像，現實畫像

本文旨在分析明清的幾張名妓畫像，因為在中國繪畫傳統中，肖像不是依照實物或模特兒，而是按照文本對人物像，尤其是女性畫像，所做的繪畫概要的描述而畫成的。女性都被視為一種普遍的典型來處理，而不被看作一個特殊的人；因此，她們的畫像是一種意識形態之作，然後是一種心理表達之作。本文重點在探討藝術家們如何使用某些名妓的個性及其生平故事，把它們當作一個獨立主題，並且以跟美人畫迥然不同的繪畫技巧，來表達畫家們的新理念和前所未見的獨特之處。但是，這些新鮮的特點卻無法為中國婦女身份認同建構一種持久的記憶。

詹彩芸：一個帝國的回憶：戰爭時期故宮文物的《長征》

自成立至今，故宮博物院的演進與華人世界的政治發展息息相關，它不僅反映帝制時期的中國、民國初期政治制度的轉型以及中國的分裂；同時，它也見證一段因中日戰爭與內戰所引起的極度紛亂動盪的過去。目前分屬兩岸的帝皇遺產，會讓深具中華性的人心中浮現出各種不同的記憶。

德琳 (Sandrine Marchand) : 詩中鄉愁：懷舊詩歌裡對意象的抗拒

臺灣多元的記憶，諸如島民的記憶、原住民的記憶和大陸來台之人的記憶，都通過詩歌表達，因此免除了敘述語言必須描述的責任。

詩歌便成為最合適的文學類型，以凸顯出記憶流動及其不確定的捕捉和難以預見的變化。我們以詩語言揭發了記憶的某些部分來叩問1960至1980年代，詩人在詩作裡挑起一段在中國或在臺灣所遭遇的痛苦的過去。我們探討詩中意象及其所反映的層面、角色與價值，它們試圖保住過去並且企圖使回憶重現，可是同時質疑意象。

柯安娜 (Anne Kerlan) : 為國拍攝電影：紀實電影與1911-1941中國視覺記憶之建構

本文通過香港出身的黎民偉所導演的片子，重新審視1941年及其之前的紀實電影之發展。黎民偉曾經拍過幾片以孫逸仙（孫中山）然後以蔣介石為中心的政治事件影片。他1930年積極參與了聯華影片公司所製作的電影宣傳，該宣傳工作特別注重紀實電影。我們探討製片者鎖定的目標，不論他們是跟國民黨合作的還是為其他的計劃而做的。這些紀實電影內容非常多元，當然包含了中國歷史檔案，但也顯露對當時正在成形的國家記憶所持的不同觀念。

傅敏雅 (Samia Ferhat) : 在中國與在臺灣的集體記憶與過去的意象：電影中對敵人或日本殖民者的再現之爭論

日本從1945年8月投降之後就在中國人的集體記憶裡銘刻下一種特殊的看法：日本這個國家以及它在二次世界大戰時期作為中國及其亞洲盟國之敵人的角色。然而，自19世紀末起，日本的命運乃與臺灣緊密相連。本文分析中國和臺灣電影，並且經由美國電影，討論電影如何開展過去的歷史；隨後提出一種新的解讀，專注在影片裡的主角身上，盡可能地跳出一切的陳腔老調而恢復他們的特性。

克漢東 (Corrado Neri) : 歷史只是一種回憶：侯孝賢與吳念真的記憶及創作過程

侯孝賢與吳念真屬於臺灣當代最有影響力的知識分子，他們兩人都敢於處理日本殖民時代及其遺產、影響和記憶。本文首先通過對他們作品、文本和以他們為主題的文學所做的分析，以回顧他們所身處的臺灣政治與社會環境。然後對《戲夢人生》和《多桑》兩部影片進行解析，這兩部作品都處理了日據時代及其對臺灣文化和想像的影響。

艾丹妮 (Danielle Elisseff) : 攝影影像混亂世界裡的小遠足

隨著製作和文獻保存技術多樣化和多元化的發展，史學也因此而不斷演進。本文將探尋幾個涉及中國二十世紀初圖像的研究足跡。文章中也會提到攝影在技術上及社會上對中華帝國結束時的君主所具有的影響。

林國 (Emmanuel Lincot) : 艾未未：在政治表態與記憶之間

中國藝術家艾未未因其知識分子的姿態而進入了記憶傳統裡，首先是文人的抵抗傳統。艾未未也因其看重超越國界的價值觀而進入記憶裡。因此，他是一個值得探索的“打擾型”人物。他的創作方式打翻了記憶及其再現。記憶因經驗而改變。艾未未不停地對我們說，記憶不同意對它的再現。本文將談論他在多種領域裡的創作：建築方面、攝影方面或出版方面。

ÉTUDES CHINOISES

Revue de l'Association française d'études chinoises

Publiée deux fois par an avec le concours du Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine (UMR8173) de l'École des hautes études en sciences sociales, du Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale (UMR8155) et de l'Institut des hautes études chinoises du Collège de France.

Directrice de la publication : Samia Ferhat, présidente de l'Association française d'études chinoises.

Rédacteur en chef : Damien Chaussende.

Comité de rédaction : Catherine Despeux, Guillaume Dutournier, Danielle Elisseeff, John Finlay, Stéphanie Homola, Esther Lin, Alexis Lycas, Thierry Pairault, Xavier Paulès, Muriel Peytavin-Baget, Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, Delphine Spicq, Soline Suchet.

Comité de lecture : Brigitte Bapandier, Marianne Bastid-Bruguière, Joël Bellassen, Sébastien Billioud, Caroline Bodolec, Michel Bonnin, Michel Cartier, Karine Chemla, Yves Chevrier, Sébastien Colin, Stéphane Corcuff, Roger Darrobers, Catherine Despeux, Jean-Pierre Diény, Pierre-Henri Durand, Vincent Durand-Dastès, Noël Dutrait, Danielle Elisseeff, Christophe Falin, Luca Gabbiani, Gilles Guiheux, Jean-François Huchet, Anne Kerlan, Christian Lamouroux, Isabelle Landry-Deron, Jean Levi, Béatrice L'Haridon, Sandrine Marchand, François Martin, Frédéric Obringer, Thierry Pairault, Xavier Paulès, Alain Peyraube, Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, Pénélope Riboud, Alain Roux, Françoise Sabban, Isabelle Thireau, Léon Vandermeersch, Françoise Wang-Toutain, Pierre-Étienne Will, Xiaohong Xiao-Planes, Xu Dan, Yinde Zhang, Nicolas Zufferey.

Prix au numéro : 25 €

Abonnements : voir le bulletin situé dans la revue.

Pour tout renseignement : <http://www.afec-etudeschinoises.com>

isbn : 978-2-252-03877-2



© Librairie C. Klincksieck et cie