

Introduction

« *Studios de production Lianhua* : telle était l'enseigne placée à l'entrée principale de la compagnie Lianhua. Cet endroit avait été loué par celle-ci il y a quinze ans à un propriétaire terrien du quartier de Xujia hui ; sur ce lieu de villégiature et sur la parcelle de potager qui s'étendait devant ses portes d'entrée, furent progressivement construits trois studios. C'est alors que la Lianhua ébranla la scène cinématographique, enflammant l'opinion publique de ses films : *Piété filiale, L'Humanité, Les Nuits de la ville...* sont tous sortis de ces trois grands bâtiments. Sous l'étendard de la Lianhua, nombreuses furent les vedettes offertes au cinéma chinois d'aujourd'hui : Jin Yan, Wang Renmei, Ruan Lingyu, Li Lili, Zheng Junli, Zhang Yi... : tous proviennent de ce jardin à l'ancienne. Sous cette enseigne passée, "Lianhua", la compagnie s'est développée et a brillé de mille feux ; et c'est là que furent érigés les fondements de son ambitieux projet pour sauver l'industrie cinématographique...

Pour se rendre là-bas, le chemin est assez long. Après avoir pris le bus n° 22 jusqu'à Xujia hui, on doit encore prendre durant dix minutes un pousse-pousse avant d'arriver aux portes principales. Nous voilà dans un lieu isolé et calme, loin du bruit et de saleté, et l'on passe le premier seuil de la Lianhua¹... »

Presque soixante-dix ans après cette visite, passons, nous aussi, le seuil de ce lieu qui, « à l'abri de la poussière du monde », aurait révolutionné le monde du cinéma chinois : entrons dans les studios de la compagnie Lianhua, la *Lianhua yingye zhipian yinshua youxian gongsi* (Compagnie à responsabilité limitée des

• 1 – You Ming, « Lianhua dianying zhipian chang xunli » (Visite des studios de la Lianhua), *Yingyi huabao*, 1946.1, 1^{er} décembre 1946.

services d'édition et de production cinématographique Unité²), entreprise fondée en 1930 à Hong Kong et Shanghai par un groupe d'entrepreneurs, mais aussi d'hommes d'État ou de personnalités artistiques en vue. Qu'avait donc réalisé cette compagnie pour que, neuf ans après sa disparition des écrans, notre journaliste l'évoque, en décembre 1946, en des termes aussi enthousiastes? Elle n'était pas la première des compagnies cinématographiques chinoises fondées dans ce pays. Elle émergeait aux côtés d'autres entreprises plus anciennes et d'autres allaient suivre, quelques années plus tard. Quelle fut donc cette commotion qu'elle provoqua dans le monde du cinéma, quel fut ce projet dont le souvenir dominait encore la scène cinématographique chinoise? Un Hollywood oriental, bâti dans la ville de Shanghai, comme l'avaient rêvé les fondateurs?

Pour répondre à ces questions, il ne suffit pas de raconter l'histoire de cette compagnie, de son fonctionnement comme de ses péripéties entre 1930 et 1948. Car, l'article du journaliste You Ming le fait bien sentir, la Lianhua fut plus qu'une compagnie réelle : elle fut un symbole et son projet intéressa la société chinoise dans son entier. L'enjeu est donc de comprendre le lien qui exista entre ce projet particulier, celui d'une compagnie cinématographique, et les attentes de la société chinoise républicaine sur cette période : comment ce projet se nourrit des espoirs de cette jeune nation, comment il en refléta les évolutions.

L'enjeu est aussi de faire le lien entre une entreprise culturelle et les films qu'elle produisit. Ils en sont l'émanation, représentations du monde qu'elle voulait faire advenir et du monde dans lequel elle advenait. Ces films ont en effet marqué l'histoire du cinéma chinois. Productions culturelles, fruits d'un travail collectif – et même, d'une collectivité au travail –, ils ont d'abord marqué leur temps, et furent reçus, appréciés, discutés, consommés par un large public, l'écran de cinéma permettant la rencontre entre la communauté artistique créatrice et celle des spectateurs. Ces films rendent visibles l'âme collective qui les a produits et celle qui les a reçus : ils révèlent, pour reprendre les termes de Siegfried Kracauer à propos du cinéma allemand, « les dispositions psychologiques – ces lois profondes qui se ramifient plus ou moins sous la dimension de la conscience » d'un peuple à un moment donné de son histoire³.

• 2 – Par commodité, nous l'appellerons simplement Lianhua. Le nom anglais de la compagnie était United Picture Services Limited (U.P.S.). Le nom que s'est choisi la compagnie, Lianhua, est d'une riche polysémie que la traduction française ou anglaise ne rend que très partiellement : *lian* signifie en effet uni, unifié et *hua* signifie brillant, beau, prospère, mais c'est aussi un terme utilisé pour désigner la Chine.

• 3 – Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, traduit par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, réédition Paris, Champs Flammarion, 1987, p. 6-7.

Comment faire le lien entre l'histoire culturelle d'une compagnie cinématographique et une histoire du cinéma, que l'on qualifiera, avec Siegfried Kracauer, de « psychologique », en ce qu'elle vise à s'intéresser aux « dispositions ou tendances collectives prévalant à l'intérieur d'une nation à une étape de son développement⁴ » ? En faisant l'hypothèse que l'entreprise cinématographique Lianhua peut être considérée comme un microcosme révélateur de la nation chinoise de l'époque républicaine.

L'aventure de la Lianhua : microcosme, histoire culturelle et questions de méthode

En Chine, l'idée d'un « monde en petit » fut classiquement structurante. L'image habituelle du microcosme chinois est celle du jardin, monde clos, totalité organisée selon les mêmes forces et principes directeurs que l'univers qui l'englobe. L'homme a la capacité (et, s'il est administrateur, le devoir) de reproduire à son niveau l'ordre de l'univers : cela est vrai pour le père de famille comme pour l'homme d'État et, à l'époque moderne, l'entrepreneur⁵. Microcosme, la Lianhua le fut de deux façons au moins : d'abord en ce qu'elle regroupa un ensemble d'individus qui vécurent et travaillèrent ensemble, mettant en jeu des relations sociales et professionnelles représentatives de celles de la société chinoise d'alors ; en second lieu parce que le projet de la Lianhua s'apparentait à une proposition de mise en ordre du monde qui pouvait, dans l'esprit de ses fondateurs, servir de modèle à la nation chinoise en construction. La Lianhua fut ainsi une entreprise culturelle au double sens du terme : entreprise financière, ayant mobilisé les forces, les compétences d'entrepreneurs pour produire des objets culturels, les films, elle fut aussi un projet, une projection relevant d'un désir, où le culturel participait pleinement du politique. L'histoire de cette compagnie peut-être aussi considérée comme celle d'une aventure, l'aventure de la culture chinoise, en un temps où celle-ci rencontrait tout à la fois la modernité, l'Occident et la question nationale⁶.

• 4 – *Ibid.*, p. 9.

• 5 – Rolf A. STEIN, *Le monde en petit : jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d'Extrême-Orient*, 1952, rééd. Paris, Flammarion, 2001.

• 6 – Voir Pascal ORY, *La culture comme aventure : treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Éditions Complexe, 2008. Dans son introduction, Pascal Ory définit la culture comme « l'ensemble des représentations collectives propres à une société : propres parce que spécifiantes, collectives parce que partagées (elles ont toutes quelque part une dimension individuelle, mais parfois non documentée), sociétales parce que déterminées » (p. 11). Pascal Ory rappelle aussi ce qui sera ici fondamental : « La re-présentation joue sa partie à deux niveaux : elle figure l'univers et elle y participe, elle présente et elle renvoie à un autre ordre, au-delà de sa présence au monde. » D'où

Étudier la Lianhua comme un microcosme, porter l'accent sur l'entreprise culturelle, c'est faire de l'histoire culturelle du cinéma. La démarche n'existait pas pour la Chine. Nous nous sommes bien entendu servis des travaux des historiens de la Chine républicaine qui ont pris en compte le fait culturel⁷. Mais nous avons aussi importé des problématiques, des concepts et des enjeux pris dans les travaux d'historiens du cinéma occidental. Cela était d'autant plus pertinent que la production de films chinois n'est qu'une partie – et parfois même la part minoritaire – de la culture cinématographique de l'époque envisagée. De ce point de vue, l'histoire de la Lianhua met non seulement en lumière des aspects de l'histoire de la Chine républicaine mais elle s'intègre aussi dans une histoire globale, mondiale, du cinéma.

Cette affirmation est rendue possible par l'objet même dont nous traitons : le cinéma. Le cinéma était certes perçu comme un art et une industrie venus d'Occident, qu'il s'agissait d'adapter localement. Cette question des transferts, technologiques, économiques et artistiques, résonnait dans la société chinoise d'alors, confrontée aux exigences de modernisation et de nécessaire réévaluation des traditions qui l'accompagnait. Mais il y a plus : les élites culturelles et économiques considéraient le cinéma comme un art et une industrie possiblement universels : quoique né et développé en Occident, le cinéma n'était pas encore, contrairement aux systèmes politiques et économiques qui venaient avec une histoire déjà longue, la propriété culturelle de celui-ci. Les enjeux d'un art et d'une industrie culturelle de masse n'étaient pas propres à la Chine qui pouvait, sur ce terrain, à la fois s'enrichir des débats et solutions proposées par les cinématographies étrangères, en particulier la cinématographie hollywoodienne, et construire ses propres normes. Il ne s'agissait donc pas seulement de savoir accueillir et mener des transferts, mais de construire une voie cinématographique chinoise. Pour pousser un peu les choses, on pourrait souligner le fait que le cinéma avait le même âge que cette Chine nouvelle émergeant autour des années 1900 : la contemporanéité de ce médium

un mouvement d'aller-retour que doit pratiquer l'historien du culturel entre la représentation et la pratique (car, « il n'y a pas de représentation sans pratique » et « aucune représentation n'existe sans une manipulation pratique, qui témoigne de son appropriation sociale », p. 12) et entre ce qui est désigné comme le « contenu » et la « forme » : « il y a une manière très culturaliste d'être présent au cœur du faire, qui ressortit, bien au contraire, à ce que nous appelons l'analyse du contenant » (p. 14).

• 7 – Les travaux de Marie-Claire Bergère ont été une importante source d'inspiration et seront ici abondamment cités, de même que ceux de Christian Henriot, depuis *Belles de Shanghai, prostitution et sexualité en Chine aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1997, jusqu'à ses recherches récentes sur Shanghai en guerre. Mentionnons aussi les importantes recherches de Xiaohong XIAO-PLANES sur les entreprises privées et l'ouvrage de Xavier PAULÈS, *Histoire d'une drogue en sursis. L'opium à Canton, 1906-1936*, Paris, EHESS Éditions, 2010. Certains historiens anglo-saxons ont aussi beaucoup nourri notre travail et seront ici souvent mentionnés : Wen-hsin Yeh, Frederick Wakeman, Hanchao Lu, notamment.

à la jeune nation chinoise ne cessa de jouer dans la façon dont la société chinoise l'accueillit et se l'appropriä.

Bien entendu, en disant cela, nous invitons aussi en retour nos lecteurs à prendre en compte les spécificités de l'histoire chinoise et de son cinéma autrement que comme de simples particularités « exotiques » qu'on rangerait bien sagement dans une vitrine. Ils pourraient même, rêvons-en, leur trouver une place dans leur cheminement intellectuel. L'effort n'est peut-être pas si insurmontable. Les hommes de la Lianhua avaient rêvé un Hollywood à Shanghai, et pour cela ils n'ont cessé de se confronter au différent, à l'autre, qu'était pour eux l'Occident, tentant de se l'approprier, de construire sur la faille de l'altérité les bases d'une nouvelle culture en propre. L'enjeu était vital. Ici nous ne proposons qu'un simple exercice intellectuel à ceux qui veulent bien le tenter : se laisser inspirer par la « forte saveur du divers⁸ » et en faire son miel.

Pour explorer ce monde qui s'offrait à nous, il n'y avait plus de terrain à arpenter comme le fit You Ming en 1946. Ce sont les sources qui nous ont servi de point d'accès. Car, à l'origine de ce travail, il y a aussi la découverte de la multitude de documents, rarement exploités ou étudiés jusqu'alors de façon isolée. Ces sources – textes, films, images – ne sont évidemment pas univoques et nous avons préféré dans un premier temps observer avant de conclure, accepter de ne pas comprendre, admettre la complexité, consciente que c'est bien souvent dans le détail que se loge le sens et que le travail descriptif, loin d'être un détour, relève du parcours. Même si les concepts prédéterminés qui s'imposent en général quand on travaille sur l'histoire de la Chine républicaine ne sont pas premiers – la Nation, la colonisation, les genres et les femmes, la modernité –, des questions transversales apparaissent tout au long de l'ouvrage. En premier lieu vient la question du rapport au modèle occidental, et tout particulièrement au cinéma hollywoodien, question fondatrice pour la Lianhua qui se décline de plusieurs façons : dans les structures économiques, les inspirations artistiques, l'instauration d'un vedettariat. La conception d'un cinéma devant conjuguer divertissement et mission éducatrice ou civilisatrice revient également fréquemment, reliée à celle qui nous préoccupe au premier plan et sur laquelle nous reviendrons plus bas : la relation des élites, en particulier des élites culturelles, avec un art de l'image considéré comme populaire et le rôle qu'elles entendaient lui faire jouer dans une société en construction.

• 8 – L'expression est de Victor Segalen. Même si nous ne reprenons pas à notre compte tout Segalen, il ne nous paraît pas inutile de rappeler ici le mouvement proposé par celui-ci, qui consiste à « dépouiller le mot d'exotisme de tous ses oripeaux... de son acception seulement tropicale », pour redonner au mot toute sa positivité : « poser la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion de différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ». Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 41 et 49.

Quelles sont les données dont on dispose pour mener à bien l'histoire de la Lianhua ? Il n'existe à ce jour aucune archive administrative de la compagnie, même à Hong Kong où fut hébergé le siège de la Lianhua, soit qu'elles aient disparu au moment de la guerre soit qu'elles aient été perdues, oubliées. Pour les sources écrites, nous avons donc travaillé essentiellement à partir d'articles de presse, qu'il s'agisse des suppléments consacrés au cinéma dans les grands quotidiens pékinois (*Chenbao*) ou shanghaiens (*Shenbao*), des magazines dédiés au cinéma ou de la presse corporative et en particulier des publications de la Lianhua elle-même, le *Lianhua huabao* (Illustré de la Lianhua), qui parut de 1932 à 1937, ou *Le Lianhua nianjian* (Annuaire de la Lianhua) pour les années 1933 à 1935. Quelques mémoires de réalisateurs ou d'acteurs, les journaux du producteur et réalisateur Li Minwei (Lai Man-wai⁹), du producteur Lu Jie¹⁰ ou du musicien Nie Er¹¹ sont venus abondamment compléter la recherche. Pour les films, la perte est également considérable, seule une petite moitié de la production de films longs métrages de la Lianhua étant considérée à ce jour comme conservée¹². Aucun dossier ou document relatif à leur production n'a été retrouvé à ce jour : lorsque les films ont disparu, ils ne nous sont connus que par les articles de presse, les quelques notes des journaux personnels, de rares scénarios.

L'absence de ces sources est tout à fait symptomatique de la façon dont le cinéma est perçu en Chine : comme un objet politique. Nos hypothèses s'étant construites avec la volonté d'extraire le cinéma de ces cadres d'analyse, un détour historiographique s'impose afin que l'on comprenne dans quel paysage s'inscrit cette recherche.

-
- 9 – LI Minwei et LI Xi (Lai Shek) (coll.), *Li Minwei riji – The Diary of Lai Man-wai*, Hong Kong, Hong Kong Film Archives, 2003. Une édition chinoise a été publiée ensuite en Chine : Yu Xiaoyi et LI Xi (éd.), *Zhongguo dianying de tuobuangzhe: Li Minwei. Jinian tuwen ji* (Un pionnier du cinéma chinois : recueil de textes en hommage à Li Minwei), Changjiang wenyi chubanshe, 2005.
 - 10 – Lu Jie, *Lu Jie riji zhaicun* (Édition choisie du journal de Lu Jie), Zhongguo dianying ziliao guan neibu chuban, 1960 (ronéotype compilé par les Archives du film de Chine en 1960, à diffusion interne). Mes remerciements à Chen Mo qui m'a fait parvenir la version word de ce document essentiel.
 - 11 – NIE Er, *Nie Er ri ji* (Journal de Nie Er), Zhengzhou Shi, Da xiang chu ban she, 2004.
 - 12 – Voir le tableau récapitulatif des films, tableau 1. Selon la liste établie par CHENG Jihua (éd.), LI Shaobai et XING Zuwen (co-éd.), *Zhongguo dianying fazhan shi* (Histoire du développement du cinéma chinois), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1963, rééd. 1998, t. I, p. 603-614, la Lianhua aurait produit, entre 1930 et 1938, quatre-vingt-onze longs-métrages de fiction, quatre films d'animation, cinq courts-métrages ainsi que des films documentaires et d'actualité. Nous avons pour notre part comptabilisé quatre-vingt-cinq longs-métrages et vingt-six films d'animation, courts-métrages et documentaires. Il faut y ajouter sans doute de nombreux films d'actualité. À l'exception de *Amour et Devoir* (*Lian'ai yu yiwu – Love and Duty*), conservé aux Archives du film de Taïpei, tous les autres films de la Lianhua se trouvent aux Archives du film de Chine.

À l'ombre de Mao : histoire de l'histoire du cinéma chinois

Les historiens chinois aiment les expressions imagées. Ainsi, pour parler des compagnies cinématographiques des années 1930, et insister sur le mouvement de concentration de celles-ci après le foisonnement des années 1920, aiment-ils citer trois grandes institutions, qualifiées de « pieds du tripode ». Ces trois compagnies phare sont, par ordre d'ancienneté, la Mingxing yingpian gongsi – Star Film Company (fondée en 1922), la Tianyi yingpian gongsi – Unique Film Productions, (fondée en 1925 par les frères Shao – l'ancêtre des studios Shaw Brothers de Singapour et Hong Kong) et la Lianhua. Les films produits par ces compagnies étaient de genre et de style extrêmement variés : les comédies, les films musicaux, les films en costumes côtoyaient des productions aux tonalités plus graves, traitant de sujets de société ou cherchant à « réveiller le patriotisme des spectateurs ». La majorité des films projetés sur les écrans chinois (et, essentiellement, shanghaiens) étaient les productions hollywoodiennes : celles-ci servirent donc souvent de modèle aux cinéastes chinois qui s'en inspirèrent, tant pour la forme que pour le contenu.

La Mingxing, la Tianyi et la Lianhua employèrent ou formèrent tout ce qui comptait de vedettes ou de réalisateurs renommés. Nombre de ces artistes continuèrent leur carrière après la fondation de la République populaire de Chine soit en Chine continentale, soit à Hong Kong ou Taiwan ; ils assurèrent donc, par-delà les immenses bouleversements sociaux et politiques du pays, une forme de continuité (jusqu'à la Révolution culturelle) que l'histoire du cinéma chinois prit en compte dans la chronologie en parlant de « générations » successives. Ainsi l'importance historique de la Mingxing et de la Lianhua (la Tianyi ayant développé dès ses débuts une grande partie de ses activités en Asie du Sud-Est, s'est trouvée de ce fait exclue durant longtemps de l'histoire « chinoise » du cinéma chinois) est-elle double : il s'agit des plus grandes compagnies chinoises pour la période d'avant 1937 ; ces compagnies sont aussi considérées comme les ancêtres du cinéma chinois tel qu'il s'est développé après 1949.

Cette importance n'induit pas cependant que leur histoire est bien connue. Et le traitement historiographique qu'ont connu l'une et l'autre compagnies fut différent. Pour le dire très grossièrement, l'histoire du cinéma chinois ayant été écrite par des historiens communistes, ceux-ci favorisèrent la compagnie qui leur paraissait la moins douteuse idéologiquement et la Mingxing fut favorisée¹³. Notre

• 13 – Il n'existe à ce jour aucune monographie de la Mingxing en Chine. Une thèse a été soutenue à l'université de Heidelberg en août 2009, intégrant de nombreuses données économiques. Il s'agit, à ma connaissance, du premier travail de ce type. Voir HUANG Xuelei, *Commercializing*

choix de travailler sur l'histoire de la compagnie Lianhua se justifie aussi par la volonté de mieux connaître cette mal-aimée de l'histoire communiste.

Voyons donc ce qui est dit et connu de la Lianhua aujourd'hui. Ceci nous amène à entreprendre un voyage entre les années 1950 et aujourd'hui, entre le continent chinois et le continent américain, bref, à résumer aussi rapidement et fidèlement que possible un demi-siècle d'historiographie du cinéma chinois¹⁴.

L'ouvrage de référence en la matière reste *L'Histoire du développement du cinéma chinois*¹⁵, compilé par une équipe dirigée par Cheng Jihua entre 1950 et 1962. Ces historiens, aidés de vétérans du cinéma ayant accédé à des postes de responsabilité dans les nouvelles institutions communistes, comme l'écrivain et scénariste Xia Yan ou le réalisateur Cai Chusheng, rassemblèrent un nombre important de documents, principalement écrits (magazines, livrets de présentation de films, scénarios, etc.), pour constituer une histoire allant jusqu'en 1937, c'est-à-dire jusqu'à l'invasion japonaise, considérée comme un moment fort de rupture. L'ouvrage fut publié en 1963, au moment où se développait une polémique pour savoir si l'on pouvait présenter dans le cadre d'une histoire « socialiste » des œuvres d'art réalisées dans les années 1930, c'est-à-dire avant la fondation de la RPC. La Révolution culturelle, qui débuta en 1966, trancha : l'ouvrage fut accusé de « propager les herbes empoisonnées de la culture artistique des années 1930¹⁶ ». Le manuscrit et les copies déjà publiés du livre furent détruits, de même que disparurent certains documents qui avaient servi à sa rédaction. L'ouvrage ne fut pas réédité avant 1980. Mais il a connu depuis de nombreuses rééditions¹⁷.

L'Histoire du développement du cinéma chinois est un ouvrage précieux qui repose sur des sources premières aujourd'hui disparues. Il restitue aussi l'état d'esprit des intellectuels chinois des années 1950, acquis à la cause communiste et prêts à se mettre au service de celle-ci, avant qu'elle ne les anéantisse. C'est aussi un texte de fort parti pris idéologique qui institua des cadres d'interprétation encore en vigueur aujourd'hui.

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. La thèse a été publiée avec des modifications sous le titre *Shanghai Filmmaking, Crossing Borders, Connecting to the Globe, 1922-1938*, Leyde, Brill, 2014.

- 14 – Voir aussi à ce sujet ZHANG Yingjin (éd.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 5-12.
- 15 – CHENG Jihua (éd.), LI Shaobai et XING Zuwen (co-éd.), *Zhongguo dianying fazhan shi* (Histoire du développement du cinéma chinois), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1963.
- 16 – CHENG Huangmei, « préface » in CHENG Jihua (éd.), LI Shaobai et XING Zuwen (co-éd.), *Zhongguo dianying fazhan shi*, op. cit., t. I, p. 2.
- 17 – On en était à la 4^e réédition lorsque j'en fis l'acquisition en 1998.

L'ouvrage répondait à une demande du Parti communiste chinois et devait avoir une diffusion interne avant d'être publié. Il s'agissait, dans un contexte de méfiance entre le monde du cinéma et l'État¹⁸, de mettre en avant la coopération historique entre le PCC et les intellectuels des milieux cinématographiques. Tout ce qui permettait de souligner la continuité entre le cinéma des années 1930 et celui de la Chine communiste devait donc être mis en avant. Comme l'indique son titre, l'ouvrage repose sur une vision téléologique. L'histoire du cinéma d'avant-guerre est traversée par l'idée de progrès : progrès artistique, technologique et surtout idéologique, les deux premiers étant subordonnés au dernier. L'horizon ultime est ce cinéma du peuple que Mao avait théorisé à Yan'an avec les autres arts, avant de le mettre en place dans la Chine d'après 1949. Tout aussi importante est la texture de cette histoire, une lutte entre les forces progressistes et tous ceux (nationalistes, capitalistes et membres de l'ancienne société dite féodale, puissances coloniales) qui s'y opposaient. Enfin, cette histoire insiste à différentes reprises sur le rôle que purent jouer les « masses ». Or, si pour l'historiographie communiste, ces « masses » sont constituées d'ouvriers et de paysans, il fallut bien reconnaître que le cinéma étant un loisir urbain, ses spectateurs étaient essentiellement des étudiants, des petits fonctionnaires, des salariés et des citadins des classes moyennes des grandes villes comme Shanghai, Canton, Nankin, Tianjin ou Pékin.

L'Histoire du développement du cinéma chinois est donc en partie une reconstruction *a posteriori*, même si les auteurs n'ont pas esquivé les nombreux problèmes qui se posaient à eux. Comment en effet insister sur la continuité historique alors que le PCC ne joua qu'un rôle marginal dans la production cinématographique des années 1930 ? Comment justifier le fait que les intellectuels dits « de gauche », membres, futurs membres ou compagnons de route du PCC, qui agirent dans les milieux du cinéma, le firent au sein d'une industrie privée entièrement dominée par des exigences de rentabilité ? Les auteurs insistèrent alors sur un aspect des divers débats qui animèrent les milieux du cinéma de l'époque durant les années 1930, autour de la question d'un « cinéma de gauche ». Le « mouvement du cinéma de gauche » devint alors l'unique grille de lecture. Que ce mouvement n'ait eu qu'une importance relative à l'époque ne sembla pas poser de problème. La mise en avant du « mouvement du cinéma de gauche » permit surtout d'opérer des distinctions politiques parmi les films et les réalisateurs. Certains films, réalisés par des artistes déjà membres du Parti communiste chinois ou sensibles aux idées marxistes, mettaient en scène les problèmes de la société chinoise, insistaient sur la misère du peuple et les oppositions de classe : ils furent donc labellisés comme

• 18 – Le pouvoir avait montré, dès 1950, sa volonté de mettre au pas les réalisateurs chinois. C'est à l'occasion de la sortie du film de Sun Yu, *La Vie de Wu Xun* (*Wu Xun zhuan*) que se manifesta de façon particulièrement violente cette orientation. Voir *infra*, conclusion.

« films de gauche¹⁹ ». Les motivations complexes des producteurs ou des réalisateurs comptèrent peu au regard du contenu. Le fait qu'à partir de 1933 la constitution d'une cellule cinéma communiste (clandestine) ait permis à quelques scénaristes ou réalisateurs de faire passer leurs idées dans les productions des grandes compagnies shanghaiennes suffit aux auteurs pour affirmer que « c'était grâce au travail souterrain du PCC dans ces années-là que le cinéma de la Nouvelle Chine a pu se développer à un tel niveau²⁰ ».

L'histoire de la Lianhua telle qu'on la connaît aujourd'hui

L'Histoire du développement du cinéma chinois est un ouvrage très structuré, divisé en parties, chapitres et sections qui constituent autant de jalons dans l'évolution de la production cinématographique vers un art du peuple. L'histoire de la Lianhua y est présentée en divers endroits selon le découpage chronologique imposé par la construction du livre : les deux premières années d'existence de la compagnie se trouvent dans la première partie, intitulée « Les débuts du cinéma chinois, 1896-1931 », au chapitre II (« L'émergence d'un cinéma chinois en une période confuse »). La production des années 1931-1937 est en revanche présentée en seconde partie de l'ouvrage (« Le PCC à la tête du mouvement de culture cinématographique chinois, 1931-1937 »), chapitres III (« L'apparition et le développement du mouvement de cinéma de gauche, 1931-1933 »), IV (« Un combat en terrain marécageux, une sortie au milieu des broussailles, 1934-1935 ») et V (« Le tournant du mouvement des films de défense nationale, 1936-1937 »). Les auteurs insistent sur la nouveauté de la structure économique de la Lianhua, une « structure capitaliste monopolistique²¹ » et sur le fait que ses fondateurs et ses principaux actionnaires sont des hommes d'État, des

• 19 – Les auteurs de *L'histoire du développement du cinéma chinois* ne proposèrent pas de liste de ces films. Ce travail sera réalisé au début des années 1990, après les événements de Tiananmen, lorsque le Parti, à nouveau en recherche de légitimité, encouragea une nouvelle vague de publications consacrées au « Mouvement du cinéma de gauche ». On trouve ainsi, dans un épais volume éponyme publié en 1993, la présentation de soixante-quatorze films « de gauche » produits dans les années 1930, supposés représenter le mouvement en question. Les productions de la compagnie Mingxing sont majoritaires. Voir Guangbo dianying dianshi bu dianying ju dangshi ziliao zhengji gongzuo lingdao xiaozu Zhongguo dianying yishu yanjiu zhongxin (éd.), *Zhongguo zuoyi dianying yundong*, Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1993. Sur la question du « mouvement des films de gauche » voir aussi 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. 3-6 et p. 241-244.

• 20 – CHENG Jihua (éd.), LI Shaobai et XING Zuwen (co-éd.), *op. cit.*, t. I, préface, p. 12.

• 21 – *Ibid.*, p. 147.

entrepreneurs privés, des magnats financiers et des compradores. Ce qui est vrai. Mais c'est aussi ce qui rend la compagnie politiquement douteuse : la création de la Lianhua est ainsi décrite comme « une politique de trust monopolistique pour dominer le marché du film chinois²² ».

Les auteurs ne manquent pas bien entendu de mentionner au passage les ambitions culturelles d'une compagnie qui proclamait, à sa fondation, vouloir contribuer à la « renaissance du cinéma chinois » sans s'interroger sur cette ambition culturelle. Les premières productions de la compagnie sont jugées avec tiédeur car, en dépit de leur qualité artistique, elles seraient « empreintes de “préjugés” bourgeois ». À lire les pages consacrées à la Lianhua, on sent que cette compagnie pose problème : c'est en effet au sein de cette entreprise fondée sur des capitaux entièrement privés, que furent réalisés certains des plus grands films « de gauche » de la période, mais aussi, des films plus proches de l'idéologie du Parti nationaliste au pouvoir. Les auteurs de *L'Histoire du développement du cinéma chinois* ne cherchent pas à donner sens à ces tendances contradictoires et optent plutôt pour une double stratégie. Selon eux, la diversité dans la production de la compagnie, loin d'être révélatrice des courants multiples qui traversaient la société d'alors, relèverait d'une « confusion » dommageable : seuls les films dits « de gauche » sont donc présentés de façon positive, les autres étant critiqués ou même ignorés. Par ailleurs, l'équipe de Cheng Jihua choisit de favoriser dans sa présentation les productions de la Mingxing et de faire de celle-ci le véritable fer de lance du mouvement du cinéma de gauche.

En dépit de ses jugements idéologiques, *L'Histoire du développement du cinéma chinois* demeure un ouvrage de référence qui donne de nombreuses informations et s'appuie sur une solide connaissance des sources²³. L'histoire du cinéma chinois a cependant grandement évolué en Chine, tentant de se dégager du carcan idéologique imposé sous Mao. Dans les années 1990, des spécialistes chinois commencèrent à remettre en question la classification des œuvres en fonction de leur contenu politique, proposant simplement de substituer à l'expression « mouvement du cinéma de gauche » celle, plus neutre, de « mouvement de renouveau du cinéma chinois²⁴ ». On commença à s'intéresser aux aspects économiques et sociaux de l'histoire du cinéma, comme c'est le cas dans *L'Histoire du cinéma*

• 22 – *Ibid.*

• 23 – Ces sources ne sont malheureusement que très rarement référencées, ce qui ne facilite pas le travail de lecture critique.

• 24 – Pour les débats autour du « mouvement de films de gauche » ou « mouvement de renouveau des films chinois », voir Li Shaobai, « Jianlun Zhongguo sanshi niandai dianying wenhua yundong de xingqi » (À propos de l'émergence d'un « mouvement de renouveau du cinéma chinois » dans les années 1930 », *Dangdai dianying – Contemporary Cinema*, 1994, n° 60, p. 77-84.

chinois muet de Li Suyuan et Hu Jubin²⁵. On trouve dans cet ouvrage des informations très complètes sur la compagnie. Mais même si le rôle de la Lianhua est accentué, on en restait à une analyse classique : pour la période 1932-1934, les films « de gauche » de la Lianhua sont privilégiés. Une véritable réévaluation de l'ensemble de l'histoire de la compagnie demeurerait impossible ; elle aurait nécessité de repenser entièrement le rôle du PCC dans le développement de la Chine moderne depuis les années 1920, ce qui demeure, aujourd'hui encore, difficile à entreprendre. Le mouvement s'amorce cependant, avec les récents travaux d'un chercheur des Archives du film de Chine sur le principal fondateur de la Lianhua, Luo Mingyou²⁶ : croisant les notes du journal du producteur Lu Jie à des entretiens avec les enfants de cet entrepreneur, Chen Mo apporte un éclairage nouveau sur Luo Mingyou et donc, indirectement, sur la Lianhua. Mais l'histoire de la compagnie dans son ensemble reste à écrire.

La tentative de réévaluation de la compagnie à Hong Kong ou à Taiwan reste également partielle, quoique plus nuancée. À Taiwan, *L'Histoire du cinéma de la République de Chine* de Du Yunzhi²⁷ est aussi tributaire de biais idéologiques, quoiqu'inversés, puisque c'est cette fois la dimension nationaliste du cinéma qui est mise en avant. C'est à Hong Kong sans doute que l'on trouve une plus grande diversité d'analyses et de documents. Gongsun Lu publia ainsi au début des années 1960 une *Histoire orale du cinéma chinois* qui se base sur des entretiens avec des vétérans du cinéma, dont Luo Mingyou²⁸. Les archives du film de Hong Kong ont ainsi publié deux articles relatifs à la Lianhua dans un volume collectif, *The Hong Kong-Guangdong Film Connection*²⁹. L'un est une biographie de Luo Mingyou³⁰, l'autre une analyse de la structure économique de la compagnie³¹. Ces articles bien informés fournissent des données intéressantes. Ils ont en particulier le mérite de mettre l'accent sur les origines cantonaises de la compagnie. Mais, peut-être parce que les auteurs s'inscrivent dans un dialogue avec les historiens

• 25 – Li Suyuan et Hu Jubin, *Zhongguo wusheng dianying shi* (Histoire du cinéma chinois muet), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1996.

• 26 – CHEN Mo : « Zhenguang bu mie. Luo Mingyou de shiye yu jingsheng – Luo Mingyou's Film Enterprise and Spirit », *Dangdai dianying – Contemporary Cinema*, 2010.08, n° 173, p. 32-47. Sur cet article voir *infra*, chapitre v.

• 27 – Du Yunzhi, *Zhongguo dianying shi* (Histoire du cinéma chinois), Taipei, Taiwan shangwu yinshuguan, 1972.

• 28 – GONGSUN Lu, *Zhongguo dianying shihua*, Hong Kong, Nantian shuyue gong si, 1962.

• 29 – WONG Ain-ling (éd.), *Aogang dianying yinyuan – The Hong Kong-Guangdong Film Connection*, Hong Kong, Hong Kong Film Archives, 2005.

• 30 – Poshek FU, « Chongsu Luo Mingyou de dianying rensheng – Rewriting Lo Ming-yau: Between China and Hong Kong », in WONG Ain-ling (éd.), *ibid.*, p. 96-111.

• 31 – ZHOU Chengren, « Shanghai Lianhua Yingye gongsi de tizhi he zuzhi – United Photoplay Service: Structure and Organisation », in WONG Ain-ling (éd.), *ibid.*, p. 112-129.

de la Chine communiste, ils cherchent avant tout à *réhabiliter* Luo Mingyou et la Lianhua, se situant du coup toujours dans l'orbite de leurs collègues : ils minimisent par exemple les relations que la compagnie a pu avoir avec le régime nationaliste, réfutant l'étiquette de conservatisme qui fut attribuée par exemple à Luo Mingyou sans le questionner. Un des objectifs de notre travail est au contraire de prendre acte des ambivalences qui apparaissent de fait dans l'histoire de la compagnie, et de montrer qu'elles sont les manifestations d'un certain esprit de l'époque. Il s'agira donc d'expliquer et non plus de justifier les contradictions qui traversèrent l'entreprise de la Lianhua comme la société chinoise.

Notons pour finir ce tour d'horizon historiographique que la Lianhua n'a pas réellement intéressé nos collègues anglo-saxons. Si le cinéma chinois est devenu aux États-Unis un objet d'étude, ce qui n'est pas le cas aujourd'hui en France, ceci s'est fait surtout dans le cadre des *films studies* ou des *cultural studies* qui tendent à prendre cinéma comme un objet littéraire. La démarche historique, quand elle existe, est souvent seconde. Dans ces études très stimulantes, les informations ne manquent pas ; elles reposent cependant souvent sur l'analyse exclusive d'un petit nombre de films considérés comme exemplaires et ne prétendent en aucun cas renouveler l'histoire du cinéma³². À vrai dire, il semble que l'idée d'une étude de type monographique sur l'histoire du cinéma chinois ne soit pas vraiment à l'ordre du jour de l'autre côté de l'Atlantique. Pourtant, bien des réflexions concernant le cinéma chinois mériteraient de reposer sur des connaissances historiques élargies qui, n'en doutons pas, les enrichiraient sans nécessairement les invalider.

Il reste en effet aussi à mieux prendre en compte la production cinématographique de la compagnie *dans sa globalité*. Car on continue de mettre en avant les films dits « de gauche ». Le choix n'est pas nécessairement politique. Il peut relever de préférences esthétiques, mais aussi tout simplement d'une facilité d'accès. Car ce sont ces films « de gauche » que les Archives du film de Chine ont principalement restaurés et mettent éventuellement à la disposition des chercheurs. Or, selon la liste établie dans les années 1990, sur une totalité de quatre-vingt-onze films de fictions produits par la Lianhua³³, dix-huit seulement sont classés

• 32 – Je renvoie là-dessus à mon compte rendu critique du très bien dénommé ouvrage de Zhang ZHEN, *An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema, 1896-1937*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2005 dans *Études Chinoises*, vol. 27, année 2007. Comme son titre l'indique joliment, l'auteur hésite à faire une histoire du cinéma chinois, préférant distiller ses connaissances au demeurant fort importantes dans un cadre plus théorique qu'historique. Il faut distinguer de cet ensemble de travaux sur le cinéma chinois les articles de Kristine Harris qui a proposé des analyses extrêmement bien documentées et neuves sur plusieurs films de la Lianhua. Je m'appuie à plusieurs reprises sur ses travaux.

• 33 – Quatre-vingt-cinq selon mon décompte.

comme « de gauche ». Tous n'ont pas été conservés mais, même pour les films encore visibles, l'interprétation politique qui en est faite appauvrit singulièrement la richesse formelle de ces films, produits hybrides qui combinent l'influence stylistique des films hollywoodiens, les apports d'une pensée progressiste, les exigences d'un public friand de chansons populaires, de burlesque, de pathos et l'impératif nationaliste dominant à l'époque. Même en ne regardant que ces films, on comprend que l'objectif à la Lianhua n'était pas de faire un cinéma « de gauche ».

« Mettre en ordre le monde » : la Lianhua, miroir des élites de la Chine républicaine

L'histoire de la Lianhua proposée ici s'est ainsi élaborée en tenant compte de cette historiographie, avec le souhait de s'en démarquer. Nous avons cherché à souligner certains aspects méconnus, par exemple la dimension transnationale d'une compagnie qui réunit dans son comité fondateur des personnalités originaires de Canton ou de Hong Kong, résidant à Pékin, Tianjin ou Shanghai et établit un réseau de salles à l'échelle du pays. Le poids des Cantonnais dans la Lianhua est essentiel et l'on verra que parmi les tensions qui surgirent, l'opposition entre Cantonnais et Shanghaiens ne fut pas des moindres. Autre choix de travail : la volonté de présenter conjointement, voire de confronter, ce qui relevait de l'ordre du factuel (événements, données économiques ou administratives) et ce qui relevait des discours et des représentations. La compagnie prenait soin de son affichage et mit une vraie énergie à construire son image médiatique. Celle-ci devint si forte qu'elle subsista à la disparition de l'entreprise. L'histoire de cette compagnie est donc bien plus que l'histoire d'une entreprise cinématographique : elle est aussi l'histoire des désirs, des espoirs qu'elle suscita dans la société chinoise, dans leurs réalisations comme leurs impossibilités ou ambiguïtés.

Cette histoire, nous la déroulerons en quatre parties, dont trois sont centrées sur la compagnie considérée comme une entreprise, et l'une sur sa production cinématographique.

Dans une première partie, « Des entrepreneurs culturels », est examiné, autour de la fondation de la Compagnie, soit les années 1929-1931, le réseau de personnalités à l'origine de la compagnie et le projet fondateur qui les rassembla. Les élites qui participèrent aux débuts de la Lianhua sont les représentantes d'une génération qui porta en elle les espoirs et les difficultés de la modernisation de la Chine. Ces élites se retrouvèrent autour du projet fondateur de la compagnie, présenté comme l'émanation du « Mouvement de renaissance des films chinois », mouvement dont nous analyserons la signification et les répercussions dans le monde de la cinématographie chinoise.

Dans une deuxième partie, « Le déploiement d'un projet (1930-1935) », est présentée la mise en place de la compagnie jusqu'en 1935. On y examine la façon dont le projet initial fut mis en place effectivement, mais aussi, en miroir, la façon dont ce projet fut vivant, incessamment mis en scène par les films et les publications à visée promotionnelle. C'est là aussi que la question du politique se pose : s'affichant comme une entreprise au service de la Nation, dans quelle mesure la Lianhua fut-elle véritablement au service du pouvoir politique ? Finalement, articulant le projet, sa réalisation et ses représentations, cette partie examine la nature utopique d'une entreprise qui fut peut-être pensée comme modèle de société proposé à la nation chinoise. Utopique car, on le verra, l'entreprise rencontra dès les origines des difficultés qui ne sont pas sans rappeler dans leur nature (économique, politique et sociale) les difficultés mêmes de cette nation chinoise.

La troisième partie, « Le mourir d'un projet, le mourir d'une compagnie (1935-1948) », s'ouvre sur l'année 1935, qui marque un tournant dans l'histoire de la Lianhua et aboutit à sa complète restructuration en 1936. Le choix de ne pas terminer notre étude en 1937, au moment où, en raison de la guerre, la Lianhua cesse de produire des films, mais de la faire durer jusqu'en 1948, lorsque la dernière tentative de restaurer la compagnie échoua, repose sur la volonté de bouleverser les habituelles césures chronologiques en montrant comment la guerre ne fut pas, du moins pour le cinéma, une rupture cataclysmique : il existe, au niveau des structures de production ou des pratiques cinématographiques, une véritable continuité dans l'industrie cinématographique. Les espoirs de renouveau au sortir de la guerre en sont la preuve ; leur échec définitif souligne peut-être à quel point la réalité sociale et politique de la Chine avait changé plus rapidement que les mentalités.

La quatrième et dernière partie, « Des "enfants imaginaires" : les films de la Lianhua », revient sur le corpus de films produits par la compagnie entre 1930 et 1937. Reconnaissons-le, il y a une difficulté avec l'histoire culturelle du cinéma dans sa façon de travailler le versant visuel de la production cinématographique, dans une certaine difficulté à arrimer ensemble histoire et analyse de film. Cela tient-il au fait qu'un film est une fabrication engageant une collectivité, industrielle et artistique, adressée à une communauté massive de spectateurs (« l'équivalent moderne de la cathédrale gothique », dirait Panofsky³⁴), tout en devenant (parfois) une œuvre d'art avec sa propre autonomie ? Comment l'historien peut-il tout en même temps travailler sur les processus de production et de réalisation, le produit fini et sur ce qu'il devient par la réception publique ? L'objet semble changer de nature incessamment. Et plus précisément, comment et où intervient l'analyse

• 34 – Erwin PANOFSKY, « Style et matière du septième art » (1933), in *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, p. 137.

des images? L'image filmique elle-même n'est pas un isolat, une « structure autonome³⁵ », elle émerge dans et est le fruit d'une production visuelle multiple, datée et contextualisée, propre à une société dans son histoire. Il ne faut pas, pour reprendre Kracauer, que la « valeur symptomatique » des films passe devant leur « valeur esthétique³⁶ » ; il ne faut pas non plus considérer le travail de l'historien comme un simple préalable, posant un cadre explicatif en vue d'analyses esthétiques qui le couronneraient. C'est entre ces deux injonctions que nous avons construit notre ouvrage.

Réserver à cette dernière partie l'analyse des films ne relève donc en aucun cas du choix de séparer l'étude formelle d'une étude factuelle. Mais il y a un ordre dans l'appréhension historique du fait culturel auquel on ne peut échapper. Pour un film, avant d'en proposer une interprétation, il est important de connaître l'histoire de sa production mais aussi de sa diffusion et de sa réception. Cela ne signifie pas que l'on retire à un film son statut d'œuvre d'art ; mais ce statut relève d'un choix de société, qu'il nous appartient d'examiner et de comprendre. Inversement, il ne faudrait pas penser que les données factuelles sont là uniquement pour amener aux films : les trois premières parties de notre travail montrent en effet qu'on est aussi, au niveau de l'entreprise cinématographique, dans le domaine des représentations. L'entreprise Lianhua et ses films se répondent dans une dynamique que les historiens de l'art, naviguant entre œuvres d'art et documents, connaissent bien.

Cette présentation l'aura fait comprendre : dans cet ouvrage, certaines questions ne seront pas directement abordées. L'histoire économique de la compagnie par exemple ne sera traitée que de façon oblique, de même que les questions juridiques ou commerciales. Le monde des employés, ces anonymes qui firent fonctionner l'entreprise, nous reste peu connu, sauf par quelques témoignages trop rares. Cela tient aux sources dont nous avons disposé, lacunaires sur ce point. Mais ces absences tiennent aussi aux hypothèses qui ont guidé notre recherche, nous amenant à privilégier la question du rapport des élites avec le cinéma. La Lianhua repose sur des contradictions profondes qui traversaient la société chinoise d'alors : c'est une entreprise fondée et menée par des élites cultivées alors même que le cinéma est art de masse. Ces élites appellent de leurs vœux une modernisation de la société chinoise, passant par une occidentalisation accrue de celle-ci ; mais elles ne souhaitent pas pour autant se couper d'une culture chinoise qu'elles n'hésitent pas à vanter dans ses aspects traditionnels. Ces contradictions font partie de l'identité même de la compagnie. Elles ont pu évoluer, se manifester différemment car l'histoire de la Chine des années 1930 est aussi celle d'une société en évolution.

• 35 – Siegfried KRACAUER, *op. cit.*, p. 4.

• 36 – *Ibid.*, p. 58.

Elles nous paraissent symptomatiques de l'identité des entrepreneurs à l'origine de la compagnie, mais plus largement de ces élites chinoises qui, dans leur formation et leurs carrières, furent autant des héritières de traditions anciennes que des forces d'innovation. Ces élites cherchaient leur place dans cette société instable. Elles rêvèrent de remettre au goût du jour le rôle qu'avaient pu jouer en leur temps certains de leurs ancêtres et modèles, les fonctionnaires lettrés : il s'agissait de « mettre en ordre le monde ». Qu'elles aient pu considérer que c'était par le cinéma, art visuel et divertissement populaire, fortement influencé par le modèle occidental, qu'elles pouvaient y parvenir, mérite bien qu'on s'y arrête.