



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

École doctorale Humanités nouvelles – Fernand Braudel (ÉD 411)

Centre de recherche sur les médiations (ÉA 3476)

**LA FABRICATION DE L’HISTOIRE
LA SECONDE GUERRE SINO-JAPONAISE
AU CINÉMA SOUS MAO ZEDONG
1949-1966**

Thèse pour le doctorat
en sciences de l’information et de la communication

Présentée et soutenue le 7 décembre 2020

par

Miao CHI

Dirigée par

Mme Béatrice FLEURY et M. Weixing CHEN

Membres du Jury

Claire BLANDIN, Professeure, Université Sorbonne Paris Nord, rapporteure

Weixing CHEN, Professeur, Université de communication de Chine, co-directeur de thèse

Béatrice FLEURY, Professeure, Université de Lorraine, directrice de thèse

Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, Professeur, Université d’Avignon, rapporteur

Corrado NERI, MCF-HDR, Université Jean Moulin Lyon 3, examinateur

Jacques WALTER, Professeur, Université de Lorraine, examinateur

Résumé

La mise en scène de la Seconde Guerre sino-japonaise représente une question délicate en Chine, puisque cette guerre marque un tournant dans le jeu des puissances politiques à l'intérieur du pays, en contribuant à la prise du pouvoir par le Parti communiste chinois en 1949. L'objet de ce travail porte sur l'étude des films chinois reconstituant l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise de 1949 à 1966. La compréhension de cette problématique passe d'abord par l'analyse de l'ingérence politique dans le cinéma et la réaction des professionnels. Ensuite, l'étude aborde plus spécifiquement les créations en tant que telles, les messages des films de propagande sur la guerre et les modalités dont le cinéma en fait alors usage. Pour ce faire, deux méthodologies sont appliquées. Dans un premier temps, l'analyse socio-politique s'appuie sur l'exploration des conditions politiques, idéologiques et sociales liées à la production du cinéma chinois (1949-1966). Avec l'introduction de la théorie du discours de Foucault dans l'analyse des textes politiques et des sources premières des articles des professionnels du cinéma, nous apportons des éclaircissements sur l'ordre du discours cinématographique établi dans les « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » rédigées par Mao Zedong. Nous mettons également en lumière la confrontation et le conflit entre le monde du cinéma et les dirigeants du Parti pendant cette période. Dans un second temps, l'analyse de films sert, quant à elle, à appréhender les interprétations et la censure, et à examiner les évolutions des discours cinématographiques. Notre étude s'intéresse au décryptage du film de guerre antijaponais comme produit artistique complexe réunissant l'image, le dialogue et le son, dans l'objectif de dégager les interprétations politiques et culturelles de la mise en scène de la guerre. Nous révélons également les aspects concrets qui caractérisent l'influence et l'entrave politiques sur l'image du corps dans les films de guerre antijaponais et leur évolution sous Mao.

Mots clés : cinéma de propagande, la Seconde Guerre sino-japonaise, Mao Zedong, cinéma chinois, politique cinématographique, film de guerre.

Abstract

The staging of the Second Sino-Japanese War represents a delicate issue in China, since this war marks a turning point in the interplay of political powers within the country, contributing to the seizure of power by the Chinese Communist Party in 1949. The subject of this work is the study of Chinese films reconstructing the history of the Second Sino-Japanese War from 1949 to 1966. The understanding of this issue first involves the analysis of political interference in cinema and the reaction of professionals. Then, the study addresses more specifically the creations as such, the messages of propaganda films about war and the ways in which cinema then makes use of war. Two methodologies are applied to achieve this. Firstly, the socio-political analysis focuses on the exploration of the political, ideological and social context related to the production of Chinese cinema (1949-1966). With the introduction of Foucault's theory of discourse in the analysis of political texts and the primary sources of articles by film professionals, we shed light on the order of cinematic discourse established in the "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art" written by Mao Zedong. We also highlight the confrontation and conflict between the film world and the Party leadership during this period. Secondly, film analysis allows us to understand interpretations and censorship, and to examine the evolution of cinematic discourse. Our study focuses on the decoding of the anti-Japanese war film as a complex artistic product combining image, dialogue and sound, with the aim of uncovering the political and cultural interpretations of the staging of the war. We also reveal the concrete aspects that characterise the political influence and hindrance on the image of the body in anti-Japanese war films and their evolution under Mao.

Keywords: propaganda cinema, the Second Sino-Japanese War, Mao Zedong, Chinese cinema, film policy, war film.

Remerciements

Arrivant au bout de cette recherche, je souhaite adresser ici tous mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et leur soutien et ont ainsi contribué à la réalisation de cette étude.

Mes sincères remerciements vont tout d'abord à ma directrice de thèse, Madame Béatrice Fleury, professeure de Sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lorraine, qui m'a accompagnée de sa présence constante dans ce travail. J'ai vraiment apprécié de travailler avec elle et je lui suis infiniment reconnaissante pour le temps qu'elle m'a consacré, pour son soutien permanent et sa gentillesse qui m'ont donné énormément de courage. Son ouverture, ses qualités humaines et ses conseils pertinents m'ont permis d'orienter mes réflexions, d'élaborer un travail difficile et de me sentir complètement investie dans mon rôle de chercheur.

Je tiens à apporter toute ma gratitude à Monsieur Chen Weixing, professeur de Sciences de l'information et de la communication à l'Université de communication de Chine, qui a accepté d'être le co-directeur de ma thèse, pour ses suggestions constructives et ses efforts à suivre cette recherche, pour sa bienveillance à l'égard de mon travail, pour son accueil et sa disponibilité à mes allers-retours entre la France et la Chine.

Je tiens à remercier sincèrement Monsieur Jacques Walter, professeur de Sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lorraine et directeur du Centre de recherche sur les médiations (Crem), pour ses conseils et sa patience à suivre les étapes scientifiques et administratives de cette thèse. Je tiens notamment à lui exprimer ma reconnaissance pour ses colloques avec Madame Fleury « Carrières de témoins de conflits contemporains », les premiers colloques que j'ai suivis en France, qui ont ouvert mon esprit de recherche et qui m'ont décidée à entreprendre une thèse au Crem.

Je tiens à remercier sincèrement Monsieur Wu Di, Professeur du cinéma chinois du Centre de recherche sur l'art cinématographique chinois et Monsieur He Shu, rédacteur en chef de la revue *Hier*, qui m'ont non seulement donné des conseils intéressants sur l'histoire du cinéma chinois de l'époque de Mao, mais qui m'ont aussi fourni des matériaux bruts et originaux concernant les études cinématographiques.

J'adresse tous mes remerciements à Madame Claire Blandin et à Monsieur Frédéric Gimello-Mesplomb, de l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant d'être rapporteurs de cette thèse

ainsi qu'à Monsieur Corrado Neri pour sa disponibilité et sa gentillesse d'avoir accepté d'être examinateur de cette étude, et notamment pour avoir consacré du temps à lire cette thèse.

Je tiens à remercier profondément ma chère amie Catherine Vincent-Baehr pour les corrections minutieuses et la lecture rigoureuse de tous les chapitres de ma thèse et pour tous ses conseils en expression de la langue française.

Un grand merci également au personnel de la Bibliothèque de l'Université de Lorraine-Metz et du Centre national du cinéma français qui m'a permis de rassembler les textes, les documents et les vidéos nécessaires à l'étude du cinéma chinois.

Mes remerciements s'adressent aussi à tout le personnel du Crem et de l'École Doctorale Humanités Nouvelle-Fernand Braudel qui m'a accordé un soutien solide au niveau administratif et matériel.

Je remercie ma « chère camarade », Madame Sun Jiawen, qui est également doctorante. Nous avons rédigé nos thèses respectives de doctorat en même temps, et nous avons connu et partagé les mêmes joies et difficultés pour les réaliser.

Un merci inestimable à mon conjoint, Monsieur Xia Qing pour son support moral inconditionnel, ses encouragements perpétuels et son support informatique, sans qui les derniers moments auraient été insurmontables.

Mes derniers remerciements, mais non les moindres, s'adressent à ma mère Madame Li Yanping, qui m'a toujours soutenue dans mes études en France. Cette recherche n'aurait pas pu se concrétiser sans son appui. Merci, ma chère maman !

Sommaire

RESUME	3
ABSTRACT.....	5
REMERCIEMENTS	7
SOMMAIRE.....	10
INTRODUCTION.....	17
1. LA SECONDE GUERRE SINO-JAPONAISE, UNE HISTOIRE ESSENTIELLE MAIS DELICATE POUR LE PARTI COMMUNISTE CHINOIS.....	19
2. LE CINEMA SUR LA SECONDE GUERRE SINO-JAPONAISE A L'EPOQUE DE MAO, UN MODELE INCONTOURNABLE DANS L'HISTOIRE DU CINEMA DE PROPAGANDE	21
3. LE CHAMP DE LA PROBLEMATIQUE ET LES TROIS AXES DE RECHERCHE	25
PARTIE I. PROBLEMATISATION DE LA REPRESENTATION DE LA SECONDE GUERRE SINO-JAPONAISE DE L'EPOQUE DE MAO (1949-1966).....	29
CHAPITRE I. LE CINEMA SUR LA SECONDE GUERRE SINO-JAPONAISE DE L'EPOQUE DE MAO DANS LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE : UN OBJET DE RECHERCHE INTERDISCIPLINAIRE	30
1.1 La recherche cinématographique sur le cinéma de l'époque de Mao concernant la Seconde Guerre sino-japonaise.....	32
1.2 Le cinéma de l'époque de Mao et la politique.....	39
1.3 La recherche sur les professionnels cinématographiques de l'époque de Mao.....	47
1.4 La recherche sur l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise pendant l'époque de Mao Zedong (1949-1966).....	52
CHAPITRE II. PROBLEMATIQUE ET METHODOLOGIE.....	59
2.1 Constitution du cadre théorique.....	60
2.1.1 De la production du discours à la mise en place d'un nouveau système de connaissances.....	60
2.1.2 La mise en scène du corps communiste	63
2.1.3 Le cinéma de propagande comme automate spirituel	65
2.2 Le champ de la problématique et les trois axes de recherche	67
2.3 Méthodologie et corpus	70
2.3.1 Le contexte sociopolitique de la production du film sur la Seconde Guerre sino-japonaise à l'époque de Mao	

.....	70
2.3.2 Les professionnels du cinéma antijaponais au centre de la fabrication du film sur la Seconde Guerre sino-japonaise.....	80
2.3.3 Analyse des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise : décrypter l'image.....	82
PARTIE II. DE LA DIVERSITE A L'UNIFICATION 1949-1952.....	90
CHAPITRE III. LA MISE EN PLACE DU DISPOSITIF CINEMATOGRAPHIQUE DE LA PRODUCTION DU FILM SUR LA SECONDE GUERRE SINO-JAPONAISE	92
3.1 Le cinéma sur la Seconde Guerre sino-japonaise avant 1949.....	94
3.1.1 Période I : la Seconde Guerre sino-japonaise en occupation partielle (1932-1936).....	94
3.1.2 Période II : la Seconde Guerre sino-japonaise en expansion nationale (1937-1945).....	98
3.1.3 Période III : la Guerre civile chinoise (1946-1949)	100
3.1.4 Le système cinématographique privé et la production de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise avant 1949.....	102
3.2 « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » : établissement d'un nouvel ordre du discours.....	104
3.2.1 La formation de l'objet de discours	107
3.2.2 La formation de deux concepts fondamentaux	110
3.2.3 L'opération des procédures de discours.....	116
3.3 La conception des politiques cinématographiques de la Chine nouvelle.....	123
3.3.1 La conception préliminaire des politiques cinématographiques par le PCC	123
3.3.2 La conception des nouvelles politiques cinématographiques par les professionnels progressistes du cinéma	128
3.4 La mise en place du dispositif cinématographique de la production du film sur la Seconde Guerre sino-japonaise.....	135
3.4.1 Étape I : la fondation du Bureau administratif central du cinéma	136
3.4.2 Étape II : l'implantation de la pensée de Mao dans le champ cinématographique.....	137
3.4.3 Étape III : la création des studios nationaux dirigés par le PCC	140
3.4.4 Étape IV : l'établissement des nouveaux réseaux de distribution et de diffusion	143
3.4.5 Étape V : la promulgation officielle des politiques cinématographiques	145
3.5 Deux formes de politiques cinématographiques dans la période de transition (1949-1952)	148
3.5.1 La planification thématique des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise des studios nationaux	148
3.5.2 La politique cinématographique à l'égard des studios privés	157
CHAPITRE IV. LES PROFESSIONNELS DU CINEMA ANTIJAPONAIS DANS LA PERIODE DE TRANSITION 1949-1952	

.....	164
4.1 Les professionnels du cinéma antijaponais avant 1949 : une communauté libérale	166
4.1.1 Les professionnels du cinéma antijaponais issus du monde du théâtre	168
4.1.2 Les scénaristes du cinéma antijaponais, d'anciens dramaturges progressistes de gauche	169
4.1.3 Les professionnels du cinéma antijaponais issus du monde du cinéma	170
4.2 Les professionnels du cinéma antijaponais après 1949	173
4.2.1. Les professionnels du cinéma antijaponais demeurés en Chine continentale après 1949	174
4.2.2 Les nouveaux professionnels du cinéma antijaponais issus des zones administrées par le PCC.....	180
4.3 L'année 1953 : le changement de statut social des professionnels du cinéma antijaponais	185
4.4 La réforme de la pensée sur les professionnels du cinéma antijaponais : un outil de pénétration politique dans l'esprit de l'individu.....	189
4.4.1 La définition de la « réforme de la pensée »	190
4.4.2 « Mouvement de rectification » : la réforme de la pensée sur les professionnels du cinéma antijaponais.....	191
CHAPITRE V. LA MISE EN SCENE DE LA GUERRE ANTIJAPONAISE DANS LA PERIODE DE TRANSITION DE 1949 A 1952.....	201
5.1 La mise en œuvre de la planification thématique des films antijaponais de 1949 à 1952	202
5.2 La création de nouveaux personnages pendant la période de transition	207
5.2.1 La création de nouveaux héros : les paysans-soldats	207
5.2.2 La création d'un nouveau personnage : la femme âgée de la classe basse de l'échelle sociale.....	211
5.3 La création de l'image des membres du PCC	213
5.3.1 Le PCC comme dirigeant et tuteur spirituel des paysans	213
5.3.2 Le récit du deuil : incitation au combat antijaponais par le sacrifice de l'époux	221
5.3.3 La représentation des cheveux dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise	226
5.4 L'image de Mao Zedong dans les films sur la Guerre antijaponaise	231
5.4.1 L'image de Mao sous la forme de l'inscription textuelle.....	231
5.4.2 Le portrait de Mao Zedong	233
5.5 La représentation des Japonais dans le cinéma antijaponais de 1949 à 1952	238
5.5.1 « Démon » : un terme consacré pour désigner l'agresseur japonais	238
5.5.2 L'image des Japonais dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise pendant la période de la République de Chine (1932-1949).....	240
5.5.3 L'image des Japonais dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise entre 1949 et 1952.....	243
5.5.3.1 Une représentation collective de l'ennemi japonais	243
5.5.3.2 L'armée japonaise, coupable, cruelle et inhumaine : la mise en scène des actes d'agression japonaise	247

PARTIE III. 1953-1965 : CINEMA ANTIJAPONAIS ET EXPERIMENTATION DU MOUVEMENT

CINEMATOGRAFIQUE SOCIALISTE..... 255

CHAPITRE VI. 1953-1955 : LA MISE EN PLACE D'UN SYSTEME CINEMATOGRAFIQUE SUR LE MODELE STALINIE ET LA REFORME PARTIELLE DU CINEMA 257

6.1 La mise en place d'un système cinématographique sur le modèle stalinien 259

6.2 Le réalisme socialiste : la méthode de création des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise..... 263

6.2.1. Le processus d'implantation de la méthode de création du réalisme socialiste dans l'industrie cinématographique chinoise 265

6.2.2 Les exigences du réalisme socialiste vis-à-vis des auteurs 268

6.2.3 L'essence de la vérité : la logique narrative des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise.....271

6.3 La réforme partielle du cinéma 276

6.3.1 Deux conférences essentielles sur le cinéma en 1953 276

6.3.2 Le premier document-programme sur la production cinématographique 281

6.4 Les mesures pour encourager la production de scénarios et la planification thématique des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise 283

6.4.1 La réforme du système de censure des scénarios de films 283

6.4.2 La planification thématique et la production des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise 285

CHAPITRE VII. DE L'OUVERTURE A L'EXTREME GAUCHE : INGERENCES POLITIQUES DANS LE CINEMA

ANTIJAPONAIS ENTRE 1956 ET 1965 293

7.1 La campagne des Cent Fleurs : la politique cinématographique la plus progressiste de l'époque de Mao 296

7.2 Le dégel temporaire de la pensée cinématographique : une tentative de rompre avec l'ordre du discours des « Interventions » de Yan'an 300

7.2.1. Le dégel de la pensée cinématographique : commencement et évolution.....304

7.2.2 La mise en lumière de la tradition cinématographique et une tentative de rompre avec l'objet de discours des « Interventions » de Yan'an 310

7.2.3 De « rôle principal » à « spectateur » des films : limiter le concept du discours « ouvriers-paysans-soldats » 313

7.2.4 Une tentative de renverser l'ordre de production du discours cinématographique à l'époque de Mao 316

7.2.5 Une réforme du système de production cinématographique de courte durée.....321

7.3 La critique à l'égard des professionnels du cinéma antijaponais pendant le Mouvement antidroitier. 324

7.4 L'année 1959 : la commémoration du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC et l'apogée du cinéma sur la Guerre antijaponaise 333

7.5 1960-1963 : le réajustement de la politique cinématographique.....	338
7.5.1 De « Dix règles sur la littérature et l'art » à « Huit règles sur la littérature et l'art »	340
7.5.2 « 32 règles pour le cinéma » : une politique cinématographique de courte durée et assouplie	343
7.6 1964-1965 : la politique cinématographique d'extrême gauche et la critique à l'égard des films sur la Guerre antijaponaise	346
7.6.1 Les directives de Mao Zedong sur la création littéraire et artistique.....	346
7.6.2 La critique des films antijaponais par le courant cinématographique d'extrême gauche	350
CHAPITRE VIII. LA MISE EN SCENE DE LA GUERRE ANTJAPONAISE DE 1953 A 1965	357
8.1 Les films antijaponais pour enfants	358
8.1.1 Analyse du personnage du jeune héros antijaponais : le cas de Zhang Ga du film <i>Zhang Ga le petit soldat</i>	360
8.1.2 L'usage d'un accessoire au cinéma	362
8.1.3 La cérémonie de nomination du jeune héros antijaponais	363
8.1.4 La fonction propagandiste des films antijaponais pour enfants	367
8.2 Les films antijaponais sur les minorités ethniques : cinéma commémoratif pour la fête nationale de la fondation de la RPC.....	370
8.2.1 La fabrication de l'histoire antijaponaise dans <i>Le détachement des Hui</i>	372
8.2.2 La mise en scène du respect des coutumes des minorités ethniques par le PCC.....	375
8.2.3 L'utilisation de la culture traditionnelle chinoise et des modèles de la morale.....	378
8.3 Film biographique musical antijaponais : <i>Nie Er</i>	380
8.3.1 L'essence de vérité : la règle prévalant dans la création de <i>Nie Er</i>	381
8.3.2 Le montage subordonné à la musique antijaponaise.....	383
8.3.3 Fin du film quatre fois modifiée : propagation de l'idéologie communiste	390
8.4 Le cinéaste face à la censure : le cas de Wang Ping.....	395
8.4.1 <i>L'histoire du village de Liubao</i> : amour et humanité	396
8.4.2 Le débat concernant une scène d' <i>Une onde radio éternelle</i>	399
8.5 L'image de l'armée japonaise entre 1953 et 1966	405
8.5.1 L'apparition de la représentation japonaise individuelle	405
8.5.2 Nouveau langage cinématographique : le plan-séquence	410
CONCLUSION GENERALE	421
BIBLIOGRAPHIE	432
BIBLIOGRAPHIE CLASSEE PAR ORDRE ALPHABETIQUE	433
BIBLIOGRAPHIE CLASSEE PAR CATEGORIES	477

1. Ouvrages	477
2. Articles.....	487
3. Thèse et mémoire de Master	513
4. Dictionnaire et encyclopédie.....	517
LISTE DES TABLEAUX	520
LISTES DES IMAGES.....	521
ANNEXES	524
ANNEXE I. LISTE DES INSTANCES POLITIQUES EN CHARGE DU CINEMA SOUS MAO ZEDONG 1942-1966	525
ANNEXE II LISTE DES FILMS PORTANT SUR LA SECONDE GUERRE SINO-JAPONAISE 1949-1966.....	534
ANNEXE III. SYNOPSIS DES FILMS SUR LA SECONDE GUERRE SINO-JAPONAISE 1949-1966.....	540
ANNEXE IV. LISTE DES FILMS PORTANT SUR LA SECONDE GUERRE SINO-JAPONAISE 1932-1949	587

Introduction

1. La Seconde Guerre sino-japonaise, une histoire essentielle mais délicate pour le Parti communiste chinois

La Seconde Guerre sino-japonaise, connue aussi sous le nom de « Guerre pour résister à l'agression japonaise » ou « Guerre antijaponaise » selon l'appellation chinoise, correspond à une invasion massive, de 1931 à 1945, de la partie orientale de la République de Chine par l'Armée impériale japonaise (Zhi, 2015 : 1)¹. Considérée comme l'un des événements historiques les plus marquants de la Chine au XX^e siècle, c'est une guerre sans précédent dans l'histoire moderne et contemporaine du pays, que ce soit au niveau de sa dimension territoriale, du grand nombre de soldats engagés, de sa forte échelle de mobilisation, mais également au niveau des pertes financières conséquentes et du nombre tragiquement élevé des pertes humaines. Hu Qiaomu, ancien membre du Bureau politique du Comité central du Parti communiste chinois (PCC) et secrétaire du président Mao Zedong pendant la Seconde Guerre sino-japonaise, mettait en valeur le rôle historique de cette guerre lorsque, dans les années 1990, commence la recherche scientifique sur l'histoire de la guerre :

« La Guerre pour résister à l'agression japonaise est un tournant radical dans l'histoire de la Chine moderne, mais aussi un tournant décisif dans l'histoire de notre parti. Elle bouleverse l'équilibre des puissances politiques en Chine, contribue à la victoire de la guerre de libération nationale du peuple et établit des conditions indispensables qui aboutiront finalement à la fondation de la République populaire de Chine » (Hu, 1991 : 1)².

Effectivement, outre la guerre défensive en réponse à une invasion étrangère, ce conflit marque aussi un tournant radical et fondamental dans le jeu des puissances politiques à l'intérieur du pays. Le PCC, pratiquement anéanti face aux attaques lancées par l'armée gouvernementale du Guomindang³ lors de la Première Guerre civile (1927-1937), se renforce

¹ Les historiens chinois et étrangers ne s'accordent pas sur le début de la guerre. Certains considèrent qu'elle débute avec l'incident du pont de Lugou, le 7 juillet 1937, alors que d'autres prennent en compte l'incident de Mukden, le 18 septembre 1931, lorsque l'armée japonaise envahit le nord-est de la Chine. En 2015, lors du 70^e anniversaire de la fin de Seconde Guerre sino-japonaise, pour la première fois, le gouvernement chinois déclare officiellement que « la Seconde Guerre sino-japonaise a duré quatorze ans », de 1931 à 1945 (Zhi, 2015 : 1). Dans cette recherche, nous choisissons cette dernière référence.

² Toutes les traductions, quand ce n'est pas précisé, sont de l'auteur de cette thèse.

³ Le Guomindang, littéralement Parti nationaliste chinois, fondé en 1895, est le plus ancien parti politique de la Chine contemporaine. Il joue un rôle dominant dans le renversement de la dernière dynastie impériale chinoise, la dynastie Qing (1644-1912), et dans l'émergence de la République de Chine en 1912, parvenant à établir un

et s'étend très rapidement au cours de la Guerre antijaponaise, alors que l'armée du Guomindang est beaucoup plus sévèrement éprouvée dans la résistance⁴. De ce fait, nous pouvons constater, d'après des travaux historiques reconnus comme ceux de *L'histoire de Cambridge de la Chine 1912-1949*, que cette guerre contribue, dans une large mesure, à la prise du pouvoir par les communistes en Chine continentale en 1949.

Pourtant, la légitimité du nouveau régime est contestée par les différentes forces politiques, qu'elles soient internes ou externes à la Chine, et même par des forces armées internationales. Dans le contexte international de la guerre froide, particulièrement en considérant la situation relative à la guerre de Corée (1950-1953) – qui a éclaté moins d'un an après la fondation de la République populaire de Chine (RPC) –, le jeune pouvoir politique communiste subit de considérables pressions internationales. Inspiré par « ses expériences de propagande pendant toutes les périodes de révolution », le PCC continue d'exploiter le nationalisme, symbole-clé des valeurs traditionnelles chinoises, comme principale stratégie de propagande politique, afin d'obtenir un soutien fort de la population notamment dans le conflit avec les États-Unis et leurs alliés constitutifs du bloc de l'Ouest (Zhang, 2010 : 105). L'ouvrage du sinologue américain James R. Townsend sur la politique en Chine décrivait l'objectif et l'effet du nationalisme :

« Le nationalisme [...] était un thème fédérateur qui réunissait divers objectifs dans le concept de la revitalisation nationale. Sa manifestation la plus claire était peut-être le désir d'indépendance nationale échappant à l'influence et au contrôle étrangers. Aucune autre problématique n'était aussi facile à définir en termes de cibles concrètes et d'objectifs abstraits : la lutte contre les opposants étrangers pour reconquérir l'indépendance nationale et l'égalité » (Townsend, 1974 : 42-43).

Bien évidemment, en tant que seule guerre où la Chine remporte une victoire sur une invasion étrangère depuis le commencement de l'histoire chinoise moderne en 1840, la Seconde Guerre sino-japonaise est un thème historique qui a l'avantage de fédérer toute la société chinoise, bien plus facilement que tout autre sujet. Si le PCC ne s'approprie pas le

gouvernement central à Nankin en 1927. Il gouverne la République de Chine jusqu'à la fin de la Seconde Guerre civile chinoise (1946-1949). Après la victoire du communisme en Chine continentale en 1949, le Guomindang se replie sur l'île de Taïwan.

⁴ Selon le bilan du nombre des victimes militaires et civiles lors de la Seconde Guerre sino-japonaise, établi par les travaux détaillés des historiens chinois ayant réuni l'ensemble des informations à ce sujet, et tenant compte des différents théâtres d'opération, de Taiwan à Hongkong en intégrant la Chine continentale, parmi « les 4 230 000 victimes militaires de l'armée du Guomindang et du PCC », l'armée du Guomindang comptabilise « 3 650 405 morts, blessés et disparus compris », soit 86,3% du total du nombre des victimes militaires (Meng, Zhang, 1995 : 105).

discours dominant du nationalisme hérité de la Seconde Guerre sino-japonaise, il ne dispose d'autres moyens plus efficaces pour mobiliser la population. Par conséquent, le PCC se met dans une position très délicate. Pendant la Guerre de résistance, ce sont les forces de Guomindang qui jouent le rôle principal et qui « mènent 22 campagnes et 1 117 engagements importants [...] contre l'armée japonaise » (Eastman, 1986 : 582). De son côté, le PCC se livre principalement à une multitude de guérillas dans les zones d'occupation japonaises et « aucune force chinoise communiste ne s'est engagée dans les grands combats de la Guerre antijaponaise » (*ibidem*). De ce fait, l'exemple de la représentation de la Seconde Guerre sino-japonaise au cinéma est particulièrement intéressant. Comment le PCC exploite-t-il l'histoire de cette guerre dans le cinéma, le média de masse le plus populaire et le plus influent à l'époque de Mao Zedong (1949-1966), pour obtenir le soutien du peuple chinois et attirer de nouveaux adhérents à ce jeune régime communiste ?

2. Le cinéma sur la Seconde Guerre sino-japonaise à l'époque de Mao, un modèle incontournable dans l'histoire du cinéma de propagande

De 1949 à 1966, selon nos calculs, le cinéma de l'époque de Mao produit 664 films ; 507 films de fiction sont réalisés, dont environ 60 d'entre eux sur le sujet de la Seconde Guerre sino-japonaise ou liés à cette guerre, soit 12 % des films de fiction (Wang et Wang, 2001 : 1-20). Effectivement, ce cinéma est un genre très important et très particulier dans l'histoire du cinéma chinois. Le contexte historique complexe, les missions ambitieuses et la technique subtile de propagande, la réussite dans le rassemblement de l'esprit nationaliste et patriotique, le nombre considérable de spectateurs et l'adaptation de près de la moitié d'entre eux après Mao en font un classique et un modèle incontournable dans l'histoire du cinéma de propagande en Chine, et même au-delà dans le monde entier.

Dans l'ouvrage *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* qui présente un panorama de l'histoire de ce genre de cinéma, le coordinateur Jean-Pierre Bertin-Maghit présente la perception générale du public sur la notion de propagande abordée dans le cinéma de cette catégorie : « Trois idées reçues circulent généralement lorsqu'on parle de propagande : elle diffuse des mensonges, elle est le fait de régimes totalitaires et elle s'adresse à des sous-

développés intellectuels » (Bertin-Maghit, 2011 : 7).

Sous un régime totalitaire comme l'époque de Mao, peut-on vraiment considérer le cinéma de propagande sur la Seconde Guerre sino-japonaise comme « un art de façonner l'information reposant surtout sur le mensonge » (Véray, 2011 : 27) ? Par ailleurs, ces points de vue s'appliquent-ils véritablement aux films sur la guerre ou sont-ils simplement des stéréotypes ? Précisément, ce sont ces questions fondamentales qui constituent le point de départ de notre recherche.

Travaillant sur le cinéma de propagande durant la Grande Guerre, Laurent Véray souligne que la complexité de la propagande constitue la principale difficulté à laquelle se heurtent les études sur cet objet de recherche,

« [...] tout dépend du pays et de l'époque dont on parle, de la situation politique [...], du contexte économique, social, culturel, qui conditionnent fortement la nature de la propagande [...], modifiant les modalités de la conception et de la réception des supports de communication dont elle se sert [...] » (*ibid.* : 27-28).

Évidemment, comparé au cinéma de propagande nazi ou celui de Staline, le régime totalitaire de Mao Zedong réalise un autre type de cinéma de propagande, fondé sur son propre environnement politique, économique, social et culturel. Les travaux du chercheur américain et pionnier de l'étude de la communication de masse, Harold Dwight Lasswell, sur la recherche de la propagande, également pendant la Première Guerre mondiale, sont une source précieuse d'inspiration théorique pour l'identification des caractères du cinéma de propagande sous Mao Zedong. Lasswell étudiait la relation entre les propagandistes, l'environnement et le public :

« Nous savons que les propagandistes sont socialisés dans des corps politiques dont les caractéristiques contextuelles spécifiques limitent la perception potentielle, l'imagination et le dépassement de soi et que les propagandistes cherchent à influencer des publics dont la socialisation est similairement circonscrite » (Lasswell, 1927 : xv).

Afin de répondre à des objectifs politiques, les propagandistes de l'époque de Mao doivent discerner à l'avance « l'insatisfaction potentielle ou les aspirations puis trouver les moyens de dissiper cette insatisfaction et d'exploiter ces aspirations » du peuple chinois de cette même époque (*ibidem*). Pour y parvenir, le PCC doit employer les modèles prédéfinis les plus efficaces pour mobiliser le peuple chinois. D'après Harold Dwight Lasswell, ces modèles

incluent « les structures de valeur [...], les mythes [...], les techniques [...] et les matériels culturels (ressources brutes, ressources traitées en environnement) » (*ibidem*). Bien que le PCC puisse prendre le cinéma soviétique comme modèle, il doit s'appuyer sur son propre jugement lors de l'organisation et du traitement des matériaux sur l'histoire de la guerre et également lors de la diffusion des résultats qu'il espère réaliser.

Depuis sa naissance en 1932, le cinéma portant sur la Seconde Guerre sino-japonaise a parcouru presque 90 ans d'histoire. Nous pouvons diviser l'histoire de ce cinéma de guerre en trois périodes selon leur système de production : le temps des guerres (1931-1949.9)⁵, la période de Mao Zedong (1949.10-1976) et la nouvelle époque (depuis 1977). Les caractéristiques de la période de Mao Zedong se distinguent clairement des deux autres périodes. Au niveau politique, le nouveau régime sous la direction de Mao Zedong établit un système socialiste qui met en œuvre la dictature du prolétariat ; au niveau économique, tous les moyens de production sont nationalisés avec l'application de la planification dans tous les secteurs économiques ; au niveau social, à travers le système de *Hukou*⁶ et le système d'unités de travail, « le peuple chinois est fortement organisé et est massivement et profondément mobilisé pour participer à la vie politique » et pour contribuer à la construction économique du pays ; au niveau culturel, la nouvelle culture, c'est-à-dire la culture socialiste, est rapidement constituée, la culture traditionnelle étant alors bien critiquée et transformée ; quant à la communication, l'État monopolise tous les médias de masse pour mettre en place sa propagande, pour aboutir au contrôle idéologique (Gao, 2005 : 127). Par conséquent, la société chinoise correspondant à l'époque de Mao se referme complètement sur elle-même, sous la direction d'un gouvernement omnipotent qui réussit à unifier l'état d'esprit des masses.

L'ensemble des caractéristiques de l'époque de Mao constitue le contexte général de la création du cinéma de la Seconde Guerre sino-japonaise et génère également un impact profond sur sa production. Le mécanisme de production de ce genre de cinéma de cette époque est ainsi largement différent de celui des deux autres périodes. À l'époque de Mao, l'État monopolise tous les secteurs de la production cinématographique, y compris la production, la distribution et la projection de films, tandis que, sur les deux autres périodes, coexistent des entreprises publiques et privées. De plus, au cours de cette période, d'importants changements s'ensuivent

⁵ Le temps des guerres comprend ici deux guerres, la guerre pour résister à l'agression japonaise (1931-1945) et la Seconde Guerre civile chinoise qui suit, entre le Guomindang et le PCC (1946-1949).

⁶ Depuis la fondation de la RPC en 1949, les chinois sont divisés selon un système d'enregistrement de résidences, qui classe la population en deux catégories héréditaires, les ruraux et les citadins. Le *Hukou* donne à son possesseur l'accès à certains droits (travail, migration, etc.) uniquement dans la localité où le *Hukou* a été enregistré.

dans tous les aspects de ce cinéma de guerre, non seulement sur le choix du sujet, du style narratif, sur la création des personnages, sur le langage cinématographique mais aussi sur la manière de produire et de diffuser, sur les fonctions sociales et sur les spectateurs ciblés, ainsi qu'au niveau des professionnels du cinéma, que ce soit dans leur idéologie, leur état d'esprit, leur esthétisme, etc. Par conséquent, apparaît une nouvelle forme de cinéma sur la Seconde Guerre sino-japonaise, forme différente de celle des deux autres périodes par l'essence même des films sur ce sujet.

La propagande est une action politique générale et populaire, « il s'agit d'un des phénomènes dominant du XXe siècle dont aucun régime politique n'a fait l'économie, aussi bien en périodes de forte mobilisation (guerre, élection...) qu'en périodes apparemment plus paisibles » (Bertin-Maghit, 2011 : 7). Pour étudier ce phénomène dans le régime communiste chinois, il est nécessaire de sortir des stéréotypes sur le cinéma de propagande, stéréotypes chargés de significations péjoratives. Nous nous rapprochons ainsi de la perspective de Jacques Ellul qui considère la propagande comme « une technique moderne [...] reposant sur une ou des sciences » (Ellul, 1990 :15). L'intention principale de notre recherche tend à révéler les usages cinématographiques de la guerre sous Mao de 1949 à 1966, soit les dix-sept années avant la Révolution culturelle (1966-1976)⁷, les outils cinématographiques et scientifiques, et surtout les techniques et les modèles de propagande mobilisés par l'État pour une gouvernance permanente. Julia Lovell, professeure de l'histoire de la Chine moderne de l'Université de Londres, dans son dernier ouvrage *Le maoïsme : une histoire globale*, souligne l'urgence et la nécessité de comprendre l'héritage politique de Mao :

« Pendant des décennies, l'Occident a rejeté le maoïsme en tant que phénomène historique et politique dépassé. Depuis les années 1980, la Chine semble avoir abandonné le bouleversement utopique de la révolution de Mao au profit d'un capitalisme autoritaire. Mais Mao et ses idées restent au centre de la République populaire et de la légitimité de son gouvernement communiste. Face à la montée des désaccords et des conflits entre la Chine et l'Occident, le besoin de comprendre l'héritage politique de Mao devient de plus en plus urgent. » (Lovell, 2019, s.p.).

Effectivement, la Chine d'aujourd'hui ne pourra pas se débarrasser de l'histoire de Mao qui exerce toujours une influence remarquable sur la société chinoise. Les dirigeants chinois

⁷ La période entre 1949 et 1966 est aussi nommée les dix-sept premières années de l'époque de Mao. Dans l'histoire du cinéma chinois, en général, l'époque de Mao Zedong est divisée par les historiens du cinéma chinois en deux périodes : la période des dix-sept ans (1949-1966) et la période de la Révolution culturelle (1966-1976).

successeurs de Mao reprennent encore les techniques de propagande de l'ère maoïste et les améliorent et les adaptent à presque toutes les sortes de médias : cinéma, presse, télévision, Internet, musée, monument historique, etc. Le regard porté sur les formes cinématographiques sous Mao entre 1949 et 1966 permet donc de comprendre les phénomènes de propagande et de communication, mais aussi de débusquer, divulguer et contrecarrer les manipulations médiatiques en Chine aujourd'hui.

3. Le champ de la problématique et les trois axes de recherche

Dans le monde de la recherche chinoise comme dans le monde de la recherche occidentale, le champ scientifique sur le cinéma de la Seconde Guerre sino-japonaise sous la domination de Mao Zedong s'avère très modeste et très peu étudié. Jusqu'à présent, aucun ouvrage scientifique ni aucune thèse ne se sont concentrés sur ce sujet. La cause de ce désintérêt, entraînant inévitablement une faible production, est bien complexe.

Premièrement, une non-considération de l'importance du sujet. Seuls les chercheurs en études cinématographiques ont conduit des recherches sur le cinéma de la Seconde Guerre sino-japonaise. Les historiens, les sociologues ou les chercheurs dans d'autres domaines n'abordent pas encore ce sujet. Les spécialistes du cinéma considèrent principalement ce genre de films comme œuvre d'art et les analysent à partir du cadre théorique propre à leur domaine et surtout du point de vue de l'esthétique ou de la production. Ils s'intéressent plutôt aux films guerriers antijaponais produits, soit pendant la période des guerres (1932-1949), soit pendant la nouvelle époque (depuis 1977), œuvres qui, d'après eux, possèdent plus de valeur esthétique cinématographique. Même si les films produits à l'époque de Mao, comparés aux films des deux autres périodes, attirent évidemment un plus grand nombre de spectateurs et exercent beaucoup plus d'influence sur la société chinoise, ils sont souvent réduits à des films de propagande, et donc peu considérés pour leur valeur esthétique, qui est alors particulièrement négligée.

Deuxièmement, le problème de la censure. Cette étude aborde deux sujets relativement sensibles en Chine : le cinéma sous la domination de Mao Zedong et l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise. Ces thèmes subissent une certaine censure de la part de l'État mais aussi une véritable autocensure du monde de la recherche scientifique chinois. Cette situation rend donc très compliqué la mise en œuvre de recherches, d'autant plus que les archives de l'époque

de Mao ne sont pas toujours rendues publiques par l'État et que la plupart des professionnels concernés par ces films ont disparu, réduisant par là-même les témoignages et l'accès aux sources originales.

En choisissant le film de reconstitution historique comme objet de recherche, nous voulons nous interroger sur les enjeux politiques et culturels de la mise en scène de l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise pendant l'époque de Mao Zedong de 1949 à 1966. Dans son ouvrage *De l'histoire du cinéma, méthode historique et histoire du cinéma*, Michèle Lagny mettait en évidence les utilisations du film dans une démarche socioculturelle,

« [...] on peut le considérer comme un 'témoin' des manières de penser et de sentir d'une société, voire comme un 'agent' qui suscite certaines transformations, soit qu'il véhicule des représentations (stéréotypées) ou présente des 'modèles' plus ou moins stupides et dangereux (la violence, le sexe), soit qu'il exerce une influence idéologique ou même politique sous contrôle d'un pouvoir (propagande), ou en tant que contre-pouvoir (cinéma militant ou alternatif), il est alors un des modes d'expression de l'identité culturelle du groupe qui le produit » (Lagny, 1992 : 181-182).

En s'inspirant de l'approche proposée par Michèle Lagny, nous considérons ainsi le film sur la Seconde Guerre sino-japonaise à la fois comme processus qui représente un espace de confrontation, de négociation et de jonction, comme objet et produit qui est le reflet d'une imagination de la société chinoise sur la nation et enfin comme agent, vecteur de valeurs orientées aux spectateurs fréquemment en empathie avec le discours même de ce type de film.

Nous estimons également que ce traitement cinématographique de guerre représente un exemple tout à fait significatif de métamorphose du regard d'un pouvoir politique communiste imposé à la société chinoise. De ce point de vue, nous souhaitons non seulement explorer les signes d'historicité contenus dans les films chinois réalisés sous ce régime, mais aussi débusquer les usages cinématographiques du passé, comme le choix de matériaux historiques, la mise en récit de l'histoire par les images en mouvement, l'application de techniques et de modèles de propagande par les outils cinématographiques, l'établissement du nouveau régime esthétique de l'art cinématographique, etc. Pour mener à bien cette analyse, il est nécessaire de définir et d'approfondir principalement trois axes de problématique que nous préciserons dans la première partie: comprendre comment les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise sont liés à leur environnement de production ; appréhender l'adaptation des professionnels cinématographiques de l'époque de Mao au nouveau système du cinéma et leur préparation

pour la mise en scène de la guerre ; décrypter les codes très variés sur la représentation cinématographique de cette histoire de guerre pour légitimer le pouvoir politique et susciter l'esprit nationaliste et patriotique. Par rapport aux recherches précédentes sur ce même sujet, ces trois axes d'étude représentent les apports principaux de notre travail.

Partie I.

Problématisation de la représentation de la Seconde Guerre sino-japonaise de l'époque de Mao (1949-1966)

Chapitre I.

Le cinéma sur la Seconde Guerre sino-japonaise de l'époque de Mao dans la recherche scientifique : un objet de recherche interdisciplinaire

Considérer le cinéma qui traite de la Seconde Guerre sino-japonaise de l'époque de Mao s'inscrit dans un champ problématique interdisciplinaire, réunissant principalement les domaines cinématographique, politique, social et historique. Si, logiquement, la recherche centrée sur la dimension cinématographique est essentielle à l'exploration des films de notre corpus, elle ne couvre pas la totalité de nos préoccupations scientifiques. En effet, pour l'industrie cinématographique chinoise, l'avènement de la Chine nouvelle en 1949 marque le début d'une ère dont l'élément le plus remarquable est caractérisé par l'intervention de la politique dans le cinéma qui exercera un pouvoir absolu et sans limite sur tous les secteurs de cette industrie. La perspective politique peut donc nous permettre de mieux comprendre l'influence de la politique maoïste sur le cinéma ainsi que ses conséquences (Régis Bergeron, 1983 ; Paul Clark, 1987), les liens entre l'esthétique du cinéma chinois et la politique (Wang Ban, 1997), les facteurs les plus influents de la création des films sur la Guerre antijaponaise de l'ère maoïste (Meng Liye, 2011) et l'approche de la diffusion de la propagande du PCC dans le domaine cinématographique (Yu Minling, 2015).

Les études existantes relatives aux professionnels du cinéma chinois de l'ère maoïste font également partie de notre recherche. En effet, ces personnes représentent l'une des communautés les plus actives ayant pris part à la propagande politique et à la diffusion de la culture cinématographique socialiste du PCC pendant l'époque de Mao. C'est l'un des groupes les plus exposés, sensibles et contraints. Il fait face aux changements drastiques survenus au sein des systèmes de production cinématographique et social chinois des années 1950 à 1970. Ces études nous permettent de connaître la constitution et la structure de cette communauté de professionnels, et de mieux mesurer leurs ambitions en termes de création, l'évolution de leur mentalité et la situation délicate dans laquelle ils sont placés sur le plan créatif.

La fin du chapitre porte sur les recherches historiques de la Seconde Guerre sino-japonaise effectuées à l'époque de Mao Zedong, puisque ces études établissent un cadre cognitif dominant qui permet à la société chinoise de comprendre cette guerre. Elles contribuent à comprendre plus précisément l'histoire générale de cette guerre rédigée par les historiens officiels à l'initiative de l'État, l'histoire locale regroupée dans les ouvrages consacrés aux bases d'appui contre l'agression japonaise sous la direction du PCC, les mémoires des soldats et des dirigeants de l'armée communiste et les archives de la guerre répertoriées et publiées par les historiens officiels chinois de l'époque.

1.1 La recherche cinématographique sur le cinéma de l'époque de Mao concernant la Seconde Guerre sino-japonaise

D'après notre recherche, le champ scientifique concernant le cinéma de la Seconde Guerre sino-japonaise s'avère très modeste et peu étudié en France et dans les pays anglophones. Des ouvrages généralistes existent, traitant du sujet plus global du cinéma chinois. Par exemple, en France, *Le cinéma chinois* sous la direction de Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek, édité par le Centre Pompidou en 1985, fait partie des lectures incontournables pour se familiariser avec le cinéma chinois. Cet ouvrage présente un tableau synoptique du cinéma chinois de 1922 à 1984 et, pour la première fois, la traduction du chinois en français d'une grande quantité de synopsis filmiques. Mais aucun de ces supports ne porte son intérêt sur les films traitant de la Seconde Guerre sino-japonaise de l'époque de Mao. Cette thématique est principalement étudiée en Chine, ce qui nous amène donc à nous pencher sur la littérature chinoise, sans doute plus exhaustive et plus pointue pour alimenter notre bibliographie et développer notre démarche.

En effet, dans le champ scientifique chinois, la catégorie de films « *Kangzhan dianying* » (« films sur la Guerre antijaponaise »), cependant reconnue et largement utilisée dans les années 1930 et 1940 par le monde du cinéma et par le public chinois, est, pour des raisons essentiellement politiques, plus rarement référencée des années 1950 à 1990 (Bian, 2012 : 28 ; Shao, 2007 : 5). Les films sont alors classés par défaut, que ce soit dans les journaux, dans les revues cinématographiques ou dans les ouvrages de l'histoire du cinéma chinois, sous deux nouvelles catégories, « les films sur l'histoire des révolutions » et « les films sur les guerres révolutionnaires » (Meng, 2011 : 30-31). Cette nouvelle classification engendre un véritable retard de la recherche dans ce domaine. À partir des années 1990, et « surtout en 1995, avec le 50^e anniversaire de la victoire de la Seconde Guerre sino-japonaise, et avec la publication d'une série d'articles scientifiques », la catégorie « films sur la Guerre antijaponaise » est restaurée dans les études sur le cinéma chinois (Lin, 2013 : 4).

Afin de dresser une perspective d'ensemble de la recherche existante des années 1990 à nos jours, nous établissons ci-dessous une liste des références citées qui constituent les études cinématographiques principales relatives au cinéma sur la Seconde Guerre sino-japonaise de l'époque de Mao.

Tableau 1. Liste des études cinématographiques sur le cinéma de l'époque de Mao concernant la Seconde Guerre sino-japonaise⁸

N°	Nom	Année	Titre
Articles			
1.	Yang Yuxia et Yao Ruyong	2005	Les films révolutionnaires à l'ère de l'innocence : réétudier le cinéma antijaponais de la période des dix-sept ans
2.	Yang Yuxia et Yao Ruyong	2008	Les 'rêves' à l'ère de l'innocence : revoir le cinéma antijaponais de la période des dix-sept ans
3.	You Xiaoguang et Huang Ruilu	2015	Exposé synthétique des films sur la Guerre antijaponaise de la Chine nouvelle 1949-1978
4.	Cui Xiaojie	2015	Principaux modes narratifs des films de guerre antijaponaise durant les dix-sept premières années de l'époque de Mao
5.	Miao Zhuang	2016	Études sur les concepts historiques et la catégorisation des films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise durant les dix-sept premières années de l'époque de Mao
6.	Qian guoqing	2002	Évolution des films de fiction sur la Seconde Guerre sino-japonaise dans la Chine nouvelle
7.	Shi Bogong	2005	Une variété de thèmes : exposé synthétique des films chinois sur la Guerre antijaponaise (1932-2005)
8.	Huangfu Yichuan	2005	Acclamation, célébration et réflexion : l'évolution des films traitant de la Guerre antijaponaise
Mémoires et thèses			
9.	Fu Xiao	2006	Allégresse et affliction : les films sur La Guerre de résistance antijaponaise vus des deux camps de bataille (1949-2005)
10.	Wang Wei	2006	Films chinois contemporains sur la Seconde Guerre sino-japonaise du point de vue du genre
11.	Wang Heng	2008	Transformation des images historiques : études sur l'évolution des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise après la fondation de la République populaire de Chine
12.	Tang Dekun	2012	Réflexion sur les films traitant de la thématique de la Seconde Guerre

⁸ Les références sont organisées selon l'ordre de présentation dans la thèse.

			sino-japonaise en Chine
13.	Gong Xiaopeng	2013	Étude comparative des films de guerre sur les opérations militaires de la Chine et des États-Unis contre le Japon
14.	Wang Pei	2014	La trajectoire historique de la croissance spirituelle de la nation chinoise : une étude des films et séries télévisées chinois ayant pour thème la Résistance à l'agression japonaise du point de vue de la conscience nationale, de la mentalité de l'époque et de la psychologie collective
Ouvrages et dictionnaire			
15.	Huangfu Yichuan	2005	Histoire du cinéma de guerre chinois
16.	Wang Gonglu et Wang Tianjing	2001	L'encyclopédie du cinéma chinois (1949.10-1976)

D'après notre recherche, seuls cinq articles relatifs à cette thématique sont recensés dans la base de données CNKI⁹. Le premier article, « Les films révolutionnaires à l'ère de l'innocence : réétudier le cinéma antijaponais de la période des dix-sept ans » est publié en 2005. Les deux auteurs, Yang Yuxia et Yao Ruyong, s'inspirent de la notion de film de genre, notion introduite par la recherche cinématographique américaine pour faire valoir que les longs métrages sur la Seconde Guerre sino-japonaise tournés entre 1949 et 1966 peuvent être considérés comme des films de guerre. Les intrigues sont similaires (les soldats japonais pénétrant dans les villages, le massacre des villageois, des relations amoureuses ambiguës etc.), les personnages sont stylisés et les décors se ressemblent (blockhaus, village, montagnes et pins). Ces éléments reflétant bien les caractéristiques principales des films de ce genre, les auteurs les définissent donc comme des « films de guérilla à suspense » et soulignent que ces films « [...] donnent à voir l'habileté et le courage hors du commun des héros de ces guérillas. Ces longs métrages sont jalonnés d'histoires d'amour émouvantes et d'épisodes lyriques, ils mettent en scène des rôles de méchants rusés et privilégient une interprétation orientée vers l'action » (Yang et Yao, 2005 : 34). Autant d'éléments répondant évidemment aux goûts du public de l'époque.

⁹ Le CNKI (China National Knowledge Infrastructure, <http://www.cnki.net/>), lancé en 1988, est la plus grande base de données du monde chinois qui permet d'effectuer des recherches sur les publications de différents types de sources d'information scientifique (articles scientifiques, thèses et mémoires universitaires, articles de presse, revues scientifiques etc.) dans les domaines de la politique, de l'économie, des sciences humaines et sociales, de la science et de la technologie. C'est aussi une plate-forme adaptée pour l'évaluation de l'impact des chercheurs et des revues.

En 2008, ces deux mêmes auteurs publient un autre article qui suggère que les films de cette période traitant de la thématique de la Guerre antijaponaise s'inscrivent dans une stratégie narrative correspondant à une opposition binaire, simplifiant ainsi la complexité du monde en bon ou mauvais, révolutionnaire ou réactionnaire, et « s'appuient sur leurs contradictions pour alimenter le scénario et aboutir à un dénouement de nature arbitraire [...] » (Yang et Yao, 2008 : 3). Les auteurs considèrent que ces films reposent sur cette stratégie narrative parce qu'elle est simple, directe et de la plus grande efficacité pour répondre aux besoins de façonner le portrait du héros et motiver la population dans l'idéologie socialiste chinoise.

Par la suite, en 2015, l'année du 70^e anniversaire de la victoire de la Seconde Guerre sino-japonaise, You Xiaoguang et Huang Ruilu rédigent un exposé synthétique des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise de 1949 à 1978 dans lequel ils proposent la répartition en cinq catégories : « les films montrant les opérations de guérilla du PCC, celles de la 8^e Armée de route du PCC ou la lutte populaire contre l'agression japonaise », « les films relatant les histoires légendaires vécues par les travailleurs clandestins du PCC », « les films mettant en scène les actes héroïques antijaponais des enfants », « les films traitant de la Guerre de résistance antijaponaise menée par les minorités ethniques » et « les films d'opéra modèle sur la Guerre antijaponaise pendant la Révolution culturelle » (You et Huang, 2015 : 107). Les auteurs offrent un nouveau point de vue sur la stratégie narrative des films traitant de la Seconde Guerre sino-japonaise au cours de cette période, soutenant que « la nature populaire », « la nature légendaire » et « la nature mobilisatrice » de cette stratégie visent principalement à ce que ces longs métrages soient plus captivants, accrocheurs et inspirants (*ibid.* : 108). À la fin de leur exposé, ils mettent en évidence les limites des films sur la Guerre antijaponaise de l'ère maoïste : les auteurs considèrent que ces films occultent les actions d'éclat du Guomindang sur la ligne de front, négligent, à l'exception de celles du PCC, les contributions d'autres lieux, d'autres classes sociales et d'autres minorités nationales pendant la guerre, et qu'ils exagèrent la disparité des forces entre les deux camps.

La même année, Cui Xiaojie met en évidence, dans une publication, quatre modes narratifs relatifs aux films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés pendant les dix-sept premières années de l'époque de Mao : « la patrie-famille », « le développement de la figure du héros », « l'affrontement » et « la relation amoureuse » (Cui, 2015 : 167-168).

Enfin, en 2016, Miao Zhuang, dans son article, se penche sur la question de l'élaboration des concepts historiques dans les films sur la Guerre antijaponaise pendant les dix-sept premières années de l'époque de Mao. Il soutient que ces films redessinent le souvenir de cette

guerre pour démontrer la légitimité du PCC, et il met l'accent sur le concept historique selon lequel le peuple est le créateur de l'Histoire. En outre, cet auteur accorde une place importante à l'analyse du mode narratif du héros dans les films sur la guerre et en propose quatre types : « le héros déifié », « le héros transformé », « le simple héros ordinaire » et « le héros qui fait partie de l'élite » (Miao, 2016 : 139-141).

Cependant, ces travaux de recherche ne sont pas les seuls : parmi les études sur l'histoire générale, de 1932 à nos jours, des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, certaines traitent de notre objet de recherche à des degrés divers. Jusqu'à la fin de l'année 2018, avec les mots-clés « *Kangzhan dianying* » (« films sur la Guerre antijaponaise »), nous dénombons, dans la base de données CNKI, deux thèses, une vingtaine de mémoires de master et une cinquantaine d'articles scientifiques en langue chinoise relatifs aux recherches concernant les films de guerre antijaponais de l'époque de Mao. Pour alimenter notre recherche, nous avons donc sélectionné les articles et les mémoires le plus représentatifs et les plus appropriés, mais aussi les deux thèses qui proposent de nouvelles perspectives de recherche sur notre objet de recherche.

Parmi les articles scientifiques, nous notons « Évolution des films de fiction sur la Seconde Guerre sino-japonaise dans la Chine nouvelle » (Qian guoqing, 2002), « Une variété de thèmes : exposé synthétique des films chinois sur la Guerre antijaponaise (1932-2005) » (Shi Bogong, 2005) et « Acclamation, célébration et réflexion : l'évolution des films traitant de la Guerre antijaponaise » (Huangfu Yichuan, 2005). Les titres des mémoires notables sont *Allégresse et affliction : les films sur la Guerre de résistance antijaponaise vus des deux camps de bataille (1949-2005)* (Fu Xiao, 2006), *Films chinois contemporains sur la Seconde Guerre sino-japonaise du point de vue du genre* (Wang Wei, 2006), *Transformation des images historiques : études sur l'évolution des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise après la fondation de la République populaire de Chine* (Wang Heng, 2008) et *Réflexion sur les films traitant de la thématique de la Seconde Guerre sino-japonaise en Chine* (Tang Dekun, 2012). Quant aux intitulés des deux thèses, il s'agit de *Étude comparative des films de guerre sur les opérations militaires de la Chine et des États-Unis contre le Japon* (Gong Xiaopeng, 2013) et de *La trajectoire historique de la croissance spirituelle de la nation chinoise : une étude des films et séries télévisées chinois ayant pour thème la Résistance à l'agression japonaise du point de vue de la conscience nationale, de la mentalité de l'époque et de la psychologie collective* (Wang Pei, 2014).

Ces recherches se fondent sur le contexte de l'époque de création des films pour classer en différentes périodes les longs métrages chinois sur la Seconde Guerre sino-japonaise, les études

des films sur cette guerre de l'époque de Mao étant relativement courtes. Dans l'ensemble, ces recherches présentent de grandes similitudes avec les cinq articles scientifiques cités précédemment. Elles donnent un aperçu général de ces longs métrages, présentent les circonstances de leur création, analysent les caractéristiques esthétiques et idéologiques qu'ils véhiculent et réfléchissent à leurs limites et à leurs défauts. Elles s'intéressent également à certains aspects de ces films sur la Guerre antijaponaise de l'époque de Mao, principalement au mode narratif et à la caractérisation des personnages. Ces études sont utiles pour définir de façon pertinente et précise les films de ce genre, pour mieux comprendre le contexte des différentes périodes au cours desquelles ils sont réalisés et pour examiner leurs caractéristiques. En comparant les films de guerre antijaponais de l'époque de Mao avec les films traitant du même sujet, tournés à d'autres périodes, nous acquérons une meilleure compréhension des similitudes et des différences, de l'héritage et de l'évolution des films des époques précédant et suivant les films de l'époque de Mao.

Par ailleurs, deux thèses et un mémoire proposent de nouvelles perspectives de recherche sur notre objet de recherche. La thèse de Wang Pei est la première à envisager ces films d'un point de vue psychologique. L'auteur fait valoir que ces films montrent clairement le degré de conscience nationale et la complexité de la situation psychologique pendant cette période, et qu'ils illustrent le besoin de sécurité et d'appartenance d'une société chinoise hautement idéalisée. Il considère que ces films qui contribuent à la reconstruction psychologique des blessures de la Seconde Guerre sino-japonaise produisent l'effet inverse sur les spectateurs chinois de l'époque : « ils s'emploient à libérer la nation du complexe d'infériorité développé durant la période moderne en faisant montre d'une arrogance outrancière dans le but de restaurer et de renforcer la confiance nationale » (Wang, 2014 : 63-64).

La thèse de Gong Xiaopeng propose une étude comparative des films sino-américains considérant principalement la thématique de la guerre contre l'armée japonaise sous l'angle du mode et des rôles narratifs. L'auteur fait sienne la théorie des sept types de personnages du théoricien littéraire formaliste russe Vladimir Propp, et classe les rôles narratifs des films en quatre catégories : « agresseur (ennemi), victime, adversaire et secondaire » (Gong, 2013 : 40).

Le mémoire de Wang Wei se porte sur les films de guerre antijaponais sous l'angle du genre, estimant que les personnages féminins de ces films ne se préoccupent pas vraiment du discours féminin, mais qu'ils exploitent la hiérarchie virtuelle des genres dans la société chinoise traditionnelle pour « construire la métaphore d'un nouvel ordre politique » (Wang, 2006 : 10). Wang Wei considère que les deux figures féminines les plus classiques de ces films

de l'époque de Mao sont « la mère de la nation » et « la fille de la nation » (*ibidem*). Elles acceptent l'aide et l'instruction du Parti en tant que femmes, puis portent le masque de l'homme pour se conformer à la norme du comportement masculin, participent à la Guerre de résistance et deviennent des héroïnes.

En outre, *Histoire du cinéma de guerre chinois* est le premier ouvrage à retracer chronologiquement et de façon détaillée l'histoire du film de guerre chinois depuis 1905 – année qui marque les débuts du cinéma chinois – jusqu'en 2005. Ce livre nous fournit les connaissances élémentaires nécessaires pour notre objet de recherche. À l'instar des recherches sur l'histoire générale de la Guerre antijaponaise, il permet de mieux comprendre l'origine, les points communs et les différences entre les films sur cette guerre réalisés à l'époque de Mao et les films sur ce sujet réalisés pendant les guerres (1932-1949). Il permet également d'analyser l'évolution par les réadaptations des longs métrages réalisés à l'époque de Mao dans la période post-maoïste (après 1976). Néanmoins, cet ouvrage qui contribue certes à l'avancement des connaissances n'est composé que d'une simple compilation de documents et d'une énumération de titres de films complétée d'un synopsis et d'une courte biographie des cinéastes, sans procéder réellement à une analyse de fond des films ou des politiques cinématographiques.

Les recherches susmentionnées, qui se consacrent à l'étude générale des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise de 1949 à 1966, alimentent nos références et développent notre approche. Cependant, elles livrent en général une analyse superficielle du mode narratif et de la caractérisation des personnages ou tout simplement un inventaire quantitatif. Elles ne proposent pas de réflexion approfondie et ne recourent pas aux théories cinématographiques ou à des méthodes interdisciplinaires.

Enfin, la publication des ouvrages élémentaires nous offre la possibilité d'établir une compilation de corpus de films bien complète sur notre objet de recherche. Ces publications sur le cinéma chinois de l'époque de Mao se résument principalement aux ouvrages taxinomiques (dictionnaires, encyclopédies, chronologies), à l'énumération des titres de films avec des synopsis et à l'histoire générale cinématographique. Codirigés par la Cinémathèque de Chine et le Centre de recherche sur les arts cinématographiques de Chine et publié en 2001, *L'encyclopédie du cinéma chinois (1949.10-1976)* est la base d'information filmique la plus fiable et la plus complète qui rassemble tous les longs métrages et autres types de films tels que les films d'opéra, les films musicaux, etc., réalisés pendant toute l'époque de Mao (de la fondation de la RPC jusqu'à sa mort), « avec au total 819 films » (Wang et Wang, 2001 : 7). Cet ouvrage n'est composé que d'une énumération de titres et d'une présentation de chaque

film. Chaque présentation de film contient un synopsis d'environ mille mots et introduit les informations concernant le studio de production, l'année de production, la durée du film ainsi que la liste du personnel, y compris scénaristes, réalisateurs, acteurs, photographes, décors, enregistrements, monteurs, maquilleurs, etc. À la fin de l'ouvrage, l'annexe fournit trois types d'index (index des titres, index des réalisateurs et index des unités de production) pour aider les chercheurs à trouver les titres des films correspondants. Avec *Le cinéma chinois* édité en France par le Centre Pompidou, ces deux ouvrages élémentaires constituent nos principaux documents de référence pour la construction du corpus des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise entre 1949 et 1966.

1.2 Le cinéma de l'époque de Mao et la politique

Dans le domaine de la recherche sur l'histoire du cinéma à l'ère maoïste, l'étude de l'histoire politique occupe une place prépondérante. Les deux premières publications sur le cinéma et la politique à l'époque de Mao sont *Le cinéma chinois 1949-1983* (volume I et II), de Régis Bergeron parus en 1983, et *Cinéma chinois : culture et politique depuis 1949* de Paul Clark, publié en 1987. Les ouvrages de Régis Bergeron constituent une référence pour l'étude de l'histoire du cinéma et de la politique en Chine. En effet, les événements politiques jouent un rôle central dans la structure du récit qui décrit de nombreux faits politiques majeurs ayant trait au cinéma : le discours de Mao au forum de Yan'an sur la littérature et l'art (intitulé « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an »), la mauvaise critique du film *La vie de Wu Xun* (1951), la campagne des Cent Fleurs (1957)¹⁰, le Grand Bond en avant (1958), etc. L'auteur soulignait par ailleurs deux conflits majeurs : d'une part l'antagonisme entre l'idéologie officielle et la liberté de création cinématographique, et d'autre part le conflit qui oppose le cinéma comme instrument de propagande politique et l'espace de créativité des cinéastes. Régis Bergeron s'intéressait également à quelques grandes figures politiques telles que le président Mao Zedong, le Premier ministre Zhou Enlai et Jiang Qing, l'épouse de Mao, et choisit comme sous-titres des chapitres de ses ouvrages des termes politiques courants à cette période, tels que « Exaltation du romantisme révolutionnaire » ou « Ne jamais oublier la lutte

¹⁰ Appelée politique du double cent, « Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent » est une directive mise en place par le PCC en 1956 qui vise à ce que cent fleurs stimulent le développement de l'art et la littérature et cent écoles de pensée alimentent une réflexion académique ; le Parti affirme que son objectif est de développer et dynamiser les secteurs scientifique, culturel et artistique de la Chine socialiste.

des classes » (Bergeron, 1983 :299). Il était d'avis que le cinéma de l'ère maoïste ne peut être étudié sauf à tenir compte du facteur déterminant que représente la politique chinoise.

Paul Clark, chercheur néozélandais spécialiste du cinéma chinois, s'inscrit dans la lignée de Régis Bergeron en matière de recherche sur l'histoire de la politique et du cinéma, mais en se livrant à une analyse plus approfondie. Il accorde une très grande importance au rôle du cinéma en tant que vecteur dans la période postérieure à 1949 durant laquelle le PCC se trouve aux commandes du pays :

« Pourtant, façonner la culture chinoise s'annonçait aussi difficile que la guerre que le Parti venait de remporter. La nation (et la culture) était minée par les divisions entre les régions, mais aussi entre les groupes ethniques, les classes, les langues et les niveaux de développement. Le marxisme, invention du XIX^e siècle, avait contribué à placer ces hommes et ces femmes sur une estrade de la place Tiananmen, et l'invention du cinéma au XX^e siècle offrait aux nouveaux dirigeants le moyen de surmonter les clivages d'une civilisation ancienne » (Clark, 1987 :1).

Comparé à la littérature et au théâtre, le cinéma présente l'avantage de permettre au PCC de toucher un public le plus large possible tout en véhiculant un message, et ce, sans aucun intermédiaire entre producteurs et spectateurs. En outre, l'image visuelle transmet l'information d'une manière plus facile à comprendre par le public et plus aisément contrôlable par la censure du Parti.

Dans son ouvrage, Paul Clark étudie trois sujets : la diffusion de la culture de masse, les relations entre le Parti, les artistes et le public, et les tensions entre Yan'an et Shanghai. Il propose un nouveau cadre de compréhension, à savoir appréhender les films chinois à partir de la dimension spatiale « Shanghai – Yan'an » qui détermine la structure du livre : trois de ses cinq chapitres sont intitulés « Yan'an et Shanghai », « Au-delà de Shanghai » et « Au-delà de Yan'an » (*ibid.*, : V). L'auteur suggère d'utiliser « Yan'an » pour représenter le PCC et sa politique sous influence de l'Union soviétique, et « Shanghai » pour représenter les cinéastes (ils ne sont cependant pas tous à Shanghai) sous influence américaine d'Hollywood et du Mouvement du 4 Mai¹¹. En réalité, Yan'an et Shanghai incarnent une conception et une méthode créative différentes du cinéma chinois. L'histoire du cinéma chinois de 1949 à 1985 peut être résumée par l'existence de conflits entre la politique et l'art, entre l'idéologie conservatrice et le libre esprit de l'art, et entre la machine de propagande et l'expression

¹¹ C'est-à-dire l'esprit de promouvoir la démocratie et la liberté.

individuelle. Or, la majeure partie du temps, le premier élément s'impose au second.

Ces deux publications issues des milieux universitaires occidentaux sont des ouvrages reconnus dans le domaine de la recherche sur le cinéma chinois et permettent de mieux comprendre l'influence de la politique maoïste sur le cinéma ainsi que ses conséquences. Elles sont parues même plus de deux ans avant que la communauté académique chinoise ne commence à étudier l'histoire du cinéma chinois : c'est en effet en 1989 qu'est publié *Histoire du cinéma chinois contemporain*, premier ouvrage chinois qui porte sur la période suivant l'année 1949 et dont Chen Huangmei supervise la rédaction.

Par ailleurs, parmi les études traitant du lien entre le cinéma et la politique pendant l'époque de Mao, *La figure sublime de l'histoire : esthétique et politique en Chine au XX^e siècle*, livre publié en langue anglaise par Wang Ban en 1997 constitue une source d'inspiration féconde pour notre recherche. Dans l'un des chapitres, l'auteur analyse deux films sur le thème de la Guerre antijaponaise, *Le Chant de la Jeunesse* et *Nie'er*, d'un point de vue esthétique et politique en s'intéressant aux stratégies cinématographiques et aux méthodes de tournage adoptées pour servir l'idéologie communiste. Il analyse notamment comment la centralisation des pouvoirs se mue en une forme d'art collectif et public, qu'il nomme « politique esthétisée », exerçant ainsi une influence idéologique considérable sur la population à l'époque de Mao (Wang, 1997 :14). Wang Ban donne son propre point de vue sur les films révolutionnaires de l'ère maoïste :

« [ils] ne sont pas des sermons abstraits, ils conduisent le spectateur à s'identifier à une image d'écran imaginaire 'idéale', issue du patrimoine de la culture traditionnelle chinoise ou des personnages populaires de la culture moderne, et élèvent le sujet du royaume imaginaire à une hauteur symbolique. En d'autres termes, les films révolutionnaires façonnent les sujets de l'État sur le plan émotionnel plutôt que sur le plan du raisonnement » (*ibidem*).

Wang s'appuie sur la notion d'esthétique politique, et dans ce cadre, la relation entre le cinéma – forme artistique de l'époque de Mao – et la politique ne se résume plus à la façon dont les films sont utilisés pour servir la politique, ce qui s'exprime par la révolution, la collectivisation, les mouvements de masse, les mouvements politiques ou les politiques de l'État. Il s'agit plutôt de la façon dont ils contribuent à la tension, l'enthousiasme, la joie et la souffrance dont tout un chacun fait l'expérience. L'auteur examine la question du rapprochement puis de la fusion entre la politique et l'esthétique à travers le film. Il met ainsi

en lumière les langages symboliques et émotionnels utilisés par le cinéma pour façonner l'identité collective de la nation chinoise. La politique en tant que pouvoir ne se traduit pas directement ici par des mesures politiques, une loi, une emprise ou une organisation, mais elle se dissimule derrière un acte artistique et symbolique sous la forme d'un film. Comme l'indique Wang Ban : « Elle s'enracine et opère dans le monde intérieur de l'individu – du cerveau, des émotions, des intérêts, entre autres – et s'ancore dans les activités symboliques et les schémas de perception qui nous servent à créer du sens et à se forger une culture ». Son travail guide notre compréhension des liens qu'entretient l'esthétique du cinéma chinois avec la politique dans les années 1950-1960.

La thèse rédigée par Shi Chuan et intitulée *Politique, image, poétique : le cinéma chinois de 1949 à 1966* est remarquable à tout point de vue. Shi Chuan livre une description macroscopique et une analyse systématique des circonstances dans lesquelles le cinéma chinois se développe entre 1949 et 1966 du point de vue de la politique et de l'organisation. Il divise cette période de l'histoire cinématographique en quatre phases : les débuts de la République populaire de Chine, le premier plan quinquennal national¹², la fin des années 1950 et le début des années 1960. L'auteur accorde une place importante à l'analyse de l'influence des facteurs tels que les mouvements politiques, les styles créatifs et le système de gestion administrative sur la production et la création cinématographiques pour chaque phase, et tente de découvrir le lien intrinsèque entre ces facteurs. Selon Shi Chuan,

« La création cinématographique durant ces dix-sept années s'inscrit essentiellement dans le cadre d'une idéologie et de normes artistiques préétablies. En tant que pivot essentiel de la création, l'artiste choisit des méthodes et techniques artistiques et un style esthétique pour un film selon des normes idéologiques politiques spécifiques, de sorte que la démarche artistique est souvent parasitée par divers facteurs politiques et sociaux. [...] Ces dix-sept années d'art cinématographique sont marquées tant par une innovation dans le domaine de l'esthétisme que par le caractère particulièrement restrictif de cette période. En effet, si certains niveaux de langage artistique spécifiques gagnent en raffinement, ces années ont également pour effet de réduire la dimension spatiale explorée par les cinéastes se consacrant à la création artistique » (Shi, 2001 :1).

Le cinéma du peuple à l'époque de Mao 1949-1966 paru en 2010 à Taipei, écrit par Qi

¹² Il s'agit du premier plan quinquennal pour le développement de l'économie nationale mis en place par la Chine suivant le modèle de développement de l'économie soviétique (1953-1957).

Zhi, un des pseudonymes de Wu Di, est un livre fondateur et, à ce jour, le meilleur sur l'histoire du système cinématographique de l'ère maoïste. Dans cet ouvrage, l'auteur étudie la relation entre le film et la politique en reliant le phénomène cinématographique de l'époque de Mao à de nombreux éléments de nature politique : la pensée de hauts dirigeants du PCC sur le cinéma, le système de production et la politique cinématographique. Les films de l'ère maoïste s'y déploient pour la première fois sur deux axes. Il s'agit tout d'abord de « l'intégration » du système de production cinématographique, à savoir la transition d'un système de production privé à un système de monopole d'État (Qi, 2010 : 2). Sous la direction du Bureau du cinéma, l'organe chargé du domaine cinématographique élabore et promulgue diverses mesures, règlements et politiques provisoires relatifs aux films. Il établit également des plans de production cinématographique en fonction de la situation nationale et de l'orientation idéologique, puis les attribue aux studios cinématographiques nationaux et dispose d'un monopole sur la distribution et la projection des films (*ibidem*). Le second axe vise « l'unification » de la pensée cinématographique, c'est-à-dire la transformation d'une pluralité de pensées et de méthodes de créations artistiques en un paysage unifié, orchestrée selon la pensée artistique du président Mao Zedong, et une création artistique standardisée selon les normes artistiques imposées par la théorie du réalisme socialiste (*ibidem*). En prenant ces deux axes comme fil conducteur, l'auteur analyse tous les aspects de la politique de production, du système de gestion administrative, de la création artistique, de la critique théorique, de la diffusion et de la projection des films de l'époque de Mao. Il définit ainsi une carte illustrée et détaillée de la tendance idéologique et de l'évolution du système du cinéma chinois de 1949 à 1966, nous permettant de mieux appréhender l'ingérence et l'influence de la politique maoïste sur la production cinématographique.

Histoire de l'art cinématographique de la Chine nouvelle 1949-1965, de l'historien du cinéma chinois Meng Liye, est un ouvrage qui fait autorité en matière de recherches sur les films de la période maoïste avant la Révolution culturelle. L'auteur pense que l'environnement extérieur des films de l'époque de Mao a pour caractéristique fondamentale la politisation de la vie sociale et de l'âme de l'artiste, et que cette culture axée sur la politique influence considérablement la réalisation des films. Sur ce fondement, il met en évidence de façon exhaustive et précise sept facteurs qui jouent, directement ou indirectement, un rôle majeur dans la production cinématographique de l'ère maoïste : « le profond changement dans l'art cinématographique sur les plans conceptuel et fonctionnel », « le système de gestion administrative hautement centralisé et totalement unifié du cinéma », « les mouvements

politiques fréquents », « l'évolution de la sensibilité esthétique dans la société », « le déclin des films occidentaux et l'introduction des films soviétiques », « l'influence des traditions littéraires et artistiques des zones de libération » et « l'adhésion des artistes à l'idéologie dominante » (Meng, 2011 : 2-7). Nous nous reportons aux recherches effectuées par Meng Liye lorsque nous examinons les facteurs influents de la création des films sur la Guerre antijaponaise de l'ère maoïste.

La politique cinématographique reflète clairement la tendance générale de l'idéologie politique du Parti au pouvoir et oriente directement la création et la production d'un film. Parmi les travaux de recherche sur le cinéma chinois contemporain, très peu portent sur la politique cinématographique. La thèse de Jin Yihong publiée en 2012, *Politique culturelle de la Chine nouvelle et évolution du cinéma chinois contemporain*, est l'étude, à ce jour, la plus complète sur la politique cinématographique et s'avère particulièrement utile pour l'analyse de cette politique durant l'ère maoïste. Jin Yihong présente dans un premier temps les fondements et le sens des mesures politiques mises en place. Il estime que ces mesures donnent lieu à une série d'activités qui sont au service d'objectifs précis, qu'elles forment un maillon important du système politique et que la finalité politique constitue la caractéristique essentielle. Le second chapitre nous éclaire sur l'origine culturelle, le contexte théorique et le modèle à suivre de la politique littéraire et artistique de la Chine nouvelle. L'auteur fait valoir que la politique littéraire et artistique de la Chine nouvelle trouve son origine culturelle dans la culture traditionnelle chinoise, et que ses fondements théoriques et ses ressources idéologiques sont issus de la pensée marxiste. Jin Yihong souligne également que, dans les premiers temps de la mise en place du nouveau pouvoir, le PCC, influencé par l'idéologie soviétique, reproduit et applique le modèle culturel soviétique lors de l'élaboration de sa politique culturelle. Par ailleurs, nous nous sommes inspirés des trois catégories de politique littéraire et artistique de la Chine nouvelle créées par l'auteur dans son troisième chapitre, à savoir les textes « fondamentaux », « complémentaires » et « généraux », dont nous nous sommes servis pour établir et analyser notre propre corpus sur la politique cinématographique de l'époque de Mao (Jin, 2012 : 37).

Dans la seconde moitié de sa thèse, Jin Yihong compare la politique culturelle de la Chine nouvelle avec l'histoire du cinéma chinois et divise cette politique menée entre 1949 et 2010 en quatre périodes : la première, qui a trait à nos recherches, est nommée « période révolutionnaire » par l'auteur qui considère que les mouvements politiques influencent fortement la politique culturelle de cette période :

« La généralisation de la politique entraîne inévitablement une politisation excessive des mesures adoptées dans le domaine cinématographique, et l'interaction entre la création et la politique dans ce domaine provoquent certains événements politiques dans les films, limitant la portée et l'intensité de l'expression artistique des cinéastes, de sorte que les films de la Chine nouvelle connaissent continuellement des phases ascendantes et descendantes » (*ibid.* : 74).

L'exposé et les recherches de Jin Yihong relatifs à ces trois événements liés au cinéma – la violente critique autour du film *La vie de Wu Xun* (1951), les deux instructions de Mao Zedong sur l'art et la littérature (1963 et 1964) et la campagne de rectification culturelle de 1964 pour les secteurs littéraire et cinématographique – sont utiles pour mieux mesurer l'influence et l'effet considérables des événements politiques sur la création des films de antijaponais à l'ère maoïste.

Le livre de Yu Minling, *Façonner l'« homme nouveau » : propagande du Parti communiste chinois et expérience de l'Union soviétique* (2015) constitue une approche originale de la diffusion de la propagande du PCC dans le domaine cinématographique. À travers l'analyse d'œuvres représentatives liées au façonnement de l'homme nouveau socialiste dans les quatre vecteurs culturels que sont la littérature, le cinéma, les manuels scolaires et la musique, cet ouvrage décrit la façon dont le PCC, après l'avènement du nouveau pouvoir en 1949, engage une campagne de propagande et une mobilisation auprès de la population, visant à former un homme nouveau socialiste et tester l'applicabilité de l'expérience soviétique en Chine. L'auteur définit son propre concept de l'homme nouveau, socialiste chinois, de l'époque de Mao : « Pour le PCC, le concept de l'homme nouveau doit se rattacher à la morale communiste. [...] Les principes fondamentaux de celle-ci sont la loyauté envers le collectivisme communiste, l'oubli total de soi et le dévouement envers autrui » (Yu, 2015 : 11). Le concept de l'homme nouveau que le Parti souhaite façonner englobe deux aspects distincts : le domaine public national et international, avec la notion de patriotisme et avec la vision de la relation entre l'ennemi et soi, et la sphère intime des émotions individuelles, telles que la vision des sentiments amoureux et de la famille etc. L'auteur étudie le cinéma parce qu'il représente le vecteur le plus puissant pour incarner l'expression de la vie, le plus accessible et le plus largement diffusé, et qu'il met en scène des personnages concrets comme modèles à suivre. Dans le quatrième chapitre, l'auteur analyse la manière dont le PCC utilise le cinéma pour élaborer une image de l'ennemi et établir une

« vision correcte de l'ennemi et de nous-mêmes » (*ibid.* : 173). Selon Yu Minling, le langage visuel est susceptible d'« enseigner aux masses comment identifier l'ennemi et ceux qui, en coulisses, tirent les ficelles, à travers les caractéristiques de l'ennemi (apparence, imposture manifeste, manière d'être, habitudes de vie, etc.) et les stratégies utilisées, et faire connaître le comportement correct à adopter envers l'ennemi » (*ibid.* : 175). L'auteur fait remarquer que les ennemis dans les films chinois sont principalement incarnés par l'impérialiste américain, les espions du Guomindang et les propriétaires fonciers. Cependant, en raison de l'ampleur et de la durée de la révolution socialiste, de nouveaux ennemis sont constamment réinventés et mis en scène à l'écran. Par ailleurs, si le PCC est influencé par le cinéma soviétique à propos de la création d'un homme nouveau socialiste, l'auteur insiste sur la propre contribution du Parti : elle souligne qu'en raison des différences d'habitudes locales, de stades de développement national et de préférences des dirigeants, le concept de l'homme nouveau fabriqués par le PCC met davantage l'accent sur la suprématie de l'État-parti que l'Union soviétique, et que son espace privé est également plus restreint. De fait, l'image de l'homme nouveau créé par le Parti est stéréotypée et dépourvue de personnalité et d'authenticité. Cette analyse permet de mieux comprendre, dans les films de guerre antijaponais de l'ère maoïste, le façonnement de l'image de l'ennemi et la raison pour laquelle l'ennemi n'est pas seulement l'adversaire japonais, mais également l'ennemi de classe, comme le Guomindang ou le propriétaire foncier. L'auteur conclut à travers l'étude de divers vecteurs culturels, notamment le cinéma durant l'ère maoïste, que le contenu de la propagande politique du PCC n'est pas figé du point de vue de la « propagande intensive du PCC depuis la fondation de la RPC pour le concept et le modèle de l'homme nouveau » : le thème spécifique relatif aux valeurs de l'homme nouveau socialiste ainsi que les qualités morales qu'il doit posséder connaîtront une évolution à mesure que l'environnement politique changera (*ibid.* : 4).

Enfin, la thèse française de Yin Kai révèle aussi les fonctions de la propagande du cinéma chinois de l'époque de Mao entre 1949 et 1966. Elle se consacre tout d'abord à la recherche de l'origine de la politisation du cinéma chinois et à la fondation de l'industrie cinématographique en Chine de 1931 à 1955. Reprenant le cadre de Paul Clark « Shanghai-Yan'an », l'auteur nous livre une description du cinéma chinois de gauche, notamment à Shanghai de 1931 à 1949, la création du système d'administration du cinéma chinois communiste, la construction des studios nationaux et la création des nouveaux genres cinématographiques après la fondation de la RPC et l'évolution de ces films de genres aux besoins de la propagande (Clark, 1987 : V).

1.3 La recherche sur les professionnels cinématographiques de l'époque de Mao

Dans le cadre de notre recherche sur les professionnels chinois du cinéma antijaponais de l'époque de Mao, la thèse de Liu Yuqing intitulée *La différenciation et la fission de la tradition cinématographique de Shanghai* est particulièrement éclairante. Deux chapitres sont consacrés à l'étude approfondie du repositionnement des professionnels du cinéma de Shanghai pendant une période d'environ vingt ans, précédant et suivant la fondation de la Chine socialiste. L'auteur définit ces personnes comme étant « professionnels indépendants du cinéma » entre 1945 et 1949, et analyse les effectifs de l'industrie cinématographique de Shanghai au cours de cette période comme pouvant être divisés globalement en cinq catégories : « hommes d'affaires, comédiens du théâtre, hommes de lettres, cinéastes et professions libérales » (Liu, 2007 : 28). Quant à la période qui s'étend de 1949 à 1965, l'auteur répartit les professionnels du cinéma de Shanghai en deux groupes. Le premier, « les nouveaux professionnels du cinéma de Shanghai » : il s'agit principalement « des écrivains et artistes ayant intégré les milieux cinématographiques de Shanghai après 1949, à l'issue de la libération de la ville, et des professionnels du cinéma nouvellement formés pour l'industrie cinématographique de Shanghai par la Chine nouvelle après 1950 » (*ibid.* : 61). Le second, « les anciens professionnels du cinéma de Shanghai » : ceux qui commencent à réaliser des films avant la fondation de la RPC et ceux qui continuent à tourner à Shanghai après 1949 (*ibid.* : 65). Selon les données réunies par l'auteur, ces derniers comptent « mille trois cents membres de tous les secteurs du cinéma, dont environ deux cents créateurs » (principalement des réalisateurs, scénaristes et acteurs) (*ibidem*). Liu Yuqing constate, dans son résultat de recherche, que si les anciens professionnels shanghaiens jouent un rôle central sur le plan créatif au sein de l'industrie cinématographique de cette ville dans les premiers temps de la fondation de la RPC, les effectifs de ce groupe diminuent progressivement au cours des vingt années suivantes, baisse due principalement aux constantes divergences et divisions. Les anciens professionnels du cinéma de Shanghai qui sont déplacés se répartissent en trois catégories : « transfert de poste », « changement de qualification » et « persécution par la campagne politique » (*ibid.* : 66-67). L'analyse et la classification de la composition des membres de la communauté des professionnels du cinéma de Shanghai effectuées par cet auteur constituent une référence majeure pour notre configuration des groupes de professionnels chinois du cinéma antijaponais de l'époque de Mao.

Il existe néanmoins très peu de travaux de recherche sur les réalisateurs de films pendant l'ère maoïste. L'article de Yang Yuanying, « Structure des groupes de génération de cinéastes chinois », constitue l'étude essentielle que nous pouvons consulter afin de mener une analyse portant sur les réalisateurs du cinéma antijaponais de l'époque de Mao. Dans un premier temps, l'auteur souligne la particularité de la communauté de création cinématographique chinoise incarnée par les réalisateurs :

« L'histoire spécifique des mouvements sociaux en Chine au XX^e siècle donne lieu à des règles de fonctionnement collectif et non plus individuel, auxquelles sont soumises la création cinématographique et les équipes de réalisateurs, et parmi lesquelles l'évolution du système de production, la transformation du mode de langage et la succession de sujets de représentation ont toutes comme condition essentielle un changement global du modèle culturel et l'émergence massive de personnels créatifs » (Yang, 2006 : 3).

Dans ce contexte, l'auteur propose de diviser les réalisateurs chinois du XX^e siècle en six générations, parmi lesquelles la troisième génération de réalisateurs qui se consacre à « l'expression du discours cinématographique socialiste après 1949 » sur laquelle portent principalement nos recherches (*ibidem*). Cette catégorisation représente tant un « groupe culturel constitué en fonction de l'âge biologique » qu'une « communauté partageant des valeurs spirituelles structurées par l'espace-temps social » (*ibidem*). L'auteur examine la composition des membres, les figures emblématiques et l'environnement culturel de la troisième génération de réalisateurs. Elle souligne par ailleurs que les films réalisés par des cinéastes de l'ère maoïste qui abordent involontairement des sujets politiques tabous deviennent l'objet de critiques de la part du PCC. Par conséquent, en tournant des films à l'époque de Mao, les cinéastes mettent leur vie en danger, nombre d'entre eux endurent de terribles épreuves (*ibid.* : 11). Cette étude nous permet de prendre conscience que c'est uniquement dans le cadre de l'histoire et de la politique chinoises qu'il est possible d'analyser correctement le processus créatif des réalisateurs de la troisième génération et les règles auxquelles ils sont soumis.

Dans son article « Agir comme des révolutionnaires : Shi Hui, le studio Wenhua et la réalisation de films du secteur privé 1949-1952 », Paul Pickowicz se penche sur le cas du célèbre réalisateur, scénariste et acteur chinois Shi Hui pour observer comment les cinéastes chinois font preuve d'adaptation dans leur démarche de création afin de faire face à la transformation des systèmes social et cinématographique. Cet article décrit les efforts déployés par Shi Hui au début de la République populaire pour être admis par le nouveau régime, efforts

finalement soldés par un échec, de sorte que l'auteur explore également la relation entre le pouvoir politique et la destinée personnelle dans le contexte du discours socialiste.

Les recherches relatives aux scénaristes de l'époque de Mao s'avèrent également modestes, le sujet étant très peu étudié. Le volume des *Études particulières sur l'histoire du cinéma chinois* consacré aux scénaristes, édité par Zhang Wei, constitue par conséquent une référence majeure pour notre recherche sur les scénaristes durant l'ère maoïste. Deux des chapitres de ce livre, publié en 2006, nous apportent des connaissances essentielles sur l'environnement des scénaristes pendant cette période, telles que les conditions de création, les méthodes de formation, la création d'établissements officiels pour les scénaristes (Institut de recherche de la littérature cinématographique, Institut de création de scénarios du Bureau du cinéma), la théorie de la dramaturgie, les mesures concrètes pour promouvoir l'écriture de scénarios, etc. Néanmoins, cet ouvrage ne fournit qu'une liste de données de base et ne comporte pas d'analyse critique.

Le livre de Shang Changbao publié en 2011, *Autocritique d'écrivains et transformations de la littérature chinoise*, nous fournit un modèle de référence du monde littéraire pour notre analyse des scénaristes impliqués dans le cinéma antijaponais de l'époque de Mao. L'auteur décrit la transformation radicale qui s'effectue au sein du milieu littéraire en Chine continentale dans les années 1950. En effet, un processus de transition voit la liberté de création des écrivains laisser la place à une production planifiée : les écrivains abandonnent leur style personnel et s'adaptent pleinement aux exigences politiques, la matière est soumise à la forme sur le plan créatif. Toutefois, ces auteurs réagissent différemment lorsqu'ils sont soumis à une rééducation idéologique imposée par le discours des nouvelles autorités, en particulier lorsqu'ils sont critiqués par la campagne politique, ce qui apportera des conséquences sur leur vie créative, voire sur leur destin personnel. Shang Changbao répartit ces écrivains en trois catégories selon la façon dont ils se livrent à l'autocritique : « les écrivains réactionnaires qui se retirent », « les écrivains progressistes transformés par cette autocritique » et « les écrivains de gauche qui s'adaptent ou ne s'adaptent pas » (2011 : I-II). Nous nous inspirons largement de cette classification et des méthodes de recherche de l'auteur pour notre analyse des professionnels chinois du cinéma antijaponais de l'époque de Mao, y compris des scénaristes. Étant donné que ces cinéastes connaissent une situation similaire à celle des écrivains du monde littéraire, nous examinerons leur réaction et leur comportement face à l'évolution du système cinématographique et au discours politique des autorités. Abandonnent-ils tous leur univers créatif et modifient-ils leur style cinématographique ? Nous prenons également modèle sur les

travaux de Shang Changbao pour explorer les différentes tactiques de riposte adoptées par les professionnels du cinéma antijaponais de l'ère maoïste face à un discours politique faisant autorité, et pour observer l'évolution de leur mentalité.

La thèse de Wan Xiaonan, intitulée *De stars à actrices du peuple : les actrices de Shanghai au début de la République 1949-1960* explique le processus de transition qui voit les actrices de Shanghai évoluer de vedette de cinéma à actrice du peuple dans les années 1950. Ce sont des actrices qui commencent à tourner des films dans les années 1930 et 1940 et qui continuent encore à travailler à Shanghai après 1949. L'auteur s'intéresse à des actrices shanghaiennes emblématiques, telles que Qin Yi, Shangguan Yunzhu, Bai Yang et Huang Zongying, qui cependant prennent part toutes les quatre aux tournages de films sur la Guerre antijaponaise de l'époque de Mao. Wan Xiaonan pense que, en tant que force la plus active de l'espace culturel de Shanghai, elles appartiennent aux catégories de personnes les plus sensibles aux changements drastiques que connaît la société chinoise au milieu du XX^e siècle. À travers des documents historiques tels que journaux et périodiques, archives, revues de cinéma, mémoires, interviews, etc., l'auteur met en évidence l'influence majeure de la révolution socialiste menée par le PCC sur la carrière des actrices de Shanghai, ainsi que l'évolution de leurs statut, rôle et identité dans le contexte du bouleversement du système politique. La révolution socialiste menée par le Parti et son nouveau régime offrent ainsi aux actrices de cinéma une occasion sans précédent d'accéder à un statut social privilégié,

« [...] elles ne sont plus considérées comme des vedettes qui divertissent les masses, mais comme des artistes auxquelles on attribue la responsabilité d'éduquer le peuple. [...] Ce changement de statut leur permet de ne plus être exposées au regard concupiscent du public masculin des métropoles, et les aide également à se voir conférer une position sociale respectée. Quelques actrices se démarquent de leurs pairs et deviennent la nouvelle élite politique et culturelle émergente [...] » (Wan, 2011 :16).

Par ailleurs, si les premières actrices de la République se voient accorder les mêmes droits civils que les hommes, le puissant pouvoir d'État socialiste domine tous les aspects de l'industrie cinématographique et les actrices sont tenues d'être utiles et de se soumettre à l'objectif ambitieux de l'édification d'un pays socialiste moderne. À travers cette étude, l'auteur constate que dans ce contexte trouble, les actrices de l'ère maoïste prennent l'initiative et ne demeurent pas silencieuses. Elles engagent une discussion avec le pouvoir d'État dans le but d'obtenir pour elles-mêmes plus d'avantages sous ce nouveau régime,

d'améliorer leur statut social et de se reconstruire une identité. Cependant, alors qu'elles évoluent de vedette de cinéma à actrice du peuple, elles doivent se résigner à obéir aux puissantes autorités et voient ainsi leur identité sexuelle féminine leur échapper et leur conscience de soi anesthésiée. Elles ne sont plus en mesure d'identifier le rôle social des femmes en tant que communauté de genre indépendante et sont dans l'impossibilité d'exprimer l'expérience et la perplexité inhérentes à la femme.

Enfin, à travers l'étude de cas de l'actrice Zhang Ruifang, l'article « Zhang Ruifang : modélisation de la star socialiste rouge » analyse le phénomène de la vedette de cinéma dans les films socialistes. L'auteur Lu Xiaoning, chercheuse en cinéma de l'Université de Londres, affirme que la théorie du film psychanalytique est depuis longtemps la méthode d'analyse dominante pour expliquer ce phénomène de la star féminine, et les femmes n'étant qu'un objet de désir regardé par les hommes, cette méthode s'avère inappropriée pour analyser les célébrités féminines dans un régime socialiste. Elle met en avant la notion de « star rouge », c'est-à-dire de star révolutionnaire qui, contrairement aux stars du film commercial hollywoodien, fait figure de modèle idéal de la société socialiste, se retrouve au centre de la structure sociale et représente un exemple à suivre pour les gens ordinaires (Lu, 2010 : 97). Semblable au modèle social chinois de l'époque de Mao, la star révolutionnaire est un travailleur émérite au sein de la masse populaire, un sûr soutien du gouvernement ainsi qu'un trait d'union entre celui-ci et le peuple. En étudiant les rôles de Zhang Ruifang, l'auteur met en évidence l'influence du système de Stanislavski sur l'interprétation et la vie personnelle des acteurs chinois. Elle avance que le style de jeu réaliste prôné par cette méthode exerce une sorte de pouvoir disciplinaire et transforme l'acteur en homme nouveau dans le cadre de la société socialiste maoïste. Ce système exige de l'acteur de ne faire qu'un avec le personnage et de représenter son incarnation même, ce qui constitue l'essence de ce processus disciplinaire. De fait, pour que Zhang Ruifang soit l'emblème de la star révolutionnaire et qu'elle puisse interpréter ses rôles avec réalisme et justesse, elle se rend dans les campagnes et les usines afin d'observer et d'imiter les gestes physiques et l'état d'esprit des ouvriers et des paysans. Ce processus qui transforme un individu en homme nouveau socialiste se révèle ensuite comme un processus d'évolution au statut de modèle du socialisme.

1.4 La recherche sur l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise pendant l'époque de Mao Zedong (1949-1966)

Les études historiques portant sur la Seconde Guerre sino-japonaise pendant l'époque de Mao établissent un cadre cognitif dominant qui permet à la société chinoise de l'époque de comprendre cette guerre. En effet, à l'ère maoïste, les institutions académiques ayant toutes été nationalisées, l'ensemble de ces recherches sont à l'initiative de l'État. Situation sans précédent, tous les auteurs de ces travaux historiques possèdent le statut d'historien officiel. Leur tâche principale consiste à fournir au PCC les fondements historiques relatifs au lien à cette guerre et de préciser, autant que possible, tous les détails historiques. De ce fait, les études à l'ère maoïste sur l'histoire de cette guerre ont inévitablement une influence directe sur l'écriture des scénarios. Pour saisir ce cadre cognitif historique et comprendre les conditions de production cinématographique, nous avons examiné l'ensemble de ces publications, issues d'une base de données scientifiques chinoise, le Duxiu¹³. Sur une soixantaine d'ouvrages présélectionnés de cette base, nous avons retenu les plus représentatifs et les plus influents de l'époque, classés dans le tableau ci-dessous.

Tableau 2. La recherche sur l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise entre 1949 et 1966¹⁴

N°	Nom	Année	Titre
Ouvrages			
1.	Ai Feng	1951	La Guerre antijaponaise
2.	Li Yiye	1951	Comment le peuple chinois a-t-il vaincu l'impérialisme japonais ?
3.	Ye Huosheng	1956	La victoire du peuple
4.	Hu Qiaomu	1951	Trente ans de Parti communiste chinois
5.	Hu Hua	1955	Histoire de la révolution de la démocratie nouvelle en Chine
6.	He Ganzhi	1955	Manuel de l'histoire de la révolution moderne de la Chine

¹³ Le Duxiu (<http://www.duxiu.com/>) est une base de données qui apporte des connaissances scientifiques de haute qualité par différents types d'ouvrages publiés en Chine après 1949. Selon les statistiques, en 2018, elle comporte 4,3 millions de livres chinois au format numérique, augmentant de 100 000 ouvrages par an.

¹⁴ Les références sont organisées selon l'ordre de présentation dans la thèse.

7.	Wang Shi etc.	1958	Chronologie abrégée de l'histoire du Parti communiste chinois
8.	Miu Chuhuag	1959	Histoire abrégée du Parti communiste chinois
9.	Xu Yuandong	1962	Les discours historiques du PCC
10.	Li Xing, Peng Ming etc.	1962	Histoire générale de la période de la révolution de la démocratie nouvelle en Chine, tome III
11.	Ding Ling	1957	La base d'appui contre l'agression japonaise Jinjiluyu
12.	Qi Wu	1957	Le développement d'une base d'appui révolutionnaire : histoire générale de la base Jinjiluyu pendant la Guerre antijaponaise et la Guerre de libération
13.	Département politique de la région militaire du Hebei	1958	Histoire abrégée de Jizhong dans la Guerre antijaponaise
14.	Mu Xin	1959	Notes sur la lutte contre l'occupation japonaise conduite par la milice dans la zone de libération Jinsui
15.	Wu Tianji	1956	La bataille de Pingxingguan
16.	Le comité de rédaction de concours d'articles de la Maison d'édition Littérature populaire	1967	Une étincelle peut mettre le feu à toute la plaine (tomes IV, VI et VII)
17.	Feng Baiju	1951	Mémoires des guerres de partisans conduites par le peuple de Guangdong
18.	Feng Zhongyun	1960	Mémoires de combat de l'Alliance armée antijaponaise du Nord-Est
19.	Wang Liang	1961	Les flammes ardentes sur la péninsule
20.	Département de propagande de l'Armée populaire de libération de Jinan	1961	Le drapeau rouge flotte au vent sur la montagne Culai
Articles			
21.	Mao Zedong	1938, 1952	Le problème stratégique de la guerre de partisans contre le Japon
22.	Mao Zedong	1938, 1952	De la guerre prolongée

23.	Mao Zedong	1938, 1952	Les problèmes de la guerre et de la stratégie

Selon leur contenu, nous divisons ces références en quatre catégories. Première catégorie, l'histoire générale de la Seconde Guerre sino-japonaise. À l'époque de Mao, seulement trois ouvrages appartenant à cette catégorie sont publiés. Il s'agit de *La Guerre antijaponaise* (Ai Feng, 1951), *Comment le peuple chinois a-t-il vaincu l'impérialisme japonais ?* (Li Yiye, 1951) et *La victoire du peuple* (Ye Huosheng, 1956). Cependant, dans les travaux sur l'histoire du PCC et sur l'histoire de la révolution communiste chinoise, l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise occupe toujours une place de choix, faisant l'objet d'un chapitre entier, voire d'un tome complet. Au moins sept ouvrages sont sortis dont les plus représentatifs sont *Trente ans de Parti communiste chinois* (Hu Qiaomu, 1951), *Histoire de la révolution de la démocratie nouvelle en Chine* (Hu Hua, 1955), *Manuel de l'histoire de la révolution moderne de la Chine* (He Ganzhi, 1955), *Chronologie abrégée de l'histoire du Parti communiste chinois* (Wang Shi, etc., 1958), *Histoire abrégée du Parti communiste chinois* (Miu Chuhuang, 1959), *Les discours historiques du PCC* (Xu Yuandong, 1962) et *Histoire générale de la période de la révolution de la démocratie nouvelle en Chine, tome III* (Li Xin, Peng Ming, etc., 1962). Par ces travaux, l'histoire de cette guerre est strictement délimitée dans le cadre de l'histoire du PCC et dans celui de l'histoire de la révolution communiste chinoise. Le thème central de ces travaux porte sur l'histoire de la résistance à l'agression japonaise dirigée par le PCC et leurs opérations militaires sur les champs de bataille des zones d'occupation par l'armée japonaise puisque c'est uniquement dans ces zones que l'armée communiste s'est livrée à une multitude de guérillas. Par ailleurs, elle ne s'est engagée dans aucun grand combat de guerre. De ce fait, cinq axes majeurs sont alors bien définis et sont les plus étudiés : le rôle et la place du PCC dans la Guerre antijaponaise, les grandes contributions de Mao Zedong dans la guerre, la fondation et le développement de la 8^e Armée de route et de la Nouvelle quatrième armée, la Campagne de rectification de Yan'an en 1942 et le Mouvement des grandes productions dans les zones de libération et enfin la construction des bases d'appui contre l'agression japonaise. Dans ces ouvrages, les historiens officiels ne reconnaissent pas le mérite ni le sacrifice de l'armée du Guomindang mais s'efforcent surtout à dénoncer les rôles négatifs joués par le Guomindang pendant la guerre. Certains livres démontrent que le Guomindang, représentant la classe des grands propriétaires terriens et de la grande bourgeoisie, adopte une attitude très négative face à l'envahissement de l'armée japonaise, attitude qui conduit rapidement, au début de la guerre,

à une perte massive du territoire national. Dans la société de longue tradition confucianiste qu'est la Chine, si le PCC reconnaît qu'il a réussi à vaincre le Guomindang, ancien gouvernement officiel, et à conquérir la Chine grâce à l'opportunité offerte par l'invasion étrangère du territoire, il sera considéré par le public chinois comme un pouvoir immoral et illégal.

La deuxième catégorie, l'histoire locale, regroupe les ouvrages consacrés plus particulièrement aux bases d'appui contre l'agression japonaise sous la direction du PCC. Les sujets concernent principalement trois bases : la base Jinjiluyu (zone de libération frontalière des provinces de Shanxi, Hebei, Shandong et Henan), la base Jizhong (zone de libération au centre de la province de Hebei) et la base Jinsui (zone de libération aux frontières des provinces de Shanxi et Suiyuan). Parmi toutes les publications concernées, quatre sont incontournables : *La base d'appui contre l'agression japonaise Jinjiluyu* (Ding Ling, 1957), *Le développement d'une base d'appui révolutionnaire : histoire générale de la base Jinjiluyu pendant la Guerre antijaponaise et la Guerre de libération* (Qi Wu, 1957), *Histoire abrégée de Jizhong dans la Guerre antijaponaise* (Département politique de la région militaire du Hebei, 1958), *Notes sur la lutte contre l'occupation japonaise conduite par la milice dans la zone de libération Jinsui* (Mu Xin, 1959). Est à mentionner également un ouvrage consacré à la Guerre de Pingxingguan, *La bataille de Pingxingguan* (Wu Tianji, 1956), l'une des rares batailles à laquelle participe le PCC contre l'armée japonaise. Dans ces travaux, les historiens officiels réussissent à créer un nouvel objet historique, les opérations militaires de l'armée communiste dans les bases d'appui contre l'agression japonaise, sujet qui n'est jamais devenu l'objet d'étude dans l'histoire de la guerre avant la fondation de la République populaire. Ce discernement nous aide à comprendre, d'une part, pourquoi les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise se déroulent souvent sur ces bases d'appui, et d'autre part, l'intention politique de l'État dans la production filmique.

Troisième catégorie : la mémoire. À la même période est publiée une série de mémoires de soldats et dirigeants de l'armée communiste pendant la Guerre antijaponaise. Les plus représentatifs sont les tomes IV, VI et VII d'*Une étincelle peut mettre le feu à toute la plaine* (1967), édités et publiés par le comité de rédaction de concours d'articles de la maison d'édition Littérature populaire pour célébrer le 30^e anniversaire de la fondation de l'Armée populaire de libération. La revue *Le drapeau rouge flotte au vent*, éditée par l'Édition de la jeunesse chinoise, réunit successivement des mémoires de militants relatant les exploits de l'armée communiste, les héros de la guerre et les opérations militaires dans les zones d'occupation japonaises. Par ailleurs, les maisons d'édition régionales publient également des mémoires sur la lutte du PCC

contre l'agression japonaise en province, surtout à Guangdong, Shandong, Yunnan et dans le Nord-Est de la Chine. La publication régionale comprend notamment *Mémoires des guerres de partisans conduites par le peuple de Guangdong* (Feng Baiju, 1951), *Mémoires de combat de l'Alliance armée antijaponaise du Nord-Est* (Feng Zhongyun, 1960), *Les flammes ardentes sur la péninsule* (Wang Liang, 1961), et *Le drapeau rouge flotte au vent sur la montagne Culai* (Département de propagande de l'Armée populaire de libération de Jinan, 1961). Ces mémoires tentent d'évoquer, à travers les expériences vécues ou relatées par les témoins, le sacrifice et les exploits de la 8^e Armée de route, de la Nouvelle quatrième Armée et d'autres forces armées dirigées par le PCC. L'objectif principal de cette collecte et de ces publications est de compléter autant que possible l'histoire par de nouveaux détails, apportés par des récits personnels, pour éviter toute confusion et ne laisser aucun doute.

Quatrième catégorie : les archives. Pendant cette période, les historiens officiels ont répertorié et publié nombre d'archives historiques relatives à la résistance contre l'armée japonaise dirigée par le PCC dans la guerre, comme *Depuis le VI^e congrès du Parti communiste chinois*, ouvrage édité et imprimé à Yan'an en 1941 par le secrétariat du Comité central du PCC et réédité en 1952 par la Direction générale du Comité central du PCC, *L'Armée populaire de libération pendant la Guerre antijaponaise* (1953) et *Documents de référence pour l'éducation de l'histoire du PCC* (1957). Les archives de journaux publiées pendant la guerre sont également classifiées et reproduites, comprenant principalement *Le quotidien de libération*, *Le journal de la Chine nouvelle*, *Le quotidien de Xinhua*, *La libération*, *La masse* et *La revue militaire et administrative de la 8^e Armée de route*.

Il faut néanmoins souligner que, pendant l'époque de Mao, les travaux *Œuvres choisies de Mao Zedong* sont la référence qui fait autorité dans le domaine de la recherche historique sur la Guerre antijaponaise. Les tomes II et III, publiés respectivement en 1952 et en 1953, comportent une dizaine d'articles, de discours et d'instructions de guerre. Parmi eux, trois textes, *Le problème stratégique de la guerre de partisans contre le Japon* (1938, 1952), *De la guerre prolongée* (1938, 1952) et *Les problèmes de la guerre et de la stratégie* (1938, 1952), sont les plus consultés et les plus cités, des années 1950 à 1970. Ils exposent systématiquement et en détail, les tactiques, les stratégies, les directives militaires adoptées par le PCC au cours de la guerre. Nous avons remarqué que, dans les ouvrages historiques généraux et locaux, les faits de la Guerre antijaponaise sont sélectionnés et commentés par les historiens officiels, de manière à approuver systématiquement la justesse des propos de Mao Zedong. À travers cette étude, nous chercherons à savoir si ces articles sont également consultés par les cinéastes et

scénaristes officiels lors de la réalisation de leurs films. Existe-t-il un lien entre leur représentation de la guerre et les discours militaires de Mao ? Si oui, alors comment interprètent-ils les discours de Mao dans leur film ?

En effectuant ces recherches et en compilant des données sur l'histoire de la guerre, l'État établit un système de connaissances historiques rigide qui confère au Parti une position centrale lors de la Guerre antijaponaise. La création du nouvel objet historique par l'État apporte une visibilité inédite et permet ainsi aux actions du PCC dans la guerre, considérées avant 1949 comme marginales, de pouvoir être racontées. En parallèle, l'État délimite l'histoire de la guerre par l'histoire du PCC et par celle de la révolution communiste et établit une zone d'étude interdite surtout sur les opérations militaires de l'armée du Guomintang. Ainsi, la recherche sur l'histoire de la Guerre antijaponaise sous la domination de Mao modifie-t-elle complètement la disposition fondamentale de l'histoire de ce conflit. En positionnant le PCC comme dirigeant principal de l'opposition au Japon, ces recherches justifient pleinement la légitimité de sa position dominante dans la Chine nouvelle. Depuis lors, le PCC est considéré, dans la société chinoise, comme un acteur majeur de cette guerre et y apporte une contribution décisive. Cette étude sur la recherche de l'histoire de la guerre à l'époque de Mao nous aidera ainsi à mieux comprendre les films de ce genre dans le contexte historique de la Chine populaire des années 1950-1970 et les intentions politiques de l'État pour la reconstitution de cette histoire. La compréhension de ce système de connaissances historiques permet également de mieux analyser la sélection des sujets, la narration et la caractérisation des personnages des films sur la Guerre antijaponaise et ce qui les lie à l'idéologie communiste.

Chapitre II.

Problématique et méthodologie

2.1 Constitution du cadre théorique

2.1.1 De la production du discours à la mise en place d'un nouveau système de connaissances

Dans leur livre *Discours révolutionnaire dans la République de Mao* (1994), les chercheurs américains Tony Saich et David Apter délaissent le débat sur les données économiques et les détails de la vie politique et se tournent vers l'analyse du discours politique. Ils rappellent que le PCC maintient effectivement une unité d'action dans ses bases d'appui extrêmement dispersées durant la Seconde Guerre sino-japonaise. Ces chercheurs jugent donc nécessaire d'étudier attentivement la façon dont le Parti explique la révolution à laquelle il participe, et également la manière dont il associe les cérémonies et les symboles politiques qu'il adopte et met en place pour donner un sens à ses actions. Ce point de vue s'applique également aux films sur la Guerre antijaponaise réalisés à l'époque de Mao et préservant l'unité idéologique.

Entre 1949 et 1966, un grand nombre d'écrits aux contenus riches et variés traitant du domaine cinématographique apparaissent, portant sur la politique cinématographique, sur la théorie du cinéma ou sur la critique cinématographique. Ce sont également des documents sur le septième art, des discours des dirigeants et des notes de cinéastes, etc., dont certains d'entre eux se rapportent aux films sur la Guerre antijaponaise. Nous proposerons une analyse de ces textes, et nous étudierons également leurs conditions de production, leur fonctionnalité, leur utilité et le lien qui les unit.

Dans *Éléments d'analyse du discours*, Georges-Élia Sarfati désigne la distinction généralement admise entre « texte » et « discours » (Sarfati, 2005 : 8) : le texte est un « ensemble suivi (cohésif et cohérent) d'énoncés qui constituent un propos (écrit ou oral) » (*ibid.* : 15), « l'objet empirique (texte) considéré indépendamment de ses conditions de production » (*ibid.* : 8), tandis que le discours représente « l'ensemble des textes considérés en relation avec leurs conditions historiques (sociales, idéologiques) de production » (*ibid.* : 16).

Le terme « discours » trouve son origine dans la linguistique. Dans son *Cours de linguistique générale* (1916), Ferdinand de Saussure définit certains concepts fondamentaux qui font la distinction entre langage, langue et parole, entre synchronie et diachronie, etc. qui inspireront non seulement la linguistique ultérieure, mais aussi d'autres secteurs des sciences humaines tels que l'analyse littéraire, la philosophie, l'histoire et la sociologie. Louis Althusser,

Michel Foucault, Paul Ricœur et Roland Barthes développent chacun leur propre théorie du discours dans différents domaines.

Si l'analyse du discours et son évolution sont connues, la place de cette approche en Chine mérite qu'on s'y arrête. La théorie du discours apparaît donc en Chine en 1980 avec la traduction d'ouvrages structuralistes et poststructuralistes. Mais ce n'est qu'au milieu des années 1990 que cette théorie est réellement mise en pratique dans le domaine des sciences humaines et sociales avec, en particulier, la théorie du discours de Michel Foucault, riche et ouverte, qui fournit aux chercheurs chinois de nouveaux outils conceptuels et de nouvelles possibilités d'application. Les livres de Wen Guilang, *Crise et renaissance : transformation du discours littéraire en temps de guerre (1937-1948)* (2003), de Liu He, *Politique du discours de l'empire* (2009), et de Zhou Haiyan, *Politique de la mémoire – Redécouverte du mouvement de production de masse* (2013), étudient respectivement le discours littéraire, le discours historique et le discours politique chinois. Ils s'appuient tous sur la théorie du discours de Michel Foucault et son analyse du lien entre le discours, le pouvoir et la connaissance. Ces études puisent dans la théorie du discours de Michel Foucault différents outils de réflexion, et en même temps, elles la repensent en fonction des problématiques différentes et du contexte social spécifique. Ce sont précisément tous ces éléments qui nous inspirent fortement pour notre recherche.

Nous devons dans un premier temps comprendre la procédure de production du discours dans les films sur la Guerre antijaponaise à l'ère maoïste, comme Michel Foucault l'affirmait dans *L'ordre du discours* : « Je suppose que dans toute société, la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures [...] » (Foucault, 1971 : 10-11). En s'informant sur ces procédures, nous mettons en lumière la façon dont elles établissent l'ordre du discours, « [...] conjurer les pouvoirs et les dangers, en maîtriser l'événement aléatoire, en esquiver la lourde, la redoutable matérialité », et ainsi comprendre comment le PCC ouvre la voie à la réalisation de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise (*ibid.* : 11). Michel Foucault proposait de diviser ces procédures en deux groupes : les « procédures d'exclusion » qui englobent « la parole interdite », « le partage de la folie » et « la volonté de vérité », et les « procédures internes » qui comprennent la procédure du « commentaire » et de la « raréfaction » (*ibid.* : 11, 21, 23, 28). En ce qui concerne notre objet de recherche, « la parole interdite », « la volonté de vérité » (procédures d'exclusion) et la procédure du « commentaire » (procédure interne) sont étroitement liées à la production du discours des films sur la Guerre antijaponaise de l'époque de Mao (*ibid.* : 21, 23).

« La parole interdite » constitue la plus évidente des procédures d'exclusion (*ibid.* : 21). La

production des films sur la Guerre antijaponaise étant étroitement liée au fondement de la légitimité du PCC, ce genre de discours cinématographique résulte de l'application conjointe de diverses interdictions durant l'ère maoïste. De cette façon, il peut être considéré comme la grille « la plus resserrée, où les cases noires se multiplient » (*ibid.* : 11). Nous examinerons comment le discours cinématographique de l'époque de Mao définit les limites de la représentation de la Seconde Guerre sino-japonaise. Quels éléments de langage liés à la guerre ne sont pas autorisés et même strictement interdits, et quels sont ceux qui sont permis, voire encouragés ? La politique cinématographique, l'objet et les procédures de la censure cinématographique et le discours cinématographique de Mao Zedong sont au centre de notre recherche sur la procédure de la parole interdite.

« La volonté de vérité » se positionne également comme une procédure d'exclusion importante du contrôle de la production du discours des films sur la Guerre antijaponaise de l'ère maoïste ; elle est plus discrète que les autres procédures d'exclusion (*ibid.* : 21). En effet, à l'époque de Mao, la volonté de vérité est maintenue par un ensemble de systèmes institutionnels qui l'imposent et la nourrissent. Nous examinerons la manière dont la volonté de vérité en tant que procédure d'exclusion invisible rejette ou réprime le discours cinématographique des films sur la Guerre antijaponaise. Nous analyserons également les mutations et l'évolution que connaît cette volonté de vérité. Effectivement, durant la Révolution culturelle, elle se renforce de jour en jour et exerce une emprise, voire rejette, la plupart des films et des discours cinématographiques sur la Seconde Guerre sino-japonaise. Il en résulte que la grande majorité des films précédant la Révolution culturelle et traitant la thématique de la Guerre antijaponaise seront jugés contre-révolutionnaires et interdits.

En tant que procédure interne, « le principe du commentaire », d'après Michel Foucault, divise le discours selon deux niveaux – texte principal et texte secondaire – et procède intérieurement à des « principes de classification, d'ordonnancement, de distribution » (*ibid.* : 23, 28). En nous appuyant sur cette théorie, nous examinerons la hiérarchisation de contenus dans le discours cinématographique durant l'ère maoïste et identifierons les textes principaux et secondaires en fonction des caractéristiques de ces textes proposés par ce principe du commentaire. Les textes principaux du discours cinématographique à l'époque de Mao dominant le discours global, ils se caractérisent par la constance, l'ouverture et l'abondance et revêtent souvent des significations multiples ou dissimulées ; tous ces éléments offrent un large éventail de possibilités pour amener à une ouverture à la discussion. Dans cette perspective, nous nous demanderons quels sont les aspects des textes principaux du discours

cinématographique de l'ère maoïste qui sont abordés de façon répétitive dans les textes secondaires. En quoi les textes secondaires explicitent-ils et améliorent-ils les textes principaux ? Quels discours considérés comme dangereux sont éliminés par la mise en place de cet ordre discursif ?

Une fois que nous aurons assimilé le processus d'emprise sur la production du discours des films de guerre antijaponaise de l'époque de Mao, nous tenterons de mettre en lumière les lois internes de ce type de discours et leur influence sur la production cinématographique. À travers la théorie du discours que Michel Foucault a développé dans *L'archéologie du savoir*, nous considérons le discours cinématographique de l'ère maoïste, en particulier le discours sur les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, comme « un système de formation discursif » et « un faisceau complexe de relations qui fonctionnent comme règle » (Foucault, 1969 : 102). Nous essaierons d'extraire de ce discours les objets visés, les modalités d'énonciation, les concepts, les choix thématiques et les stratégies d'organisation utilisées, de façon à en dégager ce qui a valeur de règle : « un ordre, des corrélations, des positions, des fonctionnements et des transformations » (*ibid.* : 56-57).

2.1.2 La mise en scène du corps communiste

Après l'analyse du discours écrit relatif aux films sur la Guerre antijaponaise de l'époque de Mao, nous étudions plus précisément la mise en scène de l'image du corps dans ces films de guerre. De ce point de vue, la recherche de l'historien Stéphane Audoin-Rouzeau démontre la relation étroite entre la guerre et le corps :

« Toute expérience de guerre est, avant tout, expérience du corps. À la guerre, ce sont les corps qui infligent la violence, c'est aux corps que la violence est infligée. Cette corporéité de la guerre se confond si étroitement avec le phénomène guerrier lui-même qu'il n'est pas aisé de séparer l'histoire de la guerre d'une anthropologie historique des expériences corporelles induites par l'activité guerrière » (Audoin-Rouzeau, 2006 : 281).

En analysant la souffrance corporelle, les différentes catégories de corps (l'ennemi, les civils et les morts) et les évolutions dans les méthodes d'entraînement militaire, les positions de combat et les vêtements du combattant depuis le XIX^e siècle, l'historien relève les nouvelles caractéristiques de la guerre moderne du point de vue de l'histoire du corps : « une expérience

corporelle nouvelle » et une modification des « techniques du corps » dans le combat (*ibid.* : 284, 288).

L'analyse de Stéphane Audoin-Rouzeau signifie que l'on ne peut disjoindre le corps de la guerre, et, dans le cas du cinéma de guerre, le corps occupe une place essentielle dans la représentation de l'histoire d'une guerre. Par conséquent, en examinant, dans les films concernés, les entraînements militaires, les positions de combat et certains états particuliers du corps comme la torture et la mort, nous arriverons à révéler la représentation des techniques du corps utilisées dans le combat ainsi que la représentation des diverses expériences corporelles provoquées par la Seconde Guerre sino-japonaise pendant l'époque de Mao. Les études sur la représentation de la constitution du corps des combattants et du corps des civils ainsi que sur leur commémoration et leur sacralisation nous permettront également d'identifier les caractéristiques de l'usage du corps dans la mise en scène de guerre sous le régime communiste.

Si étudier la relation entre la guerre et le corps nous permet de montrer comment le corps est utilisé dans le cinéma de guerre, alors étudier le rapport entre la politique et le corps nous amènera à comprendre pourquoi une telle représentation du corps. Dans son ouvrage publié en chinois *Le régime politique et le corps : la révolution soviétique et le corps*, le sociologue taïwanais Huang Jinlin étudie la restriction et l'influence de la révolution prolétarienne sur le corps de chaque individu sous la domination du PCC en République soviétique, entre 1928 et 1937. Au regard des autres recherches sur la révolution, Huang se focalise plutôt sur l'expérience corporelle des chinois de cette époque. Il relève que les principales méthodes utilisées par le PCC pour contrôler et discipliner le corps consistent à « hiérarchiser tous les corps individuels en fonction de leur classe sociale et à les placer sans précédent dans les opérations organisationnelles et institutionnelles » et à mener une mobilisation corporelle au niveau politique, économique et militaire (Huang, 2005 : 36-37). Ces méthodes de contrôle, de discipline et de monopole du corps sont les fondements indéfectibles du pouvoir politique du PCC. Au travers des études sur ces nouvelles expériences corporelles, les divers aspects de la révolution prolétarienne, comme tout à la fois nature et contradiction, apparence et réalité, contradictions et conflits, sont plus concrètement révélés.

Nous constatons que le savoir-faire du PCC, qui lui permet de continuer à diriger le corps après la fondation de la Chine nouvelle, provient principalement des expériences pratiques acquises au cours de cette période. Comme le souligne l'auteur dans sa conclusion, « le corps révolutionnaire est devenu la forme normale du corps chinois. Plus tard, le PCC prendra un

plaisir continuels à recourir à cette technique de mobilisation du corps, considérée comme une méthode pour gouverner le pays et diriger le corps » (*ibid.* : 323).

De plus, dans les films de guerre antijaponais de 1949 à 1966, une des caractéristiques les plus remarquables est « d'occulter une guerre entre deux nations par une lutte de classes » (Shao, 2007 : 73). Ainsi, dans notre analyse sur le film de guerre, considérons-nous le corps comme un lieu où sont intégrées à la fois la représentation de la guerre entre deux nations (le nationalisme) et celle de la révolution prolétarienne (la lutte de classes). Plus concrètement, nous définissons trois catégories de corps : le corps naturel, le corps combattant et le corps politique¹⁵. Si nous voulons mettre en avant les intentions et les techniques de propagande dans le cinéma sur la Seconde Guerre sino-japonaise de l'ère maoïste, nous devons différencier le corps politique, du corps combattant et du corps naturel. Nous nous intéresserons plus spécifiquement à la construction du corps politique dans le cinéma : la hiérarchisation du corps en fonction de la classe sociale, l'organisation du corps et la ritualisation du corps (engagement dans l'armée, adhésion au parti, etc.).

2.1.3 Le cinéma de propagande comme automate spirituel

L'analyse de la mise en scène du corps se complète par l'étude de l'influence, voire de l'emprise, des films sur la Guerre antijaponaise de l'époque de Mao, sur la mentalité chinoise. Nous introduisons donc le concept clé de Gilles Deleuze dans son livre *L'image-temps* l'« automate spirituel » (Deleuze, 1985 : 203). Gilles Deleuze affirmait que « l'image cinématographique fait elle-même le mouvement » et que ce « mouvement automatique fait lever en nous un automate spirituel » qui désigne « le circuit dans lequel elles (les pensées)¹⁶ entrent avec l'image-mouvement, la puissance commune de ce qui force à penser et de ce qui pense sous le choc [...] » (*ibid.* p. 204). Néanmoins, il considère que l'automate spirituel ne transmet pas nécessairement une véritable pensée au public. Ce dernier, une fois manipulé par l'État, « risquait de devenir le mannequin de toutes les propagandes » (*ibidem*).

Gilles Deleuze a introduit le point de vue de Sergueï Eisenstein sur le plan cinématographique pour analyser la relation dialectique entre l'image et la pensée. Sergueï

¹⁵ Cette idée est inspirée des travaux de Ernst Kantorowicz. Dans son ouvrage *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen-Âge*, il démontre que le roi possède deux catégories de corps dans la théologie, soit « le corps naturel » et « le corps politique ». Le corps naturel du roi est comme celui des gens ordinaires. Ce corps a des passions et il se meurt, tandis que le corps politique du roi qui est supérieur à son corps naturel n'est pas contrôlé par les passions et il est immortel (Kantorowicz, 1957 : 13).

¹⁶ Note de l'auteur.

Eisenstein affirmait qu'un film comporte deux moments. Le premier moment « de l'image à la pensée, du percept au concept » : parce que la pensée naît de l'image, elle résulte du choc entre les images et repose sur le « processus intellectuel » inhérent à la pensée du montage (*ibid.* : 205, 206). « Du concept à l'affect, ou qui retourne de la pensée à l'image » constitue le second moment (*ibid.* : 206). S'appuyant sur la théorie de Sergueï relative à l'image et à la pensée, Gilles Deleuze soulignait : « S'élabore un circuit qui comprend à la fois l'auteur, le film et le spectateur. Le circuit complet comprend donc le choc sensoriel qui nous élève des images à la pensée consciente, puis la pensée par figures qui nous ramène aux images et nous redonne un choc affectif » (*ibid.* : 210).

En partant du point de vue de Gilles Deleuze, nous imaginons que notre recherche s'articule également autour d'un « circuit » aussi complet, composé des cinéastes et de l'ensemble des professionnels du cinéma, sous la direction du PCC (l'auteur), d'un cinéma s'intéressant à la Guerre antijaponaise (le film) et d'un public chinois sous la domination de Mao (le spectateur). Nous tenterons de mettre à jour cet automate spirituel grâce à la perception historique du choc produit par le mouvement automatique de l'image cinématographique, à l'élaboration d'un concept et d'un ordre historiques, et à l'émotion suscitée par le traitement de la guerre.

Par ailleurs, l'analyse à laquelle se livre Gilles Deleuze sur le lien entre le cinéma et la pensée nous est précieuse pour réfléchir aux images utilisées par le PCC, visant à exprimer ses intentions politiques dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise. Nous analyserons le contenu et les thèmes des films, les situations et contextes de production, les personnages, ainsi que les images spécifiques utilisées par les réalisateurs de ces films telles que, les « éléments d'action, gestes et silhouettes », l'attitude corporelle et l'orientation politique, le statut des personnages, les techniques de tournage employées (angle de prise de vue en plongée ou en contre-plongée, arrêt sur image, gros plan) et les méthodes de montage (*ibidem*). Les images de ces mouvements jouent un rôle déterminant dans le développement de la pensée historique sur la Guerre antijaponaise. C'est précisément de cette manière que le PCC construit les films à partir de ces images, afin de justifier l'action militaire du Parti communiste durant cette guerre.

2.2 Le champ de la problématique et les trois axes de recherche

Partant des recherches existantes et forte du cadre théorique que nous avons constitué, nous souhaitons définir et approfondir plus particulièrement trois axes de problématique.

Dans le premier axe, nous tenterons d'étudier les conditions sociopolitiques de la production filmique concernant la Seconde Guerre sino-japonaise. Avec une relation extrêmement étroite entre politique et cinéma tout au long de l'époque de Mao, nous essayerons de comprendre les logiques qui régissent l'action de l'État à l'égard du cinéma. Quels mécanismes administratifs et quels engagements de politiques culturelles et politiques cinématographiques sont alors mis en place et comment évoluent-ils ? Ce type d'analyse nous éclairera sur l'interférence du pouvoir communiste dans la mise en scène des films de la Seconde Guerre sino-japonaise et sur les positions prises par les bureaucrates dans le processus de production filmique à cette époque. Nous examinerons également la question de la censure, problème rencontré dans les films historiques sous le régime communiste en Chine, pour voir s'il est possible d'identifier et d'appliquer des règles, voire de les modéliser. Nous observerons donc l'évolution des politiques du cinéma et leur répercussion sur les films.

Nous envisageons également d'analyser les discours écrits qui portent sur le cinéma produit à l'époque de Mao. En effet, à cette époque, il en existe un grand nombre, des textes très divers et très variés, comme les instructions politiques cinématographiques, les discours des hauts dirigeants du PCC, les supports écrits produits par les studios cinématographiques, les critiques cinématographiques, les notes de cinéastes et scénaristes, etc. Une partie considérable de ces écrits a eu une grande influence sur la production filmique de la Guerre antijaponaise. Nous nous intéresserons à relever, dans ces écrits, quels principaux objets, types d'énonciation, concepts et événement historiques s'y rapportent. Quelles sont les récurrences dans leurs choix thématiques et dans les organisations de stratégie ? Quel est l'impact de cette régularité sur la production de ce genre de film ? Inspiré de la problématique abordée par Michel Foucault dans *L'ordre du discours*, nous aurons à explorer ici l'ordre et la relation de ces discours écrits concernant les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise sous Mao. Plus précisément, comment définir les textes principaux et les textes secondaires, quelles idées du texte principal sont-elles fréquemment citées, débattues ou approfondies par des textes secondaires et comment les textes secondaires développent-ils et améliorent-ils ces idées ? Comment ces discours délimitent-ils le cadre de la représentation de la guerre ? Dans ces discours, quels sont les thèmes concernant la guerre qui sont interdits et quels sont ceux qui sont autorisés ou même

encouragés ? L'analyse des discours écrits pourra nous aider à connaître le cadre cognitif du cinéma de guerre antijaponais entre 1949 et 1966 et à révéler la manière dont il se construit.

Dans le deuxième axe, nous nous intéresserons à explorer le groupe des professionnels du cinéma qui participent à la réalisation des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise à l'époque de Mao, à analyser leur adaptation au nouveau système cinématographique, à considérer leur délicate situation face à la directive étatique et à comprendre leur processus de création de film. Nous chercherons également à mieux les connaître, en découvrant leur statut, leurs caractéristiques et surtout en découvrant la motivation de ces artistes à réaliser ce genre de film. Nous nous efforcerons de saisir la manière dont ils s'adaptent au nouveau système et quelles nouvelles stratégies et nouveaux discours ils utilisent pour s'y conformer. Nous appréhenderons la préparation des cinéastes et des scénaristes pour la mise en scène de la guerre et révéler leur inadaptation et leur malaise face à la mission étatique de l'affermissement idéologique dans la création filmique. Nous étudierons par la suite la manière dont les professionnels du cinéma réagissent face à la censure. Comment ont-ils répondu aux contraintes ?

Nous tenterons de comprendre alors les positions prises par les auteurs vis-à-vis des directives politiques et nous nous interrogerons plus spécifiquement sur la confrontation, la négociation et la coopération entre les représentants politiques et les créateurs de films, pour appuyer un choix ou un autre dans la production cinématographique. Quels sont les événements ou les personnages de la guerre qui se révèlent les plus intéressants pour l'État sous Mao ? Et chez les réalisateurs et scénaristes ? Quelle idéologie l'État adopte-t-il lors de la création de ces films ? De leur côté, quelle position idéologique les artistes adoptent-ils ? Cet axe d'étude nous permet de saisir la complexité et la délicatesse de la prise de décision au cours de la réalisation. Nous analyserons également l'image, le scénario et les séquences qu'ils considèrent comme nécessaires de renforcer ou d'éliminer, en fonction de l'idéologie officielle ou de l'appréciation artistique. De la sorte, la version finale des films nous amène à comprendre la logique artistique, historique et idéologique des créateurs de ce genre de film et la nature profonde de leur professionnalisme.

Dans le troisième axe, nous analyserons le contenu filmique, décrypterons les multiples codes des représentations cinématographiques sur la Seconde Guerre sino-japonaise et révélerons l'apport spécifique du cinéma dans leur reproduction et leur évolution durant l'époque de Mao. En tant que pourvoyeur de représentations de la reconstruction de l'histoire de la guerre, selon quelles modalités le cinéma fait-il usage de la guerre ? Comment, grâce à ses propres techniques, contribue-t-il à la constitution et au renforcement de l'idéologie

communiste chez les spectateurs chinois ? Il s'agit d'analyser l'intention et les modalités de narration des représentations visuelles de la guerre et d'examiner aussi, comme l'a identifié Harold Dwight Lasswell, « les structures de valeur (élite, sous-élite ou peuple selon pouvoir, richesse et autres privilèges), les mythes (doctrines, formules, principes populaires), les techniques [...] et les matériels culturels (ressources brutes, ressources traitées en environnement) » employés par l'État dans la création de ce cinéma de guerre (Lasswell, 1927 : xv). De plus, pour dégager des éléments significatifs et symboliques sur l'influence politique et idéologique dans les films sur la Guerre antijaponaise, notre analyse se focalisera également sur la représentation, par les images ou les figures, des forces engagées dans cette guerre, c'est-à-dire l'armée japonaise et le Parti communiste chinois. De ce postulat, il semble pertinent de se demander comment interpréter et traduire par le langage cinématographique, les actes de l'agression japonaise sur le territoire chinois, les événements de la guerre et les efforts déployés pour lutter contre l'armée japonaise, mais aussi comment les héros communistes sont mis en scène. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la reconstitution, par les communistes chinois, de leurs ennemis, dans le contexte de la guerre froide, puisque le concept d'ennemi, d'après Pierre Conesa (2011 : 13), est une construction permettant de justifier les orientations, les décisions politiques et notamment celle d'entrer en guerre.

Par la suite, nous voulons explorer le rapport entre la guerre, la politique et le corps dans les films concernés. Nous nous interrogerons sur la construction du corps politique dans ce genre de cinéma et nous nous focaliserons sur la représentation de la hiérarchisation du corps en fonction de la classe sociale, de l'organisation et de la ritualisation du corps. Afin de comprendre comment le corps politique est représenté par le langage cinématographique, nous analyserons l'usage des techniques de montage, de cadrage et de profondeur de champ dans les films concernés. Toutes ces analyses nous amèneront à définir la structure et les caractéristiques esthétiques de l'art maoïste, mises en place dans les films sur la Guerre antijaponaise pour légitimer et renforcer son pouvoir politique.

2.3 Méthodologie et corpus

Notre projet de recherche s'inscrit dans un cadre méthodologique qui consiste d'une part en une démarche sociopolitique à la fois sur le contexte de la production cinématographique de l'époque de Mao et sur les professionnels du cinéma antijaponais, et d'autre part en une approche analytique du film. Chaque méthode possède son propre corpus qui s'appuie sur des sources originales, que nous appellerons sources primaires, et sur des sources secondaires, issues de travaux sur les sources originales.

Premièrement, nous chercherons à étudier le contexte sociopolitique de l'époque de Mao entre 1949 et 1966, dans la mesure où il influence la production filmique de la Guerre antijaponaise. Le corpus est principalement constitué de documents officiels des politiques du cinéma, fixées par l'État et le PCC, de discours politiques de Mao Zedong et des hauts fonctionnaires attachés à la gestion des productions cinématographiques et d'archives de l'Administration du film chinois sur la planification de thématiques et de production. L'étape suivante de la démarche sociopolitique consistera à connaître la façon dont les professionnels du cinéma de l'époque de Mao s'adaptent aux demandes étatiques dans la production du film de guerre antijaponais. Cette analyse s'appuie sur les documents produits à l'intérieur des studios cinématographiques, sur les articles de presse et de revue cinématographique, sur les témoignages et entretiens avec les cinéastes, scénaristes ou acteurs impliqués dans la direction et la création des films, et sur les biographies des professionnels cinématographiques de l'époque de Mao. Enfin, une analyse filmique nous permettra de décrypter les moyens techniques et artistiques de mise en scène des films de ce genre et de révéler l'apport spécifique du cinéma dans leur reproduction pendant l'époque de Mao. Les documents principaux utilisés sont des scénarios, des découpages de film ou des longs métrages sortis en Chine entre 1949 et 1966.

2.3.1 Le contexte sociopolitique de la production du film sur la Seconde Guerre sino-japonaise à l'époque de Mao

En nous fondant sur une démarche sociopolitique, nous nous intéresserons à révéler l'orientation et les intentions que l'État veut imprégner aux films de ce genre ainsi que les moyens administratifs déployés pour les appliquer, et ceci afin de mieux saisir le rôle joué par l'État dans la création et l'évolution du film de reconstitution historique de la guerre. Pour ce

faire, il nous semble indispensable de retracer et d'analyser la mutation du mécanisme et des politiques cinématographiques au long des années 1950-1960, en mettant en lien cette mutation avec les exigences des dirigeants communistes, mais aussi avec les films réalisés sur ce sujet et plus largement, avec les conditions sociopolitiques de cette époque. Cette analyse nous aidera d'une part à identifier et à étudier des éléments essentiels de la cinématographie, comme les stratégies politiques et artistiques de l'État et comme le mécanisme de prise de décision dans le processus de construction du dispositif du cinéma chinois, et nous aidera d'autre part à dépeindre un cadre détaillé des stratégies et des actions étatiques concernant la production filmique de la guerre.

Notre analyse s'appuie principalement sur un corpus de sources primaires à propos de la politique culturelle et en particulier du cinéma. Ces documents sont produits par les plus hautes instances du PCC et de l'État, à savoir le Bureau du cinéma, le département de la propagande du Comité central du PCC, le conseil des Affaires administratives et le ministère de la Culture, ou directement par le président Mao Zedong lui-même et sont enregistrés et conservés au ministère de la Culture et à l'administration des Archives nationales de Chine. D'un genre très varié, les sources comprennent les discours et les directives politiques, les planifications de thématiques et de production, les rapports et les comptes rendus des réunions du Bureau du cinéma du ministère de la Culture ainsi que les notes sur les rencontres entre les officiels du PCC et les professionnels du cinéma, émises entre 1949 et 1966.

Afin de mener une étude approfondie du rôle joué par la politique cinématographique sur la production des films concernant la Seconde Guerre sino-japonaise depuis la fondation de la RPC, nous nous intéressons aux documents originaux suivants, *Compilation de documents sur le travail culturel* (confidentiel/classés secrets), *Chronologie du cinéma chinois* (volume sur le programme général), *Œuvres choisies de Mao Zedong*, *Œuvres de Zhou Enlai*, *Œuvres de Zhou Yang*, ainsi que *Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1976*, recueil des sources primaires établi par Wu Di, le spécialiste du cinéma chinois de l'époque de Mao. Ces supports réunissent presque toutes les premières références relatives aux politiques culturelle et cinématographique de l'ère maoïste. Grâce à ces sources primaires, nous avons identifié et rassemblé 58 textes relatifs aux politiques cinématographiques, d'influence globale ou plus spécifique sur la production de films sur la Guerre antijaponaise. En même temps, nous constatons que ces politiques cinématographiques ne se présentent pas toujours sous la forme de lois ou de réglementations. Il s'agit aussi d'autres types de textes tels que des rapports du gouvernement et des discours de dirigeants. Du fait de la diversité de ces textes, nous nous

appuyons sur la méthode de recherche du chercheur chinois Zhou Xiaofeng sur la politique culturelle de la littérature et de l'art.

Dans son ouvrage *Interprétation culturelle sur la politique artistique et littéraire de la Chine nouvelle* (2008), Zhou Xiaofeng classe et définit pour la première fois la politique culturelle de la littérature et de l'art dans le domaine des sciences politiques en Chine, et la répartit en trois catégories : « les textes typiques de politique littéraire et artistique », documents élaborés et émis par l'État selon la procédure administrative, « les textes de politique paralittéraire et para-artistique », discours et ouvrages essentiels rédigés par les plus hauts dirigeants du PCC avec un style personnel singulier, aux impacts considérables sur les domaines littéraire et artistique, et « les textes de politique supra-littéraire et supra-artistique », divers écrits relatifs aux activités culturelles, pourvues d'une valeur politique, mais qui n'apparaissent pas sous une présentation ordinaire de texte politique, comme les comptes rendus d'importantes réunions et discussions avec la participation de dirigeants du PCC et de l'État, les critiques cinématographiques, etc. (Zhou, 2008 : 39-40).

Nous considérons la classification de la politique culturelle de Zhou Xiaofeng d'une grande utilité pour notre propre démarche. Prenant en compte ces particularités, nous divisons les 63 textes recueillis en trois catégories, à savoir : les textes fondamentaux, les textes typiques et les textes complémentaires (voir annexe I).

En premier lieu, nous retenons un texte, qui occupe une place déterminante dans l'élaboration de toutes les politiques cinématographiques et de toutes les missions de propagande de l'État sur le cinéma sous le régime totalitaire de Mao : « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » publié en 1942 par le président Mao Zedong. Nous le nommons ainsi le texte fondamental de la politique culturelle, texte jouant un rôle dominant dans l'ensemble des politiques cinématographiques à l'époque de Mao.

Outre le texte cité ci-dessus, notre corpus des sources primaires comporte 26 textes issus de la politique cinématographique, élaborés à cette époque par les plus hautes instances du PCC et de l'État selon la procédure administrative de référence, et qui correspondent aux « textes typiques de politique artistique et littéraire » proposés par Zhou Xiaofeng (Zhou, 2008 : 39). Nous les appelons donc « les textes typiques de politique cinématographique » (voir tableau 3).

Tableau 3. Les textes typiques de la politique cinématographique

N°	Date	Institution	Titre
1.	26 oct. 1948	Département de la propagande du Comité central du PCC	Instructions à propos du travail cinématographique
2.	14 août 1949	Département de la propagande du Comité central du PCC	Instructions sur le renforcement des carrières cinématographiques, pour l'affectation des cadres, à l'attention du service politique des armées de campagne
3.	août. 1950	Bureau du cinéma	Sur le projet de plan de création des films de fiction pour l'année 1951 et remarques sur le travail de réalisation
4.	24 oct. 1950	Conseil d'État	Cinq décrets provisoires sur l'industrie cinématographique
5.	Mars 1951	Ministère de la Culture	Décision sur le renforcement de la direction du PCC dans la création cinématographique
6.	3 juill. 1952	Ministère de la Culture	Instructions sur le renforcement de la distribution et de la projection des films
7.	15 oct. 1953	Administration du film chinois	Règlements provisoires sur les procédures et étapes de la production de longs métrages (version révisée)
			Annexe I : Organisation de l'équipe de tournage et recrutement du personnel
			Annexe II : Règlements sur l'équipe de tournage des films de fiction et mise à l'essai de la responsabilité du directeur de production
			Annexe III : Points d'amélioration ou d'attention dans la réalisation de films
			Règlements provisoires complémentaires sur les procédures et étapes de la production de longs métrages

8.	12 déc. 1953	Conseil d'État	Instructions sur le renforcement de la distribution et la projection des films
9.	24 déc. 1953	Conseil d'État	Décision sur le renforcement de la production cinématographique
10.	24 déc. 1953	Conseil d'État	Décision sur la création d'un réseau de distribution et d'une industrie cinématographique
11.	24 déc. 1953	Conseil d'État	Instructions relatives à la révision du quota de consommation de pellicules
			Ci-joint le quota de consommation de pellicules
12.	15 janv. 1957	Ministère de la Culture	Rapport sur certaines questions concernant l'amélioration de la production cinématographique
13.	15 mars 1958	Ministère de la Culture	Promotion du Grand Bond en avant ¹⁷ sur la distribution et la projection de films
14.	23 mai 1958	Ministère de la Culture	Décision sur la promotion du Grand Bond en avant de la production cinématographique
15.	Sept. 1958	Ministère de la Culture, Ministère de la Défense nationale	Règlements sur l'amélioration de l'assistance militaire dans le tournage de film
16.	23 déc. 1959	Ministère de la Culture	Décision provisoire sur le système de distribution et de projection cinématographique en 1960
17.	22 avr. 1961	Ministère de la Culture	Règlements sur l'examen et l'approbation des films
18.	13 nov. 1961	Ministère de la Culture	Projet sur le renforcement de la direction dans la création et la production de films artistiques
19.	25 avr. 1962	Ministère de la Culture	Rapport sur les ajustements du système de production cinématographique des studios
20.	30 avr. 1962	Ministère de la Culture	Projet sur certaines questions concernant le travail littéraire et artistique actuel
21.	12 juill. 1962	Ministère de la Culture	Communication aux autorités locales sur l'interdiction d'arrêter la projection sans permission

¹⁷ Nom donné à une politique économique lancée par Mao Zedong et mise en œuvre de 1958 à 1960.

22.	8 sept. 1962	Ministère de la Culture	Communication sur l'interdiction de la projection des films susceptibles de contrevenir à la politique actuelle
23.	11 déc. 1962	Ministère de la Culture	Mesures provisoires sur les droits d'auteur des films de fiction
24.	21 déc. 1962	Ministère de la Culture	Projet de règlements sur la censure des scénarios et des films
25.	23 janv. 1963	Ministère de la Culture	Rapport sur le renforcement de la distribution des films dans les régions rurales
26.	24 mai 1963	Ministère de la Culture	Règlements sur la gestion des revenus de la projection des films

Ces politiques cinématographiques sont essentiellement mises en œuvre par le biais des mécanismes de prise de décision habituels et des procédures administratives rigoureuses et normalisées. De tous les textes relatifs à la politique cinématographique de l'époque de Mao, c'est la forme textuelle la plus standardisée. Les termes « habituel » et « normalisé » font référence aux processus d'élaboration et d'application des politiques. Ce type de politique cinématographique est défini par un organisme officiel faisant autorité, principalement le Conseil d'État et le ministère de la Culture, par le biais d'un mécanisme décisionnel établi. Il est communiqué au public sous forme de texte standardisé, et mis en pratique avec légitimité et autorité selon un processus descendant, des autorités centrales vers les autorités locales. L'objectif consiste à s'assurer que l'industrie cinématographique chinoise puisse présenter correctement l'idéologie et les intentions politiques du PCC à travers les films. Ces textes politiques sur le cinéma, apparaissant sous forme de document officiel légitime, définissent principalement des orientations et des réglementations relatives à tous les secteurs cinématographiques comme la production, la distribution et la projection, comme les documents « Cinq décrets provisoires sur l'industrie cinématographique » et « Décision sur la création d'un réseau de distribution et d'une industrie cinématographique » publiés par le Conseil d'État, respectivement en octobre 1950 et en décembre 1953.

Certains textes traitent des problèmes spécifiques du cinéma comme la censure ou les procédures et étapes de la production cinématographique. C'est le cas de « Règlements provisoires sur les procédures et étapes de la production de longs métrages (version révisée) »

publié par l'Administration du film chinois du ministère de la Culture en octobre 1953, et de « Règlement sur l'examen et l'approbation des films » promulgué en avril 1961.

En fonction des caractéristiques du développement du cinéma chinois, nous distinguons deux périodes en matière de politique cinématographique : la période de transition de 1948 à 1952 (6 textes) et la période d'exploration et d'expérimentation de 1953 à 1966 (20 textes). Ce type de textes exprime la vision officielle sur le cinéma chinois de cette époque et souligne les règles de fonctionnement des institutions et le cheminement formel pour produire un film historique de guerre antijaponais.

D'autres textes, non formatés par la procédure administrative de l'État, exercent également une influence considérable sur le cinéma chinois à cette époque, nous les nommons les textes complémentaires de la politique cinématographique. Il s'agit de discours importants, de rapports de travail et de directives écrits par les dirigeants du Parti et de l'État lors d'occasions officielles, ainsi que d'articles et éditoriaux signés personnellement et publiés dans les principaux médias du Parti. Ces textes exposent la pensée personnelle de l'auteur, mais en raison de son statut particulier en tant que haut dirigeant, ils expriment également les positions du Parti et de l'État concernant le domaine cinématographique. Ce type de texte exerce de ce fait une influence majeure sur la production de tous les films pendant l'ère maoïste, y compris sur les films de guerre antijaponais. Cependant, contrairement aux textes typiques de la politique cinématographique, ils ne sont pas régis par le rigoureux mécanisme décisionnel relatif à la politique culturelle de la littérature et de l'art mais existent complémentirement. Cependant, à l'époque de Mao, ces textes au style personnel distinctif impactent parfois plus largement la production cinématographique que les précédents. Au total, cette catégorie comprend 35 textes que nous divisons en deux groupes selon leur contenu.

Dans le premier groupe, nous retenons 25 rapports officiels de travail et discours des responsables des plus hautes instances de l'État, publiés à l'occasion des réunions de travail, résumant et analysant le travail cinématographique passé et présentant la planification thématique et les objectifs à respecter par tous les professionnels de l'industrie du cinéma (voir tableau 4). Par exemple, le « Rapport du ministère de la Culture sur le travail cinématographique » est approuvé et publié par le ministre de la Culture, Shen Yanbing, lors de la 63^e session sur les affaires politiques du Conseil de l'administration du gouvernement en décembre 1950. Dans ce rapport, il résume la situation du cinéma chinois en 1950 et propose d'articuler son développement ultérieur autour de cinq orientations : production, distribution, entreprise cinématographique d'État, formation des cadres et coentreprise à capital privé et

d'État.

Tableau 4.

**Les textes complémentaires de la politique cinématographique :
Rapports de travail et discours des responsables des plus hautes instances de l'État**

N°	Date	Rapporteur	Titre
1.	8 déc. 1950	Shen Yanbing Ministre de la Culture	Rapport sur le travail cinématographique
2.	24 mars 1951	Zhou Enlai, Premier ministre	Questions sur la direction du cinéma
3.	3 oct. 1951	11 officiers cinématographiques dont Shen Yanbing, Zhou Yang, Ding Xilin, Yuan Muzhi, ...	Rapport de la quatrième réunion du Comité directeur permanent de l'industrie cinématographique
4.	3 oct. 1951	Shen Yanbing Ministre de la Culture	Question de la censure sur les films réalisés par les studios nationaux
5.	24 nov. 1951	Hu Qiaomu, secrétaire perpétuel du président Mao Zedong.	Pourquoi les littéraires et artistes devraient-ils reformer la pensée ?
6.	Janv. 1952	Administration du film chinois	Programme de la production cinématographique de l'année 1952
7.	11 mars 1953	Zhou Yang Vice-ministre de la Culture	Rapport sur l'étude du réalisme socialiste lors de la première réunion nationale des scénaristes
8.	22 mai 1953	Zhou Yang, vice-ministre de la Culture	Il faut éliminer la bureaucratie dans la direction actuelle du cinéma
9.	1 oct. 1953	Administration du film chinois	Projet de la proposition des thèmes et sujets des longs métrages de 1954 à 1957
10.	15 juin 1954	Chen Huangmei Directeur de l'Administration du film chinois	Question sur la création du scénario
11.	Mars 1956	Chen Huangmei Directeur de l'Administration du film chinois	Lutter pour la prospérité de la création de scénario
12.	Nov. 1958	Zhou Yang	Instructions sur la réunion de planification des

		Vice-ministre de la Culture	thèmes des films artistiques de l'année 1959
13.	Juill.1959	Administration du film chinois	Rapport sur l'amélioration de la qualité artistique
14.	22 juill. 1960	Zhou Yang Vice-ministre de la Culture	Notre chemin vers l'art et la littérature socialiste
15.	29 déc.1960	Xia Yan, vice-ministre de la Culture	La nécessité d'améliorer la qualité de l'art
16.	19 juin 1961	Zhou Enlai Premier ministre	Discours au Congrès du travail littéraire et artistique et au Congrès de la création de longs métrages
17.	21 juin 1961	Xia Yan, vice-ministre de la Culture	Discours au Congrès national de 1961 sur la création de longs métrages
18.	23 juin 1961	Zhou Yang, vice-ministre de la Culture	Discours au Congrès national de 1961 sur la création de longs métrages
19.	2 juill. 1961	Xia Yan, vice-ministre de la Culture	Rapport final au Congrès national de 1961 sur la création de longs métrages
20.	20 sept. 1962	Xia Yan, vice-ministre de la Culture	Discours à la réunion de 1962 des professionnels du cinéma de Shanghai
21.	Juin 1964	Éditorial de la Revue <i>Hong Qi</i> (La drapeau rouge)	Grande révolution sur le front du combat culturel
22.	Juill. 1964	Jiang Qing, épouse de Mao	De la réforme de l'Opéra de Pékin
23.	19 déc. 1964	Département de la propagande du Comité central du PCC	Rapport sur la planification de la production des films de fiction de l'année 1962
24.	20 juill. 1965	Administration du film chinois	Programme de la production cinématographique de l'année 1966
25.	11 août 1965	Zhou Enlai Premier ministre	De la politique de la littérature et de l'art et questions sur le cinéma

Dans le deuxième groupe, les discours personnels de chef d'État du président Mao Zedong, lors d'un événement ou publiés sous la forme d'éditorial de presse, constituent une source très importante. Ce type de texte est sans doute le plus représentatif des textes complémentaires de la politique cinématographique. Nous recensons 7 textes de ce genre qui expriment l'opinion personnelle de Mao sur les enjeux majeurs du cinéma (voir tableau 5).

**Tableau 5. Les textes complémentaires de politique cinématographique :
Les discours de Mao Zedong**

N°	Date	Discours
1.	26 nov. 1951	Campagne de rectification dans le monde de la littérature et de l'art
2.	28 avr. et 2 mai 1956	Faire de la Campagne des Cent fleurs notre directive
3.	17 févr. 1957	De la juste manière de résoudre les contradictions au sein du peuple : Chapitre VIII - Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent ; coexistence à long terme et contrôle mutuel
4.	8 mars 1957	Conversation avec des représentants des milieux artistiques et littéraires
5.	8 juin 1957	Organiser nos forces pour repousser les attaques des droitistes Instructions pour le Comité central du PCC rédigé par Mao Zedong
6.	12 déc. 1963	Directives de Mao Zedong sur la littérature et l'art - I
7.	27 juin 1964	Directives de Mao Zedong sur l'art et la littérature - II

Par exemple, en mars 1957, Mao s'entretient avec quelques représentants des milieux littéraires et artistiques durant la Conférence nationale du PCC sur le travail de propagande. Au cours de la conversation, il expose clairement son point de vue sur les idées directrices, l'orientation, les objectifs et la critique en matière cinématographique auxquels se conformer. De plus, les 12 décembre 1963 et 27 juin 1964, Mao publie deux directives sur la littérature et l'art. Dans la première, il observe que les secteurs du cinéma, de la Nouvelle poésie, des chansons populaires et du théâtre connaissent de gros problèmes, et dans la seconde, il conteste entièrement les réussites du monde artistique et culturel chinois depuis la fondation de la RPC, y compris les films, estimant que, pour l'essentiel, elles ne mettent pas en pratique les politiques du Parti. Conformément à ces deux directives, la Fédération des cercles littéraires et artistiques de Chine et ses associations lanceront successivement deux campagnes de rectification. En raison de son statut particulier en tant que chef du Parti et de l'État ainsi que de son profond intérêt pour les formes d'art, y compris le cinéma, Mao fait régulièrement part de ses remarques et opinions. Ces dernières sont à l'époque principalement mises en œuvre en tant que politiques cinématographiques, ce qui influence considérablement le développement et la production des films chinois de cette période.

Les textes complémentaires de la politique cinématographique mettent en relief et

complètent les textes fondamentaux et typiques de la politique cinématographique. Bien qu'ils fassent autorité, une grande majorité d'entre eux ne sont pas soumis au mécanisme en matière de prise de décisions politiques, de sorte qu'ils reflètent inévitablement une tonalité personnelle prononcée et une forte subjectivité. Leur production est étroitement liée à l'environnement politique et c'est pourquoi les textes complémentaires apparaissent plus fréquemment à l'époque de Mao qu'à d'autres périodes. Après la Révolution culturelle, la production des textes issus de discours personnels de chef d'État sur le cinéma diminue énormément.

Même si le corpus de documents que nous avons constitué jusqu'ici est riche et relativement complet, les archives ne couvrent pas de manière équilibrée et constante toutes les périodes de notre recherche. Elles sont inégales au niveau quantitatif et au niveau pertinent pour deux raisons principales : l'irrégularité de l'activité politique et cinématographique et l'alternance de périodes de stabilité organisationnelle et de bouleversement. De ce fait, notre constitution de corpus concernant la politique cinématographique met en lumière certaines périodes et en laisse d'autres dans l'ombre. Par exemple, pour la période de 1949 à 1953, période de transition du statut de studio privé au studio nationalisé, nous remarquons une production conséquente de modèles cinématographiques politiques, tandis que dans la période de la Révolution culturelle, cette production se révèle très pauvre.

2.3.2 Les professionnels du cinéma antijaponais au centre de la fabrication du film sur la Seconde Guerre sino-japonaise

Si, au niveau étatique, nous étudions les intentions et les stratégies politiques et artistiques conçues par les hauts dirigeants du pouvoir politique central, au niveau de l'individu, nous analysons la façon dont les professionnels du cinéma de l'époque de Mao s'adaptent aux demandes étatiques dans la production du film sur la Seconde Guerre sino-japonaise et nous cherchons à comprendre leur véritable rôle dans le processus de création de film. Dans notre recherche, nous proposons de nommer les professionnels du cinéma qui participent à la réalisation des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise entre 1949 et 1966, la communauté des professionnels du cinéma antijaponais de l'époque de Mao. Cette communauté comprend les réalisateurs, les scénaristes et les acteurs principaux ayant participé à au moins un film traitant du thème de la Seconde Guerre sino-japonaise, film occupant également une place importante dans leur carrière cinématographique.

Pour identifier cette communauté de professionnels, nous recensons les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés à l'époque de Mao (voir annexe II « Liste des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise 1949-1966 »). Avec cette liste, nous découvrons et identifions une centaine d'artistes participant aux tournages de films sur la Guerre antijaponaise de 1949 à 1966. Parmi eux, nous sélectionnons les membres essentiels les plus connus et les plus représentatifs de la communauté de professionnels du cinéma antijaponais de l'époque de Mao. Nous reconstituerons ensuite leur parcours individuel et leur trajectoire d'engagement dans la production filmique. À travers ces traces individuelles, nous pourrions accéder aux éléments descriptifs, qui permettent de mieux comprendre le processus interne de réalisation des films sur le thème de la guerre dévoilant, de façon précise dans la pratique, la concrétisation des directives par ces professionnels du cinéma antijaponais.

Par la suite, nous nous concentrons sur le rôle joué par les professionnels du cinéma dans le processus de création filmique. À travers les études sur les notes des cinéastes et des scénaristes, nous essayerons de reconnaître les idées originales et de mettre en avant le changement de sens des scènes filmiques et la réorientation des formes de représentation. Cette analyse nous aidera à comprendre les points de négociation et de coopération, abordés par les représentants politiques et les créateurs de films, pour défendre telle ou telle vision historique. Par ailleurs, nous explorerons également les écrits relatifs aux débats publics entre les dirigeants et les professionnels du cinéma sur le thème de l'approche artistique.

L'accomplissement de ces objectifs est réalisable, grâce à la construction d'un corpus divers et fourni, qui comporte notamment des biographies, des ouvrages de témoignages, des entretiens entre professionnels du cinéma et fonctionnaires de l'État, des articles de presse et des notes de cinéastes publiées dans des revues cinématographiques. Ces documents, apparus à partir des années 1980, et qui reflètent la vision individuelle de la cinématographie, remplissent ainsi le vide des informations laissé au niveau étatique dans le corpus. La mise en relation des points de vue de ces deux niveaux contribuera à la construction d'une image plus complexe sur le processus de production du film sur la Seconde Guerre sino-japonaise.

Nous devons souligner que toutes ces sources descriptives doivent être utilisées avec prudence, en les croisant et en les confrontant à d'autres archives historiques de l'époque de Mao. En effet, sous le régime totalitaire de Mao, et même encore aujourd'hui, le degré de falsification et d'authenticité évolue d'une époque à l'autre, exigeant toujours, lors de leur utilisation, la vérification de la provenance et de l'exactitude des sources.

La plupart des ouvrages chinois auxquels nous faisons référence sont accessibles à la

Cinémathèque nationale de Chine (CNC) et à la Bibliothèque nationale chinoise (BNC) à Pékin. Pour accéder à ces documents, nous avons consulté deux bases de données chinoises, le CNKI et le Duxiu. La base du CNKI regroupe principalement des documents politiques, des articles de presse, des articles de revues scientifiques et des travaux sur notre sujet de recherche, comme les thèses et mémoires universitaires. Le Duxiu contient quant à lui des ouvrages divers sur le cinéma de la Chine nouvelle et l'histoire du pays, des autobiographies, des journaux intimes de professionnels du cinéma, des notes de cinéastes, etc.

Notre démarche s'est avérée très difficile, tant le classement de la plupart des documents est aléatoire et leur ordonnancement dispersé. Afin de faciliter notre étude, l'ensemble documentaire est regroupé selon les différents thèmes, puis présenté dans un ordre chronologique. Le croisement de ces archives nous permet de confronter les idées politiques à la pratique de production de films, de cerner la dynamique des idées et des propositions, et ainsi de mieux comprendre comment se nouent les interactions État-individu, et surtout comment apparaissent et se solutionnent les divergences et les convergences dans le processus de réalisation des films portant sur la Seconde Guerre sino-japonaise.

2.3.3 Analyse des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise : décrypter l'image

Après l'étude du cadre politique et social de la production cinématographique de cette époque, nous étudierons plus précisément les films traitant de la Seconde Guerre sino-japonaise. Tout d'abord définissons le cadre d'analyse et constituons notre corpus filmique. En consultant le répertoire cinématographique des Archives du cinéma chinois à Pékin et en étudiant *Les Annales du Cinéma chinois 1905-2005* (2001) et *L'encyclopédie des films chinois d'octobre 1949 au 1976* (2000), 507 films de fiction réalisés pendant les dix-sept premières années de l'époque de Mao sont identifiés, dont 61 concernent la Seconde Guerre sino-japonaise, que nous divisons en deux catégories.

La première catégorie comprend les films dont le sujet principal porte uniquement sur des faits militaires de la Seconde Guerre sino-japonaise, ou les films dont la guerre constitue la ligne conductrice de l'histoire. Cette catégorie compte 32 films, soit environ 52 % de la totalité des films concernant cette guerre (voir tableau 6).

Tableau 6. Catégorie I :
Les films au sujet de la Seconde Guerre sino-japonaise

N°	Titre	Année	Studio de cinéma	Réalisateur
1.	Le Martyr du jardin des poiriers	1949	Studio Datong	Zheng Xiaoqiu
2.	Filles de Chine	1949	Studio du Nord-Est	Ling Zifeng et Zhai Qiang
3.	Les héros de Lüliang	1950	Studio de Pékin	Lü Ban et Yin Lin
4.	Zhao Yiman	1950	Studio du Nord-Est	Sha Meng
5.	Nouveaux héros et héroïnes	1951	Studio de Pékin	Shi Dongshan et Lü Ban
6.	La lettre à plumes	1954	Studio de Shanghai	Shi Hui
7.	La fureur de l'île de Hainan	1955	Studio de Shanghai	Bai Chen
8.	La guérilla de la plaine	1955	Studio de Changchun	Su Li
9.	Briser l'obscurité avant l'aube	1956	Studio du Premier-Août	Ding Li, Wang Ping et Liu Peiran
10.	La flamme éternelle	1956	Studio de Changchun	Yi Lin
11.	La guérilla du chemin de fer	1956	Studio de Shanghai	Zhao Ming
12.	Les jeunes compagnons	1956	Studio de Shanghai	Ge Xin
13.	Le chant de la cocoteraie	1957	Studio de Shanghai Tianma	Wang Weiyi
14.	Le son de la cloche dans un temple ancien	1958	Studio de Changchun	Zhu Wenshun
15.	Test d'amitié	1958	Studio de Changchun	Wang Yi
16.	Les cinq héros de la montagne de Langya	1958	Studio du Premier-Août	Shi Wenzhi
17.	Les chrysanthèmes sur la montagne	1958	Studio de Shanghai Haiyan	Ling Zifeng
18.	Nie Er	1959	Studio a de Shanghai Haiyan	Zheng Junli
19.	Le détachement du peuple des Hui	1959	Studio du Premier-Août	Feng Yifu et Li Jun
20.	Jin Yuji	1959	Studio de Changchun	Wang Jiayi
21.	Les céréales	1959	Studio de Pékin	Wei Rong

22.	Dépôt numéro 51	1961	Studio de Shanghai Haiyan	Liu Qiong
23.	La guerre des mines	1962	Studio du Premier-Août	Tang Yingqing, Xu Da et Wu Jianhai
24.	Prélude à la marche vers l'Est	1962	Studio du Premier-Août	Su Fan et Hua Chun
25.	Zhang Ga le petit soldat	1963	Studio de Pékin	Cui Wei et Ouyang Hongying
26.	Luttes dans une ville ancienne	1963	Studio du Premier-Août	Yan Jizhou, Li Yingru et Li Tian
27.	Succession de volontaires	1963	Studio de Changchun	Yu Yanfu
28.	Docteur Bethune	1964	Coproduction : Studio de Shanghai Haiyan et Studio du Premier-Août	Zhang Junxiang
29.	La guerre des tunnels	1965	Studio du Premier-Août	Ren Xudong
30.	Jie Zhenguo	1965	Studio de Changchun	Yu Yanfu et Zeng Mozhi
31.	Le laitron des champs	1965	Studio du Premier-Août	Li Ang
32.	Trois attaques dans une ville de montagne	1965	Studio de Changchun	Zhang Fengxiang

La deuxième catégorie concerne des films dont l'histoire se déroule dans le cadre de la Seconde Guerre sino-japonaise, la guerre n'étant pas directement évoquée, ou des films où le destin des personnages principaux est influencé par le contexte de la guerre. Autrement dit, ces films touchent à la guerre sans qu'elle en soit le thème principal, mais la guerre est dépeinte comme le contexte ou un épisode important qui fait progresser le destin des personnages. Cette partie comprend 29 films, soit environ 48 % de la totalité (voir tableau 7).

Tableau 7. Catégorie II :
Les films dans un contexte partiel de Seconde Guerre sino-japonaise

N°	Titre	Année	Nom du studio	Réalisateur
1.	Déchéance	1950	Studio Wenhua	Zhuo Lin
2.	Liu Hulan	1950	Studio du Nord-Est	Feng Bailu
3.	Ma vie	1950	Studio Wenhua	Shi Hui
4.	Protéger nos foyers et défendre notre pays	1950	Studio du Nord-Est	Yan Gong
5.	Symphonie de la vie	1950	Studio Guotai	Xu Suling
6.	La rage du pont Taiping	1950	Studio Xinzhonghua	Chen Yiqing et Yang Xiaozhong
7.	Rêve de la montage Wu	1950	Studio Yilian	Yu Feng
8.	Liberté du ciel et de la terre	1950	Studio Datong	Huang Han
9.	La renaissance de notre terre	1950	Studio de Shanghai	Xu Tao
10.	Il y a une famille	1951	Studio Wenhua	Sang Hu
11.	Le camp de concentration de Shangrao	1951	Studio de Shanghai	Sha Meng et Zhang Ke
12.	Fang Zhenzhu	1952	Studio Daguangming	Xu Changlin
13.	Une société secrète réactionnaire	1952	Studio de Pékin	Li Enjie et Wang Guangyan
14.	Dong Cunrui	1955	Studio de Changchun	Guo Wei
15.	Pour la paix	1956	Studio de Shanghai	Zhuo Lin
16.	L'histoire du village de Liubao	1957	Studio du Premier-Août	Wang Ping
17.	Grandir dans la guerre	1957	Studio du Premier-Août	Yan Jizhou et Sun Min
18.	Cœur à cœur	1958	Studio de Shanghai Haiyan	Wu Tian
19.	Une onde radio éternelle	1958	Studio du Premier-Août	Wang Ping
20.	Chant du matin sur la prairie	1959	Coproduction : Studio de Changchun et Studio de Mongolie-Intérieure	Zhu Wenshun et Zhulan Qiqike
21.	L'histoire du fleuve Huangpu	1959	Studio de Shanghai Haiyan	Zhuo Lin

22.	Lampe de mineur	1959	Studio de Pékin	Li Si'en
23.	La boutique de la famille Lin	1959	Studio de Pékin	Shui Hua
24.	Le chant de la jeunesse	1959	Studio de Pékin	Chen Huaikai et Cui Wei
25.	Amitié éternelle	1960	Studio de Xi'an	Liu Baode
26.	Étincelles à distance	1961	Studio de Xinjiang	Ou Fan
27.	Vagues sur la mer de Chine méridionale	1961	Studio de Zhujiang	Cai Chusheng et Wang Weiyi
28.	Le lanceur de couteaux	1963	Studio de Shanghai Haiyan	Xu Suling
29.	Le mariage de Xiao Erhei	1964	Studio de Pékin	Gan Xuewei et Shi Yifu

Cette catégorisation pourra donner une vision panoramique du tableau historique de la Seconde Guerre sino-japonaise représenté par les films de l'époque de Mao. Néanmoins, dans notre recherche, nous avons choisi d'analyser les 14 films les plus représentatifs, dont 8 appartiennent à la catégorie I et 4 à la catégorie II (voir tableau 8). Tous les films sélectionnés sont des longs métrages. Plus particulièrement, les séquences sur la guerre dans les films de la deuxième catégorie, négligées jusqu'ici par les recherches existantes, influencent profondément la compréhension et la perception historique des spectateurs de l'époque, voire même encore d'aujourd'hui, d'une manière imperceptible.

Tableau 8. Corpus de films

N°	Titre	Année	Studio de cinéma	Réalisateur
Période I. 1949-1952				
1.	Le Martyr du jardin des poiriers	1949	Studio Datong	Zheng Xiaoqiu
2.	Filles de Chine	1949	Studio du Nord-Est	Ling Zifeng et Zhai Qiang
3.	Les héros de Lüliang	1950	Studio de Pékin	Lü Ban et Yin Lin
4.	La renaissance de notre terre	1950	Studio de Shanghai	Xu Tao
5.	Ma vie	1950	Studio Wenhua	Shi Hui
6.	Zhao Yiman	1950	Studio du Nord-Est	Sha Meng
7.	Nouveaux héros et héroïnes	1951	Studio de Pékin	Shi Dongshan et Lü Ban
Période II. 1953-1966				
8.	La lettre à plumes	1954	Studio de Shanghai	Shi Hui
9.	La guérilla de la plaine	1955	Studio de Changchun	Su Li
10.	L'histoire du village de Liubao	1957	Studio du Premier- Août	Wang Ping
11.	Une onde radio éternelle	1958	Studio du Premier- Août	Wang Ping
12.	Le détachement du peuple des Hui	1959	Studio du Premier- Août	Feng Yifu et Li Jun
13.	Nie Er	1959	Studio a de Shanghai Haiyan	Zheng Junli
14.	Zhang Ga le petit soldat	1963	Studio de Pékin	Cui Wei et Ouyang H.

Pour répondre aux trois séries de questions, notre analyse tient compte de plusieurs éléments : l'image des personnages principaux et des personnages secondaires, les événements de la guerre, le décor, les plans filmés et les séquences représentatives (Aumont et Marie, 1988 ; Jullier, 2007). Les films seront analysés sur un plan global – et non film par film – et divisés par thème et ordre chronologique.

Le corps à l'écran, modèle idéal pour exploiter le corps réel par le pouvoir politique dans la société de l'époque de Mao, nécessite l'appui des technologies cinématographiques pour une construction réussie. Chen Yurong, dans sa thèse au sujet de l'identité nationale et du corps dans le cinéma national chinois, généralise les différents aspects concernant la représentation du corps au cinéma,

« [...] le corps montre l'intériorité de la personne (son esprit, son état psychique etc.) depuis son extériorité (ses actes, ses gestes, ses expressions du visage etc.), et les coupes mobiles du cinéma montrent l'intériorité du film (le sens, l'émotion, la valeur, la pensée d'un film ou d'une séquence etc.) depuis l'extériorité (les images, le montage etc.). À travers ces deux modes d'exposition, on peut dire que la représentation du corps au cinéma est une création qui relie deux aspects : aspect du corps lui-même avec le geste, l'acte, l'expression du visage etc. et aspect du cinéma avec les techniques venues du montage, du cadrage, de l'objectif etc. » (Chen, 2017 : 281).

Effectivement, la recherche de Chen constitue une source d'inspiration méthodologique pour analyser les aspects concrets concernant l'influence et la restriction politique sur le corps. Notre analyse concerne principalement l'apparence du corps (coiffure et visage), la posture corporelle (expression du visage, geste, acte) et l'interprétation des désirs corporels. Nous envisageons également d'analyser l'aspect technique du cinéma comme le montage, le cadrage et la profondeur de champ pour comprendre comment le corps politique est représenté par le langage cinématographique.

Par ailleurs, notre recherche portera également sur l'analyse du discours (paroles et dialogues) (Parent-Altier, 1997). Sur ce point, il ne s'agira pas d'étudier l'ensemble des paroles ou dialogues des films, mais de nous concentrer plus particulièrement sur les éléments de langages propres à la rhétorique propagandiste. À titre d'exemple, nous étudierons notamment les expressions politiques et symboliques de l'idéologie communiste. Cette analyse de films nous permettra d'appréhender les interprétations, les réalisations ainsi que la censure autour de la reconstitution de l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise dans le cinéma chinois, mais aussi d'identifier l'évolution des images des membres du PCC, des membres du Guomindang

et des armées japonaises sous la domination de Mao.

Enfin, pour faciliter notre analyse, environs 40 synopsis de films tirés de *L'encyclopédie des films chinois d'octobre 1949 au 1976* (2000) sont ici traduits pour la première fois du chinois au français (voir annexe III « Synopsis des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise 1949-1966 »). Nous les divisons en deux catégories : synopsis du corpus de films et synopsis de films de guerre antijaponais.

Partie II.

De la diversité à l'unification 1949-1952

Chapitre III.

La mise en place du dispositif cinématographique de la production du film sur la Seconde Guerre sino- japonaise

Les années 1949 à 1952 marquent une période de transition pour le cinéma chinois qui passe d'un système de production cinématographique privé à un monopole d'État. C'est une étape charnière, la plus essentielle dans l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle. Pendant cette période, avec le soutien du PCC et du gouvernement central, un nouveau dispositif du cinéma est mis en place qui permet de promulguer diverses mesures et politiques relatives au cinéma. En parallèle, diverses pensées et méthodes de créations artistiques prévalant dans le domaine du cinéma avant 1949 se voient transformées en un paysage unifié, orchestré selon la pensée artistique du président Mao Zedong.

Dans ce chapitre, nous examinerons tout d'abord le contexte et le système de production des films traitant de la thématique de la Guerre antijaponaise réalisés avant 1949, ainsi que le climat qui entoure les films et leurs caractéristiques. Cette étude nous permettra de mieux comprendre par la suite les mutations dans le système de production, dans les méthodes de création des cinéastes et dans le style des films de la Guerre antijaponaise à l'époque Mao par rapport aux films réalisés avant 1949.

Ensuite, nous proposerons une analyse du discours « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an », prononcé et publié par le président Mao Zedong en 1942, texte fondamental qui occupe une place déterminante dans l'élaboration de l'ensemble des politiques cinématographiques et de toutes les missions de propagande de l'État concernant le cinéma sous le régime totalitaire de Mao. Deux autres documents, « Instructions à propos du travail cinématographique » (1948) et « Conseils sur les politiques du cinéma » (1949), seront aussi étudiés, ils nous permettront de connaître les différentes opinions émises sur l'élaboration des politiques cinématographiques de la Chine nouvelle. En nous appuyant sur ces recherches, nous dévoilerons le processus de mise en place du dispositif du cinéma pendant la période de transition entre 1949 et 1952. Enfin, notre intérêt pour cette question nous conduira à analyser les deux formes de politiques cinématographiques élaborées à ce moment-là pour les studios cinématographiques, nationaux et privés. Ces études nous éclaireront sur l'ingérence du pouvoir communiste dans la réalisation des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise et sur les positions prises par les bureaucrates dans le processus de production filmique à cette époque.

3.1 Le cinéma sur la Seconde Guerre sino-japonaise avant 1949

Le cinéma sur la Seconde Guerre sino-japonaise existe depuis 17 ans – le premier film sur ce thème date de 1932 – lorsque la République populaire de Chine (RPC) est fondée en 1949. Dans l’histoire du cinéma chinois, ces films sont appelés les « films sur la Guerre antijaponaise de la République de Chine » et de nombreuses études, portant sur ce genre de films, sont réalisées (Liu et Lin, 2005 : 102). Certaines d’entre elles donnent un aperçu général de ces longs métrages et présentent les circonstances de leur création, à l’instar de ces trois ouvrages de référence : *Histoire du cinéma de guerre chinois* (Huangfu Yichuan, 2005), *Histoire du développement du cinéma chinois* (Cheng Jihua, 1963) et *Histoire du cinéma chinois* (Li Shaobai, 2006). D’autres analysent les modes narratifs, la caractérisation des personnages et les caractéristiques esthétiques de ces films, comme dans les deux articles suivants « Une variété de thèmes : exposé synthétique des films chinois sur la Guerre antijaponaise (1932-2005) » (Shi Bogong, 2005) et « Sur les films de la Guerre antijaponaise en République de Chine (1931-1949) » (Liu Yang et Lin Ji’an, 2015). Ces études nous aideront à présenter et à analyser le contexte et les caractéristiques des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés en Chine avant l’époque de Mao, ainsi que les circonstances de leur création et leur système de production.

Par la suite, notre travail décomposera généralement en trois périodes cette histoire du cinéma et pour faciliter cette étude, nous recensons également les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés entre 1932 et 1949 (voir annexe IV « Liste des films sur la seconde guerre sino-japonaise 1932-1949 »).

3.1.1 Période I : la Seconde Guerre sino-japonaise en occupation partielle (1932-1936)

Avant que la Seconde Guerre sino-japonaise n’éclate en 1931, le public chinois considère le cinéma comme un nouveau divertissement populaire. Les films étrangers, en particulier les films hollywoodiens, s’imposent dans les salles et offrent au public chinois une vision esthétique du cinéma. Durant cette période, tous les studios de production cinématographique chinois appartiennent à des sociétés privées. Pour eux, le film est un produit culturel commercial dont le rendement garantit habituellement des profits importants à court terme. Afin de rivaliser avec les films étrangers sur le marché national, les studios privés s’appuient sur la

culture traditionnelle chinoise, en adaptant massivement la littérature classique, le théâtre ancien et moderne, et des romans à succès tels que « Canards Mandarins et Papillons » alors en vogue¹⁸. « Le cinéma historique traditionnel en costumes », « le cinéma d'arts martiaux » et « le cinéma fantastique » bénéficient d'une audience populaire considérable (Li, 2006 : 42). Ainsi, grâce à cette stratégie commerciale, ces entreprises réussissent-elle enfin à s'emparer, pour le cinéma national, d'une certaine part de marché. Dans ce processus, bien que certains cinéastes ressentent une vraie responsabilité sociale et se servent de leurs films comme « outil d'évolution de la société » ou comme « véhicule efficace des valeurs de la civilisation moderne », leur influence est encore bien loin de modifier la mentalité du peuple et de porter l'étendard de la culture cinématographique en Chine (Zheng, 1925 ; Hong, 1935 : 538).

L'invasion de la Mandchourie en septembre 1931 puis l'agression japonaise sur Shanghai en janvier 1932 constituent un tournant essentiel dans l'histoire du cinéma chinois. L'historien du cinéma chinois Li Shaobai qualifie les six années qui suivent l'année 1931 de « période de transformation » du cinéma chinois (1932-1936) (Li, 2006 : 54). Le développement du cinéma commercial de genre est nettement freiné. La guerre ayant changé profondément le paysage politique et social, mais aussi les attentes du public, le cinéma chinois se détourne dès lors de son itinéraire premier, de sa fonction divertissante, pour se tourner vers un appel à la résistance à sauver le pays. Cheng Jihua, l'historien du cinéma chinois, mentionnait dans *Histoire du développement du cinéma chinois* les circonstances de l'envoi de lettres de lecteurs adressées à une importante revue de cinéma dans les années 1930, peu après le déclenchement de la guerre de résistance contre les Japonais :

« À cette époque, la revue *Yingxi Shenghuo* (La vie cinématographique) reçoit plus de 600 lettres de lecteurs réclamant des films sur la résistance à l'agression japonaise. Certains proposent même d'organiser une association d'aide à la réalisation de films antijaponais et anti-impérialistes, pour assister les scénaristes et réalisateurs à rassembler des ressources » (Cheng, 1963 : 180).

C'est notamment lorsqu'éclate la Guerre de Shanghai, alors centre du cinéma chinois de cette époque, que les professionnels du cinéma chinois, pour la première fois, sont témoins de

¹⁸ « Canards Mandarins et Papillons », *Yuanyang hudie pai* en chinois, est un mouvement littéraire chinois né à la fin du XIX^e siècle, et qui s'achève à la fin des années 1930. La plupart des romans sont écrits en chinois classique et abordent le thème de l'amour.

la cruauté de la guerre et font face à la menace d'une défaite nationale. Dans ses mémoires, le cinéaste de gauche Yang Hansheng témoigne du changement de mentalité des professionnels du cinéma chinois de cette époque : « Face au puissant ennemi, l'industrie cinématographique se soulevait d'une indignation commune, montrant une véritable prise de conscience, et la colère contre l'empereur et les Japonais s'enflammait » (Yang, 1986 : 57). Dans ce contexte, exprimer la détresse nationale, diffuser la pensée antijaponaise afin de secourir le pays et refléter la réalité sociale font progressivement l'objet d'un consensus au sein de l'industrie cinématographique chinoise, et c'est ainsi que naît un nouveau genre de film : la Seconde Guerre sino-japonaise.

Tous pour la nation, qui sort en août 1932, est considéré par les historiens du cinéma chinois comme « le premier film sur la Guerre antijaponaise » (Qiao, 2014 : 36). Il décrit le quotidien d'une famille chinoise durant cette guerre, à travers leurs malheurs et leur prise de conscience familiale : au moment même où le pays connaît une tragédie, tous les membres du foyer, au lieu de battre en retraite et désert, se précipitent en première ligne et se donnent chacun au mieux pour résister à l'invasion de Shanghai par l'armée japonaise.

Du premier film sur la Seconde Guerre sino-japonaise en 1932 au déclenchement officiel de la guerre en 1937, 29 films de guerre traitant de cette thématique sont réalisés¹⁹. En analysant les informations relatives à ces films, nous constatons que tous sont produits par des studios privés, principalement par les trois studios Lianhua, Mingxing et Tianyi. Les recherches de Shi Bogong et Cheng Jihua mettent en évidence les principales difficultés auxquelles les studios privés sont confrontés pour réaliser des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise durant cette période : « la suppression » et « la censure » de ces films par les autorités (Shi, 2005 : 81 ; Cheng, 1963 : 304). En effet, à ce moment-là, l'agression japonaise contre la Chine se limite aux trois provinces du Nord-Est, et ne s'étend pas à l'ensemble du pays. Afin de ne pas provoquer le Japon, le gouvernement central de la République de Chine décide de restreindre drastiquement la production et la projection de films sur la Guerre antijaponaise. À partir de la seconde moitié de l'année 1932, certains documentaires et films de fiction sur cette guerre, qui ont déjà été diffusés, sont suspendus ou modifiés et le Studio Yihua, qui défend des idées politiques de gauche, est contraint de fermer ses portes. La commission d'examen des scénarios,

¹⁹ Ces données sont issues de nos statistiques concernant les films ayant pour thème la Guerre antijaponaise réalisés entre 1932 et 1936 selon *L'encyclopédie des films chinois 1931-1949.9* (Wang, 2005) et *Chronologie du cinéma chinois, volume sur le programme général : livre I* (Chen, 2000). Il convient de noter que si des séquences liées à la Guerre antijaponaise figurent dans certains films, comme dans *Les vers à soie du printemps* (1933) – qui vers la fin, montre subtilement que la guerre peut provoquer une agitation sociale –, ces extraits ne sont pas pris en compte parce qu'ils ne font référence à la guerre qu'implicitement et que leur durée est relativement courte.

qui exprime la position du gouvernement, « interdit pas moins de 83 scénarios » en seulement cinq mois (Cheng, 1963 : 304).

Soumis à une forte pression, les professionnels du cinéma chinois ne demeurent pas silencieux pour autant, ils continuent en effet de réaliser des films sur la Guerre antijaponaise de façon habile et détournée. Certains films prétextent d'ailleurs des histoires d'amour : par exemple, dans *Rose sauvage* (1932), l'amour dans le film sert de motivation pour prendre part à la Guerre antijaponaise en encourageant et en incitant le personnage principal à s'enrôler dans l'armée ; ou bien encore, l'amour constitue un obstacle pour participer à la Guerre de résistance, et le film met alors en garde les jeunes et les exhorte à ne pas se soustraire à leurs responsabilités lors de catastrophes nationales, comme dans *Enfants des temps tourmentés* (1935).

D'autres films traitant de cette thématique mettent en œuvre des allégories, grâce à l'utilisation de métaphores et de symboles. Dans *Les voisins méchants* (1933), l'antagonisme sino-japonais est comparé à des conflits de voisinage et, dans *Bain de sang sur la montagne aux loups* (1936), le parallèle est mis entre l'armée japonaise qui envahit la Chine et une horde de loups féroces qui attaque les villageois par surprise. D'autres films encore utilisent même le rêve pour refléter la réalité dans *Rêve tragique d'une jeune fille* (1937), ou la folie pour alerter le monde dans *Rhapsodie d'un homme fou* (1937), tous deux figurant parmi les courts métrages de la *Symphonie de la Lianhua* (1937)²⁰. Bien qu'il ne soit fait aucune mention de la guerre dans ces films, il est aisé pour le public d'établir des similitudes avec la réalité grâce à la relation entre les personnages de l'histoire, et ainsi, de faire le lien avec la guerre. Certains films permettent de modifier la perspective d'analyse de la guerre. *Le petit jouet* (1933) décrit le sentiment antijaponais sous l'angle de l'agression économique du Japon contre la Chine, tandis que *La grande route* (1935) relate l'histoire d'un groupe de bâtisseurs de routes qui se sacrifie pour construire une route militaire afin de transporter des ressources matérielles servant à résister à l'agression japonaise. Si ces films ne montrent pas directement les soldats japonais et chinois ni les scènes de guerre, les thèmes de l'invasion et de la résistance, de l'oppression et de la révolte y sont toujours implicites, ce qui bouleverse profondément le destin des personnages et a pour effet d'éveiller et de stimuler l'esprit combatif du peuple. Sur le plan technique, les professionnels du cinéma chinois, au cours de cette période, déploient tous leurs efforts pour appliquer diverses techniques cinématographiques. Ils amènent de nouveaux modes

²⁰ La *Symphonie de la Lianhua* est l'une des premières collections d'œuvres choisies en Chine. L'ensemble du film est composé de huit courts métrages, dont *Rêve tragique d'une jeune fille* et *Rhapsodie d'un homme fou* qui abordent la Seconde Guerre sino-japonaise.

de narration, des techniques de montage innovantes et des musiques de film, etc., en intégrant dans le film des images de guerre et des appels à secourir le pays, permettant ainsi aux films sur la Seconde Guerre sino-japonaise de cette période de connaître une réussite majeure sur le plan artistique, ce qui leur vaudra une reconnaissance mondiale.

3.1.2 Période II : la Seconde Guerre sino-japonaise en expansion nationale (1937-1945)

L'incident du pont Marco-Polo marque l'expansion de l'invasion par le Japon du Nord-Est de la Chine à l'ensemble du pays : la Guerre de résistance contre les Japonais entre dans une nouvelle phase. Les recherches de Shi Bogong, Liu Yang et Lin Ji'an nous permettent de synthétiser les changements les plus importants dans les mécanismes de production des films de cette période traitant de la thématique de la Guerre antijaponaise. D'une part, la grande majorité des studios privés ne peut pas continuer à réaliser ces films en raison des destructions matérielles dues à la guerre. D'autre part, grâce au soutien du gouvernement, les studios cinématographiques nationaux se substituent aux studios privés en tant que principal dispositif de production, de distribution et de projection de ces films, et en même temps, recrutent « un grand nombre de cinéastes ayant quitté les studios privés » en raison de la guerre (Shi, 2005 : 82). Cette situation entraîne une mutation importante : la production de films sur la Guerre de résistance étant auparavant centralisée dans la seule ville de Shanghai, les films chinois abordant ce thème sont dès lors produits à Wuhan, Chongqing, ou Hong Kong, entre autres. Le public habituel de ces films évolue également, « ce ne sont plus désormais des citoyens des grandes et moyennes villes, mais des paysans et des soldats » (*ibid.* : 83).

À partir du déclenchement officiel de la Seconde Guerre sino-japonaise en juillet 1937 et jusqu'à la fin de la guerre en 1945, il devient extrêmement compliqué de tourner des films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise en raison du contexte qui complexifie toute création : l'insuffisance de pellicule cinématographique, le manque de fonds, les frappes aériennes, les fréquentes coupures de courant, etc. Seuls 21 films sur la Guerre antijaponaise sont réalisés (*ibid.* : 82). Par rapport à la contrainte et au sous-entendu qui caractérise le cinéma antijaponais de la période précédente, les films changent d'approche et montrent directement des soldats chinois combattant l'armée japonaise. Les thèmes des films sont particulièrement riches durant cette période. Les trois longs métrages *800 héros* (1938), *Bataille sanglante dans la ville de Baoshan* (1939) et *Marche de la victoire* (1941) mettent en scène les officiers et les

soldats du Guomindang aux prises avec l'armée japonaise dans les batailles urbaines de défense, les prises d'assaut des positions hautement fortifiées, les combats de rue et les opérations militaires massives dans les zones rurales. Certains films possèdent leurs propres caractéristiques. *Ailes de la Chine* (1940) est le premier film chinois à montrer les combats aériens de l'armée de l'air chinoise, *Tempête sur la frontière* (1942) aborde la résistance des minorités chinoises, *Une force capable d'ébranler ciel et terre* (1944) met en scène le Corps expéditionnaire chinois qui livre combat en Birmanie, *Défendre notre village natal* (1939) consacre une grande place à la description des actes cruels de barbarie de l'armée japonaise dans les territoires occupés par l'ennemi, en mettant l'accent sur les horreurs de la guerre, et *La gloire de l'Asie de l'Est* (1940) décrit sans détour la vie quotidienne des prisonniers de guerre japonais ainsi que leur éveil au pacifisme. Il convient de noter que, dans ces films, l'image des Japonais en tant qu'ennemis n'est ni unilatérale ni unique. S'ils montrent toute la cruauté des officiers et des soldats japonais, ces films évoquent également le changement d'attitude et un examen de conscience des prisonniers de guerre japonais vis-à-vis de la guerre, voire façonnent une image positive des Japonais et notamment des citoyens du peuple japonais, eux aussi victimes de la guerre.

Les études de Liu Yang et Lin Ji'an mettent en évidence les évolutions du mode de narration et du langage cinématographique dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise par rapport à la période précédente. Comme la grande majorité des paysans et des soldats, qui constituent les principaux publics, possède un faible niveau de culture et d'instruction et manquent d'expérience cinématographique, le réalisateur ralentit délibérément le rythme narratif et « simplifie l'intrigue » afin de leur permettre de comprendre facilement l'intention du film (Liu et Lin, 2015 : 104). Il réduit également le recours aux mouvements rapides et « les gros plans brusques » dans son utilisation de l'objectif (*ibidem*). Par exemple, le célèbre cinéaste Shi Dongshan s'efforce de rendre facilement compréhensibles ses quatre films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, *Défendre notre terre* (1938), *Bon mari* (1939), *Marche de la victoire* (1941) et *Mon amour, ma patrie* (1945), que ce soit dans la structure de la fiction, dans l'utilisation des différents plans ou sur le plan de l'interprétation et du montage. *Bon mari* deviendra même à dessein un film muet de façon à ce que le public chinois, qui s'exprime en différents dialectes, puisse comprendre l'intrigue.

L'historien du cinéma Shi Bogong identifie une stratégie principale adoptée pour la réalisation de films sur la Guerre antijaponaise à cette époque qui consiste à « adapter au cinéma des personnages et des histoires réels » (Shi, 2005 : 83). Le but consiste évidemment à renforcer

le sentiment d'authenticité et à stimuler l'enthousiasme du public pour résister à l'agression japonaise et ainsi prendre part activement à la guerre. De ce fait, *800 héros* et *Ailes de la Chine* sont-ils une adaptation de la vraie Bataille de Shanghai qui s'est déroulée en 1937, *Marche de la victoire* s'inspire des événements de la Bataille de Changsha en 1939, tandis que *Jeune Chine* (1940) reflète une expérience vécue par une équipe de propagande pendant la Guerre de résistance. Afin d'accroître le réalisme, certains films insèrent des extraits de documentaires sur la Guerre antijaponaise et utilisent même une méthode du montage qui entrecroise la fiction et le documentaire. Le tournage et la large diffusion des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise éveillent chaque jour davantage la conscience nationale du peuple chinois et sa résistance à l'agression, « la fin du film montre souvent des scènes émouvantes : les soldats blessés demandent immédiatement à retourner au front et les paysans se portent volontaires pour s'enrôler dans l'armée et prendre part à la guerre » (*ibid.* : 82).

3.1.3 Période III : la Guerre civile chinoise (1946-1949)

En août 1945, le Japon capitule : la Guerre de résistance contre les Japonais est gagnée. Cependant, en Chine, les divergences politiques et les conflits militaires entre le PCC et le Guomindang s'exacerbent et une guerre civile sans précédent éclate en 1946. Dans le domaine cinématographique, à l'issue de la Seconde Guerre sino-japonaise, une réorganisation des personnes qualifiées et des ressources de diverses régions est décidée, et un nouveau modèle de coexistence entre les studios nationaux et privés se forme rapidement, avec Shanghai comme ville centrale et Changchun, Pékin et Hong Kong comme villes secondaires. Pendant les quatre années de guerre civile entre le PCC et le Guomindang de 1946 à 1949, les studios nationaux et privés produisent seulement 28 films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise²¹. Contrairement à la période précédente, quasiment aucun film de cette période ne représente directement la guerre. Dans *Histoire du cinéma chinois*, Li Shaobai explique que les raisons de cette situation à l'issue de la Guerre de résistance sont dues à la guerre civile et aux troubles sociaux qui se succèdent et qui engendrent une sévère pénurie des ressources. Le tournage des films de guerre nécessite des fonds importants, des ressources humaines et matérielles considérables, que « les studios cinématographiques ne sont plus en mesure de fournir » (Li, 2006 : 130). Par ailleurs, le public commence à se lasser des films de guerre et déserte les salles

²¹ Ces données sont issues de nos statistiques concernant les films ayant pour thème la Guerre antijaponaise réalisés entre 1946 et 1949 selon *L'encyclopédie des films chinois 1931-1949.9* (Wang, 2005) et *Chronologie du cinéma chinois, volume sur le programme général : livre 1* (Chen, 2000).

de cinéma, il devient alors difficile de recouvrer les coûts de tournage (*ibidem*).

Toutefois, cette période voit l'émergence de nouveaux genres de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, le premier d'entre eux étant le film d'espionnage, très populaire à l'époque, avec des longs métrages tels qu'*Espion numéro un* (1946) et *Agent n°5* (1948). Ces films mettent principalement en scène des agents clandestins du Guomindang qui se livrent à l'espionnage dans les territoires occupés par l'ennemi. L'intrigue de ce genre de film à sensation est palpitante, accrocheuse, particulièrement haletante, et mêle fusillade, lutte corps à corps, suspense et amour. Il répond largement au besoin de se distraire de la population des villes, et est considéré comme « à l'origine du film de divertissement sur la Guerre antijaponaise » (Liu et Lin, 2015 : 106). Le thème du triomphe du bien sur le mal fait également écho aux besoins psychologiques du public chinois de l'après-guerre et au sens de la justice morale dans les procès des criminels de guerre japonais. En même temps, ces films vantent les mérites du Guomindang durant cette guerre et sont encouragés et bien accueillis par les autorités.

Un autre genre de film se fixe pour objectif de mettre en scène la vie des gens ordinaires, avant, pendant et après la Guerre antijaponaise. C'est le cas des *Larmes du Yangzi* (1947) et de *La grande réunion* (1948) qui racontent les vicissitudes que connaissent les familles chinoises pendant cette guerre. De même, *Espoir dans le monde humain* (1949) aborde la vie des intellectuels durant la Guerre de résistance, *Trois destinées* (1949) reflète le sort des femmes pendant cette même période, et *Sur la rivière Songhua* (1947) et *La nuit de Harbin* (1948) reconstituent l'histoire de la Guerre de résistance dans le Nord-Est de la Chine. Ces films attirent l'attention sur la relation entre la guerre et l'homme et sur l'impact de la guerre sur l'homme. Témoins de la guerre, les professionnels du cinéma acquièrent chacun une expérience personnelle mémorable de la Guerre antijaponaise et une perception sensible de la vie sociale. Leur point de départ, ce sont les thèmes de la vie familiale et personnelle dont le public est familier. Ils s'intéressent principalement au sort de l'individu en temps de guerre, et décrivent de façon détaillée et approfondie l'évolution et les sentiments profonds des gens ordinaires, par leurs expériences vécues avant et pendant la guerre. Tous ces films privilégient essentiellement la narration comparative pour parcourir l'histoire, en confrontant l'enthousiasme des premiers temps de la guerre, les difficultés et les sacrifices pendant la guerre, et les sombres desseins politiques et la corruption de la classe bureaucratique qui détient le pouvoir depuis la victoire. Ils critiquent également vivement la réalité sociale de l'après-guerre. De plus, certains de ces films utilisent une structure narrative complexe pour d'une part mettre en lumière les

contradictions et les conflits entre les différentes forces sociales en Chine au travers de relations compliquées entre les personnages, et d'autre part condenser dans un même film les changements violents survenus dans la société et dans la vie de la population suite à la guerre, en mettant en évidence, par comparaison, les caractéristiques sociales et politiques de la Chine à cette époque.

3.1.4 Le système cinématographique privé et la production de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise avant 1949

Contrairement à l'agriculture traditionnelle dans la société chinoise, l'industrie cinématographique comprend un aspect commercial majeur. Ce type d'entreprise non traditionnel utilise, pour sa production, l'image, le son et une histoire, et exerce une activité commerciale fondée sur le gain économique. Dans les années 1930, avant le déclenchement officiel de la Seconde Guerre sino-japonaise en juillet 1937, les studios privés représentent la principale force de production des films sur cette guerre et ils disposent de plus de liberté dans le choix des thèmes que les studios nationaux du Guomindang. En tant qu'entité purement commerciale, les studios privés obéissent aux lois du marché du cinéma et sont capables d'adapter avec souplesse la politique de production en fonction des exigences du public, de l'idéologie dominante et des tendances sociales. C'est pour cette raison qu'ils sont sensibles à la thématique de la Guerre antijaponaise avant les studios nationaux. Par ailleurs, en termes de recrutement, les studios privés disposent de la liberté d'embaucher facilement toutes sortes de personnes qualifiées, y compris des dramaturges progressistes de gauche, de sorte que la composition de leur personnel compétent est plus diversifiée et plus inclusive.

Dans ses recherches sur les studios privés de Shanghai avant 1949, Liu Yuqing fait remarquer que, durant cette période, les studios privés se voient soumis à une discipline et à une supervision sur le plan idéologique par le gouvernement du Guomindang (Liu, 2007 : 27). Néanmoins, le contrôle idéologique exercé par le gouvernement du Guomindang n'est pas aussi strict qu'il le sera durant l'époque de Mao. La majorité des studios privés s'inscrit dans la tendance sociale dominante et, en même temps, résiste à la propagande politique du gouvernement. En effet, les studios privés de la République de Chine ne sont pas intégrés aux forces officielles et ne font pas partie, de par leur nature, de la machine de propagande politique officielle. Dans sa thèse, Lui Yuqing précise le statut et le rôle des studios privés de Shanghai

avant 1949 dans l'industrie cinématographique chinoise :

« Les studios privés ont tendance à suivre une voie intermédiaire qui résulte d'un compromis, créant un espace public qui sert de transition avec un effet tampon : le gouvernement n'est pas en mesure de contrôler directement les studios privés, et l'opposition n'ose pas recourir à eux ouvertement. Toutes sortes de personnes talentueuses sont susceptibles d'intégrer ces studios, et de déployer tous leurs efforts pour exprimer leurs exigences artistiques, leurs positions idéologiques et leurs revendications politiques de façon détournée et métaphorique. Relativement indépendants, les studios privés ne sont pas entièrement à la merci du gouvernement et leurs films ne se réduisent pas facilement à un instrument d'éducation politique ; ils sont également sensibles aux critiques de la société et prêts à fournir un canal d'expression qui agisse comme tampon » (*ibid.* : 28).

Dans ce contexte, les cinéastes prenant part à la réalisation de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise pour des studios privés sont capables de maintenir, dans des limites acceptables, leurs divergences et oppositions avec leurs collègues en termes de politique de production, d'objectifs artistiques, de stratégies commerciales, etc. Leurs différentes opinions politiques n'engendrent pas de conflit politique acharné entre les cinéastes. Les autorités ne contraignent pas non plus les cinéastes à changer d'opinion ni ne restreignent leur liberté de chercher des alternatives. Cependant, dans le système cinématographique monopolisé par l'État à l'époque de Mao, nous constaterons une situation totalement différente.

En conclusion, avant la fondation de la Chine nouvelle, les studios privés choisissent, en ce qui concerne les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, une voie intermédiaire axée sur le compromis, formant un espace de discours public sur cette thématique qui sert de transition et de tampon. Le système de production des studios privés présente les avantages d'une concurrence libre, souple et loyale, qui permet essentiellement de garantir que les films de guerre antijaponais sont réalisés d'un point de vue officiel, mais également d'un point de vue non officiel. Lors du tournage des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, les studios privés sont motivés à la fois par des intérêts commerciaux et par la volonté de secourir le pays. C'est ainsi qu'une relation mutuelle visant à un équilibre des pouvoirs s'établit entre l'industrie cinématographique, le public et le gouvernement, contribuant ainsi au caractère sain et pluraliste du développement du cinéma antijaponais.

3.2 « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » : établissement d'un nouvel ordre du discours

Ce n'est qu'en tenant compte des circonstances de la production des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise avant 1949 qu'une prise de conscience peut véritablement être faite sur les mutations dans le cinéma de ce genre, pendant l'époque de Mao, en termes de système de production et de démarche créative des cinéastes. En effet, le cinéma communiste n'est pas conçu suite à l'accession au pouvoir du PCC en 1949, mais dès 1938, lorsqu'il entre sur la scène de l'histoire du cinéma chinois avec « la création du Groupe cinématographique de Yan'an » (Cheng, 1963b : 337). Dans *Histoire du développement du cinéma chinois*, le spécialiste reconnu Cheng Jihua précisait les circonstances de l'activité du cinéma communiste. Si ce cinéma embryonnaire, du fait du manque de moyens techniques et de professionnels, ne produit aucun long métrage durant la décennie qui suit sa conception, il propose cependant de nombreux documentaires. Ce sont des films documentaires sur la guerre tels que *Yan'an et la Huitième armée de la route* (1938), mais également des films d'actualité qui reflètent la vie sociale et politique de Yan'an comme *La fête de la Révolution d'Octobre* (1942) et *Le septième Congrès national du Parti communiste chinois* (1945). Leur principal objectif consiste à éduquer les masses et à lutter contre les forces du Guomindang et les puissances étrangères (*ibid.* : 344, 355, 358).

Dans ses recherches sur l'histoire du cinéma du PCC avant 1949, Cheng Jihua mettait en évidence le rôle majeur d'un document politique essentiel :

« Suite à la publication des 'Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an', la physionomie de l'activité littéraire et artistique et l'approche adoptée par les travailleurs littéraires et artistiques dans les bases d'appui de la révolution antijaponaise change fondamentalement. [...] De remarquables opéras, pièces de théâtre, romans, poèmes narratifs et reportages se succèdent avec de nouveaux thèmes, de nouveaux personnages et de nouvelles situations. [...] Qu'il s'agisse du Groupe cinématographique de Yan'an pendant la Guerre antijaponaise, ou plus tard du Studio du Nord-Est durant la Guerre de libération, ou encore des activités cinématographiques dans d'autres bases d'appui révolutionnaires, l'esprit et les principes des 'Interventions' de Yan'an sont appliqués dans tous leurs travaux en fonction des conditions et des possibilités de l'époque » (*ibid.* : 340).

Si les « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » (ci-après

dénommées les « Interventions ») rédigées par Mao Zedong lui-même et publiées en 1942 influencent fondamentalement la production cinématographique subordonnée aux commandes du PCC avant 1949, elles exercent également une influence majeure sur le cinéma chinois de 1949 à nos jours. Elles sont à la source de la réflexion initiale du PCC relative à l'orientation créative de diverses formes culturelles dans la Chine nouvelle, notamment le cinéma, la littérature et les pièces de théâtre. Enfin, les « Interventions » tentent de résoudre une toute nouvelle situation, à savoir comment, en tant que parti prolétarien, le PCC doit-il s'y prendre pour créer un nouvel ordre culturel qui réponde aux exigences de cette classe sociale. Comme premier texte fondamental du PCC dans le domaine culturel, il occupe une place déterminante dans la construction du nouvel ordre du cinéma chinois depuis 1949, dans l'élaboration de toutes les politiques cinématographiques et de toutes les missions de propagande de l'État sur le cinéma, sous le régime totalitaire de Mao.

De nombreuses études sont consacrées aux « Interventions » de Yan'an. Elles portent principalement sur l'évolution des versions, le cadre théorique, l'analyse de contenu, la pensée esthétique, les références culturelles, l'accueil et la diffusion, ainsi que sur leur statut et leur influence dans l'histoire littéraire et artistique. Parmi ces études, certaines s'avèrent plus utiles pour notre recherche. Tout d'abord, la thèse de Zhou Jun, *Études sur les « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » de Mao Zedong* (2009), nous permet de mieux comprendre le cadre théorique et les notions culturelles sur lesquels s'appuient les « Interventions ». La thèse de Tian Shaojun intitulée *Recherche théorique sur les « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an »* (2015), quant à elle, étudie le contexte historique, les statistiques des données et les nuances sémantiques générées par les mots clés utilisés dans les « Interventions ». Elle contribue principalement à examiner les concepts essentiels de ce texte.

Ensuite, l'interprétation des « Interventions » figurant dans *Trois décennies de littérature moderne chinoise*, ouvrage représentatif de l'histoire de la littérature moderne chinoise coécrit par Qian Liqun, Wen Rumin et Wu Fuhui, nous est précieuse pour comprendre les informations essentielles, le principal objectif et le système théorique du discours. Selon ces auteurs, les « Interventions » peuvent être considérées comme « l'un des discours les plus systématiques et les plus fondateurs de la théorie littéraire marxiste depuis la Seconde Guerre mondiale [...] et comme une conséquence directe de la 'sinisation' de la théorie marxiste sur la littérature et l'art » (Qian, Wen et Wu, 1998 : 438).

Par ailleurs, dans ses articles intitulés « Ambiguë Ding Ling : le rôle complexe des intellectuels dans la production discursive pendant la période révolutionnaire » et « Wang Zengqi et l'écriture chinoise moderne, une discussion sur le style de Mao », Li Tuo propose les concepts « style de Mao » et « discours de Mao » (Li, 1998 ; Li, 2000 : 419). L'auteur estime en effet que les « Interventions » sont à l'origine de la mise en place d'un système de mots et de règles rhétoriques standardisées de grande portée, créant ainsi un mécanisme de production du discours nommé style de Mao. Partant de ce concept, Li Tuo affirme que les « Interventions » et la Campagne de rectification de Yan'an qui s'en suit s'inscrivent en réalité dans « un mouvement de rectification visant à établir un ordre de la parole et de l'écriture uniforme et très règlementé » (Li, 1998). Ce mouvement exige que toute parole soit soumise à l'ordre du discours défini par le discours de Mao, ce qui signifie que, du fait de la contrainte imposée par le style de Mao, aucune forme de création littéraire et artistique – y compris les films – ne peut être créée librement : elle ne peut que « rapporter, reprendre et produire collectivement le style de Mao » (*ibidem*). Les réflexions de l'auteur sur les « Interventions » du point de vue de l'analyse du discours nous inspirent fortement pour notre recherche.

Enfin, l'historien chinois Gao Hua interprète les « Interventions » sous un angle culturel et politique. Il considérerait ce discours comme le symbole officiel de la vision maoïste de la « culture du Parti » et soulignait que cette conception de la culture implique « tous les domaines des études littéraires et artistiques, de l'écrivain ou artiste, au thème et à la forme de la création, en passant par la fonction de la littérature et de l'art, et constitue un système de culture du Parti strict » (Gao, 2000). L'auteur démontrait clairement que l'objectif final des « Interventions » vise à établir « une ligne de conduite officielle du PCC dans les domaines de la littérature et de l'art qui véhicule un fort esprit nationaliste » (*ibidem*).

En nous appuyant sur ces recherches et en les associant à la théorie du discours de Michel Foucault, nous présenterons les objets et concepts essentiels abordés dans les « Interventions » de Yan'an. Nous analyserons ensuite la manière dont ils sont formés et les types de procédures utilisées dans les « Interventions ». Nous étudierons également quels sont les discours autorisés ou même encouragés et quels sont les risques éliminés par l'établissement de cet ordre de discours. Ces analyses peuvent nous aider à mieux comprendre pour quelles raisons la production de films sur la Guerre antijaponaise durant l'époque de Mao est fondamentalement guidée, dominée et contrainte par les « Interventions » de Yan'an, de sorte que les études portant sur ce discours offrent un point de vue nouveau.

3.2.1 La formation de l'objet de discours

Les « Interventions » sont rendues publiques en 1942. À cette période, bien que l'armée japonaise réduise l'offensive militaire contre la Chine, la guerre est toujours cruelle et la victoire semble difficile à remporter : la Chine traverse une période agitée, caractérisée par l'incertitude. C'est dans ce contexte que, du 2 au 23 mai 1942, le Comité central du PCC organise une causerie sur la littérature et l'art à Yan'an, capitale de la base d'appui communiste. À cette occasion, Mao Zedong prend la parole en sa qualité de plus haut dirigeant du PCC. Son discours est publié officiellement le 19 octobre 1943, dans le Quotidien de la Libération, sous le titre « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an ». En novembre de la même année, le Département de la propagande du Comité central du PCC publie la « Décision de la mise en œuvre de la politique littéraire et artistique du Parti » confirmant ainsi la politique culturelle du PCC développée lors des « Interventions » de Yan'an (Qian, Wen et Wu, 1998 : 438). En 1951, les Éditions du peuple publient les *Œuvres choisies de Mao Zedong* qui incluent ce document politique essentiel.

Le texte des « Interventions » de Yan'an, qui compte près de 20 000 caractères chinois, est composé de deux parties, l'« Allocution d'ouverture » du 2 mai 1942 et le « Discours de clôture » du 23 mai 1942 (Mao, 1942 : 1, 10). Au début de l'allocution d'ouverture, Mao précise l'objectif des causeries sur la littérature et l'art :

« Notre but est d'assurer à la littérature et à l'art révolutionnaires les moyens de se développer sainement et d'apporter une contribution plus féconde aux autres activités révolutionnaires, afin que l'ennemi de notre nation puisse être vaincu et la tâche de la libération nationale accomplie » (Mao, 1942 : 1).

La façon dont Mao Zedong expose le but essentiel des causeries sur la littérature et l'art de Yan'an est relativement subtile. Des chercheurs tels que Qian Liqun et Wen Rumin l'interprètent plus directement :

« Elles (les « Interventions »)²² tentent de résoudre un nouveau problème, à savoir comment diriger l'activité littéraire et artistique pendant ce tournant historique où le parti prolétarien est au pouvoir et réunit les conditions pour susciter des mouvements de masse à grande échelle, et comment créer un nouveau modèle littéraire

²² Note de l'auteur

et artistique adapté aux exigences de cette classe sociale » (Qian, Wen et Wu, 1998 : 458-459).

Cette interprétation montre que les « Interventions » de Yan'an ne visent réellement qu'un objet : « la littérature et l'art prolétariens » (Mao, 1942 : 13)²³. Alors, comment cet objet du discours prend-il forme dans les « Interventions » ? D'après Michel Foucault,

« On dira donc qu'une formation discursive se définit (au moins quant à ses objets) si on peut établir un pareil ensemble ; si on peut montrer comment n'importe quel objet du discours en question y trouve son lieu et sa loi d'apparition ; si on peut montrer qu'il peut donner naissance simultanément ou successivement à des objets qui s'excluent, sans qu'il ait lui-même à se modifier » (Foucault, 1969 : 60-61).

Les résultats de recherche de la thèse de Zhou Jun montrent que Mao Zedong, afin de définir l'objet des causeries, utilise les attributs de classe de l'idéologie marxiste comme théorie :

« Selon Mao Zedong, la littérature et l'art ne sont pas des objets d'étude indépendants, ils se situent au niveau de la macrostructure de l'idéologie et sont considérés comme une composante majeure de celle-ci [...]. La doctrine marxiste affirme que, dans une société de classe, l'idéologie possède les attributs d'une classe [...] » (Zhou, 2009 : 34).

De fait, nous constatons que la formation de l'objet des « Interventions » s'appuie sur la théorie des classes du marxisme :

« Dans le monde d'aujourd'hui, toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes, ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle » (Mao, 1942 : 29).

Le chercheur chinois Li Yang fait remarquer que Mao Zedong utilise la théorie des classes

²³ Dans les « Interventions » de Yan'an, Mao emploie parfois indifféremment « littérature et art » et « culture ». Toutefois, un lien de subordination existe généralement entre les vocables « culture » et « littérature et art », présumés des « Interventions » de Yan'an : « culture » est utilisé comme un concept plus global que « littérature et art » (Mao, 1942 : 29).

du marxisme pour former et distinguer les objets du discours politique dès le milieu des années 1920. En effet, dans le texte « Analyse des classes de la société chinoise » datant de 1926, Mao distingue les différentes classes sociales en Chine : propriétaires fonciers, compradors, moyenne bourgeoisie, petite bourgeoisie et prolétariat (Li, 1993 : 38). En 1933, dans son article « Comment analyser les classes à la campagne », Mao propose des critères spécifiques pour différencier les propriétaires fonciers, les paysans riches, les paysans de la couche moyenne et les paysans pauvres (*ibidem*). Toutefois, dans les « Interventions » de Yan'an, la théorie des classes du marxisme, utilisée auparavant dans le champ politique, est appliquée, pour la première fois, au domaine culturel, afin de « départager, désigner, nommer et instaurer » la littérature et l'art comme objet (Foucault, 1969 : 57) :

« Bien entendu, il existe une littérature et un art au service des exploiters et des oppresseurs. La littérature et l'art faits pour les propriétaires fonciers, c'est la littérature féodale et l'art féodal, qui furent la littérature et l'art de la classe dominante dans la période féodale de la Chine. Aujourd'hui encore, en Chine, leur influence reste forte. La littérature et l'art faits pour la bourgeoisie, c'est la littérature et l'art bourgeois. [...] (ils) ont pu professer que la littérature et l'art sont au-dessus des classes ; en fait, ils prennent position pour la littérature et l'art bourgeois et contre la littérature et l'art prolétariens. Il est également une littérature et un art qui servent les impérialistes [...] c'est la littérature et l'art des traîtres à la patrie. Pour nous, la littérature et l'art ne s'adressent pas aux catégories de gens que nous venons de citer, mais au peuple. Nous avons déjà dit que la nouvelle culture chinoise, à l'étape actuelle, est la culture anti-impérialiste et antiféodale des larges masses populaires, placée sous la direction du prolétariat. À notre époque, ce qui est authentiquement populaire est nécessairement dirigé par le prolétariat. Ce qui est dirigé par la bourgeoisie ne peut appartenir aux masses populaires. Ceci, bien entendu, est aussi vrai pour la littérature et l'art nouveaux, éléments de la culture nouvelle » (Mao, 1942 : 13).

L'analyse de Mao Zedong sur les attributs de classe de la littérature et de l'art implique que chaque genre de littérature et d'art présente deux sortes de relations : un lien étroit avec leur propre classe, et une opposition nette à aux autres classes. Désormais, de cette façon, la nouvelle classification littéraire et artistique lie étroitement culture et politique.

Grâce à la théorie des classes appliqué par Mao dans le domaine culturel, l'objet du discours des « Interventions » -- « la littérature et l'art prolétariens » -- trouve sa propre place au sein de l'ensemble de la culture chinoise. La mise en place de l'objet de ce discours exclut, à l'époque de Mao, les objets de même genre des autres classes : « la littérature féodale et l'art

féodal », « la littérature et l'art bourgeois », et « la littérature et l'art des traîtres à la patrie » (*ibidem*). C'est ainsi que se forme le noyau de l'objet du discours des « Interventions » qui favorise l'établissement d'un ordre culturel prolétarien totalement nouveau, ce que Mao Zedong appelle « la culture anti-impérialiste et antiféodale des larges masses populaires, placée sous la direction du prolétariat » (*ibidem*). Par conséquent, avec la formation de cet objet, ce document politique fondamental éloigne non seulement la culture traditionnelle chinoise mais aussi la culture moderne, qui a émergé avec le Mouvement du 4 mai 1919, du cadre culturel originel et les intègre dans un nouveau cadre culturel, construit sur la théorie des classes du marxisme. Les objets de culture des autres classes sont transformés et étiquetés comme des objets de discours opposés, ils se voient alors complètement exclus du nouvel ordre culturel.

3.2.2 La formation de deux concepts fondamentaux

Selon Mao Zedong, la mise en place d'un nouvel ordre culturel (c'est en réalité également un nouvel ordre discursif) nécessite de répondre à deux questions centrales : au service de qui la littérature et l'art doivent-ils être et « comment les servir » (Mao, 1942 : 11) ? Ces deux interrogations se rapportent à deux concepts fondamentaux des « Interventions » de Yan'an.

Le premier concept, les « ouvriers-paysans-soldats » (*ibid.* : 5). Les statistiques provenant de la thèse de Tian Shaojun indiquent que ce groupe de mots « apparaît 40 fois dans les 'Interventions' de Yan'an, il est donc définitivement employé de manière très fréquente » (Tian, 2015 : 17). Dans ses recherches, Tian Shaojun retrace l'utilisation du concept « ouvriers-paysans-soldats » en Chine. Il observe qu'avant l'émergence de cette formule, les mots ouvriers, paysans et soldats sont largement utilisés dans l'histoire chinoise en tant que trois termes distincts, mais quasiment jamais conjoints (*ibidem*). Le sens originel de ces trois mots réside dans l'exercice d'une profession mais, d'un point de vue culturel, les caractéristiques communes aux ouvriers, paysans et soldats se trouvent dans un faible niveau d'éducation et un manque de connaissances culturelles. Depuis l'introduction de la pensée marxiste, ce groupe de mots est chargé d'une nouvelle connotation qui évoque la classe sociale et la révolution (*ibid.* : 23). Dans les premiers discours du PCC, le concept « ouvriers-paysans-soldats », tout comme la théorie des classes du marxisme, est toujours utilisé dans les domaines politique et social pour souligner sa place primordiale dans la révolution chinoise. Cependant, à partir des « Interventions » de Yan'an, Mao introduit le concept discursif de cette théorie non culturelle dans le domaine artistique (*ibid.* : 33-34).

Dans les « Interventions », les ouvriers, les paysans et les soldats se voient, pour la première fois, désignés comme les bénéficiaires de la culture, c'est-à-dire le public. Lorsque, dans son allocution d'ouverture, Mao soulève « la question de savoir à qui sont destinées les œuvres littéraires et artistiques », il introduit pour la première fois le concept « ouvriers-paysans-soldats » : « Les œuvres littéraires et artistiques ont ici pour public les ouvriers, les paysans, les soldats et les cadres révolutionnaires » (Mao, 1942 : 4, 5). En effet, auparavant, les destinataires des œuvres littéraires et artistiques révolutionnaires sont principalement les jeunes étudiants et les intellectuels, et les ouvriers, les paysans et les soldats n'ont pas accès à ces œuvres (*ibid.* : 5). C'est pourquoi « une question fondamentale, une question de principe » en matière de littérature et d'art est posée dans les « Interventions » de Yan'an, à savoir qui la littérature et l'art « doivent-ils servir ? », ce qui illustre son degré d'importance (*ibid.* : 11, 17). À cet égard, Mao Zedong précise explicitement que la littérature et l'art prolétariens doivent être au service des quatre catégories suivantes :

« Aussi notre littérature et notre art sont-ils destinés, en premier lieu, aux ouvriers, la classe qui dirige la révolution ; en second lieu, aux paysans, nos alliés les plus nombreux et les plus résolus dans la révolution ; en troisième lieu, aux ouvriers et paysans armés, autrement dit à la VIII^e Armée de Route, à la Nouvelle IV^e Armée et aux autres détachements armés du peuple, qui sont les forces principales de la guerre révolutionnaire ; en dernier lieu, aux masses travailleuses et aux intellectuels de la petite bourgeoisie urbaine, qui sont aussi nos alliés dans la révolution et sont susceptibles de collaborer longtemps avec nous. Ces quatre catégories représentent l'immense majorité du peuple chinois, ce sont les masses populaires les plus larges » (*ibid.* : 14).

Pour Foucault, manipuler des concepts nécessite « de leur donner des règles d'utilisation, de les faire entrer dans des cohérences régionales et de constituer ainsi des architectures conceptuelles » (Foucault, 1969 : 92-93). Avec ce texte, le nouveau concept « ouvriers-paysans-soldats » fait entrer ces trois catégories de personnes dans le champ des objets au service de la littérature et de l'art. En même temps, du fait de la classification mentionnée ci-dessus, ce texte établit une connexion entre la culture, les classes sociales et la politique, et détermine la relation entre la politique (révolution) et les objets au service de la littérature et de l'art. Il hiérarchise également les ouvriers, paysans, soldats, masses travailleuses et intellectuels de la petite bourgeoisie urbaine dans le domaine de la politique (dirigeants, forces alliées, forces principales,

alliés). Par conséquent, les règles d'utilisation du concept « ouvriers-paysans-soldats » sont parfaitement fixées dans un cadre structurel bien défini.

Il contient également une autre forme de raisonnement : « notre littérature et notre art » (à savoir la littérature et l'art prolétariens)²⁴ sont au service des ouvriers, paysans, soldats et des masses travailleuses et intellectuels de la petite bourgeoisie urbaine ; ces quatre catégories constituant « l'écrasante majorité des masses populaires », la littérature et l'art prolétariens sont par conséquent au service de l'immense majorité du peuple (Mao, 1942 : 14). Ces arguments visent ainsi à conférer autorité et légitimité au concept « ouvriers-paysans-soldats » afin qu'il soit plus facilement accepté et utilisé par le plus grand nombre dans la pratique du discours.

Dans les « Interventions », le concept « ouvriers-paysans-soldats » désigne tout d'abord le public. Cet établissement d'un ordre culturel axé sur le public est une première dans l'histoire de la culture chinoise. En réalité, par rapport à la quatrième catégorie de personnes – à savoir les étudiants, les citoyens et les intellectuels –, le niveau des ouvriers, des paysans et des soldats est relativement faible en termes de culture et d'instruction. Si la littérature et l'art doivent diffuser la propagande auprès d'un nouveau public comme l'espère le PCC, le thème, le contenu et le langage des formes culturelles telles que la littérature, le théâtre et le cinéma doivent tenir compte de l'accueil des ouvriers, des paysans et des soldats.

Toutefois, dans la pratique discursive, l'application du concept « ouvriers-paysans-soldats » conduit peu à peu au franchissement des limites de la catégorie du public. En effet, suite à la publication des « Interventions » de Yan'an, notamment après la prise du pouvoir par le PCC en 1949, les ouvriers, les paysans et les soldats vont peu à peu constituer le thème dominant des textes : les romans, les pièces de théâtre et les films s'intéressent principalement à la vie des « ouvriers-paysans-soldats » et, ce faisant, ce sont eux qui inspirent les personnages principaux des œuvres littéraires et artistiques ; « de nouveaux thèmes, de nouveaux personnages, de nouvelles formes linguistiques » se font jour dans le domaine culturel (Zhou, 1949 : 70). C'est ainsi que, suite à la publication des « Interventions » de Yan'an, et sur incitation du PCC, les ouvriers, les paysans et les soldats contribuent progressivement à la création littéraire et artistique prolétarienne²⁵, car selon la conception de la culture prolétarienne de Mao Zedong, ce sont eux qui doivent créer leur propre littérature et leur propre art parce que ce sont là la littérature et l'art véritables des « ouvriers-paysans-soldats » (Mao, 1942 : 5).

²⁴ Note de l'auteur

²⁵ Dans le chapitre IV, nous présentons en détail la contribution créative des ouvriers, des paysans et des soldats qui œuvrent à la création littéraire et artistique prolétarienne dans les films de guerre antijaponais de l'époque de Mao.

Selon les recherches textuelles de Tian Shaojun, Mao répète dans ses déclarations, à maintes reprises et lors de différentes circonstances, que les ouvriers, les paysans et les soldats possèdent des capacités créatives (Tian, 2015 : 37). À partir de l'analyse exposée ci-dessus, nous constatons que le concept « ouvriers-paysans-soldats » mis en avant dans les « Interventions » modifie totalement l'ordre culturel initial en ce qui concerne le public, le thème dominant des textes et le sujet principal des créations. En raison de l'établissement de ce nouvel ordre culturel et discursif, les besoins des autres classes sur le plan culturel ne sont pas pris en considération. Durant l'époque de Mao, ces classes perdront ainsi progressivement leur légitimité en matière de création et deviendront même l'objet de critiques.

Le second concept est celui des « travailleurs littéraires et artistiques » (Mao, 1942 : 3). Dans les « Interventions » de Yan'an, les écrivains et les artistes produisant la littérature et l'art prolétariens sont regroupés sous l'appellation « travailleurs littéraires et artistiques » (*ibidem*). En effet, grâce aux recherches textuelles de Tian Shaojun, nous constatons que ce concept prend forme dans les « Interventions ». Avant leur publication, la presse et les documents du Parti utilisent principalement les termes « écrivains » ou « hommes de lettres ». Dans les « Interventions », ces appellations sont remplacées par l'expression générique « travailleurs littéraires et artistiques » qui, suite à cette publication, restera en usage jusqu'aux années 1980 (Tian, 2015 : 39, 42).

Contrairement au concept « ouvriers-paysans-soldats », le concept « travailleurs littéraires et artistiques » s'élargit pour englober un plus grand nombre de groupes : toute personne exerçant une activité professionnelle dans le domaine de la littérature et des arts peut être incluse dans les travailleurs littéraires et artistiques (Mao, 1942 : 3). Cette ouverture reflète un changement de position du PCC quant à l'identité des écrivains et artistes. En effet, pour le Parti, ils passent du statut d'intellectuels, pensant de manière indépendante et créant librement, au statut de travailleurs ordinaires, qui ne présentent plus de différences avec les travailleurs exerçant dans d'autres domaines. Cette transformation signifie également que le PCC ne les autorise plus à faire usage de leur liberté de pensée et de création, et qu'ils peuvent uniquement « à l'instar des ouvriers et des paysans, adopter une façon de penser unifiée et exprimer des émotions standardisées. Cette appellation cadre parfaitement avec la théorie élaborée par Mao Zedong, et synthétise remarquablement la perte totale de la subjectivité des intellectuels » (Xu, Zou, 2001 : 77-78).

Dans les « Interventions » de Yan'an, le concept « travailleurs littéraires et artistiques » désigne deux catégories selon la théorie des classes du marxisme : les travailleurs littéraires et

artistiques issus de la petite bourgeoisie et les ouvriers, paysans et soldats qui travaillent dans le milieu artistique (Mao, 1942 : 3). Dans les « Interventions », les travailleurs littéraires et artistiques issus de la petite bourgeoisie sont également appelés « les intellectuels petits-bourgeois », « les intellectuels issus de la petite bourgeoisie » ou encore « les écrivains et les artistes petits-bourgeois » (Mao, 1942 : 15, 45, 32)²⁶. Nous observons que les propos à l'égard des travailleurs littéraires et artistiques issus de la petite bourgeoisie dans les « Interventions » sont contradictoires. D'une part, les « Interventions » insistent sur leur importance dans la révolution : « Parmi les différentes forces qui, en Chine, forment le front uni en littérature et en art, les écrivains et les artistes petits-bourgeois occupent une place importante » (Mao, 1942 : 32) ; ils sont également classés dans la catégorie du peuple avec les ouvriers, paysans et soldats : « [...] (ils) sont aussi nos alliés dans la révolution et sont susceptibles de collaborer longtemps avec nous » (*ibid.* : 14).

D'autre part, les « Interventions » font directement référence au défaut de ces écrivains et artistes, à savoir qu'ils ne résolvent pas explicitement la question fondamentale : « qui la littérature et l'art doivent-ils servir ? » (*ibid.* : 12) :

« Venus de la petite bourgeoisie et intellectuels eux-mêmes, beaucoup de nos camarades ne cherchent d'amis que parmi les intellectuels et n'ont d'attention que pour l'étude et la représentation de ces derniers. [...] Ils se placent sur la position de la petite bourgeoisie et font de leurs œuvres un autre portrait du petit-bourgeois. [...] Par contre, ces camarades ne se lient guère avec les ouvriers, les paysans et les soldats ; ils ne les comprennent ni ne les étudient, ils n'ont parmi eux aucun ami intime et ne savent pas les représenter. S'ils essaient de les peindre, les habits sont bien ceux d'un travailleur, mais le visage est celui d'un intellectuel petit-bourgeois. [...] Ils ont encore les pieds plantés dans le sol de la petite bourgeoisie intellectuelle, ou, pour m'exprimer dans un style plus relevé, l'intellectuel petit-bourgeois subsiste dans les replis secrets de leur âme » (*ibid.* : 15-16).

Ce passage montre que les « Interventions » qualifient de défaut le fait d'appartenir, pour les travailleurs littéraires et artistiques issus de la petite bourgeoisie, à cette classe sociale. Mao Zedong affirme dans les « Interventions » que ce péché originel les empêche de maintenir une position ferme sur le prolétariat, de bien connaître les sujets de leurs descriptions et le public

²⁶ Selon les statistiques de Tian Shaojun, dans les « Interventions », le terme « petits-bourgeois » est utilisé 33 fois, dont 14 fois dans l'expression « les intellectuels petits-bourgeois » ; les autres occurrences sont relevées dans les expressions « les intellectuels issus de la petite bourgeoisie » et « les écrivains et les artistes petits-bourgeois » (Tian, 2015 : 39).

destinataire de leurs écrits ; selon lui, leur procédé d'écriture utilise à tort et à travers la révélation et la satire et le langage de la vie quotidienne des ouvriers, des paysans et des soldats n'est pas maîtrisé. Cette position signifie également que les intellectuels, en tant que classe sociale, « se voient exclus de la catégorie des personnages principaux des œuvres littéraires et artistiques, et leur statut, qui reste à définir, demeure flou » (Zhou, 2009 : 59).

En réalité, dans les « Interventions », les écrivains et artistes petits-bourgeois ne sont pas considérés comme la véritable force de la création littéraire et artistique prolétarienne, mais comme des objets destinés à être transformés. La rééducation et la discipline des intellectuels petits-bourgeois constituent une part importante du contenu des « Interventions » de Yan'an. Mao Zedong indique ainsi aux travailleurs littéraires et artistiques issus de la petite bourgeoisie la voie à suivre pour se transformer :

« Tous ces camarades doivent se lier étroitement avec les camarades qui travaillent parmi les masses à la popularisation de la littérature et de l'art ; tout en les aidant et en les guidant, ils doivent s'instruire auprès d'eux, se nourrir, par leur intermédiaire, de la sève qui monte des masses, pour vivifier et enrichir leur art, afin que leur spécialité ne devienne pas un 'château dans les nuages', éloigné des masses et de la réalité, dépourvu de contenu et de vie » (Mao, 1942 : 27).

Cependant, la rééducation idéologique imposée aux écrivains et artistes petits-bourgeois par Mao Zedong n'est qu'une mesure transitoire. Ils ne représentent évidemment pas la force principale des membres du groupe de création littéraire et artistique prolétarienne : seuls les travailleurs littéraires et artistiques, qui étaient auparavant ouvriers, paysans ou soldats issus des bases d'appui du PCC, en font partie. Toutefois, le bagage culturel, littéraire et artistique de la grande majorité d'entre eux étant très insuffisant, ils ne sont pas en mesure de devenir, à court terme, la force principale de création littéraire et artistique prolétarienne souhaitée par Mao. Par conséquent, la communauté littéraire et artistique prolétarienne a besoin des écrivains et des artistes petits-bourgeois afin qu'ils contribuent à la formation des travailleurs littéraires et artistiques, initialement des ouvriers, paysans et soldats. C'est la raison fondamentale qui explique l'attitude ambivalente de Mao envers les écrivains et les artistes petits-bourgeois.

Avec l'établissement du nouveau concept des « travailleurs littéraires et artistiques » et le sous-concept des « intellectuels petits-bourgeois », les « Interventions » créent un système de corrélations : un lien y est tissé entre les créateurs, le contenu, les classes sociales et la politique (Mao, 1942 : 3, 15). De cette manière, le nouveau concept est doté de règles d'utilisation dans

ce système. L'élaboration du concept des « travailleurs littéraires et artistiques » signifie que les « Interventions » reconstituent en réalité les équipes des travailleurs littéraires et artistiques dans les bases d'appui du PCC en fonction des classes sociales. Le statut des travailleurs littéraires et artistiques issus de la petite bourgeoisie et celui de ceux qui sont à l'origine ouvriers, paysans et soldats au sein de l'ensemble de l'équipe de créateurs, est redéfini. À partir de la publication des « Interventions » en 1942, le groupe d'écrivains et d'artistes considérés comme des intellectuels est entièrement intégré à la catégorie de la petite bourgeoisie. S'ils occupent une position dominante en termes de connaissances et de technologie, ils ne sont cependant pas habilités à faire partie de la force principale de création culturelle prolétarienne. Ils perdent en outre leur droit de parole, se voient relégués à un statut subordonné et doivent se soumettre à la rééducation idéologique du Parti. Les « Interventions » exercent une pression psychologique considérable sur le groupe d'écrivains et d'artistes considérés comme des intellectuels : c'est en réalité le point de départ du douloureux processus de leur rééducation idéologique. Les ouvriers, paysans et soldats commencent à jouer un rôle de premier plan dans le domaine de la création littéraire et ils font l'objet d'une attention sans précédent. Cette situation apparaîtra clairement dans le chapitre suivant consacré aux professionnels chinois du cinéma antijaponais de l'époque de Mao.

3.2.3 L'opération des procédures de discours

Afin de conférer à l'objet du discours – « la littérature et l'art prolétariens » – un droit exclusif, les « Interventions » donnent lieu à une série de procédures liées au discours, dont la plus importante est la « procédure d'exclusion » nommée « volonté de vérité » (Foucault, 1971 : 11, 16). Dans *L'ordre du discours*, Foucault indiquait en effet que cette volonté de vérité s'appuie sur un support institutionnel, et que la vérité réside en ce que le discours dit :

« [...] la vérité la plus haute ne résidait plus déjà dans ce qu'*était* le discours ou dans ce qu'il *faisait*, elle résidait en ce qu'il *disait* : un jour est venu où la vérité s'est déplacée de l'acte ritualisé, efficace, et juste, d'énonciation, vers l'énoncé lui-même : vers son sens, sa forme, son objet, son rapport à sa référence » (*ibid.* : 17).

Nous observons que les « Interventions » énoncent deux vérités qui, avec le soutien du système socialiste, sont reconnues dans les milieux culturels de l'époque de Mao comme « la vérité la plus haute » (*ibidem*). La première vérité énonce que la vie du peuple constitue « la

source de tous les genres littéraires et artistiques » (Mao, 1942 : 21). La raison pour laquelle ce point de vue s'érige en vérité est qu'il trouve son fondement dans la théorie de la pratique de l'idéologie qui a pour effet de le légitimer. Selon la théorie de la pratique de l'idéologie, « la pratique sociale humaine est le point de départ et la source de la propagation de l'idéologie » (Zhou, 2009 : 39). Dans les « Interventions », Mao Zedong utilise cette théorie comme point de départ logique pour analyser la source de la littérature et de l'art, et précise que les œuvres littéraires et artistiques, en tant qu'idéologies, doivent se nourrir de la vie :

« La vie du peuple est toujours une mine de matériaux pour la littérature et l'art, matériaux à l'état naturel, non travaillés, mais qui sont en revanche ce qu'il y a de plus vivant, de plus riche, d'essentiel. Dans ce sens, elle fait pâlir n'importe quelle littérature, n'importe quel art, dont elle est d'ailleurs la source unique, inépuisable. Source unique, car c'est la seule possible ; il ne peut y en avoir d'autres. Certains diront : et la littérature et l'art dans les livres et les œuvres des temps anciens et des pays étrangers ? Ne sont-ils pas également des sources ? À vrai dire, les œuvres du passé ne sont pas des sources, mais des cours d'eau ; elles ont été créées avec les matériaux que les auteurs anciens ou étrangers ont puisés dans la vie du peuple de leur temps et de leur pays » (Mao, 1942 : 21).

Cette vérité prend « la source de la littérature et de l'art » comme objet, relie la vie du peuple à la création littéraire et artistique à travers la pratique de l'idéologie, utilise le mot « unique » comme limite, et met l'accent sur le fait que l'atout de « la source unique » est d'être plus vivante, plus riche et essentielle (*ibidem*). Peu après le paragraphe précédent, Mao Zedong indique clairement aux travailleurs littéraires et artistiques les actions à entreprendre :

« Les écrivains et artistes révolutionnaires chinois, les écrivains et artistes qui promettent doivent aller parmi les masses ; ils doivent se mêler pendant une longue période, sans réserve et de tout cœur, à la masse des ouvriers, des paysans et des soldats, passer par le creuset du combat, aller à la source unique, prodigieusement riche et abondante, de tout travail créateur, pour observer, comprendre, étudier et analyser toutes sortes de gens, toutes les classes, toutes les masses, toutes les formes palpitantes de la vie et de la lutte, tous les matériaux bruts nécessaires à la littérature et à l'art. C'est seulement ensuite qu'ils pourront se mettre à créer » (*ibid.* : 22).

Ce passage montre clairement que la volonté de cette vérité constitue la seconde question centrale des « Interventions » : quelles solutions peuvent apporter la littérature et l'art en étant au service des ouvriers, des paysans et des soldats ? L'établissement de cette vérité présente

d'autres discours – notamment les œuvres littéraires et artistiques anciennes et étrangères mentionnées dans le texte – comme étant « la vie du peuple » en tant que source, ce qui restreint, voire exclut, et donc contrôle la « volonté de savoir » des écrivains et des artistes (Foucault, 1971 : 17). En d'autres termes, l'établissement de cette vérité signifie que le PCC procède à une rééducation idéologique des travailleurs littéraires et artistiques.

La seconde vérité énonce que « la littérature et l'art sont subordonnés à la politique » (Mao, 1942 : 30). Elle se rapporte aux liens hiérarchiques entre la littérature et la politique. Établie dans les « Interventions », cette vérité est également fondée sur la théorie des classes de l'idéologie marxiste, ce qui lui confère légitimité et autorité :

« Dans le monde d'aujourd'hui, toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes, ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle » (*ibid.* : 29).

C'est sur cette base que les « Interventions » mentionnent les rapports hiérarchiques entre la littérature et l'art, et la politique : « La littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent, à leur tour, une grande influence sur elle. La littérature et l'art révolutionnaires font partie de l'ensemble de la cause de la révolution, dont ils constituent une petite roue et une petite vis » (*ibid.* : 29). Les « Interventions » appliquent ainsi ces liens hiérarchiques au domaine de la critique littéraire et artistique :

« La critique littéraire et artistique comporte deux critères : l'un politique, l'autre artistique. [...] Néanmoins, n'importe quelle classe, dans n'importe quelle société de classes, met le critère politique à la première place et le critère artistique à la seconde. La bourgeoisie rejette toujours les œuvres littéraires et artistiques du prolétariat, quelles que soient leurs qualités artistiques. De son côté, le prolétariat doit déterminer son attitude à l'égard d'une œuvre littéraire ou artistique du passé, avant tout d'après la position prise dans cette œuvre vis-à-vis du peuple [...] » (*ibid.* : 33-34).

Dans ce paragraphe, Mao utilise explicitement le terme « rejeter », ce qui signifie l'exclusion d'une culture de classe par une autre culture de classe. Dans cette vérité, « le critère politique à la première place et le critère artistique à la seconde », l'établissement de ces rapports hiérarchiques entre politique et artistique vise à intégrer pleinement la littérature et l'art dans le cadre de la politique, plus précisément dans le cadre de la politique de classes, afin qu'ils soient au service du prolétariat (*ibid.* : 34). Dans les « Interventions », nous observons

que la littérature et l'art sont considérés comme les roues et les vis du mécanisme général de la révolution, et même qu'ils sont élevés au rang d'« arme » :

« Le but de notre réunion d'aujourd'hui est précisément de faire en sorte que la littérature et l'art s'intègrent parfaitement dans le mécanisme général de la révolution, qu'ils deviennent une arme puissante pour unir et éduquer le peuple, pour frapper et anéantir l'ennemi, et qu'ils aident le peuple à lutter contre l'ennemi d'un même cœur et d'une même volonté » (*ibid.* : 2).

Ce passage expose clairement que la volonté de cette vérité est une source de légitimité pour que la littérature et l'art deviennent un outil de propagande politique. Par conséquent, la littérature et l'art, qui depuis la période du Mouvement du 4 Mai constituaient un outil d'amélioration de la société et d'éveil des esprits, se transforment en un outil de propagande politique, élevant ainsi la dimension politique de la littérature et de l'art à un niveau sans précédent. La littérature et l'art représentent dès lors une composante majeure de la cause révolutionnaire, ainsi qu'une arme de libération de la nation et d'accomplissement de la révolution des classes. L'établissement de cette vérité restreint, voire exclut, d'autres fonctions de la littérature et de l'art, telles que celles du divertissement et de l'esthétique, limitant ainsi le thème, le contenu et la forme des œuvres littéraires et artistiques.

En établissant ces deux vérités, les « Interventions » mettent en œuvre des « procédures d'exclusion », exerçant de cette façon une pression et une restriction sur d'autres discours qui ne sont pas conformes aux normes de la littérature et de l'art prolétariens (Foucault, 1971 : 11, 16). Elles se croisent, se renforcent ou se compensent mutuellement avec les objets discursifs et les concepts élaborés dans les « Interventions », formant ainsi un réseau complexe.

Dans *L'ordre du discours*, Michel Foucault supposait que « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire [...] » (Foucault, 1971 : 10-11).

Nous observons qu'à partir des critères de la critique littéraire et artistique indiqués dans la quatrième partie du « Discours de clôture » des « Interventions », Mao met en lumière plus particulièrement un certain nombre de points de vue dominants sur la critique littéraire et artistique qui se font entendre à Yan'an à ce moment-là (Mao, 1942 : 10). Il conserve délibérément la même façon de rédiger pour maintenir une cohérence : un point de vue est cité à chaque début de paragraphe, puis critiqué et réfuté sur la base des théories marxistes avant

qu'une opinion « correcte » soit exposée, de manière à « conjurer les pouvoirs et les dangers » du discours (Foucault, 1971 : 11).

Ces points de vue littéraires et artistiques critiqués peuvent être divisés en deux catégories. La première, liée à la nature humaine et à l'amour, est exprimée ainsi dans le texte : « la théorie de la nature humaine » et « le point de départ fondamental de la littérature et de l'art, c'est l'amour, l'amour de l'humanité » (Mao, 1942 : 36-37). Mao Zedong s'appuie invariablement sur la théorie des classes du marxisme pour affirmer que « dans la société de classes, il n'existe de nature humaine que revêtue d'un caractère de classe et il n'y a pas de nature humaine étrangère aux classes » et « quant au prétendu 'amour de l'humanité', jamais depuis que celle-ci s'est divisée en classes, il n'a existé d'amour aussi général » (*ibid.* : 37-38). Dans les « Interventions » de Yan'an, la nature humaine est divisée en trois classes : la nature humaine des propriétaires fonciers, celle de la bourgeoisie, et celle du prolétariat (*ibid.* : 37). Par conséquent, d'après les « Interventions », la nature humaine, telle que l'entendent les intellectuels petits-bourgeois, est essentiellement « l'individualisme bourgeois », « un point de vue tout à fait faux », alors que la nature humaine prolétarienne, celle « de la grande masse du peuple », est une nature humaine tout à fait juste (*ibidem*). De même, il est clairement indiqué dans le texte que les travailleurs littéraires et artistiques doivent aimer le prolétariat mais pas ses ennemis (*ibid.* : 38). Cette pratique est conforme à la procédure d'exclusion nommée « un partage et un rejet » énoncée par Foucault dans *L'ordre du discours* (Foucault, 1971 : 12). Elle signifie que les cadres cognitifs de « la nature humaine » et de « l'amour de l'humanité » sont complètement modifiés et contraints aux limites du cadre de la théorie des classes du marxisme. Les œuvres littéraires et artistiques qui expriment la nature humaine et l'amour seront strictement contrôlées. Les discours officiellement désignés comme visant l'amour et la nature humaine des propriétaires fonciers et de la bourgeoisie seront dénoncés et perdront toute crédibilité et légitimité, ce qui aura pour effet d'entraver considérablement la création, la publication et la diffusion de ces œuvres littéraires et artistiques.

La seconde catégorie correspond aux opinions suivantes sur la critique littéraire et artistique : « Depuis toujours la littérature et l'art ont représenté la lumière et les ténèbres dans une proportion égale, juste moitié-moitié » ; « De tout temps, la tâche de la littérature et de l'art a été de dénoncer », et « Je n'aime pas encenser ; les œuvres exaltant la lumière ne sont pas nécessairement éminentes et les œuvres peignant les ténèbres ne sont pas nécessairement médiocres » (Mao, 1942 : 38, 39, 41). Ces points de vue sont liés à une question essentielle des « Interventions » : la création d'œuvres littéraires et artistiques doit-elle tendre à exalter la

lumière ou à dévoiler les ténèbres ? Mao s'appuie sur la littérature soviétique pour établir son autorité et critique le fait que le sujet des ténèbres abordé par les intellectuels petits-bourgeois dans leurs œuvres est totalement faux. Il distingue trois catégories parmi les personnes mentionnées dans les œuvres littéraires et artistiques, et souligne que les auteurs doivent adopter trois attitudes différentes adaptées à ces trois types de personnes. La première catégorie correspond aux ennemis, elle comprend « les impérialistes japonais et tous les ennemis du peuple » (*ibid.* : 3). En ce qui concerne l'ennemi, la tâche des écrivains et des artistes consiste à « dévoiler leur cruauté, leurs mensonges et à montrer qu'ils sont voués à la défaite » (*ibidem*). La seconde catégorie comprend les différents alliés du front uni à l'égard desquels il est nécessaire d'afficher une unité et d'émettre des critiques.

La troisième catégorie vise le peuple. Outre la population, la catégorie du peuple comprend également le PCC et son armée. Il est précisé dans les « Interventions » que cette particularité réside dans le fait que le PCC est le parti qui dirige le peuple et donc que l'armée est l'armée du peuple (*ibidem*). Mao estime qu'il est nécessaire pour les travailleurs littéraires et artistiques de faire l'éloge du peuple, du Parti et de son armée. Quant au peuple, les travailleurs littéraires et artistiques doivent patiemment l'aider à son instruction et à combler ses lacunes, plutôt que de le montrer du doigt, le critiquer, voire le regarder avec malveillance. D'après Mao, « Le peuple comme 'stupide de nature' » et « les masses révolutionnaires comme des 'émeutiers tyranniques' » sont des points de vue contre-révolutionnaires (*ibid.* : 39). Mao énonce aussi clairement :

« De deux choses l'une : ou bien l'on est un écrivain, un artiste bourgeois et alors on n'exalte pas le prolétariat, mais la bourgeoisie ; ou bien l'on est un écrivain, un artiste prolétarien et alors on exalte non seulement la bourgeoisie, mais le prolétariat et tout le peuple travailleur » (*ibid.* : 41).

Dans les « Interventions » qui recourent à la procédure d'exclusion appelée « un partage et un rejet », les œuvres littéraires et artistiques qui ne font pas l'éloge du prolétariat, voire le critiquent, sont considérées comme étant aux antipodes de la littérature et de l'art prolétariens (Foucault, 1971 :12). Ces œuvres proscrites sont qualifiées de littérature féodale et d'art féodal, ou de littérature et d'art bourgeois, et sont même stigmatisées comme littérature et art contre-révolutionnaires. En portant un jugement sévère sur ces deux types de critiques littéraires et artistiques, le but des « Interventions » est d'exercer un contrôle sur les éloges et les révélations

que contiendront les futures œuvres littéraires et artistiques, de conjurer l'événement dangereux et aléatoire inhérent aux critiques et aux révélations envers le PCC dans les futurs discours. De cette façon, le contenu des œuvres littéraires et artistiques sera cohérent avec l'idéologie du Parti et deviendra l'outil de sa propagande politique.

En résumé, les nombreuses études sur les « Interventions » de Yan'an nous permettent de mieux comprendre les fondements théoriques, la rhétorique, la pensée esthétique, les fondements culturels, la réception et la diffusion de ce document. Toutefois, jusqu'à présent, aucune recherche n'existe sur l'analyse systématique du discours des « Interventions », analyse qui mettrait en lumière les procédures utilisées relatives aux objets du discours, aux concepts, à la fabrication du discours, ainsi qu'à la mise en place d'un ordre du discours et à l'élimination des discours dangereux. Notre recherche compense les lacunes dans ces domaines. Les « Interventions » peuvent être considérées comme ce que Foucault appelait « le dispositif général des énoncés » : elles ont un caractère exceptionnel, non répétitif et une autorité incontestable (Foucault, 1969 : 76). Durant l'époque de Mao, les « Interventions » constituent les principes directeurs et la pierre angulaire de la politique cinématographique appliquée par le PCC. Elles exercent une profonde influence dans le domaine cinématographique, dominant et limitant fondamentalement la production de tous les films chinois, y compris les films sur la Guerre antijaponaise. Leur influence sur la réalisation des films chinois perdurera même pendant l'ère post-maoïste. Les « Interventions » permettent l'émergence d'un nouvel objet du discours, « la littérature et l'art prolétariens », excluant par là-même d'autres objets à savoir, « la littérature féodale et l'art féodal », « la littérature et l'art bourgeois » et « la littérature et l'art des traîtres à la patrie », et établissant ainsi une position dominante absolue (Mao, 1942 : 13). En outre, les nouveaux concepts des « travailleurs littéraires et artistiques » et des « ouvriers-paysans-soldats » ainsi que les vérités susmentionnées, à savoir « la vie du peuple est 'la source de tous les genres littéraires et artistiques' » et « la littérature et l'art sont subordonnés à la politique » sont, selon Foucault, « le contenu et l'usage établis une fois pour toutes » (*ibid.* : 3, 5, 21, 30 ; Foucault, 1969 : 48). Nous constaterons, dans les recherches suivantes, qu'à l'époque de Mao, de nombreux textes se rapportant au domaine cinématographique et qui font mention des objets du discours, des concepts et des vérités énoncées dans les « Interventions » existent. Ces textes, soit développent et affinent les concepts et théories mentionnés dans les « Interventions », soit attaquent et répriment continuellement les objets du discours exclus. D'autres encore battent en brèche l'ordre du discours établi dans les « Interventions ». Les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise de

l'ère maoïste illustrent par l'image la pratique du discours dans les « Interventions ». En raison de l'ordre établi du discours, l'expression des cinéastes de l'époque Mao est de plus en plus calquée sur le discours des « Interventions ». Sous l'effet d'une pratique discursive répétée, les cinéastes intégreront progressivement l'ordre du discours prolétarien dans leur discours cinématographique.

3.3 La conception des politiques cinématographiques de la Chine nouvelle

Les « Interventions » de Yan'an ont pour objet une réflexion d'ensemble sur un nouvel ordre culturel chinois, c'est-à-dire une ligne directrice relative à toutes les politiques culturelles – y compris les politiques cinématographiques – formulées par le gouvernement chinois sous la direction du PCC. Cependant, deux autres documents, publiés à la fin des années 1940, auront également une influence considérable sur l'élaboration de ces politiques cinématographiques. « Instructions à propos du travail cinématographique » (1948) est un document officiel, qui reflète les idées du PCC tandis que « Conseils sur les politiques du cinéma » (1949), document non-officiel, exprime l'opinion de cinéastes progressistes chinois représentatifs. Ces deux documents présentent deux points de vue distincts de la conception des politiques cinématographiques.

3.3.1 La conception préliminaire des politiques cinématographiques par le PCC

En octobre 1948, à la veille de la victoire nationale des communistes, le Département de la propagande du Comité central du PCC rédige le document « Instructions à propos du travail cinématographique » (ci-après dénommées les « Instructions »). Il l'adresse au Département de la propagande du Nord-est qui s'apprête à partir dans les grandes villes pour exproprier les studios ayant appartenu au Guomindang et intégrer l'industrie au nouveau régime (Meng, 2001 : 9). Ce sont les « premières instructions à propos du travail cinématographique sous la forme d'un document officiel » émises par le PCC depuis sa création en 1921 (*ibid.* : 10). Ce document est considéré comme « un jalon important dans l'histoire du cinéma chinois » (*ibidem*).

Les études sur les « Instructions » sont peu nombreuses, mais deux articles intéressants

sont cependant consacrés à ce sujet. L'article de Meng Liye, spécialiste du cinéma de la période de Mao, intitulé « Associer principe et flexibilité : étude des 'Instructions à propos du travail cinématographique' datant de 1948 du Département de la propagande du Comité central du PCC » (2001), présente le contenu de ce document. Il y souligne également son statut dans l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle ainsi que son influence sur la production cinématographique dans les premiers temps de la RPC :

« Fondé sur la théorie littéraire et artistique du Parti, qui repose sur le discours de Mao Zedong, "Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an" et s'inscrit dans la réalité de l'époque de cette publication, les 'Instructions à propos du travail cinématographique' définissent l'organisation, sur un plan global, de l'industrie cinématographique de la Chine nouvelle » (*ibidem*).

Zhang Shuoguo, autre spécialiste du cinéma chinois, synthétise les caractéristiques et la nature du système de censure des films établi dans les « Instructions », dans son article intitulé « Recherches sur la censure cinématographique en Chine continentale au début de la fondation de la République populaire de Chine » (2011). En nous appuyant sur ces deux études, nous analyserons le lien entre le contenu des « Instructions » et des « Interventions » de Yan'an, et nous mettrons en lumière son influence sur l'élaboration des politiques cinématographiques et sur la production cinématographique chinoise, y compris sur les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, aux premiers temps de la RPC.

Les « Instructions » se composent de deux parties principales, dont l'une d'elles concerne la censure des scénarios de films. Dans ce document, le Département de la propagande du Comité central du PCC expose tout d'abord le fondement de l'élaboration de la politique de censure des scénarios de films :

« Aujourd'hui, alors que notre industrie cinématographique n'en est qu'à ses débuts, il serait préjudiciable d'être plus strict que notre industrie ne le permet. Cette trop grande fermeté aurait pour résultat d'asphyxier le développement d'une nouvelle activité cinématographique et d'aider ainsi les anciens films néfastes à attirer le public » (Meng, 2001 : 9).

Il est manifeste que le PCC évalue avec lucidité le statut du cinéma communiste et la

situation à laquelle il est confronté. Dans les « Instructions », le PCC fixe ainsi les critères de la censure des scénarios de films :

« Nos critères pour censurer les scénarios, se situent principalement sur le plan politique : un film doit être contre l'impérialisme, le féodalisme et le capitalisme bureaucratique, mais il ne doit pas être antisoviétique, anticomuniste et anti-démocratique populaire. En ce qui concerne le cinéma, qui n'a que peu à voir avec la politique, tant qu'il est inoffensif en termes de propagande et qu'il possède une valeur artistique, c'est acceptable. Quant au critère artistique, un film doit se concentrer sur les points clés de la mise en scène et ne pas se montrer exigeant sur les détails. [...] En matière de censure du scénario d'un film, un système doit être mis en place : le Département de la propagande du Bureau du Nord-Est est tenu d'organiser un comité composé de trois membres, dont l'un d'entre eux sera désigné président. Ce comité représentera la plus haute autorité en matière de censure de scénarios de films, films qui ne pourront être réalisés sans son autorisation [...] » (Meng, 2001 : 9-10).

C'est la première fois depuis sa fondation en 1921 que le PCC définit véritablement le contenu de la censure et le système de censure des scénarios de films. Zhang Shuoguo considère que ce système présente trois caractéristiques :

« En premier lieu, les critères politiques et artistiques sont assez souples ; en second lieu, les membres du comité de censure sont peu nombreux, pleinement opérationnels et dotés de pouvoirs et de responsabilités clairs ; et enfin, la procédure conduisant à la censure est facile, elle nécessite uniquement l'approbation du comité de censure et n'est soumise à aucun autre examen par d'autres départements ou instances supérieures. En bref, le système de censure est relativement flexible » (Zhang, 2011 : 113).

Comparé à d'autres systèmes de censure cinématographiques actifs sous l'ère maoïste (1949-1966), ce système présente les caractéristiques mentionnées ci-dessus en termes de critères de censure, de comité de censure et de procédures de censure. C'est un système de censure des scénarios de films relativement souple, qui ne peut cependant, ignorer le rôle central des « Interventions » de Yan'an en toile de fond des « Instructions ». En réalité, c'est la première fois, depuis leur publication, que les « Interventions » de Yan'an sont appliquées dans le domaine du cinéma. Dans les « Instructions », l'objet du discours des « Interventions » de

Yan'an – « la littérature et l'art prolétariens » – se concrétise au cinéma, ou plus précisément dans le « scénario de film » (Mao, 1942 : 13). Le critère de censure du « scénario de film » en tant qu'objet du discours s'inspire de la méthode de classification de la théorie des classes du marxisme citée dans les « Interventions » de Yan'an : l'objectif est d'éloigner le cinéma chinois antérieur à 1949 de son cadre culturel initial et de le placer dans le cadre de la théorie des classes. Il en résulte une division des scénarios de films par classe : le cinéma impérialiste et anti-impérialiste, le cinéma féodal et antiféodal, et le cinéma capitaliste et anticapitaliste. Parallèlement, les « Instructions » introduisent un cinéma où le scénario du film doit remplir trois conditions, à savoir ne pas être « antisoviétique, anticomuniste et anti-démocratique populaire » (Meng, 2001 : 9).

Si les « Interventions » de Yan'an publiées en 1942 œuvrent à la diffusion d'une « culture anti-impérialiste et antiféodale des larges masses populaires, placée sous la direction du prolétariat », alors les « Instructions », publiées en 1948, visent à créer, des films anti-impérialistes, antiféodaux et anticapitalistes sous la direction du prolétariat (Mao, 1942 : 57). La mise en place de critères de censure dans les « Instructions » instaure une « procédure d'exclusion » (Foucault, 1971 : 11). Les futurs scénarios de films qui ne respecteront pas ces critères de censure seront catégorisés comme s'adressant à d'autres classes, transformés alors en objets de discours opposés, et se verront exclus du plan de production cinématographique de la Chine nouvelle. Plus précisément, dans le domaine des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, cette mesure de censure implique que certains scénarios de films, n'appliquant pas les critères « anti-impérialiste, antiféodal et anticapitaliste bureaucratique », seront exclus du plan de production des films antijaponais (Meng, 2001 : 9). Ce sont les films qui s'inspirent de la résistance du gouvernement du Guomindang (la classe bourgeoise), de la classe des propriétaires fonciers face à l'armée japonaise et de la classe impérialiste des troupes étrangères qui ont fourni assistance à la Chine. Toutefois, ce mécanisme d'exclusion se mettant tout juste en place dans les premiers temps de la RPC, de 1949 à 1950, et en raison de la situation difficile de la production cinématographique nationale, « il serait préjudiciable d'être plus strict que notre industrie ne le permet » comme le précise le PCC dans les « Instructions » : ce mécanisme ne peut pas encore être appliqué rigoureusement (*ibidem*).

La seconde partie des « Instructions » se rapporte à la planification thématique des scénarios de films. Dans ce document, le PCC élabore, pour la première fois, la planification thématique de la production de films d'un studio cinématographique, le Studio du Nord-Est :

« Le scénario du film doit principalement porter sur les zones de libération, modernes et chinoises, mais il peut également s'inspirer des zones contrôlées par le Guomindang, des pays étrangers et de la période ancienne. Les œuvres progressistes étrangères doivent être adaptées de manière appropriée et le film peut également mettre en scène des récits historiques. Par ailleurs, il est possible de réaliser des films éducatifs ponctués d'histoires ayant pour objet l'amélioration des tactiques militaires, les butins remis aux autorités, la réglementation urbaine, l'économie des ressources matérielles, l'économie pour le soutien à l'effort de guerre, la capture des prisonniers, l'encouragement et la coopération, l'augmentation de la production, les soins aux jeunes enfants, la prévention des maladies, l'opposition à la superstition, l'enseignement des connaissances scientifiques, etc. Outre l'écriture de votre propre script sur lequel vous devez collaborer avec des spécialistes de tous bords, il vous faut élaborer un plan concret de production pour l'année prochaine et nous contacter pour l'approbation de sa mise en œuvre » (ibid. : 10).

Les instructions présentées dans ce texte démontrent que le Département de la propagande du Comité central du PCC n'est pas particulièrement précis quant à la planification thématique des films, il se contente de tracer sommairement le cadre spatio-temporel dans lequel doit se dérouler l'histoire et de formuler un large éventail de suggestions pour la thématique du film. Il ne détermine pas précisément ni les sujets des films et ni leur quantité, et laisse le soin au Studio cinématographique du Nord-Est d'établir un plan de production concret. Quoi qu'il en soit, le chercheur du cinéma chinois Hu Jūbin considère toujours que les « Instructions » constituent « une ébauche embryonnaire d'une planification thématique de la création cinématographique de la Chine nouvelle » (Hu, 1995 :33).

Afin de mieux comprendre le rôle déterminant des « Instructions » dans la production des films sur la Guerre antijaponaise entre 1949 et 1950, nous avons examiné la production cinématographique du Studio du Nord-Est pendant cette période. Nous observons que 19 films y sont réalisés – qui tous se déroulent dans la Chine moderne – dont 12 dans les zones de libération, cinq dans les territoires contrôlés par le Guomindang et deux dans les zones occupées par l'armée japonaise (Wang et Wang, 2000 : 518-519). Deux d'entre eux abordent le thème de la Guerre antijaponaise, *Filles de Chine* (1949) et *Zhao Yiman* (1950), et deux autres s'en inspire, *Liu Hulan* (1950) et *Pour la patrie* (1950).

Il convient de noter que les « Instructions » semblent offrir aux studios de cinéma et aux scénaristes de réelles possibilités de déployer leur créativité en matière de planification des thèmes des films. Toutefois, les « Instructions » relèvent fondamentalement d'un ordre dualiste de la création cinématographique qui oppose strictement la Chine à l'étranger, les temps

modernes aux temps anciens, et en particulier les zones de libération aux territoires contrôlés par le Guomindang, deux zones dirigées par des partis politiques différents. Elles confèrent également, au temps et à l'espace, un statut privilégié, et accordent la priorité aux tournages des histoires se déroulant dans les zones de libération. De cette façon, ces histoires conviennent naturellement aux deux exigences spatio-temporelles « chinoises » et « modernes ». Cette méthode de planification exclut de ce fait de nombreuses créations cinématographiques traitant la thématique de la Guerre antijaponaise. Néanmoins, à en juger par le développement du cinéma de l'ère maoïste entre 1949 et 1966, cette phase embryonnaire représente la période la plus favorable pour la planification thématique des films élaborée par le PCC.

3.3.2 La conception des nouvelles politiques cinématographiques par les professionnels progressistes du cinéma

En janvier 1949, trois mois après la remise par le Département de la propagande du Comité central du PCC des « Instructions » au Département de la propagande du Bureau du Nord-Est du PCC, 16 cinéastes de gauche, parmi lesquels Ouyang Yuqian, Cai Chusheng, Shi Dongshan et Yang Hansheng, soumettent conjointement au Comité central du PCC des suggestions, intitulées les « Propositions sur les politiques cinématographiques » (ci-après dénommées les « Propositions »), pour l'élaboration des politiques cinématographiques après la fondation de la Chine nouvelle²⁷.

À l'instar des études sur les « Instructions », celles sur les « Propositions » sont peu nombreuses, mais il existe quand même deux ouvrages dont une courte partie du contenu se rapporte aux « Propositions ». Dans la thèse de Chu Ya'nan intitulée *Recherche sur le développement du Studio Kunlun (1945-1952)* (2011), une brève présentation retrace le contexte et le contenu des « Propositions » ainsi que le statut de ses auteurs dans les milieux cinématographiques, au début de la RPC. Dans sa thèse intitulée *Recherche sur la culture cinématographique de Shanghai pendant les dix-sept premières années* (2014), Zhang Shuoguo catégorise le contenu des « Propositions » et présente une synthèse, à partir de ce document, des consensus auxquels sont parvenus, avant l'avènement de la RPC, le Parti et les professionnels progressistes du cinéma à propos de la restructuration de l'industrie

²⁷ Les 16 co-auteurs des « Propositions sur les politiques cinématographiques » sont Cai Chusheng, Gu Zongyi, Hong Qiu, Ke LingMei Duo, Ouyang Yuqian, Qu Baiyin, Shi Dongshan, Sima Wensen, Su Yi, Wang Weiyi, Wu Zuguang, Xia Yan, Yang Hansheng, Zhang Junxiang et Zhang Min.

cinématographique.

En nous appuyant sur ces deux études, nous présenterons tout d'abord un bref aperçu des activités des cinéastes de gauche dans l'industrie cinématographique chinoise avant 1949, puis nous analyserons le contenu des « Propositions » afin de comprendre leur influence sur la nouvelle élaboration de politiques cinématographiques, thème abordé dans le prochain sous-titre. Enfin, nous mettrons en évidence les différences entre les « Propositions » et les « Instructions », voire les divergences de conception.

Depuis les années 1930, les cinéastes de gauche sont effectivement très actifs, préparés et bien organisés dans tous les domaines de l'industrie cinématographique. Des écrivains et des dramaturges de gauche sont engagés par les studios privés en tant que consultants en scénarios, pour leur excellence à dépeindre la réalité sociale et pour leur intérêt de la vie du peuple. Intervenant de plus en plus dans la création des scénarios, ils conseillent les studios privés, proposent des idées de films ou même écrivent directement les scénarios (Xia, 1985 : 156). Ils publient également un nombre considérable de critiques progressistes dans les rubriques culturelles des principaux journaux et des revues de cinéma avec, pour unique objectif, de « porter un jugement critique sur les films réactionnaires étrangers, les films promouvant une éthique féodale et décrivant des mœurs décadentes et les films érotiques, en vue d'ouvrir la voie au cinéma progressiste » (*ibid.* : 231). En outre, les cinéastes de gauche introduisent des réalisateurs et des acteurs progressistes dans les studios privés pour accroître leur influence et s'emparer du pouvoir de la parole dans le monde du cinéma. Ces artistes deviendront les principales forces en matière de créativité dans le futur cinéma de la Chine nouvelle. La Compagnie de production cinématographique Diantong participe à cette initiative. Plusieurs films traitant la résistance à l'agression japonaise, tels qu'*Existence de la nation* (1933), *Combat de corps à corps* (1933) et *Enfants des temps tourmentés* (1935), sont produits par les cinéastes de gauche. Enfin, un grand nombre de réalisateurs et d'acteurs des studios privés, « sympathisants de gauche, continueront à explorer cette voie », et parmi eux, certains adhéreront au Parti communiste, en fournissant de l'aide aux activistes secrets du PCC à Shanghai (Cheng, 1963a : 355). Après la fondation de la Chine nouvelle, ils entreront dans les entreprises nationales de production cinématographique pour continuer à tourner sous le régime de Mao.

Dans les « Propositions » soumises au Comité central du PCC en 1949, les professionnels progressistes du cinéma s'expriment ainsi à propos de leur démarche vis-à-vis du cinéma de la

Chine nouvelle :

« Nous, un groupe de cinéastes, exprimons tout d'abord sincèrement notre volonté de nous efforcer d'établir et de développer l'industrie cinématographique chinoise dans la Nouvelle démocratie. En second lieu, nous aimerions soumettre les suggestions suivantes, qui s'appuient sur notre expérience acquise dans le travail pratique et les peines personnellement éprouvées, en vue de la future élaboration des politiques cinématographiques » (Ouyang, Cai, etc., 1949 : 3)

Dans sa thèse, Chu Ya'nan note que les cinéastes de gauche font montre d'un extrême enthousiasme quant au développement de l'industrie cinématographique dans la nouvelle ère : ils « apportent leur aide au gouvernement pour élaborer une planification industrielle d'un point de vue rationnel et proposent des recommandations en matière culturelle pour le développement de l'industrie cinématographique après la fondation de la Chine nouvelle » (Chu, 2011 : 95). Les « Propositions » reflètent un très grand enthousiasme mais aussi la rationalité du groupe de professionnels progressistes du cinéma, celles-ci permettant en effet une planification réalisable, fondée sur l'histoire du développement du cinéma chinois et de sa situation à cette époque. Le document est détaillé et complet, et couvre quasiment tous les aspects de l'élaboration des politiques de l'industrie cinématographique dans la Chine nouvelle.

En nous appuyant sur la classification des « Propositions » établie par Chu Ya'nan et Zhang Shuoguo, nous répartissons les 20 articles de recommandation pour les politiques cinématographiques dans la Chine nouvelle qui y sont formulées selon les quatre catégories suivantes²⁸.

La première catégorie est relative à l'administration des studios de production cinématographique :

« Article 1. Expropriation inconditionnelle et intégration des studios cinématographiques nationaux du gouvernement réactionnaire du Guomindang » ;

« Article 2. Enquête approfondie sur les studios cinématographiques privés à

²⁸ Chu Ya'nan classe les suggestions sur les politiques cinématographiques émises dans les « Propositions » en huit catégories : « Création de studios cinématographiques publics et privés, investissement, production d'équipements, création de théâtres publics et d'équipes de projection mobiles, formation de personnes compétentes, création d'organisations syndicales et d'un système de censure » (Chu, 2011 : 95) ; Zhang Shuoguo divise le contenu des « Propositions » en production de film, distribution et projection, censure ainsi qu'en quatre autres catégories (Zhang, 2014 : 27).

capital bureaucratique, suppression des fonctions officielles et restructuration appropriée » ;

« Article 6. Organisation et augmentation des studios de production cinématographiques nationaux, outre l'établissement de centres, dans des lieux appropriés et création de succursales dans l'ensemble du pays, en fonction des exigences locales » ;

« Article 7. Tous les producteurs des studios cinématographiques privés ayant eu des résultats avérés dans la réalisation de films progressistes doivent apporter leur soutien actif » ;

« Article 14. Établissement d'un plan de création d'un studio cinématographique national particulier spécialisé dans la production de films visant à la formation à la défense nationale, l'éducation scientifique, la formation à la production, l'éducation des enfants et toutes les applications pédagogiques » (Ouyang, Cai, etc., 1949 : 4-5)

La deuxième catégorie se rapporte à la démarche à suivre envers les cinéastes :

« Article 3. Réorganiser les rangs de l'industrie cinématographique [...] » ;

« Article 8. Encourager et soutenir les professionnels du cinéma talentueux [...] » ;

« Article 13. Formation active, générale et rapide du personnel artistique et technique [...] » ;

« Article 15. Création d'un syndicat national des professionnels du cinéma [...] » (*ibidem*).

La troisième catégorie concerne la distribution et la projection des films :

« Article 10. Installation de nombreux théâtres publics [...] organisant des projections régulières et gratuites » ;

« Article 11. Mise en place d'équipes de projection itinérantes qui projeteront une sélection de films ayant une importance culturelle et éducative dans les zones rurales, industrielles et minières, et au sein de l'armée » ;

« Article 12. Les cinémas, dans l'ensemble du pays, sont tenus de diffuser chaque mois un certain nombre de films réalisés en Chine » ;

« Article 20. Réduction des déductions fiscales pour les divertissements et réduction du prix du billet de cinéma, en tenant compte des bénéfices enregistrés [...] » (*ibidem*) ;

La quatrième et dernière catégorie relève de la pratique de la censure cinématographique :

« Article 17. Suppression du système de censure des films du gouvernement réactionnaire du Guomindang » ;

« Article 18. Afin de protéger le pouvoir populaire de la Nouvelle démocratie et d'empêcher que ne se réveille un mode de pensée archaïque, corrompu et réactionnaire, mettre en place un système d'autocensure de masse » ;

« Article 19. Le Comité directeur des affaires culturelles du gouvernement, ou une structure similaire, doit encourager le peuple à dénoncer les films indésirables. Tous les films nationaux et les films étrangers importés réalisés avant la libération des différentes régions doivent, sans exception, être contrôlés et servir d'exemple ; ceux qui corrompent moralement le peuple et qui sont préjudiciables à ses intérêts doivent être interdits » (*ibid.* : 5).

Selon Zhang Shuoguo, à la veille de la fondation de la RPC, les cinéastes de gauche, le PCC et les spécialistes du cinéma du Parti atteignent un consensus en cinq points concernant la mise en œuvre des politiques cinématographiques et la restructuration de l'industrie cinématographique de la Chine nouvelle :

« 1. Confiscation des studios cinématographiques et des entreprises de distribution et de projection de films gérés par le capital public et bureaucratique du Guomindang, et création d'une industrie nationale unifiée de production, de distribution et de projection de films ;

2. Réorganisation des professionnels du cinéma ;

3. Garantie de la pérennité des studios privés et des entreprises de production et de distribution, et soutien de ceux qui, parmi eux, sont progressistes ;

4. Création de studios cinématographiques à capitaux privés et d'État ;

5. Assouplissement des critères de censure ou suppression du système de censure des films et substitution par un système de critique de masse » (Zhang, 2014 : 27-28).

À cet égard, nous pensons que, si un véritable consensus s'établit entre le PCC et les professionnels progressistes du cinéma sur la manière de restructurer l'industrie de la production, de la distribution et de la projection de films gérée par le capital public et bureaucratique du Guomindang, un autre consensus revêt un caractère superficiel et temporaire. En effet, dès la fondation du nouveau régime en 1949, le Parti communiste fait face à une série de contraintes dans l'industrie cinématographique : le besoin de réorganiser l'administration après la fuite de l'ancien gouvernement du Guomindang à Taïwan, la réparation des destructions

matérielles causées par les guerres, étrangères et civiles, le contrôle de l'inflation et l'apport d'aides financières pour que les studios cinématographiques puissent continuer à tourner des films et régler les salaires, mais aussi et surtout, le contrôle du monopole américain sur le marché du film. Malgré tout, le PCC manque d'expérience en matière de gestion administrative et dans le domaine de la création cinématographique. Afin de résoudre ces problèmes au plus tôt, le PCC doit obtenir le soutien de studios cinématographiques privés et des professionnels progressistes demeurés à Shanghai suite à la libération de la ville. C'est ainsi que, entre 1949 et 1950, le PCC et les cinéastes de gauche parviennent temporairement au consensus susmentionné, constaté par Zhang Shuoguo.

Pourtant, une comparaison du contenu des « Instructions » et des « Propositions » révèle des divergences irréconciliables entre le PCC et les cinéastes de gauche dans le domaine du cinéma, divergences qui se manifestent avant tout dans la différence de perception de la nature du cinéma. Les « Instructions », qui représentent le point de vue du PCC, soutiennent que le cinéma est « un outil pour la lutte des classes, et rien d'autre [...] » (Meng, 2001 : 9). En effet, pour le PCC, le cinéma est un instrument dont la fonction la plus importante est de véhiculer la propagande des mesures politiques du régime. C'est la raison pour laquelle le Parti élabore une planification thématique des scénarios de films dès la publication de ce premier document sur les politiques cinématographiques. Selon Meng Liye, cette attitude reflète « l'esprit du Parti en termes de littérature et d'art révolutionnaires » dicté par « le principe de Lénine selon lequel la littérature et l'art sont 'les roues et les vis' du mécanisme de la révolution », ce qui met également l'accent sur la fonction idéologique du cinéma (Meng, 2001 : 11). Pour le PCC, la nature du cinéma est ainsi unique et exclusive. Sous le régime socialiste, tous les rouages de l'industrie cinématographique seront maîtrisés et contrôlés par le Parti.

Or, les « Propositions », rédigées par les professionnels progressistes du cinéma, soutiennent que la nature du cinéma est multiple. D'une part, les cinéastes de gauche affirment dans les « Propositions » que le cinéma est « un outil précieux du point de vue culturel et pédagogique » sans évoquer le lien qui le relie à la propagande et à la lutte des classes (Ou, Cai etc., 1949 : 3). Nous pouvons donc constater que les « Propositions » ne sont pas soumises à la discipline et à l'influence des « Interventions » de Yan'an comme le sont les « Instructions ». D'autre part, les professionnels progressistes attachent une grande importance à l'aspect commercial du cinéma, estimant qu'il peut générer d'énormes profits, et assimilent même son statut avec celui d'industries lourdes telles que la sidérurgie ou le pétrole (*ibidem*). Les cinéastes de gauche sont ainsi d'avis que les studios privés et les sociétés de distribution et de projection

devraient être pérennes rapidement après l'instauration du système socialiste et qu'ils obtiendront l'aide du gouvernement pour le financement et la distribution. C'est précisément cette divergence fondamentale dans la compréhension de la nature du cinéma qui conduit aux oppositions majeures entre les « Propositions » et les « Instructions » relatives au traitement des cinéastes et à la mise en place de critères et d'un système pour la censure des films.

En ce qui concerne le traitement des cinéastes, ces derniers estiment que, sous le nouveau régime, les professionnels progressistes et les studios privés font partie intégrante et inséparable du cinéma chinois puisqu'ils ont coopéré avec les communistes en luttant contre le gouvernement du Guomindang avant 1949. Par conséquent, dans les « Propositions », les cinéastes de gauche souhaitent que le gouvernement puisse fournir une aide financière et du matériel cinématographique aux cinéastes talentueux, former activement de nouveaux cinéastes et du personnel technique²⁹, et créer un syndicat national des travailleurs du cinéma afin de protéger les droits et intérêts des cinéastes (*ibid.* : 4-5). Or, les « Instructions », de leur côté, formulent les exigences suivantes relatives aux professionnels de l'industrie du cinéma :

« Concernant le personnel, en particulier les scénaristes, les réalisateurs et les acteurs, il est nécessaire qu'ils se voient enseigner les connaissances de base du marxisme-léninisme afin d'être informés des points de vue essentiels du marxisme-léninisme et de les sensibiliser à la politique et aux politiques menées par le Parti. [...] Il est nécessaire d'organiser cet apprentissage, de façon pratique, en y consacrant toutes les énergies, afin d'apporter une aide concrète » (Meng, 2001 : 9-10).

Bien que ces exigences s'adressent aux professionnels progressistes des studios nationaux, elles révèlent que l'intention du PCC n'est pas de proposer aux cinéastes de gauche l'aide financière et matérielle qu'ils espèrent, ou de leur apporter leur soutien pour qu'ils réalisent des films conformément à leur souhait, mais plutôt de les aider à s'informer sur le marxisme-léninisme et sur les mesures politiques du Parti et, à cette fin, de leur imposer une rééducation idéologique afin qu'ils tournent des films qui répondent à ses besoins. De cette façon, le PCC peut exercer un contrôle sur le thème et le contenu des films dès le début du processus de création.

En termes de censure des films, il ressort de la comparaison entre les « Instructions » et les « Propositions » que si le PCC instaure vis-à-vis de l'industrie cinématographique qu'il dirige

²⁹ À cet égard, les cinéastes de gauche proposent également un plan d'action précis, notamment la création d'écoles de cinéma, l'envoi de cinéastes à l'étranger pour y étudier, le recrutement en Chine d'experts techniques étrangers, ainsi que la mise en place d'un système de stages.

un système de censure relativement souple au début de la RPC, des divergences fondamentales l'opposent encore aux professionnels progressistes. Dans les « Propositions », fruit des expériences et des souffrances des cinéastes de gauche dans leurs pratiques du cinéma depuis de nombreuses années, les cinéastes réclament l'abolition du système de censure établi par le Guomindang et proposent « une autocensure » organisée par des commissions élues par les studios (Ou, Cai etc., 1949 : 5). Ils proposent également que le ministère de la Culture exerce uniquement une censure visant les anciens films produits en Chine et les films importés (*ibidem*). Par ailleurs, dans les « Propositions », les cinéastes de gauche ne font pas mention de la question de la censure des scénarios, peut-être étaient-ils d'avis d'y mettre fin.

En conclusion, comparées aux « Instructions » des communistes, les politiques proposées par les « Propositions » des cinéastes sont plus concrètes et plus précises. Grâce à l'attitude prudente et souple des dirigeants communistes dans un premier temps, les représentants du cinéma progressiste sont encouragés à participer au processus de construction du nouveau cinéma chinois. Mais cette mesure n'empêchera pas le PCC de construire un système du cinéma étatique.

3.4 La mise en place du dispositif cinématographique de la production du film sur la Seconde Guerre sino-japonaise

Au lendemain de la fondation de la RPC, la mise en place du dispositif cinématographique est devenue la priorité majeure du PCC, avec pour unique objectif le contrôle étroit de tous les rouages de l'industrie cinématographique. Par cette mesure, à l'instar des autres films, la production, la distribution et la projection de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise sont progressivement intégrées à la gestion du cinéma et au plan de production mis en œuvre sous la direction du PCC. De cette façon, l'industrie cinématographique toute entière sera développée selon l'orientation déterminée et établie par le Parti. Nous étudierons ici les mécanismes administratifs et les engagements de politiques cinématographiques mis en place pour atteindre cette finalité.

Les études sur la mise en place de ce dispositif cinématographique sont peu nombreuses. Parmi celles-ci, le travail le plus représentatif est l'article de Zhou Yong intitulé « La

reconstruction du système de production du cinéma chinois depuis 1949 » (2009). Ce sujet est également traité sommairement dans les trois livres suivants, *Histoire de l'idéologie du cinéma chinois* (1995) de Hu Jūbin, *Histoire de l'art cinématographique de la Chine nouvelle 1949-1965* (2009) de Meng Liye et *Le cinéma du peuple pendant l'époque de Mao Zedong 1949-1966* (2010) de Qi Zhi. Ces recherches ne décrivent que brièvement le processus d'élaboration du système cinématographique socialiste et ses caractéristiques. En nous fondant sur ces recherches, nous divisons le processus de mise en œuvre du dispositif cinématographique en cinq étapes, suivant un ordre chronologique.

3.4.1 Étape I : la fondation du Bureau administratif central du cinéma

La première étape débute en avril 1949 avec la fondation du Bureau administratif central du cinéma, six mois avant la proclamation de la République populaire. À ce moment-là, aucune instance dirigeante de la culture au niveau national n'est encore établie et la priorité accordée à la mise en place du Bureau du cinéma est le signe que le PCC attache une extrême importance à la création cinématographique. Ce Bureau du cinéma, d'abord rattaché à la Section de propagande du Comité central du PCC, puis au ministère de la Culture à partir d'octobre 1949, est « défini par le pouvoir d'État comme la plus haute institution administrative chargée de la production et de la gestion des films à l'échelle nationale » (Shi, 2001 : 7). La tâche principale du Bureau est de « mettre au point un plan de production pour les studios nationaux en accord avec la politique gouvernementale et selon les directives des instances supérieures ou des dirigeants à l'échelon central, et d'exercer une censure depuis l'écriture du scénario jusqu'à l'achèvement du film » (Hu, 1995 : 4). Autrement dit, il est le principal exécutant qui transmet les volontés du gouvernement au personnel créatif et l'incite à créer conformément aux objectifs du gouvernement.

Les recherches de Hu Jūbin, chercheur spécialisé dans le cinéma de l'époque de Mao, sur les instances dirigeantes cinématographiques en Chine mettent en évidence la structure de l'administration du Bureau et son champ de compétence. Sont créés, sous son autorité, un comité artistique, un comité de production et un organisme de distribution, et le Bureau du cinéma « administre principalement les trois studios nationaux – du Nord-Est, de Pékin et de Shanghai – et les six grandes sociétés cinématographiques nationales » (*ibidem*). À partir des recherches de Hu Jūbin, le chercheur du cinéma Zhou Yong mentionne, dans son article « La reconstruction du système de production du cinéma chinois depuis 1949 », que le Bureau se

voir conférer des prérogatives étendues pour l'organisation et la répartition de la production et de la gestion du cinéma national. Il centralise, dans ses institutions affiliées, le « pouvoir de décision sur la création et la production », l'« autorité en matière de gestion du personnel », un « droit de contrôle sur la qualité du film » et un « pouvoir d'exploitation et de gestion de la distribution et de la projection » pour chaque entreprise de production auparavant indépendante (Zhou, 2009 : 79).

Cette mainmise sur le cinéma établit le Bureau du cinéma comme un puissant organe de pouvoir, doté d'une double fonction, à savoir la gestion en matière d'administration et en matière de production. Dans le cas précis des films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise, l'écriture et l'approbation des scénarios, la production et l'attribution aux réalisateurs sont gérées par le comité artistique du Bureau, le « droit d'exploitation et de gestion de la distribution et de la projection » des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise est confié à l'organisme de distribution du Bureau, tandis que la « gestion des normes techniques et la standardisation de la production » relève de la responsabilité du comité de production du Bureau (*ibidem*).

3.4.2 Étape II : l'implantation de la pensée de Mao dans le champ cinématographique

La deuxième étape, symboliquement très importante en ce qui concerne l'implantation de la pensée de Mao dans la littérature et l'art, et plus particulièrement dans le champ cinématographique, se déroule en juillet 1949. Le PCC convoque le Premier auquel participent « 824 représentants » d'artistes et d'écrivains, y compris nombre de professionnels de cinéma renommés comme Yuan Muzhi, Zhao Dan et Zheng Junli (Wang, 2016 : 48).

Le congrès se tient pendant 16 jours et donne lieu à 7 rapports et 15 présentations. Ces rapports comprennent le « Rapport politique au Congrès national des travailleurs littéraires et artistiques » du Premier ministre Zhou Enlai et le rapport général « Lutte pour la mise en place d'une littérature et d'un art pour le peuple dans la Chine nouvelle » du président de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques Guo Moruo. Sont également inclus « Lutte et développement de la littérature et l'art révolutionnaires sous l'oppression des réactionnaires » sur la littérature et l'art dans les zones contrôlées par le Guomindang du ministre de la Culture Mao Dun et « Littérature et art nouveaux pour le peuple » sur la littérature et l'art dans les zones de libération contrôlées par le PCC du vice-ministre de la culture Zhou Yang. Enfin, ils

contiennent « Littérature et art dans l'Armée populaire de libération » de directeur adjoint du Département politique général de l'Armée populaire de libération, Fu Zhong, « Lutte contre le cosmopolitisme dans les milieux littéraires et artistiques soviétiques » du vice-ministre de l'Éducation Qian Junrui et le « Rapport de fin de congrès » de Guo Moruo (Bureau de propagande du Congrès des travailleurs littéraires et artistiques, 1950 : 1-2). Par ailleurs, plus des deux tiers des sujets des 15 présentations du congrès portent sur la littérature et l'art dans les zones de libération contrôlées par le PCC (*ibidem*).

Lors de ce congrès, le cinéaste Yang Hansheng, représentant des cinéastes des territoires contrôlés par le Guomindang, présente un rapport intitulé « Mouvement progressiste du théâtre et du cinéma dans les territoires contrôlés par le Guomindang » dans lequel il dresse le bilan et fait l'éloge des bons résultats des films progressistes dans ces territoires entre 1928 et 1949. Néanmoins, à la fin de son rapport, Yang Hansheng livre un commentaire critique sur le groupe de cinéastes issu des territoires contrôlés par le Guomindang. Il indique que, sur le plan idéologique, « ils n'étudient pas de manière approfondie la pensée et les méthodes de Mao Zedong ; [...] certains ne réalisent même pas l'importance de cette réflexion », et sur le plan artistique, ces cinéastes « ne montrent aucun talent pour utiliser les formes appréciées par les ouvriers, les paysans et les soldats » (Qi, 2010 : 77).

Le vice-ministre de la Culture Zhou Yang, quant à lui, présente les réalisations et les expériences du mouvement littéraire et artistique dans les zones de libération contrôlées par le PCC sous le titre « Littérature et art nouveaux pour le peuple ». Il estime que, bien qu'il soit difficile d'étudier et de résumer de manière exhaustive les réalisations et les expériences littéraires et artistiques dans ces zones, une chose est certaine : ce n'est que suite à la tenue des « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » en 1942 que la création littéraire et artistique dans les zones de libération vit un « changement radical », « devenant 'la littérature et l'art véritablement nouveaux pour le peuple', et que la littérature et l'art se muent en une solution essentielle pour 'éduquer les masses et les cadres' » (Wang, 2016 : 48). Par conséquent, Zhou Yang pense que l'expérience littéraire et artistique dans les zones de libération démontre pleinement la justesse des « Interventions » de Mao Zedong, et produit un effet positif en termes de pratique culturelle. Zhou Yang propose donc, dans ce rapport, une nouvelle orientation pour la littérature et l'art chinois, y compris dans le champ cinématographique :

« Les ‘Interventions aux causeries sur la littérature et l’art à Yan’an’ définissent l’orientation de la littérature et de l’art dans la Chine nouvelle, et les travailleurs littéraires et artistiques dans les zones de libération s’inscrivent résolument et sciemment dans cette orientation, et attestent, en s’appuyant sur leur expérience, de la grande justesse de cette orientation, profondément convaincus qu’aucune autre orientation n’existe et que, si c’est le cas, ce n’est pas la bonne » (Zhou, 1949 : 70).

Le rapport de Zhou Yang, la présentation de Yang Hansheng et les rapports d’autres dirigeants du PCC se rejoignent sur un point : ils désignent formellement « la littérature et l’art prolétariens » formulés dans les « Interventions » de Yan’an, comme étant l’unique orientation pour le développement du cinéma de la Chine nouvelle (Mao, 1942 : 13).

Évidemment, ce congrès laissera une empreinte profonde dans les domaines littéraire et artistique de la Chine nouvelle. Concernant son influence dans le champ littéraire, le chercheur chinois Hong Zicheng propose l’analyse suivante dans *Histoire de la littérature chinoise contemporaine* (1999) :

« Le Premier congrès national des travailleurs littéraires et artistiques est considéré par la suite comme le point de départ de la ‘littérature contemporaine’. Sur la base d’un résumé et d’une réflexion sur le mouvement littéraire et artistique et la création dans les zones de libération et les territoires contrôlés par le Guomindang dans les années 1940, il désigne l’orientation littéraire déterminée par la littérature de Yan’an comme étant celle de la littérature contemporaine, et établit un programme standardisé et des règles précises pour la création et la critique théorique d’une littérature de cette nature, et l’orientation, les politiques et la manière de développer un mouvement littéraire et artistique. [...] Les thèmes, les personnages, les méthodes artistiques et le langage dans la littérature de Yan’an, ainsi que l’expérience du travail littéraire, des mouvements et des luttes en faveur du développement de la littérature dans les zones de libération sont considérés comme les acquis les plus importants qu’il faut perpétuer » (Hong, 1999 : 15).

Cependant, aucune étude à ce jour n’analyse l’impact de ce congrès dans le domaine cinématographique, qui pourtant sera équivalent à celui de la littérature. Le mode de production des films chinois avant 1949 est complètement exclu du système cinématographique de la Chine nouvelle, et le modèle artistique des zones de libération sous la direction du PCC est introduit et popularisé à l’échelle nationale en tant que « Littérature et art nouveaux pour le peuple » (Zhou, 1949 : 69). Comme l’analyse de Hong Zicheng, l’expérience de la création littéraire et artistique dans les zones de libération inspirera également les thèmes, les personnages, les

formes artistiques et le langage cinématographique des films de la Chine nouvelle, y compris ceux traitant la thématique de la guerre antijaponaise.

3.4.3 Étape III : la création des studios nationaux dirigés par le PCC

La troisième étape correspond à la création des studios nationaux dirigés par le PCC qui assoit ainsi sa domination sur la production cinématographique chinoise durant l'époque de Mao. Il s'agit principalement des Studios du Nord-Est, de Pékin, de Shanghai et du Premier-Août. Situés dans les villes de Changchun, Pékin et Shanghai, ces studios cinématographiques diffèrent par leurs traditions culturelles locales, le parcours de leurs cinéastes et leur plan de développement.

Fondé en 1946, le Studio du Nord-Est est le premier de tous les studios nationaux et le premier studio de cinéma relevant directement du PCC : sa création marque le début de la production cinématographique propre au PCC. Le mémoire de master de Bi Hedan, intitulé « Recherche sur le Studio de Changchun (1949-1966) » (2010), précise la composition des professionnels du cinéma du Studio du Nord-Est. Une partie est constituée de réalisateurs et acteurs chinois, issus de l'Association cinématographique du Mandchoukouo³⁰, et de techniciens de l'industrie cinématographique japonaise restés dans le Nord-Est après la guerre, tandis qu'une autre partie est formée de professionnels du cinéma provenant de Yan'an et des zones de libération du Nord-Est (Bi, 2010 : 14-15). Le personnel de Yan'an et de l'Association cinématographique du Mandchoukouo représente la force principale de l'équipe créative du Studio du Nord-Est entre 1949 et 1966³¹. Certains de ces professionnels du cinéma participent au tournage de films de la Guerre antijaponaise de l'époque de Mao, à l'instar des réalisateurs Lü Ban, Ling Zifeng et Sha Meng et des scénaristes Yan Yiyan et Yu Min qui prennent tous part au tournage des premiers films sur la Seconde Guerre sino-japonaise de la Chine nouvelle. Le Studio du Nord-Est peut être considéré comme une base et un modèle pour l'activité du « film du peuple » après 1949, ainsi que le souligne la spécialiste en histoire du cinéma, Gong Yan, dans son article « La reconstruction du mode du nouveau film chinois pendant 17 ans », dans lequel elle précise le statut du Studio du Nord-Est au sein des studios nationaux : « Le Studio du Nord-Est s'impose comme le prototype du cinéma de la Chine nouvelle et comme le berceau du 'film du peuple', son orthodoxie est inébranlable » (Gong, 2013 : 89).

³⁰ En août 1937, le Japon crée au Mandchoukouo l'Association cinématographique du Mandchoukouo (1937-1945), ancien nom du Studio du Nord-Est.

³¹ En 1955, le Studio du Nord-Est est renommé le Studio de Changchun.

Créé en avril 1949, le Studio de Beiping était auparavant le Troisième studio de la société cinématographique centrale géré par le gouvernement du Guomindang (Wang, 1985 : 56). Suite à la prise de Pékin par les communistes en janvier 1949, le PCC prend le contrôle de ce studio, il devient alors le Studio de Beiping et sera rebaptisé Studio de Pékin à l'issue de la proclamation de la RPC en octobre 1949. En raison du contexte particulier qui entoure la création du studio, la composition de son personnel s'avère différente de celle du Studio du Nord-Est, « constitué d'effectifs provenant du Studio du Nord-Est, d'équipes de tournage de la Chine du Nord et du Troisième studio de la société cinématographique centrale » (*ibidem*). Entre 1949 et 1952, le Studio de Pékin réalise deux longs métrages sur la Seconde Guerre sino-japonaise, *Les héros de Lüliang* (1950) et *Nouveaux héros et héroïnes* (1951), films emblématiques du cinéma antijaponais de l'époque de Mao.

Le Studio de Shanghai est lui fondé en novembre 1949. À l'instar du Studio de Pékin, il est créé à la suite de la prise de contrôle par le PCC des studios de cinéma, du Bureau administratif général de la société cinématographique centrale et des studios de photographie auparavant gérés par le gouvernement du Guomindang (Xu, 1985 : 100). Contrairement aux Studios du Nord-Est et de ceux de Pékin, le personnel créatif du Studio de Shanghai est majoritairement composé de cinéastes de gauche ayant réalisé des films à Shanghai avant 1949, dont Zhang Junxiang et Tang Xiaodan, réalisateurs reconnus pour leur immense talent à l'époque de Mao. Le PCC fait également affecter au studio du personnel et des cadres issus des troupes artistiques de l'armée des zones de libération. De 1949 à 1952, le Studio de Shanghai réalise le film *Le camp de concentration de Shangrao* (1951) qui a pour thème la Guerre antijaponaise.

Le studio du Premier-Août, créé le 1^{er} août 1952, est l'unique studio de cinéma militaire en Chine, il dépend du Département politique générale de l'Armée populaire de libération. Sa mission est établie ainsi :

« Produire divers films reflétant la lutte et la vie de l'armée populaire pendant les guerres révolutionnaires du peuple chinois et la période de construction du socialisme, véhiculer à l'écran l'image de soldats exceptionnels, éduquer les troupes sur le socialisme, le collectivisme, le patriotisme et l'héroïsme révolutionnaire, et accentuer le caractère révolutionnaire, la modernisation et la conformité aux normes internationales de l'armée » (He, 2001 : 18-19).

En 1956, le Studio du Premier-Août commence officiellement à réaliser des longs

métrages. Le thème de la guerre, y compris les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, constitue le thème clé de ces réalisations. Selon nos statistiques, de 1956 à 1966, le Studio du Premier-Août réalise au total dix films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise. Or, les règles de l'organisation interne du studio sont beaucoup plus strictes que celles des autres studios. En effet, le personnel a un double statut d'artiste et de militaire, la priorité étant donnée au second. Ces professionnels du cinéma sont donc tenus, dans le cadre d'une production cinématographique, « sous un régime militaire, [...] de respecter le code de conduite professionnelle de l'armée » (Weng, 2003 : 7-8).

Avec la création des quatre studios nationaux et l'émergence de Pékin comme épiscentre politique et culturel de la Chine après 1949, le centre de l'industrie cinématographique chinoise n'est plus seulement circonscrit à Shanghai. À l'époque de Mao, ce sont également Pékin et Changchun qui s'imposent progressivement, toujours avec Shanghai, comme les trois piliers de la production cinématographique. Cependant, les studios nationaux se voient imposer de nombreuses limites en matière de production cinématographique, comme le souligne Hu Jübin dans son *Histoire de l'idéologie du cinéma chinois* :

« De manière générale, entre 1949 et 1976, les studios nationaux ont essentiellement un statut d'atelier de finition : les plans de production et les thèmes abordés relèvent entièrement du Bureau administratif central du cinéma, même les équipes de tournage ne sont pas constituées librement, et l'organisation de la production des films ne dépend pas des réalisateurs, mais des dirigeants de l'administration. Il est du devoir des studios nationaux de s'assurer que les tâches sont exécutées conformément au plan établi par l'instance supérieure, le Bureau administratif central du cinéma » (Hu, 1995 : 7).

Les relations entre les studios nationaux et le Bureau du cinéma nous permettent de constater que ces studios n'ont aucun pouvoir de décision en matière de production ou de répartition du personnel. Le studio n'exerce ses compétences que lorsque le Bureau du cinéma approuve un scénario pour la production. Autrement dit, les studios nationaux ne disposent d'aucune autonomie en termes de création artistique ou de gestion d'entreprise, ils ne sont qu'une base de production cinématographique au service du Parti et de l'État.

3.4.4 Étape IV : l'établissement des nouveaux réseaux de distribution et de diffusion

La quatrième étape, démarche très importante pour la mise en place du dispositif cinématographique en Chine, se déroule entre 1949 et 1952, avec l'établissement des nouveaux réseaux de distribution et de diffusion. Au moment de la fondation de la RPC en 1949, le dispositif repose sur « 678 salles de cinémas » à travers tout le pays, dont « la plupart se situent essentiellement dans les grandes villes comme Shanghai, Tianjin, Beiping (Pékin), Guangzhou, Wuhan et Shenyang (Shen, 2005 : 152). En revanche, aucune salle n'existe dans les campagnes chinoises (Yin, 2011 : 69).

Après 1949, même si le nouvel État permet aux salles de cinéma privées de continuer à projeter des films, il devient impératif pour le PCC de créer un nouveau réseau de distribution et de diffusion du cinéma communiste, ce qu'il fait en adoptant des approches différentes en zones urbaines et en zones rurales.

Dans les régions urbaines, entre 1949 et 1952, « 943 salles de cinéma d'État » sont construites et « elles deviennent ainsi majoritaires par rapport aux salles privées » (Yin, 2011 : 70). En janvier 1951, la Société générale cinématographique de distribution et de diffusion est établie à Pékin. Relevant directement du Bureau administratif central de cinéma, elle dirige toutes les salles de cinéma étatiques et les « six sociétés régionales de distribution installées à Shenyang, Pékin, Shanghai, Hankou, Chongqing et Lanzhou » qui sont créées en décembre 1949 (Yu, 2006 : 90).

Afin de pallier l'absence de projection de film dans les petites et moyennes communes, les villages, les régions minières et les bases militaires, le PCC décide d'y envoyer des équipes de projection cinématographique. Dans les premiers temps de la RPC, le PCC met en place un programme de formation à Nankin au cours duquel « 1 870 projectionnistes » sont formés, ce qui permet de mettre sur pied environ 700 équipes de projection itinérantes (Shen, 2005 : 152). En 1951, le ministère de la Culture publie un document intitulé « Décision conjointe à propos des questions relatives aux équipes mobiles de projection cinématographique nationales et publiques ». C'est la première fois que sont formulées des exigences précises quant à la mission des équipes de projection itinérantes :

« Les équipes de projection itinérantes se voient chaque mois assigner des tâches,

et les publics visés sont les ouvriers, les paysans et les soldats. Elles doivent travailler en moyenne 10 à 15 jours par mois, attirer entre 1000 et 1500 spectateurs quotidiennement et, chaque année, travailler entre 120 et 180 jours et rassembler de 120 000 à 232 500 spectateurs. Les publics ciblés des équipes de projection itinérantes sont les masses d'ouvriers, de paysans et de soldats, et les personnes occupant un emploi dans les vastes zones rurales, au sein des troupes armées et dans les sites d'activité minière dépourvus de salles de cinéma » (Yin, 2015 : 14).

De 1950 à 1952, « 696 équipes itinérantes » sont formées par le Bureau central du cinéma pour la projection des films produits par les studios nationaux (Shen, 2005 : 153). Cette mesure d'envergure a pour effet de faire évoluer la situation en Chine où seules les grandes et moyennes villes disposent, avant 1949, de salles de cinémas.

Yin Peng mentionne dans ses recherches que, selon le document intitulé « Bilan du travail des équipes de projection cinématographique itinérantes dans la province du Henan » (1952), les films *Filles de Chine* (1949) et *Zhao Yiman* (1950), qui abordent le thème de la Guerre antijaponaise et le film *Liu Hulan* (1950), qui s'en inspire, sont les plus populaires auprès du public rural (Yin, 2015 : 65). Ces longs métrages jouent un rôle majeur en diffusant la propagande politique, ils exacerbent les sentiments patriotiques des paysans et inspirent leur dévouement pour le Parti. L'un d'eux déclare, après avoir vu *Filles de Chine* : « C'est le président Mao Zedong du PCC qui nous permet de vivre la belle vie que nous avons aujourd'hui » (*ibid.* : 59).

En 1952, l'État réussit finalement à atténuer en grande partie, sur une période très courte, l'écart entre les villes et les campagnes, et la mise en place des réseaux de diffusion cinématographique à l'échelle nationale est achevée. Les résultats sont très positifs : en 1949, le nombre de spectateurs chinois qui fréquentent les salles de cinéma n'est seulement que d'« environ 50 millions », alors qu'en 1952, il s'élève à « 560 millions dans toute la Chine », dont « 180 millions » dans les régions rurales (Shen, 2005 : 153). En outre, le nombre de spectateurs ayant vu les films produits par les studios nationaux « est passé de 5,12 millions en 1949 à 278,9 millions, il a donc été multiplié par 54,5 » (*ibidem*). Sont inclus les films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise produits par les studios nationaux qui sont extrêmement populaires auprès du public chinois.

3.4.5 Étape V : la promulgation officielle des politiques cinématographiques

Enfin, la cinquième et dernière étape correspond à la promulgation officielle des politiques cinématographiques de la Chine nouvelle. Le 11 juillet 1950, le Conseil des affaires de l'État approuve et publie les « Cinq décrets provisoires sur l'industrie cinématographique » formulés par le ministère de la Culture, à savoir l'inscription des entités cinématographiques, l'attribution du permis de distribution des nouveaux films, l'inspection des anciens films, l'exportation de films chinois et l'importation de films étrangers. Avec la publication du texte intégral de ces mesures politiques le 12 juillet dans *Le Quotidien du Peuple*, non seulement l'industrie cinématographique, mais la société chinoise toute entière, prennent connaissance des politiques cinématographiques rédigées par le gouvernement central.

Élaboré et approuvé par les organes du pouvoir de l'État, ce document contenant les politiques cinématographiques définit pour la première fois de manière officielle les lignes directrices à suivre, la méthode de travail à appliquer, les mesures générales et spécifiques à mettre en œuvre par les différents secteurs de l'industrie cinématographique dans la Chine nouvelle. C'est la normalisation d'une politique mise en place par l'État socialiste dirigé par le PCC pour guider, coordonner et développer l'industrie cinématographique. Ce document établit des critères de censure et des procédures pour l'inscription des entités cinématographiques, la distribution et l'exploitation des nouveaux films, l'inspection des anciens films et pour l'importation et l'exportation des films. Deux de ces politiques sont étroitement liées à la production de tous les films, y compris les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise.

En premier lieu, les « Mesures provisoires sur l'inscription des entités cinématographiques » visent les mesures politiques relatives à l'inscription de toutes les compagnies cinématographiques en activité, y compris « la production cinématographique publique, privée, en propriété mixte, exploitée par des ressortissants chinois à l'étranger ou en coentreprise sino-étrangère, le commerce des salles de cinéma, des équipes de projection itinérantes, de l'importation et l'exportation de films, du commerce des films, de la fabrication de matériel cinématographique, etc. » (Ministère de la Culture, 1950 : 67). Ces compagnies doivent s'adresser au Bureau administratif central du cinéma du ministère de la Culture du gouvernement populaire central (ci-après dénommé le Bureau du cinéma) pour se faire inscrire et remplir le formulaire de demande. Les éléments d'enregistrement ne doivent être ni dissimulés ni omis ; si une telle situation se présente, « le document doit être rectifié ou

complété en temps utile, dans le cas contraire, le certificat d'enregistrement d'entreprise sera annulé » (*ibidem*).

En outre, cette politique impose une autre obligation aux studios de cinéma :

« Article 7. Les studios de cinéma déjà enregistrés ne doivent pas produire de films incompatibles avec le programme commun de 'La Conférence consultative politique du peuple chinois' (la CCPPC) ; en cas de violation, le film doit être censuré ou interdit, et le certificat d'enregistrement sera annulé dans les cas graves » (*ibid.* : 67-68)³².

En d'autres termes, les studios de cinéma doivent se conformer lors des tournages à l'article 45 de la politique culturelle et éducative de la CCPPC qui « veut promouvoir la littérature et l'art au service du peuple, inspirer la conscience politique du peuple et encourager l'enthousiasme du peuple pour le travail » (« La Conférence consultative politique du peuple chinois », 1949).

En second lieu, les « Mesures provisoires sur l'octroi d'un visa d'exploitation pour un nouveau film » visent les mesures politiques relatives à l'attribution d'une licence pour la sortie en salle d'un nouveau film. Si une société de production est déjà enregistrée auprès du Bureau du cinéma, ses tournages et ses scénarios ne requièrent pas l'approbation du Bureau du cinéma, ses nouveaux films peuvent être projetés : « Tous les nouveaux films produits et scénarios écrits par les studios de cinéma qui ont déjà reçu l'autorisation du Bureau du cinéma du ministère de la Culture du gouvernement populaire central ne sont pas soumis à la censure » (Ministère de la Culture, 1950 : 68).

Ces mesures politiques stipulent également les étapes à suivre pour obtenir une licence de diffusion pour un nouveau film et la durée de validité de la licence :

« Article 2. À l'issue du tournage d'un film et avant la distribution ou la projection du film, le requérant doit remplir en deux exemplaires le formulaire d'enregistrement de production du film et la fiche d'informations de la demande de licence de projection, et demander l'enregistrement auprès du Bureau central du cinéma ou à l'un de ses organes habilités, en vue de l'octroi d'une licence de sortie en salle à l'échelle nationale. Une fois celle-ci délivrée, le film peut être projeté dans tout le pays » (*ibid.* : 68).

« Article 3. La licence de diffusion nationale de cinéma est valable pendant deux

³² « La Conférence consultative politique du peuple chinois » (la CCPPC) est un document constitutionnel provisoire formulé sous l'égide du PCC et adopté par la première session plénière de la Conférence consultative politique du peuple chinois le 29 septembre 1949. Il se compose d'un préambule et de sept chapitres comprenant 60 articles. Le gouvernement populaire central de la RPC, issu de cette conférence, a accepté ce programme d'action politique.

ans à l'issue desquels elle doit être renouvelée [...] » (*ibidem*).

En outre, cette politique définit les dispositions à prendre si un nouveau film, après sa projection, se révèle contraire au programme de la CCPPC :

« Article 5. Si le contenu d'un film est signalé comme étant incompatible avec le programme de la 'La Conférence consultative politique du peuple chinois' au moment de sa sortie, il sera soumis au ministère de la Culture du gouvernement populaire central pour décision à l'issue de la confirmation des faits établis après l'enquête conduite par les provinces et les municipalités relevant directement du gouvernement central ou par les autorités culturelles et éducatives compétentes des grandes régions administratives. Les autorités locales, quel que soit leur niveau, ne sont pas autorisées à interdire la diffusion d'un film de leur propre chef » (*ibidem*).

Ces politiques cinématographiques relèvent d'une décision qui fait autorité, prise par une institution qui détient le pouvoir public et qui est à la fois une disposition obligatoire pour la mise en œuvre des politiques concernant l'industrie cinématographique et la source du fonctionnement et du développement des studios de cinéma. Nous pouvons en déduire que ces politiques cinématographiques n'insistent pas sur la dimension politique du cinéma et n'exigent pas qu'il soit au service de la politique, excepté pour affirmer que les nouveaux films ne doivent pas aller à l'encontre du programme de « La Conférence consultative politique du peuple chinois ».

En termes de censure cinématographique, ces politiques suppriment la possibilité de censure d'un scénario ou d'un nouveau film produit par une société de production publique ou privée enregistrée auprès du Bureau central du cinéma avant la diffusion d'un film, tout en conservant le droit de censurer un film après sa sortie. Ce système de censure est conforme aux recommandations relatives à la censure cinématographique figurant dans les « Propositions sur les politiques cinématographiques » émanant des cinéastes de gauche tels que Ouyang Yuqian et Cai Chusheng cités précédemment. Ces mesures n'impliquent pas pour autant un renoncement du PCC à exiger que le cinéma soit au service de la propagande politique. Dans le cadre de ces politiques, le PCC délègue l'entière gestion de l'industrie cinématographique au Bureau central du cinéma, s'arrogeant ainsi le monopole du pouvoir sur la direction et l'administration de l'industrie cinématographique, et entreprend d'élaborer une planification thématique pour la production de nouveaux films.

3.5 Deux formes de politiques cinématographiques dans la période de transition (1949-1952)

Après avoir étudié la mise en place du dispositif cinématographique de la production du film sur la Seconde Guerre sino-japonaise, nous analyserons le début de l'interférence du pouvoir communiste dans la mise en scène de ces films. Dans le cadre d'une coexistence des studios privés et nationaux entre 1949 et 1952, même si l'État publie officiellement le même document au sujet des politiques cinématographiques des deux natures de studios, dans la pratique de la production, deux formes de politiques différentes sont adoptées et effectuées dans cette période de transition. Elles apportent inévitablement des représentations diverses de l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise.

3.5.1 La planification thématique des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise des studios nationaux

À l'époque de Mao, la planification thématique est une mesure politique essentielle de l'État pour intervenir dans la production du cinéma. Elle reflète les exigences impérieuses du PCC en termes de propagande politique. Cependant, les études sur la planification du thème cinématographique de l'époque de Mao sont peu nombreuses. Ce sujet est abordé principalement dans deux livres, *Histoire de l'idéologie du cinéma chinois* (1995) de Hu Jübin et *Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966* (2010) de Qi Zhi. Ces recherches exposent la raison et la nécessité qui conduisent l'État à élaborer une planification thématique des films de la Chine socialiste.

En nous appuyant sur ces recherches, et à partir du corpus de textes sur la politique cinématographique que nous avons indiqué dans la méthodologie ci-dessus, nous étudierons dans un premier temps la planification thématique élaborée par le Bureau du cinéma dans la période de transition puis, identifierons et analyserons ses liens avec les films traitant la Seconde Guerre sino-japonaise. Cette étude peut être utile pour mieux comprendre l'origine et le processus de planification élaboré par les autorités concernant les films de ce genre. Il convient de souligner que, pendant la période de transition, la planification thématique des films vise uniquement les studios cinématographiques nationaux : le plan de production des studios privés ne fait pas directement l'objet d'une intervention de l'administration.

En effet, avant 1949, la production cinématographique chinoise est répartie en différentes catégories : « film d'époque », « film d'arts martiaux », « film fantastique », « film d'amour », « film de mœurs », « film de guerre », etc. (Li, 2006 : 42, 45 ; Huangfu, 2005 : 4). Les longs métrages traitant la thématique de la Guerre antijaponaise sont pour la plupart classés dans la catégorie des films de guerre, mais certains d'entre eux, ayant effectivement pour toile de fond la Guerre antijaponaise, sont plutôt considérés comme des films d'amour ou des films de mœurs.

Suite à l'arrivée au pouvoir du PCC en 1949, les films sont catégorisés en fonction de leur thème. Dans *Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966*, Qi Zhi expose la raison majeure qui conduit l'État à élaborer une planification thématique des films :

« [...] le film n'est plus une production commerciale artistique au sens habituel du terme, il est intégré dans le plan d'État, devenant ainsi un produit intellectuel de propagande et d'éducation, commandé et organisé pour la société. En tant que production intellectuelle programmée et gérée par l'État, la vie exprimée dans un film doit correspondre à la vie sociale et économique des branches d'activité des ministères de l'Industrie, de l'Agriculture, de la Défense, de sorte qu'il est impératif que le sujet réponde à leurs besoins : les thèmes relevant de l'industrie, l'agriculture, l'enfance, des affaires militaires, etc. sont créés au moment voulu » (Qi, 2010 :43).

En outre, Hu Jübin analyse dans le détail la nécessité pour l'État de recourir à une mesure administrative – la planification thématique – en matière de production cinématographique de la Chine socialiste. Il en considère trois aspects :

« Premièrement, dans la mesure où les œuvres cinématographiques attirent un très large public, leur influence, positive ou négative, peut être immense. En conséquence, la création cinématographique doit se conformer à la politique gouvernementale et refléter cette politique de manière exhaustive, or cela ne peut être réalisé sans une planification thématique globale. Deuxièmement, la création cinématographique est une production collective qui nécessite un investissement important en ressources humaines et matérielles ; elle doit être encadrée avec soin afin d'éviter tout gaspillage qui peut s'avérer considérable. Troisièmement, la production cinématographique est une production industrielle, et celle-ci doit être organisée et planifiée » (Hu, 1995 : 32).

Les analyses de Qi Zhi et Hu Jübin nous permettent d'affirmer que la planification thématique, à l'époque de Mao, constitue un moyen politique très efficace pour l'État de tenir

l'industrie cinématographique sous son autorité, en particulier la production des films. Cette organisation va initier un plan de production annuel, déterminer l'orientation de la production cinématographique pendant l'ère maoïste, et satisfaire aux exigences impérieuses du PCC.

Comme nous l'avons exposé ci-dessus, la planification thématique des films élaborée pour la première fois par le PCC remonte à la veille de l'avènement de la Chine nouvelle, lors de la rédaction des « Instructions à propos du travail cinématographique » (1948) par le Département de la propagande du Comité central du PCC. Ce document politique constitue une esquisse de la future planification thématique de la création cinématographique de la Chine nouvelle.

Dans les documents relatifs aux politiques cinématographiques et aux discours des dirigeants du PCC à l'époque de Mao, les premières exigences du PCC concernant la littérature et la réalisation de films ayant pour thème la Guerre antijaponaise sont formulées dans le rapport de Zhou Yang intitulé « Littérature et art nouveaux pour le peuple » lors du Premier congrès national des travailleurs littéraires et artistiques convoqué en juillet 1949 :

« La guerre révolutionnaire qui s'achève et qui est le reflet de la guerre de libération du peuple, voire de la Guerre de résistance contre les Japonais, appartiendrait-elle au passé et ne serait-elle plus nécessaire ? Non, [...] Alors le temps est venu, toute la nation est impatiente de voir la première, la deuxième et même de nombreuses grandes œuvres qui décriront cette guerre ! Elles rendront compte non seulement de la bravoure des commandants et des combattants, mais aussi de leur sagesse, de leur pensée tactique et de la façon dont la pensée militaire du président Mao est mise en œuvre au sein de l'Armée du peuple. Ces écrits constitueront le témoignage artistique le plus précieux de l'histoire de la lutte pour la libération du peuple chinois » (Zhou, 1949).

Cette citation de Zhou Yang révèle essentiellement deux aspects qui caractérisent le point de vue du PCC sur la Seconde Guerre sino-japonaise. D'une part, cette guerre fait partie de la Guerre révolutionnaire chinoise. Ce nouveau cadre cognitif sur l'histoire moderne de la Chine change fondamentalement la perception de la nature de la Guerre antijaponaise : selon le PCC, cette guerre n'est plus une guerre de résistance contre l'agression étrangère mais, à l'instar de la Guerre civile chinoise, il s'agit d'une révolution du peuple chinois contre l'impérialisme, le féodalisme et le capitalisme.

D'autre part, puisque les œuvres littéraires ou cinématographiques ayant pour thème la Guerre antijaponaise « constitueront le témoignage artistique le plus précieux de l'histoire de la lutte pour la libération du peuple chinois », le contenu de leur création doit être clairement

défini. Cette orientation signifie que la mise en œuvre de la pensée militaire antijaponaise de Mao Zedong au sein de l'armée chinoise sera la pierre angulaire de la planification thématique de ces films. C'est également la première fois que la pensée militaire de Mao est officiellement mise en avant pour nourrir l'écriture des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, et les contributions du gouvernement du Guomindang relatives à cette guerre seront dorénavant exclues du programme de tournage de ces films. Ce discours de Zhou Yang, vice-ministre de la Culture qui se fait l'interprète des opinions des hauts dirigeants du PCC, établit les règles auxquelles devront se conformer les cinéastes pour réaliser des films sur la Guerre antijaponaise à l'ère maoïste qui s'annonce.

D'après l'étude de notre corpus de textes sur la politique cinématographique, nous remarquons que, c'est en 1950, soit la deuxième année suivant la fondation de la Chine nouvelle, que le premier plan annuel de la production cinématographique, intitulé « Sur le projet de plan de création des films de fiction pour l'année 1951 et remarques sur le travail de réalisation », est élaboré par le Bureau central du cinéma du ministère de la Culture. À ce moment-là, le pouvoir central possède trois studios cinématographiques nationaux, le Studio du Nord-Est, le Studio de Pékin et le Studio de Shanghai, dont les films attirent annuellement plus de 150 millions de spectateurs à travers le pays (Ministère de la culture, 1951 : 2). Selon ce document, il est prévu que les studios nationaux produisent 18 films de fiction en 1951 :

« Les thèmes des 18 films de fiction sont répartis comme suit :

(1) Trois ou quatre films, idéalement quatre, mettant en scène des opérations de combat. Il serait également souhaitable que le nouveau patriotisme continue d'être exalté dans certains films nationaux, notamment les réflexions stratégiques des hauts généraux. (2) Quatre ou cinq films, idéalement cinq, traitant de la production et de la construction, dont deux sur l'agriculture [...], deux sur la construction industrielle et un sur l'économie. (3) Au moins deux films sur la réforme agraire [...] (4) Un ou deux films sur les innovations techniques ou scientifiques. (5) Deux films traitant de l'opposition à l'impérialisme américain et de la paix mondiale. (6) Deux films sur l'internationalisme. (7) Un film sur les minorités. (8) Un film sur la construction culturelle. (9) Un film qui aborde le thème de l'enfance. (10) Un film qui se rapporte à l'histoire [...] (11) Un autre film peut traiter par exemple du style de vie des cadres » (Chen, 1950a : 33).

À propos de cette planification thématique, le chercheur Hu Jūbin livre ce commentaire :

« Cette planification thématique [...] correspond presque entièrement aux

politiques du Parti et du gouvernement de l'époque. En comparaison des thèmes définis par le Département de la propagande du Comité central du PCC en 1948, l'étendue des possibilités est considérablement limitée » (Hu, 1995 :34).

D'après notre analyse, en comparaison des « Instructions » (1948), les catégories de films sont ici plus nombreuses, 11 sujets d'histoire sont explicitement formulés et le nombre de films est spécifié, ce qui annonce le début de la réalisation de films sur commande de l'État. Le plan expose de façon exhaustive les exigences impérieuses du PCC dans les premières années de la fondation de la RPC pour orchestrer la propagande à l'échelle nationale, à savoir le patriotisme, l'économie, la production, la construction, la réforme agraire, l'opposition à l'impérialisme américain, etc. De cette façon, la planification thématique des films par le PCC commence à prendre forme. C'est également la première fois que le PCC mentionne explicitement la réalisation de films de fiction sur le thème de la guerre dans son plan annuel de la production cinématographique et, parmi tous les sujets, celui du film de guerre ayant pour fonction de promouvoir le patriotisme occupe le premier rang.

Parallèlement, afin de garantir la mise en place de la planification thématique, le Bureau central du cinéma fixe des règles draconiennes concernant les étapes de création, en imposant des délais imposés aux scénaristes et réalisateurs :

« Pour les scénaristes, un scénario doit être achevé en huit mois. L'emploi du temps est fixé comme suit : l'acquisition du matériel, la conception de l'histoire et l'écriture du synopsis de chaque scène sont achevées dans les cinq premiers mois. À la fin du cinquième mois, les synopsis des scènes passent à l'inspection du ministère de la Culture ; la rédaction des dialogues (en collaboration avec le réalisateur) et la rectification du scénario doivent être achevées à la fin du septième mois. Le scénario complet est réexaminé par le ministère de la Culture, pendant que le réalisateur commence la préparation du tournage ; le dernier mois est la période de rectification collective réalisée par le scénariste, le réalisateur et les acteurs » (Chen, 1950a : 33-34).

« Pour les réalisateurs, la réalisation d'un film dure dix mois. L'emploi du temps est fixé comme suit : du premier mois au deuxième mois, le réalisateur termine le scénario avec le scénariste selon les synopsis des scènes ; au troisième mois, il fait la dernière rectification du scénario avec le scénariste et les acteurs ; le découpage et la préparation du tournage sont achevés à la fin du cinquième mois ; la production est commencée le sixième mois, le tournage, le montage et le mixage doivent être terminés à la fin du neuvième mois : le dernier mois est la période de la vérification (par le ministère de la Culture), de la modification du film et du rapport de production » (*ibid.* :

34)³³.

Hu Jübin désigne l'intention essentielle de ces règles strictes dans cette approche :

« Cette méthode, à laquelle recourt l'organe gouvernemental, qui consiste à choisir les sujets, à imposer autoritairement aux studios leurs productions, et à exiger des réalisateurs de terminer les films dans les délais prescrits, relève clairement d'un dessein politique, à promouvoir les politiques gouvernementales par le truchement de la production cinématographique » (Hu, 1995 :34).

À l'évidence, les films produits par les studios nationaux représentent des investissements étatiques considérables pour le PCC. Afin de freiner les dépenses de l'État et ainsi d'éviter le gaspillage, le ministère de la Culture sélectionne rigoureusement les sujets et la méthode de travail, ne laissant aucune place au choix personnel des scénaristes ou des cinéastes rattachés aux studios nationaux.

Le bilan de la production cinématographique de l'année 1951, publié dans *Chronologie du cinéma chinois-volume sur le programme général* (I), nous permet de constater le résultat de la mise en application, au sein des studios nationaux, de la première planification thématique annuelle des films établie par le PCC. En 1951, ces studios produisent « 12 films », soit six de moins que prévu (Chen, 2005 : 368). Néanmoins, quatre films illustrant des combats sont réalisés conformément aux objectifs du plan, ce qui confirme que la mise en avant du thème de la guerre se révèle en effet une préoccupation prioritaire pour les studios nationaux à cette époque. Parmi ces quatre films, deux abordent la Seconde Guerre sino-japonaise : *Nouveaux héros et héroïnes*, avec cette guerre pour sujet principal, est réalisé par Shi Dongshan et produit par le Studio de Pékin, et *Le camp de concentration de Shangrao*, qui illustre la lutte entre le Guomindang et le PCC dans le contexte de la Guerre antijaponaise, est mis en scène par Sha Meng et Zhang Ke et produit par le Studio de Shanghai.

Un autre organe a influé sur l'écriture de scénarios sur le thème de la Seconde Guerre sino-japonaise, c'est la Commission directrice du cinéma, effective deux ans, de juillet 1950 à juillet 1952. Cette commission est mise en place par le ministère de la Culture pour commenter, voire censurer, les scénarios de films et les synopsis des studios nationaux, et les films des studios privés)Agence de Presse Xinhua, 1950(. Dirigée par le ministre de la Culture Shen Yanbing,

³³ Ces deux citations sont traduites du chinois en français par Kai Yin, dans la thèse *Un écran idéologisé : le cinéma chinois de 1949 à 1966*, Université de Paris I (2011 : 62-63).

la commission comprend 32 membres issus de différents départements des autorités centrales – propagande, culture, syndicat, presse, éducation –, des responsables du département politique général de l'Armée de libération, ainsi que des personnalités éminentes des milieux culturels et cinématographiques³⁴. Cette commission n'entreprend aucun travail significatif au cours de ses neuf premiers mois d'existence.

Jusqu'en avril 1951, le Comité central du PCC considère que plusieurs films produits par les studios cinématographiques privés, dont *La vie de Wu Xun* (1950) en est emblématique, véhiculent une idéologie bourgeoise. Par conséquent, sous la direction du Parti, les médias nationaux représentés par *Le Quotidien du peuple* soumettent *La vie de Wu Xun* à la critique et lancent « un mouvement de la réforme de la pensée » dans les milieux cinématographiques (Mao, 1951 : 138). C'est dans ce contexte que la Commission directrice du cinéma décide de mettre en place un comité permanent afin de renforcer l'encadrement des œuvres cinématographiques ; ce n'est qu'à partir de ce moment-là que la commission jouera pleinement son rôle. La plus grande influence de la commission sur les scénarios des films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise porte sur le fait de « choisir des thèmes majeurs » comme idée directrice, et d'exercer un contrôle strict sur tous les scripts (Qi, 2010 : 161). L'écriture dite « des thèmes majeurs » exige des écrivains et des scénaristes « d'avoir une vue d'ensemble des grandes politiques du gouvernement pour mener à bien la réalisation artistique » : un scénario doit s'appuyer sur les grands événements sociaux et politiques (Hu, 1995 : 34). Selon la Commission directrice du cinéma, en matière de films ayant pour thème la guerre, incarnés par la Guerre antijaponaise et la guerre de libération, les scénaristes et réalisateurs « doivent acquérir une compréhension à un niveau macroscopique » des films abordant le thème de la guerre. S'ils décrivent « certains petits événements et les personnages sans importance », les sujets ne refléteront plus la nature de ces guerres (*ibid.* : 34-35).

Deux ans après la dissolution de La Commission directrice du cinéma, Cai Chusheng, ancien membre du comité permanent, critique publiquement les effets négatifs de la logique et de la méthode de travail appliquées en son sein sur l'écriture des scénarios de films :

« En 1951 et 1952, du fait que les camarades dirigeants rejettent les méthodes d'encadrement sur le plan créatif, en dépit de ce que les écrivains sont en mesure d'écrire et des attentes impatientes du public à l'égard des films, certains nouveaux

³⁴ Les membres du comité sont Shen Yanbing, Zhou Yang, Ding Yilin, Sha Kefu, Yuan Muzhi, Cai Chusheng, Shi Dongshan, Chen Bo'er, Li Lisan, Lu Dingyi, Qian Junrui, Liao Chengzhi, Xiao Hua, Jiang Nanxiang, Xu Bing, Deng Tuo, Liu Geping, Zhang Zhixiang, Shen Zijiu, Ding Ling, Ai Qing, Lao She, Zhao Shuli, Yang Hansheng, Tian Han, Hong Shen, Ouyang Yuqian, Cao Yu, Li Bozhao, Jiang Qing, Zhou Weiying et Wang Bin (Agence de presse Xinhua, 1951).

écrivains sont soumis à des exigences créatives vides et irréalistes. La créativité est sérieusement étouffée, avec plus de 400 synopsis, 80 histoires et 40 scénarios refusés. Les conséquences sont telles que l'ensemble des forces anciennes et émergentes rencontrent des difficultés : le tort causé à la profession est incommensurable » (Cai, 1954 : 163-164).

Le vice-ministre de la Culture et directeur du Bureau central du cinéma Chen Huangmei se livrera à une réflexion approfondie à l'ère post-Mao :

« L'objectif de la Commission directrice du cinéma est d'assurer la coordination et la coopération entre toutes les parties concernées afin que l'industrie cinématographique et la création cinématographique nationales s'inscrivent dans une orientation idéologique unifiée, et ainsi évitent toute erreur politique. Toutefois, dans la pratique, elle viole fondamentalement les lois objectives de la création artistique. Les critiques et les exigences, d'où qu'elles proviennent, qu'elles soient bienveillantes ou excessives, isolent les scénaristes et réalisateurs dans une bulle dans laquelle ils se sentent désarmés et dont ils ne savent comment s'affranchir. Il en résulte une ingérence grave, voire brutale, dans le travail de création » (Chen, 1989 : 70).

Au début de l'année 1952, dans le cadre de la rectification idéologique imposée à l'industrie cinématographique, le Bureau central du cinéma du ministère de la Culture publie le « Plan de travail de la production cinématographique pour l'année 1952 » qui élabore la planification pour la thématique annuelle des films :

« Afin d'optimiser la planification de la sélection des thèmes, le choix du sujet des films doit correspondre étroitement aux besoins de la construction politique, économique, culturelle et éducative du pays, et refléter rapidement la grande victoire de l'œuvre d'édification de la nation et de la lutte révolutionnaire. Le plan de création et de production de 1952 doit principalement illustrer la vie et la lutte héroïques des ouvriers, paysans et soldats dans l'œuvre d'édification et le combat révolutionnaire, façonner l'image typique du héros de la classe ouvrière, faire l'éloge des héros de l'Histoire, et introduire les expériences innovatrices dans le domaine de la production ainsi que les connaissances scientifiques et technologiques qui nécessitent d'être diffusées urgemment. [...] Pour renforcer son rôle en matière d'éducation politique, le sujet d'un film de fiction ne doit pas uniquement s'appuyer sur les scénaristes pour plonger au plus profond de la vie et refléter la réalité, mais il doit également être inspiré par l'adaptation d'excellentes œuvres littéraires et dramatiques » (Bureau central du cinéma du ministère de la Culture, 1952 : 234-235).

Conformément à ces directives, le Bureau central du cinéma formule le programme de production des films et d'écriture de scénarios pour 1952 comme suit :

« I. Plan de production. 1. Les films de fiction : production de huit à dix longs métrages par le Studio de Changchun, le Studio de Pékin et le Studio de Shanghai [...], et production de trois à cinq longs métrages par le Studio unifié de Shanghai [...].

II. Planification de l'écriture des scénarios (la production doit être achevée en 1953). 1. Les longs métrages : estimation de la réalisation de dix films et de 15 propositions de thèmes. Plan : deux films doivent traiter de l'industrie, cinq films de l'agriculture, cinq films des affaires militaires, et trois films aborderont d'autres domaines » (*ibidem*).

De plus, la planification thématique de 1952 ajoute une règle extrêmement stricte par rapport à celle de 1951 :

« La planification thématique des films et les ébauches de scénarios doivent être examinées et approuvées par les chefs des différents départements et branches pour être acceptées, avant que les scénaristes n'entreprennent la rédaction en plongeant dans le vif du sujet. Tout au long du processus de création, il est requis des départements concernés et des chefs du Parti et des gouvernements régionaux de donner des directives, d'apporter leur contribution et d'assumer la responsabilité de la vérification et de l'approbation des scénarios [...] » (*ibid.* : 234).

Le document explique qu'il s'agit « d'assurer la justesse du thème de chaque film et de maintenir un contact étroit avec les départements et branches de tous niveaux du gouvernement populaire dans le travail de création et de production », et que « c'est l'une des clés de la réussite de la mise en œuvre du plan de création » (*ibidem*). La publication de ce plan annuel annonce la mise en place par le PCC d'un dispositif qui permet l'intervention des départements gouvernementaux et des responsables de l'administration impliqués à chaque étape clé du processus de création du scénario : planification thématique, synopsis puis rédaction finale. Une telle méthode de gestion est tout à fait contraire à l'esprit des « Instructions à propos du travail cinématographique » publiées par le Département de la propagande du Comité central du PCC en 1948. Elle viole en effet les règles de la création et de la gestion des films, en plus d'être difficile à mettre en œuvre dans la pratique. La conséquence de ce contrôle rigoureux se traduit par une diminution significative de la production de films entre 1952 et 1953. En 1952, les studios nationaux n'achèvent que la moitié des tournages prévus selon le plan, soit cinq films de fiction ; de même, en 1953, seulement sept des 15 films programmés initialement sont

réalisés (Wang et Wang, 2001). En 1952 et 1953, les scénarios des films de la Guerre antijaponaise étant soumis à un contrôle si strict, aucun film n'est tourné, ce qui témoigne de l'échec total du plan annuel de la production cinématographique du PCC.

3.5.2 La politique cinématographique à l'égard des studios privés

La planification élaborée par le Bureau central du cinéma au début des années 1950 n'implique que les studios nationaux. Concernant les studios privés, les politiques cinématographiques existantes sont assouplies, le PCC leur accordant une plus grande liberté. En juillet 1949, le futur premier ministre de la République populaire Zhou Enlai précise sa position à l'égard des artistes de l'ancien régime lors de son discours au Premier congrès national des travailleurs littéraires et artistiques : « Nous y respectons les artistes de la vieille école qui sont populaires dans les masses. Ce qu'il y a de bon dans l'ancien peut avoir un avenir en s'incorporant au nouveau. Il ne faut pas dire tout est bon, ni tout est mauvais dans l'ancien » (Zhou, 1949)³⁵. Le discours de Zhou Enlai reflète l'attitude officielle du nouveau régime envers les professionnels du cinéma ayant travaillé pour des studios privés avant 1949 : ambiguë et équivoque, elle ne reconnaît pas complètement leur mérite ni ne conteste ouvertement leur travail.

En effet, dès la fondation de la République en 1949, il reste principalement huit studios privés renommés à Shanghai. Durant la période de transition que connaît l'industrie cinématographique entre 1949 et 1952, ces studios privés ont l'intention de trouver une place légitime au cinéma traditionnel chinois d'avant 1949, grâce auquel ils peuvent prolonger le style humaniste et réaliste du cinéma qui s'intéresse aux citadins et aux petits-bourgeois. Par exemple, en novembre 1949, le Studio Wenhua, le plus grand studio privé à Shanghai, élabore un document interne nommé « Cinq principes de production cinématographique ». D'après ces principes, le Studio Wenhua constate que « Toutes les créations de la nouvelle société, les exploits du peuple (en particulier les ouvriers, paysans et soldats) dans la lutte révolutionnaire, la construction et la production, devraient figurer en tête de liste de notre description » (Qi, 2010 : 90). Néanmoins, le Studio Wenhua expose des arguments solides et valables en faveur du maintien de son public cible, à savoir les citadins :

« À l'heure actuelle, les films que nous proposons s'adressent principalement aux citadins, parmi lesquels la petite bourgeoisie est majoritaire, et dont l'idéologie reste

³⁵ Traduit par Bergeron Régis dans l'ouvrage *Le cinéma chinois 1949-1983*, Volume I, Paris, L'Harmattan. p. 24.

dépassée par rapport aux classes prolétariennes. Compte tenu de cette condition particulière et du niveau actuel des masses, il est de notre devoir de nous tenir du côté du prolétariat et du peuple, de les transformer, les éduquer, les aider à se débarrasser des fardeaux qu'ils portent, de façon à ce qu'ils se regroupent, progressent et participent à la construction de la nouvelle société » (*ibidem*).

Parallèlement, le Studio Guotai essaie de distinguer la position des studios nationaux de celle des studios privés en employant deux métaphores : la « neige » et la « pluie » (*ibid.* : 91). La « neige » représente les films des studios nationaux qui occupent une position majoritaire au sein du marché du cinéma en fournissant des productions qui portent sur le prolétariat, tandis que la « pluie » des studios privés se préoccupe du goût des bourgeois et des intellectuels (*ibidem*).

Au moment où les studios privés tentent de se positionner dans l'industrie cinématographique de la Chine nouvelle, le Bureau central du cinéma convoque une réunion du Comité artistique et du Comité de production ainsi que la Première Conférence nationale sur la distribution qui se tiennent à Pékin du 22 octobre au 8 novembre 1949. Au cours de la réunion du Comité artistique du Bureau du cinéma, la discussion est engagée au sujet de l'industrie cinématographique privée et les directives du vice-ministre de la Culture Zhou Yang sont transmises. Ce dernier réaffirme les principes énoncés dans les « Instructions à propos du travail cinématographique » (1948), à savoir que les films des studios privés doivent se prononcer contre l'impérialisme, le féodalisme et le capitalisme bureaucratique, mais ne doivent pas diffuser un contenu anticomuniste, antisoviétique ou anti-démocratique populaire, ce qui ouvre grand la voie vers la production pour les studios privés (Liu, 1999 : 214).

Le 9 novembre 1949, au lendemain de la réunion qui s'est tenue à Pékin, le Bureau des affaires culturelles de Shanghai organise une réunion entre des membres de sociétés de production privées. Au cours de cette réunion, Xia Yan, responsable du Bureau des affaires culturelles de Shanghai et scénariste de gauche reconnu, leur fait part de la politique cinématographique du gouvernement central à l'égard des studios privés. Il assure aux entrepreneurs des studios privés que l'État garantira leur production et leur exploitation s'ils respectent les principes politiques du PCC. À la condition donc de ne pas violer les principes politiques – être anti-impérialiste, anti-féodaliste et anticapitaliste bureaucratique, et ne pas être antisoviétique, anticomuniste et anti-démocratie populaire –, « l'exigence minimale pour la ligne de conduite relative à la production des sociétés privées étant qu'elle soit sans danger pour le peuple », il est requis « que soit procurée une nourriture intellectuelle pour le peuple qui sera

bénéfique à la pensée et à l'éducation du peuple et à la construction d'une Chine nouvelle » (« Réunion convoquée par le Bureau des affaires culturelles concernant l'industrie cinématographique privée », 1949). Xia Yan s'engage à ce que le Bureau des affaires culturelles de Shanghai fasse tout son possible pour venir en aide aux studios privés ayant des difficultés financières afin qu'ils puissent produire des films. De ce fait, en 1949, l'État accorde un prêt de « 2,09 milliards de yuans anciens » aux studios Wenhua, Kunlun, Datong et Guotai (Gu, 2004 : 12). Par la suite, les prêts consentis à l'industrie cinématographique, privée et en propriété mixte, par une banque d'État, une banque privée ou la Société de gestion cinématographique de l'est de la Chine, atteindront « 8,29 milliards de yuans anciens » en 1950 et « environ 4 milliards de yuans anciens » en 1951 (Zhang, 2006 : 33). Le gouvernement importe aussi, en 1950, du matériel cinématographique, telles que les caméras et les pellicules, pour le Studio Wenhua et le Studio Kunlun (Gu, 2004 : 12).

Par ailleurs, selon « Cinq décrets provisoires sur l'industrie cinématographique », texte publié en juillet 1950, les studios privés bénéficient de la levée de censure des scénarios. Par conséquent, avant juillet 1951, tous les films des studios privés sortis en salle ne subissent aucune censure préalable.

Toutes ces politiques cinématographiques renforcent la confiance des entrepreneurs des studios privés envers le régime communiste et encouragent la production cinématographique au début de la RPC. Grâce aux politiques cinématographiques relativement ouvertes du début de la fondation de la République de 1949 à 1951, les studios privés peuvent maintenir leur propre production de films sans l'intervention directe de l'État. De 1949 à 1952, les studios privés produisent « 61 films » au total dont « 47 sont sortis en salle » (Qian, 2001 : 38-39). Plus précisément, les studios privés ne réalisent en 1949 que 8 films mais, en 1950, ils connaissent une période de prospérité temporaire avec la sortie de 31 films. L'année suivante, « 67 films » sont planifiés par les studios privés mais, à cause de la campagne politique lancée par Mao Zedong contre le film *La vie de Wu Xun* du studio privé Kunlun sorti en 1950, finalement, seuls « 16 films » sont produits (*ibid.* : 36). Enfin, avec la nationalisation progressive des studios privés depuis 1952, seulement « 6 films sont produits » (*ibidem*).

En dépit d'un constat optimiste, dans la pratique, les politiques cinématographiques au début de l'époque de Mao Zedong entre 1949 et 1952 sont véritablement ambiguës. Comme nous avons indiqué ci-dessus, elles provoquent toujours des explications divergentes entre les professionnels des studios privés et les dirigeants communistes. En effet, à l'époque, la déclaration des studios privés représente une opinion minoritaire sur le nouveau cinéma chinois.

La divergence entre les deux natures de studios, nationaux et privés, se concentre sur la question essentielle du personnage principal. Mais, en réalité, elle dissimule une préoccupation plus profonde qui s'inscrit dans l'établissement d'un monde de cinéma libéral ou autoritaire. Évidemment, le compromis temporaire du Parti communiste accordé aux dirigeants des studios privés ne peut pas combler le fossé existant entre les deux natures de studios. C'est un prélude à la mise en place, au cours des années suivantes, des critiques rigoureuses du PCC sur les films produits par les studios privés qui, finalement, entraîneront la fin du statu des studios privés en Chine continentale au début de l'année 1953.

Évidemment, les productions des studios privés ne sont pas nombreuses. Néanmoins, la qualité des films s'avère bien meilleure que celle des studios étatiques de la même période. Les thèmes abordés s'avèrent assez divers. Les scénaristes et les cinéastes progressistes de Shanghai présentent la passion très sincère pour le nouveau régime socialiste et exploitent les nouveaux sujets à propos de la réforme agraire, de la nouvelle loi du mariage, de la libération des prostituées, etc. Ils montrent aussi une véritable réflexion sur l'histoire de la Chine de la première moitié du XX^e siècle et un esprit critique sur l'ancienne société. Le thème de la Seconde Guerre sino-japonaise se révèle également être un thème favorable pour les cinéastes des studios privés. En effet, ce conflit majeur, d'une part représente le sommet de l'agression étrangère en Chine depuis 1840 et d'autre part, il reflète les conflits intérieurs très complexes. Dans la période de transition de l'industrie cinématographique entre 1949 et 1953, les studios privés de Shanghai réalisent trois films sur la Seconde Guerre sino-japonaise : *Le Martyr du jardin des poiriers* (1949), *Ma vie* (1950) et *Déchéance* (1950).

Conclusion

En conclusion, les premières années de la production cinématographique au début de la RPC entre 1949 et 1952 se distinguent par une période de transition qui marque le passage de l'ancienne industrie cinématographique à la nouvelle. En moins de quatre ans, le nouveau régime de la République établit les fondements d'un système socialiste de gestion, de production, de distribution et de projection de films : toutes les activités cinématographiques sont progressivement intégrées dans un système de gestion de la production cinématographique hautement centralisé.

L'apport majeur de ce chapitre sur le plan de la recherche réside dans l'introduction de la théorie du discours de Foucault dans l'étude du texte fondamental sur le cinéma à l'époque de

Mao : les « Interventions » de Yan'an. Grâce à une analyse systématique du discours, nous apportons des éclaircissements sur l'objet du discours, les concepts, la fabrication du discours, la mise en place d'un ordre du discours et l'élimination des discours dangereux dans le texte. Nous avons étudié aussi deux textes publiés à la fin des années 1940, « Instructions à propos du travail cinématographique » (1948) et « Conseils sur les politiques du cinéma » (1949), qui exercent également une influence prépondérante dans l'élaboration des politiques cinématographiques de la Chine nouvelle par le PCC, et dont nous analysons leur relation avec les « Interventions » de Yan'an. En comparant ces deux documents, les divergences entre le PCC et les cinéastes de gauche relatives à la conception des politiques cinématographiques de la Chine nouvelle peuvent, pour la première fois, être mises en évidence de manière globale sous trois aspects : la compréhension de la nature du film, la considération des cinéastes et la censure du film. Ces divergences s'expriment bien évidemment dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés respectivement par le PCC et par les cinéastes de gauche.

Une autre particularité de ce chapitre tient au fait qu'à travers l'étude des sources premières des documents politiques et l'utilisation des recherches existantes, il révèle de manière systématique et exhaustive le processus de la mise en place d'un dispositif cinématographique de la Chine nouvelle, ainsi que l'influence de ce dispositif sur la production des films de la Guerre antijaponaise. À partir de ces réflexions et de l'étude des sources premières des documents sur la politique du cinéma, nous mettons en lumière l'application et l'influence des deux formes de politiques cinématographiques, adoptées par le PCC et visant les studios nationaux et privés, sur la production de films de la Guerre antijaponaise pendant la période de transition.

Le système de production de l'industrie cinématographique chinoise éprouve de profonds changements pendant cette période de transition. La mise en œuvre des nouvelles politiques cinématographiques et la création de nouveaux studios ont également pour effet de modifier l'état d'esprit des cinéastes ainsi que leur approche créative. Si les cinéastes sont progressivement dans l'impossibilité d'accéder au travail par le biais du marché du cinéma et des circuits commerciaux, ils se voient uniquement offrir des opportunités d'emploi par le système de production cinématographique national. Il leur est également de plus en plus difficile de choisir de manière indépendante le thème et le style de leur film, ainsi que de mettre en scène leur connaissance de la vie, leur expérience esthétique particulière et leur talent artistique. Dans le chapitre suivant, nous prendrons les professionnels chinois du cinéma antijaponais comme objet de recherche, et analyserons l'évolution de leur statut social entre

1949 et 1952 ainsi que l'incidence des deux systèmes cinématographiques, privé et national, sur la réalisation des films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise par les professionnels du cinéma.

Chapitre IV.

Les professionnels du cinéma antijaponais dans la période de transition 1949-1952

Dans le premier chapitre, nous avons dressé un état de l'art des études existantes sur les professionnels du cinéma de l'époque de Mao. Les principales recherches traitant de ce domaine portent sur les réalisateurs, les scénaristes ou les acteurs de l'époque de Mao, mais quelques autres, peu nombreuses, contribuent à l'étude du repositionnement des professionnels du cinéma pendant l'époque de Mao. Parmi celles-ci, la thèse de Liu Yuqing intitulée *La différenciation et la fission de la tradition cinématographique de Shanghai* s'avère des plus instructives pour notre recherche. L'analyse et la classification de la composition des professionnels du cinéma à Shanghai entre 1945 et 1965 effectuées par cet auteur constituent une référence majeure pour l'élaboration de notre cadre d'étude sur la communauté des professionnels chinois du cinéma antijaponais de l'époque de Mao, de 1949 à 1966.

En nous appuyant sur ces recherches, nous proposons pour la première fois un nouveau concept, celui de « la communauté des professionnels du cinéma antijaponais ». Comme nous l'avons défini dans la méthodologie, les professionnels chinois du cinéma antijaponais comprennent les réalisateurs, les scénaristes et les acteurs ayant participé à au moins un film traitant du thème de la Seconde Guerre sino-japonaise, film occupant également une place importante dans leur carrière cinématographique. Ces personnes, détentrices d'un savoir professionnel, participent directement à la production de ce genre cinématographique et exercent une influence déterminante sur le fond et la forme du cinéma antijaponais à cette époque. Cette catégorie bien définie de professionnels constitue l'objet de notre présente étude.

Dans ce chapitre, nous étudierons tout d'abord la composition des professionnels du cinéma qui participent à la réalisation des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise pendant la période des guerres entre 1932 et 1949. Cette recherche nous aidera à mieux analyser par la suite la mutation de cette communauté de professionnels du cinéma pendant les périodes qui suivent la fondation de la RPC en 1949. Ensuite, nous nous intéresserons à explorer les cinéastes, les scénaristes et les acteurs qui participent à la création des films traitant de la Guerre antijaponaise entre 1949 et 1952. Nous chercherons à mieux les connaître en découvrant leur statut, leurs caractéristiques et leur motivation à réaliser ce genre de film. Nous examinerons par ailleurs le mouvement de réforme de la pensée, déployé par le PCC vis-à-vis des professionnels du cinéma au début des années 1950, surtout à l'égard de ceux qui produisent des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise. Cette analyse nous permettra de dévoiler les méthodes mises en œuvre par le PCC pour discipliner ces professionnels entre 1949 et 1952.

4.1 Les professionnels du cinéma antijaponais avant 1949 : une communauté libérale

Dans le chapitre précédent, nous avons recensé également environ 80 films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés entre 1932 et 1949³⁶. Cette liste nous permettra d'identifier les professionnels chinois du cinéma antijaponais avant 1949 (voir tableau 9).

Tableau 9. Les professionnels représentatifs du cinéma antijaponais avant 1949³⁷

N°	Nom pinyin ³⁸	Nom chinois	Années de naissance et de décès	Statut
1.	Ying Yunwei	应云卫	1904-1967	Réalisateur
2.	Zheng Junli	郑君里	1911-1969	Réalisateur / Scénariste
3.	Jin Shan	金山	1911-1982	Réalisateur / Scénariste
4.	Zhao Dan	赵丹	1915-1980	Acteur
5.	Yuan Muzhi	袁牧之	1909-1978	Réalisateur / Acteur
6.	Wei Heling	魏鹤龄	1907-1979	Acteur
7.	Chen Bo'er	陈波儿	1907-1951	Actrice
8.	Chen Liting	陈鲤庭	1910-2013	Réalisateur
9.	Xu Changlin	徐昌霖	1916-2001	Réalisateur / Scénariste
10.	Chen Baichen	陈白尘	1908-1994	Scénariste
11.	Tu Guangqi	屠光启	1914-1980	Réalisateur / Scénariste
12.	Gu Yelu	顾也鲁	1916-2009	Acteur
13.	Qin Yi	秦怡	1922-	Actrice
14.	Xia Yan	夏衍	1900-1995	Scénariste
15.	Yang Hansheng	阳翰笙	1902-1993	Scénariste
16.	Tian Han	田汉	1898-1968	Scénariste
17.	Sun Yu	孙瑜	1900-1990	Réalisateur / Scénariste
18.	Li Pingqian	李萍倩	1902-1984	Réalisateur

³⁶ Voir annexe IV « Liste des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise 1932-1949 ».

³⁷ Professionnels du cinéma antijaponais selon l'ordre d'apparition dans ce chapitre.

³⁸ Le pinyin est un système de romanisation du chinois mandarin, promu officiellement en 1979 par la Chine.

19.	Hu Die	胡蝶	1908-1989	Actrice
20.	Bai Yang	白杨	(1920-1996)	Actrice
21.	Ouyang Shafei	欧阳莎菲	1923-2010	Actrice
22.	Zheng Xiaoqiu	郑小秋	1910-1989	Réalisateur / Acteur
23.	He Zhaozhang	何兆璋	1915-1998	Réalisateur
24.	Chen Yiqing	陈翼青	1908- ?	Réalisateur / Scénariste
25.	Shi Dongshan	史东山	1902-1955	Réalisateur / Scénariste
26.	Cai Chusheng	蔡楚生	1906-1968	Réalisateur / Scénariste
27.	Yang Xiaozhong	杨小仲	1899-1969	Réalisateur / Scénariste
28.	Bu Wancang	卜万苍	1900-1973	Réalisateur / Scénariste
29.	Wu Yonggang	吴永刚	1907-1982	Réalisateur / Scénariste
30.	Xu Suling	徐苏灵	1910-1997	Réalisateur / Scénariste
31.	Cheng Bugao	程步高	1898-1966	Réalisateur / Scénariste
32.	Shen Fu	沈浮	1905-1994	Réalisateur / Scénariste
33.	Fei Mu	费穆	1906-1951	Réalisateur / Scénariste
34.	Xu Xinfu	徐欣夫	1897-1968	Réalisateur
35.	He Feiguang	何非光	1913-1997	Réalisateur / Scénariste
36.	Yuan Congmei	袁丛美	1916-2005	Réalisateur / Acteur
37.	Shangguan Yunzhun	上官云珠	1920-1968	Actrice
38.	Chen Yanyan	陈燕燕	1916-1999	Actrice
39.	Yue Feng	岳枫	1909-1999	Réalisateur
40.	Chen Yunshan	陈云裳	1919-2016	Actrice
41.	Tan Ying	谈瑛	1915-2001	Actrice
42.	Wang Hao	王豪	1917-	Acteur
43.	He Bin	贺宾	1917-1981	Acteur
44.	Wang Shizhen	王士珍	1909-1987	Cameramen
45.	Zhuang Guojun	庄国钧	1905-1986	Cameramen
46.	Zong You	宗由	1913-1984	Acteur

Ensuite, nous avons analysé les informations personnelles et le parcours des professionnels du cinéma antijaponais en lien avec ce genre de films grâce à deux dictionnaires, *L'encyclopédie des films chinois 1931-1949.9* (2005) et le *Grand Dictionnaire du cinéma*

chinois (1995). D'après nos recherches, ces professionnels proviennent généralement de trois secteurs : le théâtre, l'écriture et le cinéma.

4.1.1 Les professionnels du cinéma antijaponais issus du monde du théâtre

Parmi les membres actifs du cinéma antijaponais d'avant 1949, une grande partie est issue du monde du théâtre et se tourne vers le cinéma dans l'objectif de devenir réalisateur, scénariste ou acteur. Ces artistes font partie des forces vives de la création de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise.

La première vague de professionnels du théâtre impliqués dans la réalisation de films sur la Guerre antijaponaise a lieu dans les années 1930. À cette époque, de nombreux membres de La ligue des dramaturges de gauche, une organisation de professionnels du théâtre, constituée en 1931 en réaction à la politique de répression du gouvernement de Guomindang, s'engagent dans le monde du cinéma pour imposer leurs pensées dans la production cinématographique (Cheng, 1963a :173-174). Les plus reconnus sont le réalisateur Ying Yunwei, avec ses films *800 héros* (1938) et *Tempête sur la frontière* (1942), le réalisateur et scénariste Zheng Juili, avec le film *Les larmes du Yangzi* (1947) et le réalisateur et scénariste Jin Shan avec le film *Sur la rivière Songhua* (1947). Nous devons également citer les acteurs Zhao Dan, dans *L'âme de la nation* (1935) et *Amour lointain* (1947), Yuan Muzhi, dans *Les enfants d'une époque troublée* (1935) et *800 héros* (1938), Wei Heling, dans *Le début de la vie* (1935), *Défendre notre terre* (1938), *Les ailes de la Chine* (1941) et *Échappée sanglante* (1947), et l'actrice Chen Bo'er (1907-1951), rôle principal du film *800 héros* (1938).

La deuxième vague se produit en 1945, à l'occasion de la victoire contre le Japon. Un grand nombre de comédiens de théâtre, qui ont joué sur scène pendant la guerre dans les troupes théâtrales de propagande, rejoignent alors le monde du cinéma. Ayant vécu la Guerre de résistance antijaponaise durant huit années, ces professionnels ont été témoins de la souffrance de la population civile et ont eux-mêmes connu la pauvreté ; ils font preuve d'une grande sensibilité artistique et d'un humanisme profond, et possèdent une conscience politique aiguë. La majorité d'entre eux sont ainsi entrés dans le monde du cinéma pour participer à des productions de films sur la Guerre antijaponaise en apportant leur vision réaliste du terrain. Les plus représentatifs sont le réalisateur Chen Liting, avec *Amour lointain* (1947) et *Trois destinées* (1949), les scénaristes et réalisateurs Xu Changlin avec les films *Amour de jeunesse* (1948) et *Maison hantée n°13* (1948) et Tu Guangqi avec *Espion numéro un* (1946) et le scénariste Chen

Baichen avec *Fantômes* (1948). On cite également l'acteur Gu Yelu, dans *Feux de la nation* (1946) et *Marée de luxe* (1947), ainsi que l'actrice Qin Yi dans les films *La famille fidèle* (1946), *Peuple sans noms* (1947) et *Amour lointain* (1947).

4.1.2 Les scénaristes du cinéma antijaponais, d'anciens dramaturges progressistes de gauche

Outre les professionnels du théâtre mentionnés ci-dessus, les écrivains, et surtout les dramaturges progressistes de gauche, s'investissent aussi dans le monde du cinéma, formant ainsi un groupe réunissant toutes les compétences pour la création cinématographique. Aux yeux des écrivains progressistes de gauche, « le scénario est l'âme des créations cinématographiques » (*ibid.* : 185). Désirant promouvoir la politique de gauche, ils s'efforcent d'occuper les postes de scénariste ou de conseiller dramaturgique dans les studios privés tels que Mingxing, Lianhua, Yihua, etc. (Yang, 1993 : 2). Les plus représentatifs de ceux qui sont issus du milieu des écrivains, sont Xia Yan, Yang Hansheng, Tian Han, etc.

Xia Yan est un écrivain, dramaturge et théoricien du cinéma. En 1930, il participe à la fondation de la Ligue des écrivains de gauche et est élu membre du comité exécutif, il rejoint alors le Studio Mingxing en 1932, et commence à écrire des scénarios en 1933 (Xia, 1993 : 11). Trois de ses scénarios sont ceux de films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise : *La même haine* (1934), *Enfants des temps tourmentés* (1935) et *Le village de nuages blancs* (1941).

De son côté, Yang Hansheng publie plusieurs romans et nouvelles dans les années 1920 et, de même que Xia Yan, il participe à la création de la Ligue des écrivains de gauche en 1930 et commence à rédiger des scénarios de films en 1933 (Zhang, Cheng, 1995 : 1173). Parmi ceux-ci, quatre s'inspirent de la Guerre antijaponaise : *800 héros* (1938), *Les jeunes de la Chine* (1942), *Tempête aux frontières* (1942) et *Espion japonais* (1943).

Tian Han, quant à lui, compose des scénarios depuis les années 1920, et il est également l'un des co-fondateurs de la Ligue des écrivains de gauche. Dans les années 1930 et 1940, il écrit plusieurs scénarios pour des compagnies cinématographiques tels que les studios Lianhua, Mingxing, Yihua et Diantong (*ibid.* : 950). Il est le scénariste le plus prolifique en termes de scénarios de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise durant cette période. En effet, nous en comptons sept à son actif : *Existence de la nation* (1933), *Combat de corps à corps* (1933), *Enfants des temps tourmentés*, *Marche des jeunes* (1937), *Marche de la victoire* (1941), *Souvenirs du Jiangnan* (1947) et *Trois destinées* (1949).

Les dramaturges progressistes contribuent ainsi très fructueusement à la production de films de Guerre antijaponaise, surtout au niveau de la création des scénarios.

4.1.3 Les professionnels du cinéma antijaponais issus du monde du cinéma

En outre, dans cette communauté, une partie des professionnels débute leur carrière en travaillant directement dans le monde du cinéma, ce sont donc des professionnels du cinéma. En analysant en détail leur parcours, nous distinguons plusieurs catégories : les étudiants de retour en Chine après avoir étudié l'art cinématographique à l'étranger, les étudiants d'écoles de cinéma et de théâtre, les membres de famille de cinéastes, etc.

Grâce aux cinéastes formés à l'étranger, des techniques de tournage avancées et des concepts artistiques progressistes ont été importés en Chine et mis en œuvre dans des films de Guerre antijaponaise. Après avoir étudié le théâtre et l'art cinématographique aux États-Unis, Sun Yu est rentré en Chine en 1927 (*ibid.* : 909). C'est un cinéaste représentatif des cinéastes de films de Guerre antijaponaise. En 1932, alors que le thème de la Guerre antijaponaise commence à séduire, à la fois scénariste et réalisateur, il tourne le film *Tous pour la nation* (1932) avec trois autres cinéastes. Il est aussi réalisateur et scénariste dans trois autres films de Guerre antijaponaise : *Le petit jouet* (1933), *La grande route* (1935) et *Ailes de la Chine* (1941). C'est un des fondateurs emblématiques de la tradition cinématographique de Shanghai et il joue un rôle déterminant dans l'art du cinéma chinois en établissant de nouveaux concepts cinématographiques.

La plupart des grands studios de cinéma privés possèdent leurs propres écoles de cinéma afin d'y former les futurs professionnels : « Leurs études terminées, ces jeunes travailleurs participent à la création cinématographique de films au sein de leur propre studio » (Liu, 2007 : 36). Les plus représentatifs sont Li Pingqian, de l'École de cinéma de Mingxing, qui réalise le film *Deux femmes du nord-est de la Chine* (1932), la grande vedette Hu Die, de l'École de cinéma de Zhonghua, actrice principale des films *Aventures des champs de bataille* (1933) et *Le cœur de la belle* (1934), Bai Yang, de l'Institut de talents et de troupe de chants et de danses de Lianhua qui joue dans les films *Ailes de la Chine* (1941), *La ville sainte* (1946) et *Huit mille lis de lune et de nuages* (1947), et Ouyang Shafei, de l'École de cinéma de Jinxing de Shanghai, actrice des films *Espion numéro un* (1946), *Agent n°5* (1948) et *Le réseau d'espions 626* (1948).

Dans le monde du cinéma chinois d'avant 1949, de nombreux studios de cinéma sont des entreprises familiales. Dans les familles célèbres du cinéma, certains membres participent

naturellement aux créations cinématographiques, y compris aux films de Guerre antijaponaise (*ibid.* : 37). Appartenant à une famille reconnue de cinéastes, Zheng Xiaoqiu en est le meilleur exemple. Fils de Zheng Zhengqiu (1889-1935), « père fondateur » du cinéma chinois et créateur du studio Mingxing, Zheng Xiaoqiu joue un rôle important dans les trois films de guerre sino-japonaise *La résurrection de l'âme nationale* (1932), *Aventures des champs de bataille* (1933) et *Âme de la nation*, trois films produits par sa propre société familiale. En 1949, il réalise même son propre film sur la Guerre antijaponaise, *Biographie de Erbawu*. Autres exemples, He Zhaozhang, gendre de Zhang Shichuan (1890-1953), l'un des fondateurs du studio Mingxing, réalise en 1949 le film *Une si longue attente* ; Chen Yiqing, frère cadet du réalisateur et scénariste reconnu Chen Zhiqing (1897- ?), réalise les films *Le réseau d'espions 626* (1948) et *Stars d'intelligence* (1949).

Enfin, dans cette communauté de professionnels du cinéma antijaponais, le parcours de certains membres est difficile à classer. Pour différentes raisons, ils découvrent le cinéma et participent à la création d'une grande quantité de films sur la Guerre antijaponaise, devenant par la suite des professionnels du cinéma. Shi Dongshan, cinéaste de guerre antijaponaise, est le plus significatif d'entre eux. Autodidacte, fondant ses théories sur ses propres expériences de la vie, il devient un réalisateur à succès. En tant qu'intellectuel libéral avec des pensées démocratiques bourgeoises, Shi Dongshan est un réalisateur avec une véritable responsabilité sociale. Avant 1949, il réalise déjà neuf films sur la Guerre antijaponaise dont, pour sept d'entre eux, il en est également le scénariste : *Tous pour la nation* (1932), *Luttes* (1932), *Le début de la vie* (1935), *Défendre notre terre* (1938), *Bon mari* (1939), *Mon amour, ma patrie* (1945), *Huit mille lis de lune et de nuages* (1947). Il est aussi le réalisateur de *Marche des jeunes* (1937) et *Marche de la victoire* (1941).

D'autres cinéastes antijaponais connaissent un grand succès : Cai Chusheng, réalisateur et scénariste des films *Tous pour la nation* (1932), *Wang Laowu* (1937) et *Les Larmes du Yangzi* (1947), Yang Xiaozhong, réalisateur et scénariste de *Étincelles de la nation* (1946) et *Marée de luxure* (1947), Bu Wancang, réalisateur et scénariste du film *Rose sauvage* (1941), Wu Yonggang, réalisateur et scénariste du film *Nobles aspirations* (1936), et He Feiguang, réalisateur et scénariste de *Défendre notre village natal* (1939), *La gloire de l'Asie de l'Est* (1940), *Une force capable d'ébranler ciel et terre* (1944) et *Éclaboussures sanglantes sur les fleurs de cerisier* (1945). Citons également Xu Suling, réalisateur et scénariste de *Bataille sanglante dans la ville de Baoshan* (1939) et scénariste du film *La même haine* (1934), Cheng

Bugao, réalisateur et scénariste du film *Histoire d'amour dans les montagnes de Huashan* (1934), Fei Mu, scénariste et réalisateur de *Sang sur la Montagne de loup* (1936) et de *Les enfants du monde* (1941), et Shen Fu, réalisateur et scénariste des films *La ville sainte* (1946) et *Espoir dans le monde humain* (1949). Ajoutons aussi à cette liste Xu Xinfu, réalisateur des films *Le cœur de la belle* (1934) et *L'âme de la nation* (1934), Yuan Congmei, réalisateur des films *Sang chaud et cœur fidèle* (1938), *Espion japonais* (1943) et *Agent n°5* (1948), Shangguan Yunzhun (1920-1968) actrice principale des films *Trois destinées* (1949) et *Espoir dans le monde humain* (1949) et Chen Yanyan, actrice des films *Tous pour la nation* (1932) et *La grande route* (1935).

Avant 1949, la plupart des professionnels du cinéma ayant participé à la création de films antijaponais ne prennent pas position officiellement aux côtés du gouvernement. Souvent motivés par leur patriotisme, ils se portent volontaires pour produire ce genre de film. La relation qui existe entre les studios et les professionnels du cinéma antijaponais devient alors une relation entre employeur et employé, essentiellement économique, sans condition supplémentaire manifeste liée à une position politique, et n'entraînant pas d'autres subordinations. Par conséquent, un professionnel du cinéma antijaponais intégré dans un système commercial peut s'affranchir de sa dépendance vis-à-vis de l'État et de ses moyens de financement pour garder sa neutralité artistique. Un tel fonctionnement garantit ainsi aux professionnels du cinéma leur place dans la société civile et une position politiquement neutre.

Dans le but de se protéger, les cinéastes de gauche les plus proches du PCC choisissent de travailler dans des studios cinématographiques privés, studios qui exercent une forte influence sur le marché ou qui entretiennent des relations étroites avec les autorités locales. Par conséquent, bien que ces professionnels du cinéma, qui s'inspirent de leurs opinions progressistes pour leurs films, provoquent le mécontentement du gouvernement, ce dernier n'ose pas intervenir dans les affaires de la puissante industrie cinématographique privée au sein de laquelle ils travaillent (*ibid.* : 39).

En résumé, la communauté de professionnels du cinéma antijaponais avant 1949 est un groupe patriotique, hostile à la guerre. Si nombre de leurs actions répondent très favorablement à l'appel des autorités et si certains d'entre eux rejoignent même les studios cinématographiques dirigés par le gouvernement, ils n'en sont cependant pas des porte-paroles, et n'entretiennent aucune relation de dépendance évidente avec le gouvernement nationaliste. La composition diversifiée et inclusive du personnel qualifié qui forme le groupe de professionnels du cinéma

antijaponais donne lieu à une pluralité de styles artistiques dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise de cette époque : la structure principale, composée de dramaturges, d'auteurs et de cinéastes, garantit non seulement la spécialisation de l'équipe créative des films sur la Guerre antijaponaise, mais tient également compte du large éventail de thèmes et de contenus du cinéma antijaponais. Par ailleurs, le milieu social, l'approche culturelle, l'orientation politique et le goût artistique de chaque groupe sont différents les uns des autres, de sorte que les membres du groupe appréhendent diversement les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise. Cette différence donne naturellement lieu à des critères artistiques variés et se caractérise également par des approches esthétiques multiples en matière de cinéma antijaponais.

4.2 Les professionnels du cinéma antijaponais après 1949

Après la fondation de la RPC, le statut social des professionnels du cinéma antijaponais change radicalement et révèle la complexité de l'imbrication des compétences anciennes et nouvelles. Entre 1949 et 1952, l'équipe de création des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise se compose de deux groupes. Le premier comprend les anciens professionnels du cinéma ayant participé aux films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise avant 1949. À la fois bouleversés et stimulés par le succès de la révolution prolétarienne, également dotés d'un grand talent pour la création cinématographique, ils sont désireux de mettre en scène, dans cette nouvelle société, l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise.

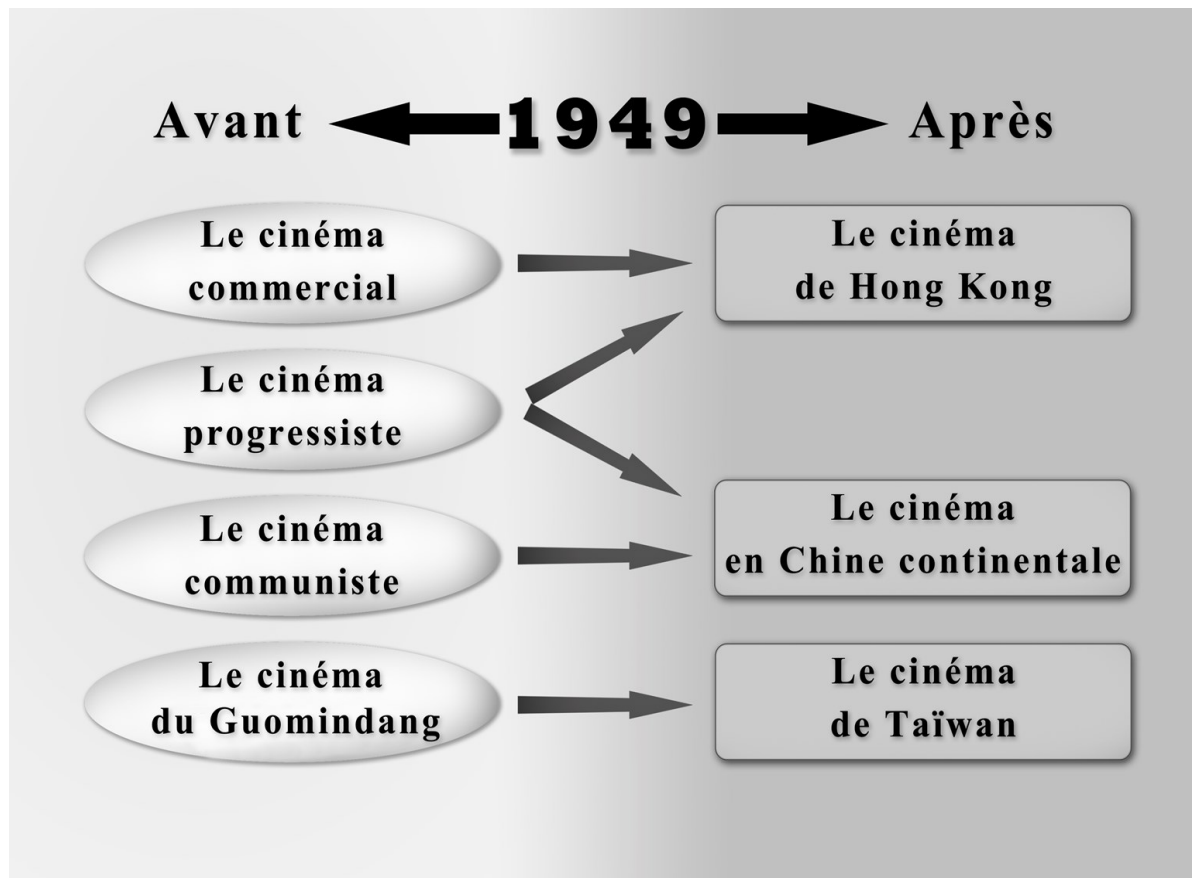
Le deuxième groupe comprend des personnes issues du milieu artistique des zones administrées par le PCC. Une majorité d'entre eux ont participé à la Seconde Guerre sino-japonaise (1931-1945) et à la guerre civile chinoise (1946-1949). Mus par une forte impulsion créatrice, ils sont désireux de mettre à profit le véritable enthousiasme national inhérent à la guerre de résistance contre les Japonais pour transmettre une conscience révolutionnaire, et refléter alors le nouvel ordre politique et social. Les anciens et les nouveaux professionnels du cinéma antijaponais constituent ainsi l'ossature de cette nouvelle communauté.

4.2.1. Les professionnels du cinéma antijaponais demeurés en Chine continentale après 1949

À la veille de la fondation de la RPC et en raison de changements dans le système politique et de différences idéologiques, nombre de professionnels du cinéma, qui ont travaillé sur des films de la Seconde Guerre sino-japonaise, décident de quitter la Chine continentale sous la prochaine domination du PCC. Certains choisissent de s'installer à Hong Kong, alors colonie britannique, comme les cinéastes Fei Mu, Bu Wancang, Li Pingqian, Tu Guangqi, Cheng Bugao, Yue Feng, etc, et les acteurs Chen Yunshan, Tan Ying, Hu Die, Wang Hao, He Bin, Chen Yanyan, etc. D'autres s'établissent à Taiwan, rejoignant d'anciens membres du gouvernement du Guomintang, tels les cinéastes Xu Xinfu et Yuan Congmei, les cameramen Wang Shizhen (1909-1987) et Zhuang Guojun (1905-1986), et les acteurs Zong You, Ouyang Shafei, etc. Le choix de leur destination est étroitement lié, soit aux relations entretenues avec l'ancien gouvernement du Guomintang, soit à leur opposition aux nouvelles idéologies du PCC. Par ailleurs, des cinéastes qui, dans un premier temps, ont décidé de rester sur le continent, migrent finalement à Hong Kong au début des années 1950, tels que Chen Yiqing. Après *La rage du pont Taiping* (1949), n'ayant plus de financement pour réaliser ses films à Shanghai et donc sans plus aucune source de revenus, il part à Hong Kong en 1950, où il devient très productif. Ces cinéastes ont quitté la Chine continentale non pas simplement dans un esprit de résistance au nouveau régime, mais plutôt en raison d'une difficulté d'adaptation au système cinématographique socialiste.

Néanmoins, la plupart des professionnels du cinéma choisissent de rester en Chine communiste pour des raisons financières ou dans l'intérêt de leur carrière. Prenons l'exemple de Shanghai : d'après Liu Yuqing, spécialiste du cinéma chinois, après la fondation de la RPC, « 80 % des professionnels du cinéma qui travaillaient dans cette ville avant 1949 y sont restés, 15 % sont allés à Hong Kong et 5 % à Taiwan » (Liu, 2007 : 47). Autrement dit, la majorité des professionnels du cinéma de Shanghai choisissent de rester en Chine continentale (voir tableau 10).

Tableau 10. Le cinéma chinois avant et après 1949



À cette époque, la majeure partie des professionnels du cinéma antijaponais possèdent très peu de connaissance du PCC. Leur aspiration à la nouvelle société résulte tant de la déception de la corruption extrême de l'ancien gouvernement que de l'enthousiasme pour leur nouveau pays. L'établissement de la Chine nouvelle répond également aux attentes de ces professionnels du cinéma qui ont toujours eu un sens profond des responsabilités vis-à-vis d'un État-nation puissant et indépendant. Xu Sangchu, directeur adjoint du Bureau du cinéma de Shanghai et directeur du Studio cinématographique de Shanghai, fait l'éloge de ces professionnels du cinéma :

« Les équipements laissés par le Guomintang sont vétustes, les machines archaïques et les bâtiments sont très étroits ; la plus grande richesse réside dans un groupement d'artistes de cinéma, dont la plupart ont grandi sous la direction de notre parti pendant la crise de la survie de la nation dans les années 1930 et exigent toujours du progrès » (Di, 1999 :78).

Contrairement aux professionnels du cinéma qui se rendent à Hong Kong et à Taiwan, ceux qui restent en Chine, bien qu'ils ne vivent pas de déracinement géographique, subissent des changements radicaux et bien plus dramatiques. Certes, les premiers changent d'environnement géographique, mais conservent le modèle traditionnel de production de cinéma commercial. En revanche, les professionnels restés en Chine connaissent un bouleversement sans précédent de l'industrie cinématographique du système socialiste, se retrouvant face à un système totalement éloigné de celui de la production cinématographique d'avant 1949. Comment alors s'adapter à ce système de cinéma socialiste totalement méconnu ? Les professionnels du cinéma antijaponais, devant ce problème pourtant commun, cherchent alors chacun de leur côté des solutions différentes.

Certains professionnels du cinéma répondent activement à l'appel du PCC et sont bien acceptés par le nouveau système de production cinématographique, tels les cinéastes Shi Dongshan, Tang Xiaodan et Zhang Junxiang. Le plus remarquable de ces cinéastes, sur la période de 1949 à 1952, est Shi Dongshan.

Avant 1949, Shi Dongshan, catégorisé la plupart du temps comme un cinéaste indépendant, s'attache davantage à exploiter son langage cinématographique pour exprimer ses propres pensées sur la réalité sociale. Très demandé, les studios privés accordent alors une importance particulière à son nom de cinéaste renommé, le gouvernement du Guomindang à ses sentiments nationalistes et à sa ferme attitude patriotique antijaponaise, tandis que les professionnels du cinéma de gauche apprécient ses critiques profondes de la réalité sociale (Shao, 2014 : 213). Dans ce contexte, Shi Dongshan possède suffisamment d'espace et de liberté pour créer ses propres chefs-d'œuvre. À cette époque, il conserve sa personnalité indépendante en tant qu'élite culturelle de l'industrie cinématographique, exprimant dans ses films ses réflexions sérieuses sur la société chinoise. Par ailleurs, Shi Dongshan est un fervent partisan du PCC, et peut être considéré comme le pionnier de la gauche du milieu du cinéma de Chine. À la veille de la victoire du PCC, il recommande aux professionnels du cinéma chinois d'accepter le nouveau pouvoir politique :

« Les forces révolutionnaires actuelles adhèrent toujours au principe des intérêts du peuple et s'appuient sur plus de 99 % des travailleurs, des paysans et des petites et moyennes bourgeoisies chinoises qui sont le fondement de la société. Ils sont nous, nous sommes inséparables d'eux » (Shi, 1949 : 622).

Dans cette déclaration, transparaît son soutien total au PCC et l'établissement d'une relation très étroite entre Shi Dongshan et le PCC. Par la suite, au début de la fondation de la RPC, inspiré par la volonté d'union du nouveau régime et par la politique du PCC à l'égard des démocrates, Shi Dongshan se porte volontaire pour occuper des postes dans les institutions culturelles. Jusqu'à sa mort en 1955, il exercera les fonctions de chef du comité technique du Bureau du cinéma du ministère de la Culture, de membre du comité de la Fédération des hommes de lettres et des artistes de Chine à l'échelle nationale, et de membre permanent du conseil de l'Association des dramaturges de Chine (Zhang, Cheng, 1995 : 887). Il devient également une figure emblématique du cinéma de la Chine nouvelle, exprimant ainsi son appartenance au principal champ de la construction idéologique de cette période et ses excellentes relations avec le milieu de la politique.

C'est dans ce nouveau contexte qu'en 1950, Shi Dongshan réalise *Les nouveaux héros et héroïnes*, film qui relate la guerre de résistance que mènent les paysans du Hebei contre l'agression japonaise. Cette même année, le cinéaste publie ses notes en tant que réalisateur dans la revue *Cinéma populaire*, précisant le but du tournage de ce film :

« (ce long métrage) montre de quelle façon les masses paysannes de notre pays sont devenues des combattants révolutionnaires faisant preuve d'un courage héroïque et inébranlable dans la guerre de résistance contre les Japonais grâce à la direction éclairée du PCC. C'est un thème étroitement lié à la démonstration de la justesse du front uni antijaponais mis en œuvre par le PCC à l'échelle nationale » (Shi, 1950 : 644).

Il s'agit du premier film que tourne Shi Dongshan sur le thème de la Guerre de résistance après l'avènement de la RPC, raison pour laquelle il définit le style du film comme néoréaliste et qu'il y inclut des éléments du romantisme révolutionnaire ; durant la création cinématographique, il forge également sa propre opinion du réalisme de la culture socialiste : « [...] dans l'art du réalisme, le thème doit être évident et conjuguer un degré d'équilibre bien évalué entre le principal et le secondaire : un art des plus raffinés, à la fois sobre et subtil, le plus élégant, le plus convaincant et le plus émouvant » (*ibid.* : 647).

Il est manifeste que Shi Dongshan, avec la réalisation de films guerriers, commence à explorer les techniques de représentation réaliste nécessaires aux films de propagande socialiste. Toutefois, confronté à la question de l'attribution des rôles principaux aux ouvriers, paysans et soldats dans les films, Shi Dongshan s'oppose à faire leur éloge et ignore la réalité :

« Nous ferions preuve de simplisme et d'étroitesse d'esprit si nous pensions que la formule selon laquelle 'la littérature et l'art sont au service des ouvriers, des paysans et des soldats' se limite à les glorifier. [...] Tant que nous nous consacrons pleinement à la tâche, que nous maîtrisons le thème, et que nous montrons de manière réelle et approfondie le tempérament, les qualités et même la façon d'être des nouvelles figures ou des nouveaux héros de la Nouvelle société, [...] alors nous pouvons utiliser n'importe quelle 'forme d'expression'. En termes de représentation artistique, nous devons offrir une grande diversité et susciter l'enthousiasme afin que le public soit satisfait et ne se lasse pas de venir voir nos films » (Shi, 1949 : 36-37).

D'évidence, Shi Dongshan ne souhaite pas que les concepts idéologiques deviennent une entrave au développement de l'art cinématographique. Même après 1949, lorsque la pensée littéraire et artistique de Mao Zedong s'impose comme l'unique direction possible dans l'industrie cinématographique chinoise, Shi Dongshan exprimera toujours un point de vue différent : « Aujourd'hui, nous devons élargir notre compréhension de l'orientation définie dans les *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an* par le président Mao » (Shi, 1951). Or, plutôt que d'exposer les problèmes de la nouvelle société et de dénoncer ses abus, le PCC fait l'éloge du nouveau régime. C'est pour cette raison que Shi Dongshan refusera de poursuivre sa collaboration avec le Parti et mettra fin à ses jours en 1955.

Contrairement à des cinéastes comme Shi Dongshan, d'autres sont évincés par le système cinématographique socialiste et glissent progressivement à la périphérie de la création cinématographique antijaponaise. Parmi eux, les plus caractéristiques sont Shi Hui et Sun Yu, à la fois réalisateurs et scénaristes. Dans les années 1950, certains professionnels du cinéma, sous la pression, tentent de changer leur forme de création cinématographique et guettent l'occasion de réaliser à nouveau des films, à l'instar de Zheng Junli et Zhao Dan. Nous proposerons une analyse détaillée de ces deux catégories de personnes, sur la période suivante, entre 1953 et 1966.

D'autres réalisateurs antijaponais, en renonçant, se conforment aux directives du Parti et tournent des genres différents de films, comme par exemple Zheng Xiaoqiu et Yang Xiaozhong. Fils du « père fondateur » du cinéma chinois, le cinéaste et acteur Zheng Xiaoqiu participe au tournage de nombreux films antijaponais avant 1949 et réalise son dernier film, *Le Martyr du jardin des poiriers*, durant cette même année, film traitant également de la thématique de la

Guerre antijaponaise. Après 1949, Zheng Xiaoqiu se soumet aux exigences du Parti et modifie son activité en réalisant des documentaires relatifs à l'éducation scientifique. Lorsqu'il décède en 1989, son œuvre comptabilise plus de quarante de ces documentaires. Quant à Yang Xiaozhong, le plus ancien des réalisateurs et scénaristes chinois, plus de quarante films de fiction sont à son actif avant l'avènement de la RPC. En raison de son expérience féconde en matière de réalisation de film et de sa connaissance des techniques de production, il est chargé, après 1949, par un studio cinématographique national, de tourner des longs métrages pour enfants et des films d'opéra chinois. Les cinéastes Yan Gong et Xu Suling se voient confier la même tâche que Yang Xiaozhong et tous deux obéiront aux consignes du Parti pour tourner ce même genre de films.

Enfin, le réalisateur Cai Chusheng et le scénariste Xia Yan, politiquement reconnus à gauche, issus des territoires contrôlés par le Guomindang, ont réalisé un certain nombre de films antijaponais et justifient d'un parcours plutôt exceptionnel. Dans la Chine nouvelle, ils occupent désormais les postes de fonctionnaires du gouvernement, chargés de la production cinématographique. Si Xia Yan et Cai Chusheng se trouvent à l'origine de la tradition du cinéma antijaponais, ils se révèlent être également les fondateurs de l'art cinématographique tel que le conçoit le PCC, et plus encore, ils s'emparent des commandes du septième art dans la Chine nouvelle. Après 1949, Cai Chusheng occupe une position stratégique au sein des maîtres d'œuvre du cinéma grâce à ses remarquables réalisations cinématographiques des années 1930 et 1940 incarnées par les films sur la Guerre antijaponaise, ainsi qu'à son attention constante à la réalité et à sa proximité avec la gauche. Il est représentatif du cinéma de Shanghai pour les personnalités phares qui exercent une influence prépondérante sur le cinéma. Figure emblématique dans le système cinématographique du Parti de la Chine nouvelle, son avis est également très suivi en matière d'art.

Reçu par le président Mao Zedong et le Premier ministre Zhou Enlai, Xia Yan, scénariste de gauche, se voit confier la charge de l'industrie cinématographique du Guomindang à Shanghai. Il occupe ensuite les fonctions de chef adjoint du comité de direction de la Commission de l'administration militaire pour la culture et l'éducation de Shanghai et de directeur du Bureau de la culture de Shanghai où il dirige le département de la propagande et le département cinématographique de la ville (Zhang, Cheng, 1995 : 1076). En 1955, il est

nommé vice-ministre du ministère de la Culture et prend en charge le Bureau du cinéma. Force est de constater que le PCC accorde une grande confiance aux cinéastes gauchistes issus des zones contrôlées par le Guomindang. Au cours des dix premières années suivant la fondation de la RPC, Xia Yan et Cai Chusheng deviennent en effet des personnages-clés de l'industrie cinématographique chinoise.

Le destin de la création cinématographique de ces professionnels, qui traitent de la thématique de la Guerre antijaponaise et qui sont issus des anciennes zones gouvernées par le Guomindang à l'ère maoïste, est subordonné à l'approbation du système cinématographique socialiste mis en place par le Parti. Pour les nouveaux professionnels qui intègrent le monde cinématographique après 1949, en particulier pour ceux ayant vécu dans la communauté de Yan'an³⁹, leurs contemporains manquent de rectitude politique et s'inscrivent dans une idéologie bourgeoise. Des contradictions inévitables existant entre les anciens et les nouveaux professionnels antijaponais sont révélées et pointées du doigt. Les professionnels des régions contrôlées par le Guomindang doivent alors se livrer à une autocritique ou se soumettre à la rééducation idéologique inhérente au système cinématographique socialiste. En résumé, la position des anciens professionnels du cinéma antijaponais qui intègrent le groupe de professionnels du cinéma antijaponais dans la Chine nouvelle peut être résumée ainsi : leur maîtrise de la technologie et leur expérience sont des atouts considérables, ils demeurent les principaux créateurs de films traitant de la Seconde Guerre sino-japonaise sur lesquels s'appuie le PCC, mais ils sont contraints de se soumettre à la rééducation idéologique imposée par le PCC.

4.2.2 Les nouveaux professionnels du cinéma antijaponais issus des zones administrées par le PCC

Dans la période de transition du cinéma chinois entre 1949 et 1952, des écrivains et des artistes des anciennes zones administrées par le PCC sont nombreux à intégrer l'industrie cinématographique. Ils travaillent en studio national et participent au tournage de longs

³⁹ Yan'an, capitale de la base d'appui communiste, abrite le siège du Comité central du PCC entre octobre 1935 et mars 1948.

métrages abordant divers sujets, dont la thématique antijaponaise planifiée par l'État. Deux raisons conduisent à ce phénomène d'intégration. D'une part, le départ en-dehors de la Chine continentale d'un certain nombre de professionnels du cinéma travaillant dans les zones administrées par le Guomindang a affaibli la capacité de réalisation des films en matière de personnes qualifiées, de ressources financières et de techniques cinématographiques. D'autre part, les professionnels restants ne sont pas encore imprégnés des idéologies nécessaires pour réaliser des films qui répondent parfaitement aux exigences du Parti communiste ni pour créer des personnages conformes aux valeurs du socialisme. Des possibilités d'emploi sont ainsi offertes aux écrivains et artistes travaillant auparavant dans les anciennes zones administrées par le PCC et aux nouveaux arrivants, les étudiants diplômés des écoles de cinéma après 1949. Mais la raison fondamentale de ce phénomène d'intégration réside principalement dans le fait que les nouvelles autorités de l'État ne peuvent tolérer la mainmise des cinéastes provenant des zones administrées par le Guomindang sur le cinéma, arme la plus importante de la propagande politique, même si ces cinéastes ont déjà exprimé leur entier soutien au PCC. Elles sont donc dans l'obligation de former des équipes avec leurs propres membres, parmi ceux considérés comme les plus fidèles et immuables au Parti communiste.

Prenons l'exemple de Shanghai, ancien centre de l'industrie du cinéma chinois. En août 1949, pour que le studio cinématographique national de Shanghai fonctionne dans des conditions idéales, le département de la propagande du Comité central du PCC diffuse le document « Instructions aux départements politiques de chaque armée de campagne pour le détachement de cadres en faveur du développement de l'industrie cinématographique », et décide de transférer « un certain nombre de scénaristes, réalisateurs, acteurs et autres cadres ayant un talent artistique, une certaine connaissance de la vie des ouvriers, des paysans et des soldats et une compréhension relativement approfondie de la politique définie par le Parti » pour renforcer le groupe œuvrant à la création cinématographique à Shanghai (Jiang, 1993 :4). Dans les *Archives du cinéma de Shanghai*, nous retrouvons la mise en œuvre de cette politique d'incorporation. À partir des années 1950 et jusqu'à la fin des années 60, les nouveaux professionnels qui intègrent l'industrie cinématographique de Shanghai proviennent d'horizons différents : des « militants des troupes de l'Armée populaire de libération et des zones libérées », du « transfert de nombreux professionnels des départements compétents », « de la mutation et

du recrutement des personnels spécialisés », du « retour de cinéastes de Hong Kong », des « diplômés d'écoles supérieures de formation professionnelle », des « militaires démobilisés », etc. (Wu, 1999 : 151-155). Beaucoup d'entre eux participent à la réalisation de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise à cette époque.

En examinant le statut de l'équipe créative des films sur la Guerre antijaponaise dans les studios cinématographiques nationaux entre 1949 et 1952, nous constatons que la quasi-totalité des principaux membres sont issus du milieu artistique des anciennes zones administrées par le PCC. C'est le cas des cinéastes, scénaristes et principaux acteurs des quatre chefs-d'œuvre antijaponais, *Filles de Chine* (1949), *Les héros de Lüliang* (1950), *Zhao Yiman* (1950) et *Les nouveaux héros et héroïnes* (1951). L'équipe cinématographique la plus emblématique des professionnels du cinéma antijaponais est celle de *Filles de Chine*, le premier film de la Chine nouvelle sur cette thématique. Une présentation du parcours professionnels des trois personnes centrales de cette réalisation est nécessaire pour comprendre pourquoi les autorités du PCC choisissent ces nouveaux professionnels pour réaliser les films essentiels à la propagande.

Le réalisateur principal Ling Zifeng (1917-1999) commence sa carrière au cinéma pendant la guerre sino-japonaise. En 1937, il travaille comme graphiste au Studio du cinéma de la Chine à Wuhan. Un an plus tard, quittant le territoire de Guomindang, il commence à travailler dans les zones dominées par le PCC et occupe la fonction de directeur du département de littérature de l'équipe artistique antijaponaise (Zhang, Cheng, 1995 : 589). Il est également membre du comité de l'équipe des auteurs-réalisateurs dans la zone de guerre au nord-ouest de la Chine, et membre permanent du comité de l'Association de dramaturges de l'unité frontalière Jin-Cha-Ji (Shanxi, Chaha'er et Hebei) (*ibidem*). En 1940, il accède au poste de directeur adjoint de la Troupe théâtrale du front de la zone militaire du PCC du Hebei. En 1944, il est nommé professeur à l'Académie d'art Lu Xun à Yan'an, meilleure école de formation des artistes pour le PCC. Par la suite, en 1946, il devient acteur pour le Studio de Yan'an, premier studio cinématographique du PCC, et également chef de l'Équipe de photographie de la zone de guerre de Yan'an. Ayant déjà travaillé dans des postes divers et très importants pendant plus de dix ans dans les zones du PCC, il est transféré en 1949 au Studio cinématographique du Nord-Est où il commence sa longue carrière de réalisateur (*ibidem*).

Zhai Qiang (1917-1966), co-réalisateur de *Filles de Chine*, est admis en 1935 à l'Institut

d'art dramatique et cinématographique de Shanghai. En 1937, avec cette formation, il choisit aussi de quitter la zone de Guomindang et intègre l'Université politique et militaire antijaponaise à Yan'an, lieu central de la révolution dans les années 1930 (Huangfu, 2005 :100). En mars 1938, il étudie au sein du département d'art dramatique de l'Académie d'art Lu Xun de Yan'an, puis en août rejoint la Troupe théâtrale expérimentale de la révolution nationale du second front en tant que metteur en scène (*ibidem*). L'année suivante, il enseigne le théâtre au sein de la Troupe théâtrale des flammes du département politique d'une unité militaire en garnison de la Huitième armée de terre. Jusqu'en septembre 1945, Zhai Qiang dirige successivement le département d'art dramatique de l'Académie d'art de Yan'an et la Troupe théâtrale expérimentale de la jeunesse de Yan'an(*ibidem*). Il est également chef de section adjoint du département de création de l'Équipe de propagande du gouvernement de coalition et chef de l'Équipe de la base d'opérations avancée. En 1946, il entre au Studio cinématographique de Yan'an où il occupe les fonctions de coordonnateur politique de l'équipe de tournage et de représentant de l'armée du département cinéma (*ibidem*). En 1949, grâce à ses compétences professionnelles et à sa fidélité au PCC, il est transféré comme Ling Zifeng au Studio cinématographique du Nord-Est en tant que réalisateur.

Yan Yiyan (1912-1997), la scénariste de *Filles de Chine*, est admise à la faculté de littérature de l'Université Waseda au Japon en 1934, puis retourne en Chine en 1937 pour rejoindre la Troupe de théâtre patriotique de Shanghai, avant de se rendre à Yan'an au printemps 1938 où elle entre au Parti communiste (Zhang, Cheng, 1995 : 1169). En décembre de la même année, Yan Yiyan est mutée à l'Université politique et militaire antijaponaise où elle dirige la section théâtre de la troupe artistique (*ibidem*). En 1939, elle est affectée en tant qu'enseignante à la direction artistique à l'Académie d'art Lu Xun où sont formés les écrivains et les artistes du Parti communiste. En 1948, elle commence sa carrière au cinéma en devenant scénariste pour le Studio cinématographique du Nord-Est (*ibidem*).

D'après notre étude, presque tous les principaux membres des équipes créatives des trois autres films possèdent un parcours similaire, comme Lü Ban (1912-1976) et Yi Lin (1915-1979), les réalisateurs du film *Les Héros de Lüliang*, et Li Baiwan (1926-2010) et Guo Yuntai (1928-), les principaux acteurs de ce film. C'est également le cas de Sha Meng (1907-1964), le metteur en scène, de Yu Min (1914-2014), le scénariste, et de Shi Lianxing (1914-1984) l'actrice

principale du film *Zhao Yiman* et de Jin Xin (1921- ?), l'actrice principale du film *Les Nouveaux héros et héroïnes*.

Ils se retrouvent tous à Yan'an, le lieu central de la révolution prolétarienne en Chine dans les années 30, après avoir quitté volontairement les territoires contrôlés par le Guomindang, et travaillent ensuite dans l'enseignement de l'art ou dans des départements de propagande du PCC, avec même pour une majorité d'entre eux la responsabilité de certains départements. Beaucoup participent à des pièces de théâtre antijaponaises et relayent également cette propagande sur la ligne de front pendant la guerre. Nous pouvons ainsi affirmer que les principaux membres du secteur de la création des films antijaponais, employés par les studios cinématographiques de l'État, sont les artistes les plus compétents et les plus fidèles issus des anciennes zones administrées du PCC. Bien évidemment, comparés aux cinéastes issus des territoires contrôlés par le Guomindang, ils ne possèdent pas assez d'expérience du travail cinématographique, mais constituent cependant l'épine dorsale de la mise en œuvre de la politique culturelle du PCC.

Yang Yuanying, spécialiste reconnue du septième art, analyse en profondeur leur démarche créative :

« Bénéficiaires de la révolution, les artistes provenant de la première ligne du combat des zones administrées par le Parti communiste se consacrent entièrement à cette révolution. Leurs émotions sont étroitement liées à la cause du PCC et c'est délibérément qu'ils considèrent leur création personnelle comme un élément organique de cette cause. Par conséquent, la valeur historique et l'aspiration réelle dont prend conscience le prolétariat à cette époque constituent le postulat de départ fondamental de leurs œuvres cinématographiques. Les personnages qui occupent une place centrale dans leurs films sont ainsi toujours des révolutionnaires issus de la classe prolétarienne, et qui rivalisent d'ardeur combative. Leurs créations sont inséparables des changements qui s'opèrent dans la société chinoise, non seulement parce qu'ils sont eux-mêmes dans le tourbillon de l'Histoire, mais également parce qu'ils ont une conviction inébranlable envers le Parti communiste, et qu'ils sont toujours conscients que leur mission de propagande et d'éducation pour servir les desseins du Comité central du Parti est une condition préalable à leurs créations » (Yang, 2006 :10-11).

Le statut social des nouveaux professionnels qui participent à la réalisation des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise après 1949 diffère donc du statut de ceux qui ont réalisé des films traitant de la même thématique avant cette même date. En effet, ces nouveaux artistes

occupent des fonctions de cadres ou de simples travailleurs, employés par les studios nationaux contrôlés par le Parti, et constituent la colonne vertébrale de l'industrie cinématographique socialiste. Dignes de confiance, formés par le Parti, ils se sentent investis des responsabilités et des missions qu'ils leur sont confiés. Leur extrême obéissance est également un autre élément qui les différencie des anciens cinéastes antijaponais : n'ayant généralement aucune marge de manœuvre quant au travail de production, ils ne peuvent donc exprimer leurs préférences personnelles sur l'histoire de cette guerre et doivent se soumettre aux instructions, à la répartition et aux dispositions indiquées par le studio national dirigé par le PCC. Si un film traitant de la Seconde Guerre sino-japonaise est comparé à un appareil idéologique inhérent au travail de propagande communiste, alors tous ces nouveaux professionnels, issus de zones administrées par le PCC, sont comme des vis que le Parti fixe sur cet appareil à son bon vouloir, pour y jouer différents rôles.

Par conséquent, en raison de leurs affinités politiques, après avoir intégré l'industrie cinématographique, ces cadres-artistes, provenant des zones administrées par le PCC et ayant vécu dans la communauté de Yan'an, forment progressivement le cœur des professionnels chinois du cinéma antijaponais. Ils influencent l'instauration de nouvelles normes cinématographiques en Chine et impactent également la tradition cinématographique antijaponaise, qui se voit bousculée et renouvelée. Leurs films reflètent le niveau d'instruction général et le degré de connaissance et d'esthétique de la société chinoise dirigée par le PCC de l'époque. Ces films deviennent ainsi graduellement les œuvres les plus légitimes du cinéma sur la Seconde Guerre sino-japonaise depuis 1949.

4.3 L'année 1953 : le changement de statut social des professionnels du cinéma antijaponais

Au début de l'année 1953, au fur et à mesure de la fondation des studios cinématographiques nationaux et de la nationalisation des studios privés, le statut social des professionnels du cinéma chinois, y compris ceux du cinéma antijaponais, évolue (Qi, 2010 :169). En particulier à Shanghai, ville réunissant la plus grande partie des studios privés, les anciens professionnels du cinéma antijaponais sont passés du statut d'employé du secteur privé ou de profession libérale à celui de professionnel du cinéma socialiste. Tous les professionnels des studios nationaux, que ce soient les réalisateurs, les scénaristes ou les acteurs,

touchent dorénavant un salaire mensuel et bénéficient d'avantages relatifs au secteur public selon leur échelon. À partir de janvier 1953, en Chine, tous les professionnels du cinéma travaillent pour les studios cinématographiques d'État, c'est-à-dire qu'« il n'existe plus aucun professionnel du cinéma indépendant ou employé par un studio privé » (*ibidem*). Sous la condition que les professionnels du cinéma obéissent aux ordres du Parti Communiste et aux commandements de l'État, et que leurs comportements soient conformes aux règlements des studios nationaux, leur employeur leur garantit les moyens d'existence. Même si aucun film, ni aucun scénario n'est produit pendant de longues périodes, ils n'ont pas à s'inquiéter de leurs revenus. Sur ce fait, le réalisateur connu Wu Zuguang commente :

« Après la libération, nous constatons un phénomène étrange. Comme l'organisme est très puissant, le peuple doit obéir aux principes de base du Parti, compter sur le système et respecter la répartition organisationnelle. [...] Les écrivains et acteurs de l'ancien régime, s'ils restaient longtemps sans travail, risquaient de mourir de faim, tandis qu'avec le nouveau système, ils perçoivent quand même une rémunération correcte et bénéficient d'avantages sociaux. [...] Une des mauvaises conséquences du système est de produire de plus en plus de parasites et d'encourager les fainéants » (Wu, 1957a : 82-83).

En réalité, les professionnels du cinéma socialiste profitent du système des studios nationaux car l'État garantit de nombreux avantages à la vie, à la réputation et aux intérêts. C'est une grande tentation pour les réalisateurs, les scénaristes et acteurs, surtout à l'époque de Mao où les ressources matérielles, la stabilité politique et la sécurité personnelle manquent.

Par contre, cette situation signifie que les professionnels du cinéma n'ont plus d'autres choix que les moyens de subsistance provenant des studios nationaux, représentants uniques de la volonté de l'État. Le studio cinématographique est non seulement un lieu de travail pour les professionnels de l'époque de Mao, mais également leur lieu de vie. Sans l'appui matériel accordé par les studios nationaux, ils perdent leur gagne-pain, voire le droit d'exercer des activités cinématographiques. Dans l'ouvrage intitulé *Le système d'unité de travail en Chine*, les deux auteurs Yang Xiaomin et Zhou Yihu résument cette impasse, une situation identique à tous les travailleurs de la société communiste, y compris les employés des studios nationaux :

« Les cadres [...] et les ouvriers appartiennent à l'unité⁴⁰ qui les assigne à un

⁴⁰ L'unité, en chinois Danwei, désigne une entreprise d'État ou une entreprise collective ayant à sa tête un comité du PCC. À l'époque de Mao, l'unité joue un rôle majeur sur les plans économiques et sociaux.

statut fixe tel que défini par la planification et l'administration de l'État. Ce statut ne permet pas aux employés une mutation libre ou un changement de travail à leur gré, puisque sans la permission de leur unité, ils perdent leur emploi stable, leur identité au sein de l'unité, leur échelon et bien d'autres avantages tels que salaire, ancienneté et titularisation. Il est évident qu'ils se retrouveront dans une impasse » (Yang et Zhou, 1999 :63-64).

La relation entre les professionnels du cinéma et les studios nationaux ne se situe pas sur un pied d'égalité mais dans l'obéissance et la dépendance. Les réalisateurs et scénaristes ont le devoir de travailler dans le cadre des exigences et de la volonté du PCC. Au cours de la création cinématographique, ils sont obligés d'abandonner leur expression et leurs choix personnels. Wu Zuguang, auteur de scénarios antijaponais et réalisateur pendant la Guerre antijaponaise, partage ses sentiments du début de la fondation de la Chine nouvelle : « Mon travail idéal est d'écrire des scénarios. Le travail de réalisateur me semble toujours lourd et contraignant. Je désire écrire librement, sans le contrôle des autres » (Wu, 1998 :83). Or, une fois revenu en Chine continentale après un exil à Hongkong, Wu Zuguang est rapidement contacté par Chen Bo'er, directrice du département de l'art du Bureau Central du cinéma, qui l'informe, sans lui demander au préalable son avis qu'il continuera désormais son travail de réalisateur. Wu Zongguang décrit cette rencontre :

« Quand je l'ai rencontrée, j'ai déclaré que je ne voulais pas être réalisateur. Mais Bo'er a refusé immédiatement et m'a expliqué : 'À l'heure actuelle, les réalisateurs manquent beaucoup. Par exemple, un tel est déjà réalisateur, voyez-vous ? En sachant qu'il vient directement de Yan'an et n'a jamais eu d'expériences cinématographiques sauf les quelques films qu'il a vus. Et vous, après avoir tourné quatre films à Hongkong, vous avez déjà beaucoup d'expériences et maintes réussites. Je vous invite donc à être réalisateur, car la révolution a besoin de vous'. [...] Elle m'a parlé sur un ton indiscutable. Je me suis rendu compte que 'le besoin de la révolution' était le plus important. Je n'avais jamais imaginé devenir soudain un 'révolutionnaire' » (*ibid.*, 1998 :83-84).

À cela, Wu Zuguang apporte cette remarque :

« Lorsque je suis rentré en Chine nouvelle, je me suis rendu compte que le PCC possédait un système où 'l'organisation décide de tout et il faut lui obéir sans conditions'. Je n'ai jamais vécu cette situation, pour ma part je ne gêne jamais les autres et je n'accepte pas non plus que les autres me contraignent. Mais j'étais trop

reconnaissant envers le PCC, qui avait libéré notre nation, pour lui désobéir, d'autant plus que la directrice était une personne pour qui j'avais beaucoup de respect » (*ibid.*, 1998 :83).

Même à contrecœur, les professionnels du cinéma obéissent aux ordres de l'État en acceptant le poste qui leur est désigné. De ce fait, nous constatons que la nomination des cinéastes par le PCC est un prolongement du commandement militaire pendant la guerre. Le Parti tente d'organiser les professionnels du cinéma comme des soldats obéissant aux ordres, dans le but de former une armée idéologiquement cohérente avec des actions et des objectifs communs.

En un mot, le nouveau pouvoir politique, à travers la création de studios nationaux, supervise et tient sous son autorité les professionnels engagés dans la création de films sur la Guerre antijaponaise en mettant en place un système de rétribution en nature. En tant que membres du système étatique, ils sont totalement tributaires de l'État pour la distribution des ressources matérielles dont ils dépendent pour leur survie, de sorte que la communauté de professionnels du cinéma antijaponais, dont les membres existaient autrefois en tant qu'individus, devient hautement structuré. Le nouveau régime intègre, dans le système attaché à l'ordre établi, des professionnels indépendants, les incitant à opérer un changement de statut et à œuvrer pour l'unification de la pensée afin que le Parti puisse mieux gérer l'industrie cinématographique. Les mutations qui s'opèrent au sein du groupe de professionnels du cinéma antijaponais sur le plan du statut social et de la pensée impacteront de façon majeur la réalisation des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise.

4.4 La réforme de la pensée sur les professionnels du cinéma antijaponais : un outil de pénétration politique dans l'esprit de l'individu

Si les « Interventions » de Yan'an publiées en 1942 introduisent « la littérature et l'art prolétariens » comme un tout nouvel objet de discours, la réforme de la pensée visant les professionnels du cinéma chinois du début des années 1950 consiste à appliquer rigoureusement le contenu de ces « Interventions » au domaine du cinéma, dans le but d'établir un ordre littéraire et artistique prolétarien dans la création cinématographique (Mao, 1942 : 13). Cette rééducation idéologique à l'époque de Mao est abordée dans plusieurs études, dont la plus représentative est le travail de Zhang Shuoguo dans son livre intitulé *Recherche sur la culture cinématographique de Shanghai pendant les dix-sept premières années*. L'auteur divise en trois étapes le processus de la réforme de la pensée des professionnels du cinéma de Shanghai par le PCC de 1949 à 1966 et présente les documents politiques qui font référence à cette rééducation idéologique ainsi qu'au processus de transformation des cinéastes. Ces trois étapes comprennent « l'étude et la rééducation après la fondation de la Chine nouvelle », « la critique du film *La vie de Wu Xun* » et « le mouvement de rectification et d'étude de la littérature et de l'art » (Zhang, 2014 : 59, 71). En outre, nous nous référons au concept de « réforme de la pensée », défini dans le livre *Autocritique d'écrivains et transformations de la littérature chinoise* (2011) de Shang Changbao, spécialiste des transformations intellectuelles de la Chine socialiste. Nous nous reportons également à l'analyse des autocritiques rédigées par des actrices ayant participé au tournage de nombreux films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise, figurant dans la thèse de Wan Xiaonan intitulée *De stars à actrices du peuple : les actrices de Shanghai au début de la République 1949-1960* (2011). À travers le mouvement de la rééducation idéologique du PCC visant les professionnels du cinéma depuis le début des années 1950, nous révélerons de quelle façon les « Interventions » de Yan'an, en tant que discours émanant de l'autorité la plus haute du pays, ont pour effet de discipliner le discours cinématographique chinois traditionnel et quels sont les moyens concrets mis en œuvre par l'État pour y arriver.

4.4.1 La définition de la « réforme de la pensée »

Selon les études de Shang Changbao, « la réforme de la pensée » en tant que terme spécifique « apparaît dès 1949. Elle se propage rapidement pour devenir un terme courant » (Shang, 2011 : 9). Afin de mieux le vulgariser et le diffuser, le *Dictionnaire d'étude à l'usage du peuple* publié en 1952 en donne une définition claire et précise :

« Toute classe produit une pensée qui reflète les intérêts de cette classe. Exemple : la pensée de la bourgeoisie, la pensée de la petite bourgeoisie, la pensée de la classe ouvrière, etc. Seule la pensée de la classe ouvrière, à savoir la philosophie marxiste-léniniste et les sciences sociales, reflète la vérité objective. Toute personne issue d'une autre classe désirant se mettre en quête de vérité doit abandonner les points de vue et préjugés de sa propre classe et doit envisager les choses du point de vue des ouvriers pour réformer sa pensée. Adopter le point de vue de la classe ouvrière et rejeter les pensées extérieures au monde ouvrier est le processus à suivre pour transformer sa pensée. Ce processus s'appelle la réforme de la pensée » (Chen, 1952 : 224).

Shang Changbao révisé cette définition tout en livrant un point de vue actuel :

« Aujourd'hui, il semble que la réforme de la pensée consiste à remplacer les idées dites bourgeoises et petites-bourgeoises par les idées du prolétariat. Plus précisément, il convient de rééduquer et remplacer l'individualisme dit bourgeois ou petit-bourgeois, le libéralisme, la démocratie, l'objectivisme, l'idéalisme et le mercantilisme se situant au-dessus de la politique et des classes, par les idées, les positions, les points de vue et les méthodes de Marx, Lénine, Staline et Mao Zedong, par le patriotisme, l'internationalisme et le collectivisme du prolétariat et par la pratique révolutionnaire des masses d'ouvriers et de paysans, c'est-à-dire que 'les gens dans leur propre esprit révolutionnent leur propre existence' [...] » (Shang, 2011 : 10).

La définition de la rééducation idéologique proposée par Shang Changbao coïncide avec l'analyse des « Interventions » de Yan'an que nous avons effectuée au chapitre précédent en recourant à la théorie du discours de Foucault. L'essence de la réforme de la pensée est d'établir un tout nouvel ordre culturel prolétarien dans l'industrie cinématographique, et ce n'est qu'à travers la création cinématographique que ce nouvel ordre peut être mis en place de manière visuelle dans les films. Or, cette rééducation idéologique a pour effet de limiter le cinéma

chinois traditionnel d'avant 1949 au cadre de la théorie des classes. La diversité de la culture cinématographique avant 1949 est considérée comme faisant partie de différentes classes, telles que « l'individualisme, le libéralisme, la démocratie, l'objectivisme, l'idéalisme [...] » mentionnées par Shang Changbao, elle est transformée en objet de discours opposé et donc complètement exclue de l'ordre culturel prolétarien dans la création des cinéastes (*ibidem*).

4.4.2 « Mouvement de rectification » : la réforme de la pensée sur les professionnels du cinéma antijaponais

Durant les premières années de l'édification de la RPC, le PCC accepte la plupart des professionnels du cinéma restés en Chine continentale et mène une politique assez tolérante vis-à-vis de la politique cinématographique. Cette position s'explique par le fait que les films produits par les artistes formés au sein des bases communistes ou les productions issues des tout nouveaux studios contrôlés par l'État, sont loin de suffire aux demandes de l'industrie cinématographique chinoise. Néanmoins, bien que les professionnels du cinéma restés sur le continent soutiennent les dirigeants communistes, leur pensée et leur position politique sont, du point de vue du PCC, teintées de capitalisme.

Par conséquent, deux ans après sa prise de pouvoir, le PCC se prépare à lancer une rectification idéologique dans le monde du cinéma, en vue d'accélérer la diffusion de la culture socialiste, de raffermir le contrôle des dirigeants sur la culture et de consolider ainsi le pouvoir politique. Le PCC déploie, vis-à-vis des professionnels du cinéma, une campagne de réforme de la pensée planifiée, en procédant par étapes, et exercée verticalement du sommet vers la base.

En 1951, Mao promulgue officiellement une directive appelant au « Mouvement de rectification et d'études dans le monde des arts et des lettres », dont l'objectif est de « purifier les arts et les lettres de toute pensée incorrecte et d'instaurer un contrôle efficace du Parti sur les productions littéraires et artistiques » (Mao, 2002 :138-139). La campagne commence, à titre d'essai, à Pékin, puis se déploie à travers toute la Chine. À la fin du mois de novembre 1951, le Bureau du cinéma du Comité central, toutes les unités de travail reliées directement à la production cinématographique de Pékin ainsi que les représentants mutés du Studio du Nord-est et des studios de Shanghai doivent suivre le mouvement de rectification et d'étude politique mis en place à Pékin. Il se déroule sur une durée d'environ quarante jours, et prend fin le 4 janvier 1952. À la suite de ce mouvement, du 22 mai au début du mois de juillet 1952,

conformément aux directives du Comité central, les professionnels du cinéma de Shanghai sont dans l'obligation de suivre cette réforme selon les mêmes méthodes employées à Pékin. Tous les professionnels du cinéma et tous les critiques de cinéma de Shanghai participent au mouvement.

À Pékin comme à Shanghai, le mouvement implique également les membres de l'administration du secteur cinématographique, les scénaristes, les réalisateurs et les acteurs. Nombre d'entre eux ont participé ou participeront à la réalisation des films antijaponais. À Pékin, lors du mouvement, le directeur du comité artistique du Bureau du cinéma, Cai Chusheng, et le directeur du comité de production Shi Dongshan représentent les plus hauts responsables du Bureau du Comité central. Des professionnels comme Lü Ban, Wei Yuping (1920-1988), Yi Ming (1913-1995), Feng Bailu (1917-2005), Yan Gong (1914-2010) et Xian Qun (1915-19) participent à la campagne de rectification à Pékin. À Shanghai, l'Union des studios de Shanghai est le foyer central du mouvement de la réforme de la pensée. En effet, depuis la critique du film *La biographie de Wuxun* (1950), les réalisateurs et scénaristes des studios privés de Shanghai sont la cible de critiques très hostiles. Beaucoup d'entre eux intègrent ainsi peu à peu l'Union des studios de Shanghai nouvellement fondée. Le PCC estime que le travail de ces professionnels issus de studios privés est entaché de graves fautes idéologiques qu'il faut corriger au plus vite. Ils constituent le groupe à réformer en priorité. Ainsi, « 169 personnes de l'Union des studios de Shanghai », réalisateurs, scénaristes et acteurs doivent-elles intégralement participer à la campagne de réforme de la pensée (Union des studios de Shanghai, 1952 : 306).

À partir des articles publiés dans le *Journal des arts et des lettres*⁴¹ en 1952, nous avons recueilli des informations détaillées sur les deux mouvements de rectification de la pensée à Pékin et à Shanghai, y compris un rapport de synthèse sur le mouvement de Pékin, « Bilan du petit groupe du Bureau du Comité du cinéma suite à la campagne de rectification et d'étude politique dans les arts et les lettres » (1952), et sur celui de Shanghai, « Bilan de la campagne de rectification de l'Union des studios de Shanghai » (1952), ainsi qu'un nombre important d'autocritiques écrites par des réalisateurs, scénaristes et comédiens.

⁴¹ La revue *Journal des arts et des lettres* est fondée à Pékin en 1949. À partir de septembre 1949, elle devient l'organe officiel de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques. Dans les premières années suivant la fondation de la RPC, de nombreux mouvements politiques liés aux milieux cinématographiques et littéraires sont étroitement associés au *Journal des arts et des lettres*. Mao Zedong, ainsi que d'autres dirigeants du Parti et de l'État, donnent des instructions précises concernant le travail de cette revue qui exercera une grande influence sur l'industrie cinématographique chinoise à l'époque de Mao.

Les autocritiques des professionnels du cinéma antijaponais sont notamment celle de Shi Dongshan « Étudier la politique avec application et tout faire pour se réformer », celle de Lü Ban « Je connais mes mauvaises pensées », celle de Feng Bailu « La critique de ma pensée individualiste », celle de Yan Gong « Me débarrasser de mes idées de petit bourgeois », celle de Cai Chusheng « Réformer la pensée, se battre pour s'imprégner de la pensée politique de Mao dans le domaine des arts et des lettres », celle de Bai yang « Tout réapprendre, recommencer à zéro », etc.

Ces premières sources permettent de révéler l'organisation du mouvement de rectification, les moyens intellectuels employés alors par les professionnels du cinéma antijaponais, et les effets de ce mouvement sur la production cinématographique antijaponaise. Cette campagne de réforme de la pensée est perçue par les professionnels du cinéma comme « totalement nouvelle et inconnue » (*ibid.*, 307). Ils devront se soumettre à cette rééducation idéologique, étape par étape, sous la conduite du Parti.

L'exemple de l'Union des studios de Shanghai montre l'évolution chronologique de la campagne ainsi que les étapes de la réforme de la pensée : « Les 42 jours qui séparent le 22 mai du 3 juillet se découpent en trois phases : phase d'étude des documents (du 22 mai au 6 juin), phase essentielle du contrôle (du 7 juin au 17 juin) et phase de synthèse et de contrôle générale (du 18 juin au 3 juillet) » (*ibid.*, 2006 : 306). En d'autres termes, les professionnels du cinéma sont rassemblés et font l'objet pendant un certain temps d'un apprentissage intensif, d'une rééducation et d'une censure.

Fondamentalement, ce mouvement de réforme de la pensée est intimement lié à la stigmatisation des professionnels du cinéma en tant qu'identité de classe. Le président Mao Zedong rend son verdict : les professionnels du cinéma appartiennent aux intellectuels. Les intellectuels sont catalogués comme faisant partie de la catégorie des petits bourgeois, voire des bourgeois. Pour le PCC, les intellectuels sont coupables d'un péché originel. Selon la méthode marxiste d'analyse des classes, les positions politiques de la classe des intellectuels ont toujours été vacillantes. Comme Mao l'affirme dans les « Interventions » de Yan'an, le PCC estime à propos des professionnels du cinéma chinois, y compris ceux du cinéma antijaponais, que « l'intellectuel petit-bourgeois subsiste dans les replis secrets de leur âme » (Mao, 1942 : 16).

À la veille de la campagne de réforme de la pensée, un journal assez influent dans le milieu du cinéma, le *Journal des arts et des lettres*, publie un éditorial intitulé « Étudier sérieusement la politique, réformer la pensée et progresser dans le travail » :

« Les professionnels de la littérature et des arts portent la grande responsabilité d'éduquer le peuple et la jeunesse à travers leur art. Si leur pensée n'est pas correcte et s'ils n'ont pas de hautes qualités morales, comment peuvent-ils assumer cette charge ? C'est pourquoi l'auto-rééducation et l'auto-réforme des artistes est urgente et de la plus haute importance » (Wenyi Bao, 1951).

Cet éditorial traduit les points de vue des hauts dirigeants du Parti, à savoir que les professionnels du cinéma doivent « résoudre le problème de leur pensée, se débarrasser de leurs idées bourgeoises, de l'influence de la pensée de petit-bourgeois afin d'adopter la pensée du prolétariat » et ils formeront ainsi une « nouvelle armée des arts et des lettres du prolétariat » digne de confiance (Mao, 1993 : 426). Ce n'est qu'à ce moment qu'ils seront susceptibles de devenir des cinéastes prolétariens de confiance, de diffuser la propagande politique du Parti et d'assurer l'éducation des masses.

Nous voyons ainsi que la première étape de la réforme de la pensée des professionnels du cinéma chinois, y compris du cinéma antijaponais, se résume à une prise de conscience d'appartenance à une classe déterminée. Dans son autocritique « Je connais mes mauvaises pensées », Lü Ban se décrit de la façon suivante :

« Je suis arrivé à Shanghai après 1932. Le théâtre et le cinéma de l'époque [...] ont fait de moi, tant du point de vue de la pensée que du comportement, un petit bourgeois bohème, rebelle et individualiste à l'extrême [...]. Depuis une dizaine d'années, grâce aux enseignements du Parti, j'ai pu me changer un peu sur tous les plans, [...] mais intellectuellement j'ai toujours de graves tendances de petits-bourgeois » (Lü, 1951 : 220).

Dans son autocritique « Étudier la politique avec application et tout faire pour se réformer », Shi Dongshan porte aussi un regard sur l'origine de sa pensée :

« [...] En 1912, j'ai changé de cursus pour étudier les beaux-arts et suis entré dans le milieu du cinéma. J'ai bénéficié, durant une courte période, d'une certaine aisance financière et ai alors vécu une vie de bourgeois. Avant la Guerre antijaponaise, j'ai fréquenté les lieux mondains les plus luxueux de Shanghai. À l'époque, je trouvais le style bourgeois détestable par certains aspects mais j'ai été en contact avec quelques bourgeois et ils ne sont pas, d'après moi, de mauvaises personnes. J'ai été soumis à leur influence car j'étais incapable d'avoir un jugement correct quant à leur mode de pensée et leur discours. Je pense que je n'ai pas une mentalité de petit-bourgeois mais pas mal de choses en moi relève du mode bourgeois » (Shi, 1952 : 258).

Prendre conscience de l'appartenance à une classe sociale est loin d'être suffisant. L'enjeu le plus important est de relier cette prise de conscience à la création cinématographique et de mener un travail d'introspection et d'autocritique à propos des créations cinématographiques du passé. Cai Chusheng critique le film le plus représentatif de sa production antijaponaise, créé en 1947, même si ce film réalise alors un grand nombre d'entrées et contribue à la renommée du cinéaste :

« L'exemple le plus typique est celui du film *Les Larmes du Yangzi*. L'erreur essentielle du réalisateur est d'avoir projeté sa propre mentalité de petit-bourgeois sur la personne d'une ouvrière, de l'avoir poussée au suicide à la fin en se jetant à la mer et de prétendre en cela à une 'dénonciation'. Le drame de ce cas désespéré crée en réalité un effet négatif. Aucun effort mobilisé du point de vue de la subjectivité et, au lieu de cela, une mise en valeur des effets de causalité d'un environnement désastreux. Cette jeune personne entreprenante et positive devient un personnage passif face aux événements, se laissant irrémédiablement couler. Le réalisateur cherche des effets dramatiques de théâtre sans se rendre compte qu'il produit un très mauvais effet sur le public. D'autre part, afin de contenter le public des citadins de classe modeste, il ménage les deux parties, et s'efforce de dénoncer une classe dirigeante réactionnaire, dépravée, mais en réalité il ne fait que l'admirer en se jouant gentiment d'elle. Objectivement, tout cela constitue pour le public une certaine forme de nuisance » (Cai, 1952 : 250).

Lü Ban critique une scène du film antijaponais qu'il a lui-même réalisé, *Les héros de Luliang*, qu'il juge vulgaire et de mauvais goût :

« L'année dernière j'ai réalisé le film *Les héros de Luliang*. Une scène montre des soldats de l'armée du peuple en train d'installer de nombreuses mines antipersonnel. L'intention était de mettre en valeur leur qualité de stratège. Lorsqu'ils enterrent les mines, ils aménagent le terrain de manière à totalement dérouter l'ennemi. J'ai eu cette soudaine inspiration, j'ai demandé à l'assistant d'enterrer un pot de chambre en me disant que, quand ces bandits de japonais le déterraient, cela ferait rire le public. Subjectivement c'était un moyen de faire la satire de l'ennemi, mais objectivement le résultat de cet éclat de rire fut de ternir le courage et l'intelligence de l'armée du peuple, son sérieux et ses qualités guerrières » (Lü, 1951 : 222).

Feng Bailu, quant à lui, estime que son film *Liu Hulan* est un fiasco total en raison d'éléments relevant de l'art petit-bourgeois.

« Le point sur lequel je dois me critiquer avant tout est d'avoir substituer la pensée héroïque à ma propre pensée de petit-bourgeois. C'est avec ma vision personnelle de l'héroïsme que j'ai traité la scène où Liu Hulan glane des céréales, je me suis servi de la peur et du manque de courage des enfants assistant à la scène pour mettre en valeur sa témérité. Lorsqu'elle sauve un enfant, je me suis servi de l'égoïsme du peuple pour mettre en exergue son héroïsme et son sens du sacrifice. Tout cela n'est pas normal et prouve que j'ai des idées malsaines.

Ce film montre que je n'ai pas de conscience de classes. Par exemple, la scène où l'ennemi met un village à feu et à sang ne révèle pas assez la violence subie par la population ni l'intensité de la haine alors éprouvée. Ce film n'a donc aucune valeur éducative pour le public. Ce défaut se ressent également dans ma façon de filmer le propriétaire foncier, ce qui prouve que je n'ai pas assez de sentiments envers le prolétariat, voire pas du tout. Ce fait est manifeste dans la scène qui suit la capture de Liu Hulan, lorsqu'elle est dans sa cellule, j'ai résumé ses sentiments seulement par ces quelques mots 'elle est calme et affronte sereinement la mort', sans tenter de faire ressentir comme il se doit son amour pour le peuple et sa haine de l'ennemi. Même défaut dans la scène où elle est amenée au terrain d'exécution. Arrivée à cette dernière scène, aucun des sentiments de classe qui auraient dû être exprimés ici ne transparait. La force inébranlable de Liu Hulan, sa générosité héroïque, sa grandeur d'âme et la colère du peuple, rien de tout cela ne ressort dans le film. La surnoiserie et la méchanceté de l'ennemi ne sont montrées que superficiellement sans aucune acuité » (Feng, 1952 : 269).

Ces autocritiques témoignent du processus évolutif vécu par les professionnels du cinéma antijaponais, passant de l'humanisme à la notion de la lutte de classe, passant du cinéma de réalisateur au cinéma du Parti, de l'individualisme au collectivisme. Durant la campagne de réforme de la pensée, afin de se libérer de la mauvaise nature de la bourgeoisie, les professionnels du cinéma antijaponais expriment clairement dans leur autocritique leur mépris et leur dégoût de la bourgeoisie. Leur façon de se critiquer et de critiquer leurs œuvres cinématographiques relève d'un processus d'application de l'ordre du discours des « interventions » de Yan'an dans le cinéma. Les fautes de la petite bourgeoisie, l'esprit de liberté, les conceptions personnelles de l'héroïsme, tout ceci résulte d'un auto-jugement visant à se catégoriser, s'auto-stigmatiser selon l'ordre du discours de Mao. La catégorisation des erreurs et leur conversion en étiquettes politiques permettent de renforcer la prise de conscience

individuelle et d'impacter l'esprit. Cette attitude répond également à la logique de l'autocritique : reconnaître ses fautes, en chercher les causes, déterminer la nature des fautes pour pouvoir ainsi progresser en les corrigeant. Les professionnels du cinéma antijaponais exposent au grand jour leurs défauts et erreurs, face au regard des dirigeants, de leurs collègues, voire du peuple. Sous l'impulsion du système mis en place, l'autocritique individuelle passe par une analyse méticuleuse de sa classe sociale et des facteurs historiques de classe conditionnant l'éducation culturelle, une pleine prise de conscience de ses erreurs et un rejet des idées bourgeoises. La méthode consistant à associer l'amendement personnel avec des séances de critiques collectives est un des moyens les plus couramment utilisés pour la réforme de la pensée durant la campagne de rectification.

Un chercheur spécialisé dans le cinéma chinois Wan Xiaonan, analysant les autocritiques écrites de Bai Yang et Shangguan Yunzhu pour les plus représentatives, ainsi que celles de comédiennes ayant joué dans des films antijaponais, arrive à cette conclusion :

« Après trois ans de vie sous le nouveau régime, durant la campagne de rectification dans les arts et les lettres, les actrices apprennent à utiliser tout le vocabulaire révolutionnaire du nouveau pouvoir, à critiquer sans pitié leurs origines sociales, à rechercher implacablement les causes idéologiques de leurs fautes et, adoptant une posture révolutionnaire, déclarent qu'elles tirent un trait définitif sur leur passé. Si des comédiennes jettent leurs chaussures à talon et leurs beaux vêtements pour prendre l'apparence de simples femmes du peuple, c'est qu'elles rompent dans les apparences avec leur passé de starlette du cinéma bourgeois. Avec la méthode de l'autocritique, elles brisent le lien avec leur passé de petites bourgeoises » (Wan, 2011 : 77).

L'étude ci-dessus nous montre qu'à partir du discours des autorités, une série de stratégies et de méthodes est mise en place pour discipliner politiquement les membres de la société, du sommet à la base, et impose un mécanisme complet d'obligations. La réforme de la pensée exigée par le PCC visant les professionnels du cinéma antijaponais au début des années 1950 révèle que ce discours officiel a pour effet de soumettre le discours cinématographique traditionnel chinois à une discipline draconienne, ainsi qu'à la mise en place d'un dispositif précis et complet : l'analyse des documents, l'écriture d'autocritiques, les aveux publics d'appartenance à une classe sociale, la mise en relation des fautes politiques dans la réalisation des films et les propositions d'amélioration.

Au moment où ces règles sont imposées aux professionnels du cinéma antijaponais, les critères idéologiques forment et construisent le comportement individuel, permettant une manipulation sur le plan idéologique de la narration du discours individuel et de la critique des défauts personnels. Or, l'objectif poursuivi par la rééducation idéologique est atteint lorsque cette rééducation forcée devient inhérente à la pratique créative du cinéaste, à son insu. En réussissant ainsi à transformer la pensée créatrice cinématographique des professionnels du cinéma antijaponais, l'ordre littéraire et artistique prolétarien énoncé dans les « Interventions » de Yan'an va fondamentalement contrôler et réglementer la production des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise.

Conclusion

Pour conclure, l'originalité de ce chapitre en matière de recherche réside dans le fait d'utiliser le thème de la Seconde Guerre sino-japonaise pour considérer les professionnels du cinéma chinois impliqués dans la réalisation de tels films comme une nouvelle catégorie. Nous prenons cette catégorie des professionnels chinois du cinéma antijaponais comme objet d'étude pour mettre en lumière leur statut et leurs particularités ainsi que leur réorientation, pendant les deux décennies de 1932 à 1952, et pour cerner la motivation qui les conduit à participer à des films de ce genre. Avant la fondation de la RPC en 1949, le noyau principal des professionnels du cinéma antijaponais est essentiellement composé de dramaturges, d'auteurs, d'étudiants de retour de l'étranger, d'étudiants des écoles de cinéma et d'art dramatique, de membres de familles de cinéastes, d'artistes du spectacle issus de groupes de chant et de danse, et de travailleurs indépendants exerçant dans l'industrie cinématographique. Après l'avènement de la RPC, la composition des professionnels du cinéma antijaponais évolue radicalement : une partie des créateurs de films sur la Guerre antijaponaise se compose de professionnels issus de l'ancien modèle cinématographique, à la fois bouleversés et stimulés par le succès de la Révolution, tandis que l'autre partie est constituée du personnel artistique provenant des bases d'appui administrées par le PCC. C'est ainsi que nous comprenons l'influence exercée par les deux systèmes de production, productions privées et productions d'État, sur les professionnels du cinéma antijaponais.

Une autre particularité de ce chapitre, en termes de recherche, tient à ce que, grâce à l'analyse des premières sources issues de l'autocritique rédigée par les professionnels du cinéma antijaponais au cours de la campagne de rectification, nous mettons en lumière les

contraintes et la rééducation visant leur créativité dans l'ordre du discours établi dans les « Interventions » de Yan'an. Cette étude nous permet de révéler les vicissitudes, que connaissent les cinéastes, scénaristes et acteurs, relatives à la mise en scène de la guerre sous le régime socialiste et leur malaise face à la mission étatique de l'affermissement idéologique dans la création filmique. Pendant la période de transition, de 1949 à 1952, les méthodes pour discipliner ces professionnels commencent à être mises en œuvre par le PCC. Cette rééducation idéologique et cet encadrement jouent un rôle fondamental dans la création des films sur la Guerre antijaponaise entre 1949 et 1966.

Chapitre V.

La mise en scène de la Guerre antijaponaise dans la période de transition de 1949 à 1952

Dans ce chapitre, nous examinerons tout d'abord dans quelles circonstances la planification thématique sur la Guerre antijaponaise est élaborée par les studios nationaux et les professionnels du cinéma entre 1949 et 1952. Ensuite, nous analyserons le lien entre l'ordre discursif prolétarien établi par les « *Interventions* » de Yan'an et la Seconde Guerre sino-japonaise. Quelles sont les caractéristiques des films de cette période comparés au cinéma antijaponais d'avant 1949 ? Quels nouveaux personnages sont créés pour incarner les rôles principaux et secondaires prenant part à la résistance contre l'agression japonaise ? Quelles fonctions se voient-ils attribuer ? Par la suite, nous accorderons une place importante à la façon dont est construite l'image des membres du PCC dans les films sur la Guerre antijaponaise et comparerons les différentes approches adoptées par les studios nationaux et privés dans la représentation de cette image. En outre, nous analyserons sous quelle forme Mao Zedong apparaît dans des films en tant que représentant suprême du pouvoir au sein du PCC. Dans quelles scènes apparaît-il ? Quel langage cinématographique est utilisé ? Quelles caractéristiques esthétiques et fonctions politiques reflète-t-il ? Enfin, notre analyse mettra en lumière la mise en scène des figures de l'armée japonaise. De quelle façon les soldats japonais sont-ils représentés ? Comment interpréter, par le langage cinématographique, les actes liés à l'agression japonaise sur le territoire chinois entre 1949 et 1952 ?

5.1 La mise en œuvre de la planification thématique des films antijaponais de 1949 à 1952

Comme étudié précédemment, en octobre 1948, le Département de la propagande du Comité central du PCC rédige les « Instructions à propos du travail cinématographique », document dans lequel le PCC élabore, pour la première fois, la planification thématique de la production de films d'un studio cinématographique, celle du Studio du Nord-Est.

Afin d'en savoir davantage sur la mise en application effective des « Instructions » transmises à ce studio, nous avons examiné le rapport émanant de ce travail long de trois ans (entre 1947 et 1949), intitulé « La création des longs métrages des auteurs-réalisateurs à partir de rien » publié en 1950 par Chen Boer⁴², secrétaire de la cellule générale du PCC et directrice

⁴² Chen Boer (1907-1951) adhère au PCC en 1937 et rejoint Yan'an en 1938 où elle se consacre à la création et l'organisation de pièces de théâtre et de films. En août 1946, sur instruction de Zhou Enlai, elle gagne Xingshan (province de Jilin) pour intégrer le Studio du Nord-Est en tant que première secrétaire de la cellule générale du Parti et directrice du département artistique. En 1949, Chen Boer est mutée à Pékin pour occuper les fonctions de

du département artistique du Studio du Nord-Est. D'après ce rapport, les directeurs du studio mettent en œuvre les « Instructions » du Département de la propagande du Comité central du PCC pour la planification thématique de leurs films grâce à certaines mesures réalisables.

Tout d'abord, le Studio du Nord-Est définit le sujet du scénario et identifie le public cible : « Nous devons accorder la priorité à 'l'écriture pour les ouvriers, paysans et soldats' et à la 'présentation des films aux ouvriers, paysans et soldats' tout en mettant l'accent sur les soldats dans l'écriture » (Chen, 1950b : 58). En second lieu, le thème du film doit s'inspirer de personnes et d'événements réels ayant une portée significative. Chen Boer synthétise ainsi la situation :

« La faiblesse de notre niveau de créativité se reflète dans notre manque de compréhension, en termes de globalité et de profondeur, de la maîtrise de la politique et de l'expérience de la vie réelle, ce qui peut uniquement être amélioré de façon progressive. C'est pourquoi nous allons adopter une méthode d'écriture concrète et typique. De plus, de nombreux exemples représentatifs ont un caractère universel, et nous allons les introduire au plus tôt » (*ibid.* : 61).

Guidé par ce principe créatif, le Studio du Nord-Est réalise ainsi, au cours des deux années suivantes, plusieurs longs métrages s'inspirant de personnes et de faits réels. La thématique de la Guerre antijaponaise correspond bien aux exigences de ce studio : une guerre nationale implique inévitablement des soldats, et de nombreuses histoires vraies s'étant déroulées durant la guerre sont considérées par le PCC comme des exemples représentatifs. C'est la raison pour laquelle le thème de la Seconde Guerre sino-japonaise devient l'une des options privilégiées du Studio du Nord-Est. Parmi les huit premiers scénarios rédigés après la création du studio, deux concernent ce thème *Filles de Chine* et *Zhao Yiman* (*ibid.* : 60).

Ces deux films sont écrits par des scénaristes du studio dépêchés sur d'anciens champs de bataille du Nord-Est pour rencontrer et interroger des personnes ayant personnellement vécu la guerre.

À l'automne 1948, Yan Yiyan, ancienne directrice de rédaction et de publication au sein du comité de travail du Nord-Est sur la littérature et les arts, est nommée scénariste du Studio du Nord-Est. Yan rappelle ses origines campagnardes, objecte qu'une « rustre comme elle, élevée au fin fond d'une vallée n'a vu que très peu de films » et qu'elle ne se sent pas capable

directrice adjointe du comité artistique et directrice du département artistique du Bureau du cinéma (Zhang et Cheng, 1995 : 85).

de devenir scénariste (Yan, 1979 : 70). Chen Boer tente alors de la convaincre sur le plan politique :

« Le cinéma est l'outil de propagande le plus important. Si nous voulons libérer toute la Chine, nous ne pouvons pas le laisser de côté. Ce qui veut dire que nous avons besoin d'un grand nombre de travailleurs dans ce domaine. Ce que tu n'as pas pu apprendre dans ton village, nous te l'apprenons. Toutes les causes qu'embrasse notre Parti croissent et fructifient. Nous devons faire nôtre cet outil, vois-le comme un combat politique ! En tant que membre du Parti, réfléchis à la manière dont tu vas œuvrer à cette tâche primordiale qui t'es assignée. » (*ibidem*).

Yan Yiyan accepte donc cette mission politique et décide de consacrer son premier scénario aux actes de résistance de la population du Nord-Est qui vécut 14 années d'occupation japonaise (Yan, 1995 : 59). Pour recueillir suffisamment de matière, elle mène des entretiens pendant plusieurs mois, interviewe une centaine de combattants et de dirigeants de l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est, prend le temps de passer ses notes au crible et finit par choisir d'écrire sur le sacrifice de huit combattantes (Yan, 1979 : 70)⁴³. Contrainte par des délais cinématographiques courts, Yan ne peut pourtant pas broser le portrait de chacune des huit femmes. De ce fait, elle met l'accent sur trois d'entre elles, dont la fonction dans le film sera particulièrement importante :

« La première combattante s'appelle Leng Yun : elle est commissaire politique, c'est elle qui incarne le rôle des dirigeants du Parti. La deuxième s'appelle Hu Xiuzhi : elle vient de la campagne, c'est elle qui représente les souffrances du peuple, un rôle très représentatif à l'époque. La troisième s'appelle Grande Sœur An, elle est nord-coréenne : je voulais qu'elle soit le symbole de l'internationalisme et de l'amitié entre les peuples chinois et coréen, des liens scellés par le sang » (*ibid.* : 72).

Pourtant, dans la mesure où il existe très peu de sources historiques concernant ces huit femmes, seul leur sacrifice par noyade cadre réellement à leur histoire, le reste du film consistant en un mélange des données recueillies par la scénariste durant les entretiens (Yan, 1995 : 61). Une fois la première version de son scénario aboutie, Yan Yiyan la remet à Feng Zhongyun, ancien commissaire politique de la 3^e armée de l'Armée unie antijaponaise, qui

⁴³ En octobre 1938, huit femmes appartenant au 5^e bataillon de la 2^e armée de l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est font face à une offensive japonaise et, à court de munitions, finissent par se jeter dans le Wusihun, un affluent de la rivière Mudan.

occupe désormais le poste de vice-président du gouvernement populaire de la province de Songjiang. Elle lui demande son avis : « Comme je n'ai pas pu recueillir suffisamment de matière pour éclairer les vies de ces huit héroïnes, j'ai dû inventer. Pensez-vous que ce soit une bonne idée ? » (Yan, 1979 : 72) Feng Zhongyun répond sans l'ombre d'une hésitation :

« Bien sûr, l'art ne doit pas strictement coller à la réalité. Dans votre scénario, vous avez pris des libertés par rapport aux vies de ces huit combattantes, mais vous dressez un portrait des plus réalistes de l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est, parce que vous donnez à voir la réalité de cette armée de l'époque » (*ibidem*).

Le scénario est ensuite envoyé au bureau de la censure du Comité municipal du Parti communiste de Changchun, qui formule la réponse suivante : « Cet évènement illustrant à merveille l'esprit et la grandeur du peuple chinois, pourquoi n'appellerions-nous pas le film 'Filles de Chine' ? » (*ibidem*). Le titre original, *Filles de l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est*, est donc abandonné au profit de *Filles de Chine*. C'est ainsi que le premier film chinois portant sur la Guerre antijaponaise voit le jour.

Tandis que Yan Yiyan définit le sujet de son scénario suite aux nombreux entretiens qu'elle a menés, la situation s'avère très différente pour Yu Min, un autre scénariste du Studio du Nord-Est. Son film *Zhao Yiman* n'est pas le fruit d'une recherche personnelle mais bien d'une commande des dirigeants du studio. Feng Zhongyun, un des anciens dirigeants de l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est, émet un jour l'idée de faire un film sur l'héroïne communiste Zhao Yiman (Zhu, 2012 : 41) alors même qu'il ne connaît presque rien à sa vie. Pour recueillir un maximum de « données sur sa vie » et en faire un film biographique, Yu Min tente alors de contacter tous ceux qui pouvaient l'avoir connue. La plupart se révèlent malheureusement soit morts, soit gravement malades (*ibidem*). « Personne n'[étant] plus en mesure de raconter le combat de Zhao Yiman », Yu Min ne peut collecter que peu de témoignages directs sur cette femme. Le film se construit donc sur la base de seulement deux déclarations. Tout d'abord, celle de Li Min, une jeune femme devenue, à 16 ans, membre de l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est, et qui est désormais présidente de la Fédération nationale des syndicats des travailleuses à Harbin. Elle confie à Yu Min sa vie de combattante, les batailles, les bivouacs dans la montagne, la recherche de nourriture en hiver, etc. (*ibid.* :42). L'autre témoignage est celui de Shi Lianxing, l'actrice principale du film. Shi Lianxing, ayant vécu une situation très similaire à celle de Zhao Yiman avant de se voir engagée comme actrice par le Studio du Nord-Est, se propose elle-même pour ce rôle. Dans le film, lorsque Zhao Yiman œuvre

clandestinement à la résistance contre les Japonais dans la ville de Harbin, c'est le vécu de Shi Lianxing et ses démêlés avec le Guomindang qui sont mis en scène. De la même manière, lorsque Zhao Yiman organise une résistance armée des chefs de village et des paysans contre l'armée japonaise puis rejoint le camp communiste, il faut voir en filigrane « l'existence de Shi Lianxing, guérilla dans le soviet de Jiangxi-Fujian » (*ibid.* :43).

Les deux tout premiers scénarios écrits après 1949 portant sur la Guerre antijaponaise ne sont donc pas aussi réalistes que les spectateurs le ressentent. C'est plutôt un travail de fiction produit par des scénaristes inspirés.

Par ailleurs, les films, *Les héros de Lüliang* et *Nouveaux héros et héroïnes*, sont adaptés de romans traitant le thème de la Guerre antijaponaise, romans écrits par des écrivains issus des zones de libération du PCC dans les années 1940. Les auteurs de ces deux romans répondent à l'appel lancé dans les « Interventions » de Yan'an, à savoir « utiliser le style littéraire national pour relater la révolution prolétarienne », et s'inspirent donc de la forme ancienne du roman, publié sous forme de 'romans à chapitres'⁴⁴, et du style narratif traditionnel populaire, familiers à la population chinoise de cette époque (Mao, 1942). *Les héros de Lüliang* est le premier roman sur la résistance à l'agression japonaise écrit par un écrivain des zones de libération du PCC. Il est publié en feuilleton dans le *Journal populaire Shanxi Suizhong*⁴⁵ de juin à août 1945, puis dans le *Journal Xinhua* de Chongqing en 1946. Premier roman parvenu dans les régions contrôlées par le Guomindang depuis les zones de libération, il exerce une influence majeure sur le monde littéraire de l'époque. Quant à *Nouveaux héros et héroïnes*, c'est le livre le plus représentatif de la littérature des zones de libération. Ce roman, qui paraît également sous forme de feuilletons en 1949 dans le supplément du *Quotidien du peuple*, est décrit comme « fidèle aux instructions du président Mao et connaissant un grand succès ». C'est un modèle en termes de style littéraire national qui est mis à l'honneur par l'Assemblée générale lors du premier congrès littéraire en 1949 (Guo, 1956 : 1). Ce succès explique que le Studio de Pékin décide d'adapter ces deux romans sur la Guerre antijaponaise à l'écran en 1950 et 1951. Dans l'introduction de son livre *Histoire de la pensée chinoise*, l'historien Ge Zhaoguang précise ainsi la façon dont les Chinois abordent la tradition lors de périodes de transformation :

« En Chine, les changements naissent toujours sous l'aspect de l'Histoire et de la tradition. En raison de l'omniprésence de la puissance et de la richesse de l'Histoire et

⁴⁴ Roman dans lequel chaque nouveau chapitre commence par un titre en forme de bref résumé de l'épisode.

⁴⁵ L'un des premiers journaux fondés par le PCC dans la base révolutionnaire du PCC.

de la tradition, ainsi que de leur légitimité et autorité incontestables, les chinois utilisent souvent des mots anciens pour interpréter les nouvelles connaissances, se servent d'événements anciens pour comparer les phénomènes nouveaux actuels et dissimulent l'ancien avec le moderne. Il semble donc que se rejouent perpétuellement de vieilles pièces de théâtre, alors qu'en réalité, les anciennes connaissances, idées et croyances expriment avec vivacité et force une nouvelle orientation et une nouvelle attitude à la faveur des nouvelles ressources » (Ge, 2001 : 87).

Dans les premiers temps suivant la fondation de la Chine nouvelle, les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, en réponse aux besoins politiques, s'approprient et transforment complètement le récit de l'ancien roman traditionnel publié sous la forme du 'romans à chapitres', style familier au peuple chinois, tentant de construire un tout nouvel ordre du discours prolétarien dans le cinéma antijaponais et d'initier les masses à la révolution dans le cadre de l'histoire de la résistance contre les Japonais. En substance, ce genre d'adaptations remplace le discours chinois traditionnel par un discours révolutionnaire moderne qui répond à l'appel des « Interventions » de Yan'an à éduquer les masses, ce qui fait naître dans la population un sentiment personnel d'appartenance à la classe prolétarienne et d'obéissance au Parti.

5.2 La création de nouveaux personnages pendant la période de transition

5.2.1 La création de nouveaux héros : les paysans-soldats

Lorsque le PCC accède au pouvoir en 1949, face aux ruines laissées par les nombreuses années de guerre et à la menace d'une nouvelle guerre, il estime que l'héroïsme est l'un des thèmes les plus incontournables et les plus urgents à aborder au cinéma. En juillet 1949, Zhou Yang présente, lors du premier Congrès littéraire national, un rapport intitulé « Littérature et art nouveaux pour le peuple », dans lequel il emploie explicitement le terme de « nouveaux héros » (Zhou, 1949 : 517). En 1951, il formule plus précisément sa pensée : « Nos œuvres littéraires et artistiques doivent exprimer les nouvelles qualités du nouveau peuple, mettre en scène les figures héroïques du Parti communiste chinois et éduquer les masses et la jeunesse à la lumière de leurs actes héroïques et de leur comportement exemplaire » (Zhou, 1951 : 59). Le

spécialiste du cinéma Li Qijun analyse le rôle du héros dans la société dans un texte intitulé « Le culte du héros et le ‘complexe du héros’ dans le récit cinématographique » :

« Face à la mort, à la nature et aux diverses forces dissidentes, nuisibles et oppressives de la société, l’être humain fait preuve d’une forte volonté de lutter activement, d’oser ouvrir des brèches, de ne jamais reculer et de ne jamais céder. Parce que le héros est l’incarnation d’aspirations, d’idéaux et de forces d’action fondés sur la réalité et pointant vers l’avenir, il est la source fondamentale d’une force qui fait avancer constamment l’Histoire, la société et l’humanité » (Li, 2004 :1).

Durant cette période, le PCC doit mettre en scène ses propres héros par le biais du cinéma afin d’expliquer le caractère autoritaire de son idéologie. Or, ce qui est mis à l’honneur à cette époque dans les films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise selon l’ordre du discours prolétarien établi dans les « Interventions » de Yan’an, c’est la création du héros prolétarien qui résiste contre l’agression japonaise. Comme nous le constatons, les quatre films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés par les studios nationaux entre 1949 et 1952 visent tous à atteindre cet objectif, et deux d’entre eux mentionnent le terme « héros » dans leur titre : *Nouveaux héros et héroïnes* et *Les héros de Lüliang*. La caractéristique la plus marquante des héros représentés dans ces quatre films est la création de paysans-soldats héroïques, c’est-à-dire que ces soldats, qui deviennent des héros, sont à l’origine des paysans ordinaires.

En effet, au sens strict du terme, la notion de paysan vivant à la campagne se réfère à une profession, à l’instar du pêcheur, de l’artisan et du commerçant ; au sens large, le paysan s’oppose au citadin et désigne l’ensemble de la population rurale. Sous cette acception, le terme de paysan désigne une identité et un statut, ainsi que le mode de vie auxquels ils se rapportent (Zhu, 1988 : 212).

Dans son ouvrage intitulé *Paysans et sociétés paysannes*, le sociologue britannique Teodor Shanin identifie les cinq caractéristiques du paysan :

- « 1. Le paysan est un petit producteur agricole, qui utilise des outils relativement simples et dont les membres du foyer participent aux travaux agricoles ;
2. La famille paysanne est une unité fondamentale et multifonctionnelle de l’organisation sociale ;
3. La terre est la ressource la plus indispensable à la survie du paysan ;
4. Le modèle culturel spécifique au paysan est lié au mode de vie de la communauté rurale dans laquelle il vit ;
5. Le paysan se trouve systématiquement en bas de l’échelle sociale et subit

l'oppression de la classe sociale au pouvoir, quelle qu'elle soit » (Shanin, 1971 : 3-4).

Selon le savant chinois Qin Hui, en Chine, « paysan n'est pas seulement une profession, mais aussi une catégorie sociale, une identité [...], une condition de vie, une communauté voire une sorte d'organisation sociale, un modèle culturel et même une structure psychologique » (Qin, 2005 : 39).

Le réalisateur Shi Dongshan résume ainsi l'objectif de son film *Nouveaux héros et héroïnes* : « Montrer comment les masses paysannes de notre pays se sont muées en combattants révolutionnaires héroïques et forts durant la Guerre antijaponaise grâce à la juste direction du Parti communiste » (Shi, 1950 : 644). Le paysan devient le soldat héroïque, le personnage principal des films : c'est l'influence majeure qu'implique le concept clé « ouvrier-paysan-soldat » établi dans les « Interventions » de Yan'an, applicable aux créations du cinéma antijaponais (Mao, 1942 :5).

Hu Xiuzhi dans *Filles de Chine*, Niu Dashui et Yang Xiaomei dans *Nouveaux héros et héroïnes*, et Lei Shizhu dans *Les héros de Lüliang* sont tous des paysans dont le statut leur sert de passeport pour être hissés au rang de héros de la résistance contre les Japonais. La plupart de ces films décrivent en détail l'évolution de ces paysans, c'est-à-dire le processus qui les a conduits à passer de l'ignorance à la prise de conscience et enfin à l'engagement dans la résistance contre les Japonais et la révolution prolétarienne. Hu Xiuzhi, dans *Filles de Chine*, est originaire d'un village rural du nord-est, où son mari, alité, est brûlé vif dans sa maison par les Japonais. Elle rejoint l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est dans le but de se venger. Une fois entrée dans l'armée, Hu Xiuzhi subit un entraînement militaire rigoureux, est soumise à un test simulé, à petite échelle, une bataille contre les Japonais, et devient membre du PCC. Quant à Niu Dashui et Yang Xiaomei dans *Nouveaux héros et héroïnes*, ils sont à l'origine des paysans issus d'un village de la province du Hebei. Entraîné par Lao Cai, clandestin qui fait partie du PCC, Niu Dashui rejoint l'association des paysans et intègre les forces d'autodéfense de la milice dont il devient un membre clé. Ne pouvant plus supporter les mauvais traitements que lui inflige son mari, Yang Xiaomei rejoint également la révolution, participe à un programme de formation des cadres et devient responsable d'un village local.

Toutefois, il ne suffit pas de se réclamer d'une idéologie, les personnages principaux de ces films doivent également être placés dans des situations dangereuses et endurer des épreuves allant de la petite douleur physique jusqu'au sacrifice de leur vie, de façon à éveiller la volonté spirituelle et les qualités morales du personnage. Dans *Nouveaux héros et héroïnes*, Niu Dashui,

pour avoir secouru son compagnon d'armes, est fait prisonnier et torturé par l'ennemi japonais à son arrivée. Le réalisateur réitère l'engagement de Niu Dashui : « Nous faisons le serment de résister fermement dans la Guerre antijaponaise, de ne pas hésiter ou être pessimiste, de ne pas capituler ou faire défection, le peuple chinois ne peut être vaincu ! ». Dans *Filles de Chine*, sur le chemin du retour, après une bataille, l'escouade de combat de Hu Xiuzhi constate que les troupes japonaises sont en progression pour attaquer par surprise l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est. Sous la conduite de l'institutrice Leng Yun, l'escouade échange des tirs avec l'armée japonaise afin de contenir l'ennemi et ainsi gagner du temps pour que le gros des troupes parvienne sur place. Dans la bataille, l'institutrice se sacrifie et les sept autres femmes soldats, menées par Hu Xiuzhi, sont à court de munitions. Afin de ne pas devenir prisonnières des Japonais, portant le corps de l'institutrice, elles crient les mots d'ordre « À bas l'empire japonais ! » et « Vive le Parti communiste ! » et mettent fin à leurs jours en se jetant dans la rivière.

Lorsque ces personnages principaux subissent des tortures physiques, voire voient leur vie gravement menacée, non seulement ils ne battent pas en retraite, mais ils expriment de fortes convictions révolutionnaires. Cette attitude démontre que leur loyauté envers le PCC transcende la peur de la mort, mais elle exalte également les qualités morales, le caractère, la volonté et la conviction inhérents aux héros. Ces épreuves et tests auxquels ils sont soumis ont pour résultat qu'ils se muent en guides spirituels possédant une forte capacité mobilisatrice. Ils ajoutent aux convictions communistes une aura prestigieuse, utilisant la stature imposante des personnages principaux pour compléter les images à caractère rituel, ce qui renforce la conscience prolétarienne du spectateur.

À partir du moment où les paysans achèvent leur conversion en soldats par le biais du cinéma et se muent en héros de la résistance contre les Japonais, ils représentent tout à la fois le pays, la nation et l'armée. Leur statut est alors défini comme unique par le Parti et ne pouvant être remis en question, et leur orientation idéologique et leurs convictions morales sont considérées comme immuables. La douleur physique et le sacrifice qu'ils endurent pour la nation et le pays sont parés de toutes les vertus morales et sont absolument sacrés. En tant que modèle moral, le héros dont les paroles et les actes véhiculent une idéologie politique à travers l'écran de cinéma, devient le porte-parole du héros de la résistance contre les Japonais du PCC et assume le fait de se voir accorder un statut exceptionnel dans l'histoire de la Guerre antijaponaise. Il ne fait aucun doute que le processus d'évolution du paysan héroïque qui, dans ces films résiste à l'agression japonaise, a un caractère exemplaire. Les paysans, qui vivent une

vie difficile à cause de l'agression japonaise et des propriétaires terriens, sont guidés et secourus par le PCC pour s'engager sur la voie de la résistance contre les Japonais et de la révolution socialiste. En tant que personnages principaux des films, ils s'avèrent être l'un des éléments constitutifs de l'idéologie du nouveau régime. En s'inspirant de faits réels, les films témoignent d'une imagination créatrice pour relater le parcours à visée transformatrice de ces paysans conformément à la volonté du Parti, et ce faisant, lui confère une signification universelle. Ce personnage fournit au public un objet à imiter et une référence empirique pour comprendre l'histoire de la Guerre antijaponaise et établir une relation entre l'individu et la société. Les héros de cette guerre ne s'inclinent jamais devant l'ennemi et, bien que les échecs qu'ils subissent durant celle-ci sont montrés dans quelques scènes de certains films, l'esprit indomptable de ces paysans-soldats est rendu extrêmement attrayant sur le plan artistique dans les films de l'époque. Ainsi, ces images de héros ont un rôle hautement éducatif, elles suffisent à soulager le trouble, l'inquiétude et l'anxiété des spectateurs dans la vraie vie lorsqu'ils subissent des revers, à les libérer des émotions négatives telles que l'hésitation et le pessimisme, de sorte que, sous la direction du Parti, le public participe activement à la construction du socialisme.

5.2.2 La création d'un nouveau personnage : la femme âgée de la classe basse de l'échelle sociale

Dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise produits avant 1949, les femmes âgées ordinaires de la classe basse de l'échelle sociale sont généralement décrites comme à l'opposé des modèles des héroïnes engagées dans la résistance à l'agression japonaise, c'est-à-dire sans conscience révolutionnaire, avec une peur instinctive des Japonais, résignée à l'adversité et manquant d'esprit de rébellion. Toutefois, dans les films de guerre antijaponais réalisés durant la période de transition, l'image traditionnelle de ces femmes est complètement modifiée, comme le propose le film *Nouveaux héros et héroïnes*, avec une nouvelle représentation de la femme âgée issue d'un rang social inférieur.

En effet, un passage du roman *Nouveaux héros et héroïnes*, dont est tiré le film, dépeint la réaction d'une femme de la campagne, issue de la classe inférieure de la société traditionnelle chinoise qui est soudainement confrontée à un appel à l'aide de la part de la résistance à l'agression japonaise. Yang Xiaomei, membre du PCC, est arrêtée par l'armée japonaise dans son village dans le cadre de ses activités de résistance. Elle parvient cependant à s'enfuir lors

du trajet qui l’emmène en détention. C’est alors qu’elle rencontre une vieille femme travaillant dans un champ. Elle lui raconte avoir été séparée de sa famille et lui demande de l’héberger. Lorsque la femme âgée emmène Yang Xiaomei chez elle, elle découvre qu’elle est en réalité un cadre du PCC. Craignant que Yang Xiaomei ne lui attire des ennuis, elle lui demande de partir immédiatement. Cette scène est très représentative de la mentalité et du comportement de la population issue de la classe inférieure de la société chinoise pendant la Guerre antijaponaise.

Dans le film cependant, le réalisateur et scénariste Shi Dongshan transpose tout à fait différemment à l’écran cette scène du roman. Après s’être échappée alors qu’elle était sous escorte japonaise, Yang Xiaomei frappe à la porte d’une ferme par une nuit noire et pluvieuse. Là vit un vieux couple et la femme âgée comprend immédiatement qu’elle est un membre du PCC. Yang Xiaomei apprend alors que les Japonais ont annoncé qu’il est désormais défendu de cacher les soldats de la 8^e Armée de route et que quiconque désobéit à cette interdiction verrait sa famille tuée et sa maison brûlée. Afin de ne pas compromettre le vieux couple, Yang Xiaomei s’apprête donc à repartir mais, après avoir hésité un moment, la vieille femme décide de lui offrir l’hospitalité :

La vieille dame : « Mon enfant, si je ne te garde pas ici, je m’en voudrais. Toi et tes camarades, vous endurez tant de souffrances, et pour qui donc ? Allez, entre, nous allons trouver une solution ! [...] »

Le vieil homme : « Nous vous devons bien ça : vous, les camarades de la 8^e Armée de route, vous nous traitez si bien, nous, les gens du peuple ! »

La vieille dame : « Grâce à vous, nous avons une réduction des fermages et du taux d’intérêt, vous nous permettez d’avoir une bonne vie et vous combattez les Japonais au péril de votre vie pour nous. Ce n’est rien ce que nous t’offrons en comparaison, allez, mange quelque chose ! »

Yang Xiaomei : (les yeux noyés de larmes) « Merci ! [...] »

La vieille dame (à son mari) : « Dis, dépêche-toi de creuser un trou pour qu’elle puisse se cacher au cas où ces diables de Japonais viendraient ! »⁴⁶

Si, dans le roman, cette femme âgée de la classe basse de l’échelle sociale presse Yang Xiaomei de quitter sa maison, dans le film, elle court de grands risques pour la mettre hors de danger ; c’est la première fois que ce personnage est ainsi représenté dans un film de guerre antijaponais de la Chine nouvelle : solidaire et soutenant la révolution et la résistance face à l’agression japonaise organisée par le PCC. Les spécialistes du cinéma Yin Hong et Ling Yan

⁴⁶ Extrait du Film *Nouveaux héros et héroïnes* :1h40m57s - 1h42m55s

commentent la fonction de ce personnage dans le cinéma de l'époque de Mao dans leur livre intitulé *Histoire du cinéma de la Chine nouvelle (1949-2000)* :

« Que ce soit du point de vue de la position idéologique ou de la visibilité du film, plus le personnage appartient à une classe inférieure, plus il peut incarner la force mobilisatrice et le caractère inclusif de la révolution, et les femmes, les enfants, les serfs et les employés de maison engagés à vie deviennent les meilleurs candidats. Chez les femmes au foyer, il s'opère un changement de mentalité, en particulier dans la catégorie des mères que nous appelons tantes paternelles, qui avaient auparavant un statut secondaire au sein de la famille, de sorte que le public prend conscience qu'il est susceptible lui-même de transformation » (Yin et Ling, 2002 : 34).

C'est pour cette raison que, dans les films du même genre qui suivront, cette figure féminine constituera un véritable type de personnage ; il sera utilisé à maintes reprises par les scénaristes en tant que rôle secondaire et inclus dans les histoires ayant pour thème la Seconde Guerre sino-japonaise.

5.3 La création de l'image des membres du PCC

5.3.1 Le PCC comme dirigeant et tuteur spirituel des paysans

La production du Studio du Nord-est, *Zhao Yiman*, porte à l'écran, en 1950, une héroïne communiste. Comme seul film sur la Guerre sino-japonaise portant le nom du personnage principal pendant la période de transition, il démontre l'ambition d'héroïsation des studios nationaux. Sha Meng, son réalisateur, est l'un des premiers cinéastes communistes de la Chine nouvelle et *Zhao Yiman*, son premier long métrage. Pour ce film, il souhaite créer la figure d'une femme communiste réaliste et crédible. Sha Meng ne cherche pas à la grandir gratuitement, mais fonde sur des faits historiques, des actions conformes à son statut et au contexte de l'époque : lorsqu'elle appelle à la grève ouvrière dans la ville où elle se trouve, elle prône une stratégie de modération afin d'éviter des morts inutiles. Après l'arrestation de son mari, elle part immédiatement à la campagne et mène un travail de propagande auprès des paysans pour les inciter à participer au conflit sino-japonais ; elle s'occupe par ailleurs de l'équipement militaire. Nommée membre du comité politique des armées, elle affronte, au sein des troupes, le froid et la faim et, malgré la dureté des circonstances, s'efforce de toujours donner du courage aux soldats pour vaincre les difficultés du présent. Une fois sa base assiégée

par l'ennemi, elle se porte volontaire pour organiser la résistance ainsi que la protection des troupes chargées de briser le siège. Blessée, elle est capturée et emprisonnée. L'ennemi exerce sur elle des méthodes combinant la dureté et la souplesse face auxquelles elle garde sa probité de révolutionnaire, ne craignant nullement la mort. Cette histoire peut paraître banale, mais elle représente à l'époque des faits crédibles et convaincants.

De plus, même si Zhao Yiman est construite comme une grande héroïne du Parti, elle garde des facettes antihéroïques. Dans les mouvement résistants, Zhao Yiman essaye toujours d'éviter les actes héroïques gratuits et de se protéger de l'attaque de l'ennemi. Lorsque l'armée japonaise découvre leur base armée et lance l'assaut, son camarade Wang déclare que : « Nous sommes nombreux ! Nous pouvons rester ici pour affronter les diables nippons ! ». Mais Zhao Yiman lui répond : « Non. Cette guerre doit être évitée ! Les sacrifices de nos forces militaires sont inutiles ! Évacuez les troupes et mettez-les à l'abri dans les montagnes ! »⁴⁷. Lorsque Zhao est sur le point d'être rattrapée par les soldats japonais, elle s'adresse à son infirmier et son gardien qui l'ont aidée à fuir : « N'essayez pas de mourir pour moi ! C'est inutile ! Survivez et vous pourrez encore travailler pour la révolution ! »⁴⁸.

De ce point de vue, le réalisateur tente de dégager le destin de Zhao Yiman dans la Guerre antijaponaise en faisant ressortir la vérité de l'histoire. Dans cette idée, nous rejoignons les observations de Jay Leyda, réalisateur américain et historien du cinéma à l'égard du film :

« Il y a un enthousiasme évident pour le cinéma, tout au long de Zhao Yiman. Les enseignements qu'on peut en attendre pour l'avenir, sur le plan de la politique et de l'art, sont mieux centrés et plus réfléchis que dans n'importe quel autre film réalisé dans les deux premières années de la Chine nouvelle. Presque toujours, les chefs de guérilla sont soit trop intelligents, soit trop mièvres, mais dans ce rôle, Shi Lianxing parvient à nous faire ressentir peu ou prou ce qu'était ce genre de vie » (Leyda, 1985 : 201).

Par ailleurs, le réalisateur effectue des coupes dans la narration en supprimant des événements secondaires. D'autres sont davantage mis en valeur. Le film cherche avant tout à montrer l'attitude de Zhao Yiman après son arrestation afin de valoriser son intégrité patriotique et son sens des responsabilités en tant que révolutionnaire. Comparée à d'autres protagonistes, elle adopte des stratégies de lutte particulières : elle parle très peu et a beaucoup de sang froid.

⁴⁷ Extrait du Film *Zhao Yiman* (1950) : 58m-59m44s.

⁴⁸ Extrait du Film *Zhao Yiman* (1950) : 1h26m24s-1h26m30s.

Dans la scène de son interrogatoire, le président de la cour martiale japonaise, Shuntaro, l'incite longuement à la reddition, mais le réalisateur ne fait pas de son personnage quelqu'un qui transforme les prisons japonaises un lieu de propagande de l'idéologie communiste ; il ne lui fait pas tenir de discours exalté visant à la glorifier en tant que communiste. Durant l'interrogatoire, elle ne prononce qu'une simple phrase exprimant son refus, ce qui ne tend pas à montrer sa faiblesse, au contraire, c'est par le silence qu'est révélée la force de sa résistance. Dans la scène de son exécution, à la fin du film, son corps prend une signification métaphorique politique et idéologique, dépassant le corps physiologique dans son instinct de survie :

Prison du commissariat de police.

Zhao Yiman est assise à terre, appuyée contre le mur de sa cellule. Le guichet de la porte est traversé par un rayon de soleil qui lui tombe sur le visage. Elle a un air tranquille et grave.

Zhao Yiman (*monologue*) : Demain, je vais être exécutée. Je m'y suis préparée et pour finir, j'ai fait mon introspection. J'ai la conscience tranquille.

Elle se reprend, réfléchit un instant et rampe lentement vers les barreaux de fer fixés sur le mur de droite de sa cellule.

Zhao Yiman (*à voix basse*) : Xiaohan !

Dans la cellule voisine, Xiaohan entend Zhao Yiman qui l'appelle. Elle s'approche de la cellule de Zhao, à gauche de la sienne, et l'écoute en s'accrochant fermement aux barreaux.

Zhao Yiman (*à voix basse*) : Xiaohan, demain, nous serons le 1^{er} juillet, jour anniversaire de la fondation du Parti communiste chinois. Tu dois t'en souvenir à tout jamais. N'oublie jamais de poursuivre la révolution après ta sortie de prison.

Xiaohan répond : Oui, je m'en souviendrai. Tant que je serai en vie, je ferai ce que tu dis.

Zhao Yiman : Xiaohan, il se fait tard. Repose-toi.

Xiaohan : Oui.

Xiaohan essuie ses larmes.

Assise à terre, appuyée contre le mur de sa cellule, Zhao Yiman ferme les yeux. Elle les rouvre brusquement et regarde à l'extérieur.

Deux soldats japonais entrent dans la prison.

Les détenus se réveillent en sursaut et lèvent les yeux vers les soldats japonais.

Les soldats japonais ôtent la chaîne en fer qui maintient fermée la porte d'une première cellule.

Xiaohan se précipite vers la porte de sa cellule pour observer ce qui se passe.

Une deuxième porte en fer est ouverte par un soldat japonais muni d'une clef.

Zhao Yiman enfle sa veste.

Un soldat japonais, un dossier entre les mains, s'écrie : Zhao Yiman, pour crime contre l'État !

Zhao Yiman arrange ses cheveux.

Zhao Yiman se lève en s'aidant du mur, sort de sa cellule et repousse les deux soldats face à elle qui s'apprêtent à l'empoigner par le bras.

Zhao Yiman marche jusqu'à la porte de la deuxième cellule et regarde autour d'elle.

À cet instant, elle s'écrit à l'intention des autres détenus : Camarades ! Ne vous affligez pas pour moi ! L'ennemi n'a rien obtenu de ma bouche. Il a échoué ! Il n'obtiendra rien non plus de votre bouche. L'ennemi échouera et la victoire sera nôtre. Nous devons continuer la lutte !

Un soldat japonais pousse Zhao Yiman dans le dos pour la faire avancer.

Zhao lève la main droite et s'écrie : À bas l'impérialisme japonais ! Vive le Parti communiste chinois !

Un chant retentit :

Le drapeau des masses, drapeau couleur de sang

Sert de linceul aux soldats

Leurs cadavres ne sont pas encore froids

Que le rouge éclabousse l'étendard

Levons bien haut le drapeau rouge

N'abandonnons jamais la lutte pour la vérité

Que celui qui se dérobe aille se faire voir

Nous jurons de mourir pour défendre la patrie !

Pendant la chanson, les yeux de Zhao Yiman s'emplissent de larmes. Elle sort lentement de la prison en traînant sa jambe blessée. Au son de la musique, Zhao avance librement et résolument sous un ciel bleu parsemé de nuages blancs. Elle regarde droit devant elle tandis que le vent souffle dans ses cheveux⁴⁹.

Afin de susciter l'imagination du public et son identification aux personnages, les films de guerre antijaponais se servent de figures féminines pour renforcer l'image de la patrie. Le personnage de Zhao Yiman dans ce film ne représente pas une femme virile qui aime le combat. Dans cette scène, avant que les Japonais ne l'amènent sur le terrain d'exécution, elle se coiffe méticuleusement. Bien que vêtue de vieux vêtements, elle paraît propre. Elle dit adieu à ses camarades et, c'est à travers le regard plein de respect de ses codétenues, révolutionnaires comme elle, que Zhao Yiman s'impose comme la figure protectrice d'une mère de la patrie.

⁴⁹ Extrait du Film *Zhao Yiman* (1950) : 1h31m42s-1h31m40s.

En même temps, son corps prend une dimension d'offrande. Au-delà du corps sacrifié au nom de la résistance au Japon, elle représente avant tout, en tant que membre du Parti, un symbole idéologique. Sa foi dans le communisme lui permet de résister à la torture et de ne pas se rendre aux Japonais. Son corps est sacrifié sur l'autel de la foi communiste. Sa mort physique prend la dimension d'une mission idéologique lui conférant une valeur symbolique en tant que signe représentatif du Parti et de l'État participant à sa valorisation. Dans la réalité historique, la figure de Zhao Yiman, en tant qu'héroïne chinoise de la résistance contre le Japon, est reconnue par le PCC comme une des « cent modèles héroïques ayant grandement contribué à l'édification de la Chine nouvelle » (Comité d'organisation, 2009 : 1).

En contradiction avec le Studio du Nord-est, l'autre studio national, le studio de Pékin, tente de construire l'image du PCC dans la Guerre antijaponaise par l'adaptation d'œuvres littéraires reconnues : *Les héros de Lüliang* (1950) et *Nouveaux héros et héroïnes* (1951). Dans ces deux films, le PCC est représenté comme dirigeant et organisateur de la guerre. Néanmoins, les membres du PCC n'y jouent que des rôles secondaires ; les personnages principaux se focalisent plutôt sur les paysans. Cependant, la place du PCC n'est pas pour autant négligeable. Même si les personnages qui interprètent des membres du PCC sont mis au second plan, ils sont positionnés plus haut que les paysans, guidant les protagonistes et dirigeant les mouvements antijaponais.

Dans le film *Les héros de Lüliang*, le membre du Parti, Lao Ma, apparaît à l'écran alors que la milice antijaponaise du village Kangjiazhai rencontre de grandes difficultés : au début du film, lorsque les actions de la milice échouent complètement et que les miliciens ont envie d'abandonner les paysans du village Kangjiazhai, Lao Ma encourage l'esprit de résistance des miliciens :

« Vous dites que les masses se divisent en deux types : celles qui ont une pensée arriérée, et celles qui veulent que notre Parti et notre gouvernement les dirigent au combat. Est-ce bien cela ? Votre village est déjà devenu une zone de guérilla. Le gros des troupes a d'autres missions et ne peut pas s'occuper uniquement de ces quelques villages. Vous devrez essentiellement compter sur vous-même et vous organiser dans la lutte contre l'ennemi. Bien sûr, le travail sera difficile. Mais, dans ce monde, ce sont toujours les membres du Parti communiste qui vainquent les difficultés et non l'inverse. Vous devrez être très prudents, car il existe peut-être dans votre village un malfrat qui pactise avec l'ennemi. Vous ne pourrez vous permettre aucune négligence, vous devrez être attentifs à tout moment. Camarades ! Nous, membres du Parti communiste, nous sommes au service du peuple. Nous sommes même prêts à donner notre vie. Aucune

épreuve, si insurmontable soit-elle, ne peut nous faire ployer »⁵⁰.

Image 1. Lao Ma encourageant l'esprit de résistance des miliciens⁵¹



Dans le film *Nouveaux héros et héroïnes*, le responsable du PCC du district Baiyangdian⁵², Hei Laocai, prend en charge de diriger les paysans, surtout les deux personnages principaux, Nui Dashui et Yang Xiaomei, et devient leur tuteur spirituel. Il propose à ces jeunes de travailler pour le Parti et les envoie dans l'armée communiste pour leur formation militaire et politique. Avec l'aide de Hei Laocai, ils réussissent à transformer des paysans persécutés en combattants antijaponais courageux et intelligents.

Image 2. Les paysans encouragés à résister à l'agression japonaise⁵³



⁵⁰ Extrait du Film *Les héros de Lüliang* (1950) : 30m31s-31m27s.

⁵¹ L'image du film *Les héros de Lüliang* (1950) : 31m09s.

⁵² Une base militaire du PCC dans la Guerre antijaponaise dans la province du Hebei située à l'est de la Chine.

⁵³ L'image du film *Nouveaux héros et héroïnes* (1951) : 32m30s.

Image 3. Hei Laocai (au milieu) proposant à Niu Dashui (à gauche) d'intégrer la milice antijaponaise⁵⁴



Cependant, dans les films produits par les studios privés, l'image du PCC est assez différente de celle des studios nationaux puisqu'ils ne sont pas tenus de répondre aux demandes étatiques. Les films s'inspirent de la vie réelle des personnages pendant la Guerre antijaponaise et ne servent pas à glorifier les exploits du PCC. Dans le film *Le Martyr du jardin des poiriers*, produit par le studio Datong, l'image du PCC est pleinement absente. Par contre, dans le film *Ma vie* produit par le studio de Wenhua en 1950, le cas est plutôt différent. En effet, *Ma vie* est le chef-d'œuvre de Shi Hui, un des plus grands acteurs et cinéastes chinois de l'histoire du cinéma. Héritier de l'esthétique réaliste et humaniste de Shanghai, Shi Hui préfère mettre en scène les citoyens chinois ordinaires plutôt que de porter à l'écran des grands héros de la nation. Pour cette raison, il est adapté d'une nouvelle de l'écrivain célèbre Lao She, *L'histoire de ma vie*, qui raconte la vie misérable d'un policier pékinois pendant les différentes époques de l'ancienne société.

Nous observons une remarquable modification en lien avec la question de l'adaptation. En effet, l'histoire du film est adaptée en refondant plusieurs éléments dont le point essentiel est l'introduction d'un personnage qui n'existe pas dans l'œuvre littéraire : Shen Yuan. C'est un leader étudiant quand le personnage principal du policier pékinois le rencontre pour la première fois en 1915 lors d'une protestation estudiantine. Pourtant, au fil du film, Shen Yuan, adhérant au Parti communiste, poursuit ses actes patriotiques à Pékin. En contradiction avec le rôle

⁵⁴ L'image du film *Nouveaux héros et héroïnes* (1951) : 33m28 s

puissant des membres du PCC dans les films des studios nationaux, Shen Yan demeure toujours dans une situation faible et difficile. Il se cache dans la ville et travaille secrètement puisqu'un mandat d'arrêt est lancé contre lui. Le membre du PCC, tel qu'il est présenté par Shi Hui, est protégé par le policier de l'ancien régime. C'est certainement plus logique et plus réel de l'époque où l'histoire s'est déroulée.

Image 4. Shen Yuan se cachant dans un coin⁵⁵



Finalement, Shen Yuan est arrêté par le gouvernement du Guomindang. Avant son exécution, il s'entretient avec le policier. Pour la première fois, il se présente sous sa véritable identité – membre du PCC – et explique sa motivation en tant que martyr de la révolution : construire une nouvelle société pour le peuple. Ainsi la création du personnage de Shen Yuan représente-t-elle un élément révolutionnaire, entraînant de fait une déviation du ton de la nouvelle société. De ce point de vue, le film *Ma vie* témoigne de la période de transition entre l'esthétique cinématographique avant 1949 et celle du début des années 1950.

⁵⁵ L'image du film *Ma vie* (1950) : 51m26s.

Image 5. Shen Yuan se présentant au policier sous son identité communiste⁵⁶



Pourtant, comme tous les grands cinéastes, Shi Hui n'en finit pas de susciter interrogations et réflexions à travers son film. Brigitte Duzan, chercheuse française sur le cinéma chinois, constate que « le film peut se terminer sur un chant de victoire, celui des troupes communistes entrant libérer la capitale, et répondant à quelque dix années de distance à l'espoir exprimé en demi-teinte dans les dernières lignes de la nouvelle » (Duzan, 2010). Mais le film se termine avec la mort du vieux policier à l'aube de la fondation du régime communiste, ce qui correspond au point de vue de Lao She mis dans la bouche de son personnage central dans la nouvelle : « Ce n'est pas parce qu'il y a un changement de dynastie ou de régime que les choses vont changer » (Lao, 1982 : 114).

5.3.2 Le récit du deuil : incitation au combat antijaponais par le sacrifice de l'époux

La perte d'un conjoint est l'un des événements les plus traumatisants et les plus bouleversants dans la vie d'une femme, laquelle subit une dure épreuve, et un traumatisme psychologique qui lui sera difficile à surmonter. Néanmoins, dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, lorsque le mari perd la vie à la guerre, la peine de la femme est souvent négligée et devient un point occulté de la narration. Elle est supplantée par des valeurs qui

⁵⁶ L'image du film *Ma vie* (1950) : 1h39m03s.

consistent à donner à la mort toute sa signification, et qui permettent de puiser de la force dans sa douleur.

Dans le film *Filles de Chine*, l'institutrice de l'armée du PCC Leng Yun est l'unique femme soldat à avoir un conjoint, un officier nommé Zhou, chef d'équipe dans la même unité que la sienne. Dans le film, seul est connu son nom de famille, son prénom est passé sous silence : il est simplement désigné par l'intitulé de son poste, Zhou le chef d'équipe. Délibérément, le réalisateur tourne une scène dans laquelle Leng Yun et son mari se séparent avant que le chef d'équipe Zhou parte pour accomplir une mission antijaponaise. Au début de cette scène, Leng Yun demeure silencieuse, tête baissée, exprimant implicitement sa tristesse et son inquiétude du fait de devoir être séparée de son mari. Au cours du dialogue qui suit, elle l'exhorte à être attentif, ce qui lui fait défaut habituellement, et à agir avec précaution dans cette mission. Elle lui remet également des chaussettes reprises en lui demandant de les porter sur la route. Cette scène de séparation du couple, qui dure près de deux minutes, montre un échange ordinaire mais cependant empreint d'émotion entre Leng Yun et le chef d'équipe Zhou. La conversation est sans aucun rapport avec la résistance à l'agression japonaise ou la révolution prolétarienne : c'est une scène qui illustre la profondeur des sentiments entre Leng Yun et son mari, et qui traduit son inquiétude à le voir partir.

Néanmoins, lorsque Leng Yun apprend que son mari a été tué par l'armée japonaise lors d'une mission de reconnaissance, l'expression de la douleur sur son visage ne dure qu'un court instant. Dans la scène où elle en est informée, Leng Yun tient en main un journal où est annoncée la nouvelle de la mort du chef d'équipe Zhou, et s'étonne : « Comment ?... ». En tant que supérieur de Leng Yun, le chef de bataillon Wang déclare devant l'assemblée : « Camarades ! Le chef d'équipe Zhou a combattu jusqu'à son dernier souffle, enterré vivant par l'ennemi ». La femme soldat Hu Xiuzhi s'approche de Leng Yun et s'exclame : « Institutrice ! »⁵⁷. Ici, à travers le terme « institutrice », le film suggère que le statut de Leng Yun n'est pas celui d'une épouse ordinaire, mais d'un cadre de l'armée du Parti. Ce n'est pas seulement son mari qui a été tué, mais également l'un de ses camarades et compagnons d'armes.

Lorsqu'elle est informée que l'armée décide de venger la mort de son mari en organisant le bombardement d'un train transportant du ravitaillement pour l'armée japonaise, Leng Yun, se porte immédiatement candidate, en tant qu'institutrice de l'armée, pour diriger l'équipe qui

⁵⁷ Extrait du Film *Filles de Chine* (1949) : 1h00m51s-1h01m05s.

doit assurer cette mission : « Chef de bataillon, confiez-moi cette mission ! »⁵⁸. Dans la scène où Leng Yun apprend la mort de son mari, le réalisateur utilise successivement deux plans rapprochés pour montrer le changement d'expression de son visage qui reflète d'abord la douleur, puis la détermination (voir images 6 et 7). Lors de la scène d'adieu qui précède, le réalisateur laisse présager la mort de son mari par l'intermédiaire de Leng Yun qui souligne le manque d'attention de celui-ci et qui l'exhorte à se tenir sur ses gardes. Les profonds sentiments de Leng Yun pour son mari laissent prévoir sa grandeur d'âme dans la scène où elle apprend sa mort, de sorte que le public réalise que Leng Yun, l'une des dirigeantes de l'armée du PCC, est incitée au combat antijaponais par le sacrifice de son mari.

Image 6. La grande douleur de Leng Yun à l'annonce de la mort de son mari⁵⁹



⁵⁸ Extrait du Film *Filles de Chine* (1949) : 1h01m40s

⁵⁹ L'image du film *Filles de Chine* (1949) : 1h00m51s

Image 7. Leng Yun déclinant de continuer à se battre pour venger son mari⁶⁰



De même, dans le film *Zhao Yiman*, alors que Zhao Yiman se voit informée qu'elle est promue membre du comité politique de l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est du 2^e régiment de la 1^{re} division de la 3^e armée alliée du Nord-Est de résistance aux Japonais, elle apprend que son mari, Lao Cao, a été tué par l'ennemi japonais :

Commandant de régiment Wang : « Afin de renforcer la direction politique du régiment, nous voudrions que vous deveniez membre de notre comité politique. Ah, le camarade Lao Cao... »

Zhao Yiman (ses yeux balaient rapidement la lettre que lui tend le commandant Wang) : « J'y pense depuis longtemps et je m'y suis préparée. Il était en première ligne de la lutte dès la grève générale du 27 février⁶¹. Il a donné sa vie pour la révolution ! »

Commandant de régiment Wang : « Ni le Parti ni le peuple ne l'oublieront ! »

Zhao Yiman : « Ceux d'entre nous qui sont morts ont fait leur devoir, ceux d'entre nous qui sont vivants doivent combattre de toutes leurs forces »⁶².

Immédiatement après cette scène, le cinéaste réalise un plan dans lequel Zhao Yiman mène, sur une colline, l'armée alliée de résistance pour combattre les Japonais (voir images 8 et 9).

⁶⁰ L'image du film *Filles de Chine* (1949) : 1h01m43s.

⁶¹ La grève générale du 27 février fait référence à la grève de février 1923 menée par le Parti communiste chinois sur la ligne ferroviaire Pékin-Hanzhou.

⁶² Extrait du Film *Zhao Yiman* (1950) : 49m24s-50m14s.

Sans suspense, ce combat est gagné sous la direction de Zhao Yiman qui met en déroute l'armée japonaise. *Zhao Yiman* est réalisé en 1950, un an seulement après *Filles de Chine*. Ces deux films, produits par le Studio du Nord-Est et traitant du même sujet, présentent des scènes où des femmes cadres du PCC perdent leur mari, et le réalisateur de *Zhao Yiman*, à l'instar de celui de *Filles de Chine*, utilise le plan rapproché et place les personnages féminins principaux au centre de l'image, telle Zhao Yiman dont le changement d'expression du visage est remarquable. Toutefois, il se sert du montage pour substituer plus franchement au chagrin et à la tristesse inconsolables pour le mari disparu la haine de l'ennemi japonais : Zhao Yiman, membre du comité politique, tient une arme et crie devant le drapeau du PCC, adoptant une posture corporelle combative et imposante.

Image 8. La grande douleur de Zhao Yiman à l'annonce de la mort de son mari⁶³

Image 9. Zhao Yiman conduisant les troupes au combat contre l'armée japonaise⁶⁴



À partir du moment où Mao Zedong publie son célèbre article « Du gouvernement de coalition » en 1945, son paragraphe de conclusion sera largement cité par les médias durant l'ère maoïste : « Des milliers et des milliers de martyrs ont donné héroïquement leur vie pour le peuple. Levons haut leur drapeau, avançons sur la voie que leur sang nous a tracée ! » (Mao, 1945). À travers les personnages emblématiques des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, l'esprit combatif mis en avant par Mao Zedong est incarné de manière vivante, de sorte que le discours de Mao Zedong est plus facilement compréhensible pour le peuple chinois et aussi plus convaincant. Si les rôles féminins principaux de ces deux films peuvent mieux supporter

⁶³ L'image du film *Zhao Yiman* (1950) : 50m09s

⁶⁴ L'image du film *Zhao Yiman* (1950) : 50m16s

la douleur due à la perte de leur mari et rejoindre le nouveau combat de la résistance aux Japonais, c'est grâce au courage et à la force que leur insufflent les conseils et le soutien du Parti. C'est ainsi que, par le biais du récit de la perte d'un mari, le cinéma promeut une nouvelle valeur face à l'agression japonaise : la résistance importe davantage que les sentiments entre mari et femme. Autrement dit, les nobles sentiments patriotiques sont mis en avant par rapport aux sentiments personnels d'une femme. Le sacrifice pour la patrie dans la Guerre de résistance aux Japonais prouve l'esprit de sacrifice des membres du PCC et leur mépris de la mort. Le sacrifice du mari n'anéantit pas les femmes membres du PCC : il a pour effet de galvaniser leur volonté de combattre l'armée japonaise.

5.3.3 La représentation des cheveux dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise

Le chercheur chinois Wang Min'an analyse la relation entre les cheveux et le corps dans son livre intitulé *Politique culturelle du corps* : la chevelure émane du corps, elle est une partie du corps, et « est soumise aux contraintes du corps » ; toutefois, à la différence des organes du corps, « la transformation, la pousse, la coupe et les modifications » des cheveux ne nuisent pas au corps (Wang, 2004 : 247-248). Wang Min'an affirme ainsi que « les cheveux constituent la partie la plus malléable du corps humain, ainsi que la plus symbolique et la plus expressive » (*ibid.* : 248). L'analyse des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise de l'époque de Mao nous révèle que la politisation du corps féminin commence avec les cheveux. Dans ces films produits par les studios nationaux entre 1949 et 1952, la grande majorité des femmes participant à la résistance à l'agression japonaise portent les cheveux courts, encadrant le visage.

En effet, les cheveux courts sont caractéristiques de la révolution qui survient au début du XX^e siècle. En 1911, la dynastie Qing – dernière dynastie féodale de Chine – est renversée et la République de Chine est instaurée avec une ouverture démocratique. Après la mise en place du gouvernement national, les hommes sont encouragés à couper leur longue tresse, symbole de la dynastie Qing, mais aucune exigence n'est imposée quant à la longueur et au style de la chevelure des femmes. Dans les régions rurales de la Chine, la chevelure des femmes est traditionnellement composée « de longues tresses attachées avec des cordons rouges avant le mariage, et d'un chignon noué avec des épingles à cheveux à l'issue du mariage [...] » (Zhu, 2004 : 64). « Les cheveux longs sont souvent considérés comme un attribut et un privilège de

la femme ; la chevelure incarne un mode d'identification de genre, [...] symbolisant une forme d'instinct maternel silencieux » (Wang, 2004 : 252).

Toutefois, à partir des années 1930, le PCC initie un mouvement pour promouvoir la coupe des cheveux des femmes dans les bases d'appui révolutionnaires contre l'agression japonaise (Zhu, 2004 : 64). Selon les recherches de Zhu Xiaodong, cette position s'explique par « une stratégie des révolutionnaires de l'époque visant le corps » : une fois les cheveux coupés, les ornements en or et argent utilisés auparavant pour décorer les coiffures ne sont plus nécessaires, et il est plus aisé pour les femmes de se déplacer et de sortir de leur domicile (*ibidem*).

Le fait de représenter les cheveux courts des femmes qui prennent part à la résistance est intentionnel, étudié et délibéré. En effet, si porter les cheveux courts peut s'avérer nécessaire pour faciliter la marche et le combat durant la guerre, il n'existe pas de lien logique entre la longueur des cheveux des femmes et leur éventuel engagement. Pourtant, la longueur des cheveux des femmes est étroitement liée à la révolution. Les cheveux courts représentent un défi à l'identification de genre et, fondamentalement, une révolution du corps dans la société chinoise traditionnelle. Les cheveux, qui sont, à l'origine, l'une des caractéristiques du genre féminin, se voient ainsi attribuer une signification politique particulière dans les films sur la Guerre antijaponaise.

Dans *Filles de Chine*, le premier film de guerre antijaponais réalisé sur commande de l'État, le cinéaste Ling Zifeng réalise une scène montrant une coupe de cheveux, moment important qui entraîne un changement d'identité chez Hu Xiuzhi, une femme de la campagne qui rejoint l'armée coalisée contre l'agression japonaise du PCC pour devenir une femme soldat⁶⁵ :

Le matin, au bas de la colline, un soldat arrivant de loin en courant se présente au campement de l'armée alliée de résistance contre les Japonais et remet une casquette militaire à l'instructeur : « C'est pour le nouveau soldat ». L'instructeur donne la casquette à une autre femme soldat, Huang Guifang, puis s'en va. Cette dernière aide Hu Xiuzhi à le positionner, et Hu Xiuzhi dit en touchant son chignon : « Comment les soldats peuvent-ils se coiffer avec ça ? Regardez ! ». À la voir, les autres femmes soldats se mettent à rire. Ses camarades se moquant d'elle, Hu Xiuzhi ajoute : « J'en veux plus ! ». L'une des combattantes, Xiao Jin, sort immédiatement une paire de ciseaux de son sac à dos et lance : « Je vais te retirer ce bourrelet féodal ! ». La scène se termine lorsque les quatre femmes soldats aident Hu Xiuzhi à se couper les cheveux courts.

Dans cette scène, Ling Zifeng utilise une caméra fixe pour filmer les plans sur quatre

⁶⁵ Extrait du Film *Filles de Chine* (1949) : 16m05s-17m45s.

échelles : plan d'ensemble, plan moyen, plan américain (dessus des genoux) et plan rapproché. L'utilisation du langage dans le film rend compte du contexte dans lequel a lieu cette coupe de cheveux ainsi que des personnages impliqués, et évolue progressivement dans le but de focaliser l'attention visuelle sur le chignon de Hu Xiuzhi, conférant ainsi à la coupe de cheveux un caractère solennel (voir image 10).

Image 10. Hu Xiuzhi montrant son chignon à d'autres femmes soldats⁶⁶



Les spectateurs constatent, à travers cette séquence dans laquelle les cheveux sont raccourcis et dont la longueur est réduite, que toutes les femmes soldats participant à la résistance à l'agression japonaise portent également les cheveux courts. Il s'agit d'un acte de nature révolutionnaire, emblématique de l'ordre, de la discipline et des règles des forces armées du PCC. Immédiatement après sa coupe de cheveux, Hu Xiuzhi arbore la casquette militaire et d'autres femmes soldats instructrices lui apprennent comment faire correctement le salut militaire. Dans cette scène, la coupe de cheveux représente l'acquisition du statut de soldat pour une femme issue du milieu rural. À travers la métaphore politique « retirer ce bourrelet féodal », cette séquence de *Filles de Chine* sur la coupe de cheveux est explicite, délibérée, remplie d'enthousiasme pour la révolution, et l'acte de couper les cheveux peut être interprété comme intentionnel et représentant la volonté de l'État.

Dans le film *Zhao Yiman*, les cheveux de Zhao Yiman, une dirigeante du PCC lors de la résistance antijaponaise dans le Nord-Est, sont manifestement coiffés de deux façons différentes selon les séquences. En ville, en tant que responsable d'un réseau clandestin du PCC, elle porte

⁶⁶ L'image du film *Filles de Chine* (1949) : 17m22s

les cheveux au niveau des épaules, une coiffure élégante représentative de la bourgeoisie urbaine de l'époque, car son travail nécessite un déguisement. Lorsque Zhao Yiman se rend à la campagne pour diriger les activités antijaponaises, ses cheveux sont courts, parfois en désordre, sans aucun ornement. Dans ce film, les cheveux courts sont tacitement associés à la révolution et symbolisent la femme révolutionnaire et progressiste. Entre la ville et la campagne, le changement de coiffure du personnage de Zhao Yiman, dont la chevelure sert de repère visuel, met en évidence le contraste sur le plan de la vision pour le spectateur.

Image 11. Zhang Yiman à la ville⁶⁷ Image 12. Zhang Yiman à la campagne⁶⁸



Yang Xiaomei, le rôle féminin principal de *Nouveaux héros et héroïnes*, est une femme issue de la campagne, belle et sans prétention. Ses cheveux noirs retombent en une longue tresse propre aux jeunes filles orientales, trait caractéristique des femmes de la Chine traditionnelle et attribut représentatif du genre féminin. Toutefois, lorsque Yang Xiaomei suit les cours organisés par le PCC, puis rejoint son groupe de défense contre l'armée japonaise et devient cadre du Parti, sa coiffure change, elle coupe ses cheveux. Les cheveux courts, dans ce film, deviennent également un signe visuel d'identification de l'évolution de l'identité des femmes issues des régions rurales, tout comme dans *Filles de Chine*.

Dans *Le Martyr du jardin des poiriers*, réalisé par le Datong, un studio privé, Liu Yanyun participe à la résistance aux Japonais, en conservant toujours la coiffure des femmes de la Chine traditionnelle. Elle ne porte pas les cheveux courts qui revêtent une signification révolutionnaire : à l'instar d'autres films sur la Guerre antijaponaise réalisés avant 1949, dans

⁶⁷ L'image du film *Zhao Yiman* (1950) : 7m14s

⁶⁸ L'image du film *Zhao Yiman* (1950) : 35m56s

ce long métrage, la coiffure des femmes engagées n'est pas modifiée, à dessein, pour des raisons politiques.

Image 13. Liu Yanyun, refusant de jouer dans un opéra populaire projaponais⁶⁹



Dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, la coiffure des femmes ne relève pas seulement d'un choix adapté dans le contexte de la guerre, à savoir que les cheveux courts des femmes soldats peuvent faciliter la marche et le combat, qu'elles ne sont pas capturées lors d'un combat rapproché, et que les blessures à la tête sont également faciles à panser et à traiter. En effet, l'uniformisation de la coupe de cheveux courts des femmes participant à la résistance à l'agression japonaise est fondamentalement un choix politique. Bien que les cheveux relèvent du domaine personnel, l'individu perd tout droit de contrôle sur eux. La chevelure est cataloguée politiquement, liée à des idéologies telles que le statut social et les croyances politiques, de sorte qu'elle revêt une signification du corps politique : « Associé aux domaines de la biologie et de l'ethnologie, le cheveu se voit conférer une signification sociologique et politique, devenant un symbole culturel et un code politique du corps » (Zhang, 2004 : 72). La coupe des cheveux permet aux films antijaponais d'être intégrés avec succès au contenu de la révolution politique. Les cheveux sont utilisés comme métaphore politique dans les films, lesquels assimilent les cheveux courts à la beauté féminine, au progrès et à la résistance à l'agression étrangère, de sorte qu'ils relèvent ainsi d'une esthétique politique cinématographique.

⁶⁹ L'image du film *Le Martyr du jardin des poiriers* (1949) : 1h07m15s

5.4 L'image de Mao Zedong dans les films sur la Guerre antijaponaise

En 1927, lorsque le cinéaste soviétique Sergueï Eisenstein réalise le film *Octobre*, il demande à un ouvrier qui ressemble à Lénine d'apparaître dans une scène qui filme une foule et de tendre le bras vers l'avant pour indiquer au peuple travailleur le chemin de la victoire. C'est la première fois que l'image d'un chef de file de la révolution prolétarienne apparaît sur un écran de cinéma (Liang, 2008 : 5).

En Chine, dans le premier film de la Chine nouvelle, *Le pont* (1949), c'est à huit minutes et 20 secondes du début du film qu'apparaît au spectateur un portrait de Mao Zedong, accroché au mur d'une salle de réunion d'une usine. Il s'agit d'une représentation du buste de Mao, presque de grandeur nature – il mesure environ 50 cm de hauteur – qui est accroché sur un mur dépourvu d'une quelconque autre décoration. Le bas du cadre du tableau est situé à peu près à la hauteur de la tête des interprètes du film. C'est la première fois que l'image de Mao apparaît dans un film chinois.

De quelle façon l'image de Mao est-elle représentée dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise dans la période de transition ? Quel rôle joue-t-elle dans les films ? Il existe relativement peu d'études analysant l'image de Mao dans les films réalisés entre 1949 et 1976, et celles s'intéressant à son image dans le cinéma antijaponais de cette période sont négligeables. Cet état est principalement dû au fait qu'aucun acteur ne peut jouer le rôle de Mao dans les films de l'ère maoïste, ce qui ne signifie pas pour autant que l'image de Mao soit inexistante. Nous avons en effet retrouvé quelques traces de la présence de son image dans les films de guerre antijaponaise réalisés entre 1949 et 1952.

5.4.1 L'image de Mao sous la forme de l'inscription textuelle

Dans *Filles de Chine*, le premier film sur la Guerre antijaponaise tourné à l'ère de la Chine nouvelle, l'image de Mao apparaît sous la forme d'une inscription textuelle à la fin du film (voir image 14) :

Mémorial des martyrs à Harbin.

Le chef de brigade Wang et le chef de peloton Chen se tiennent devant le tableau intitulé *Huit femmes se jetant dans le fleuve*. En contemplant la peinture, ils se

replongent dans leurs souvenirs de ces temps difficiles.

En descendant les marches du bâtiment, ils contemplent la statue de plâtre représentant un héros de l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est.

Ils lisent les propos du président Mao qui y sont inscrits : « Le communisme est invincible ! Une étincelle peut suffire à embraser la steppe ! Vive les martyrs tombés au champ d'honneur ! »⁷⁰.

Dans cette scène, la caméra est fixe. Ici, le réalisateur Ling Zifeng utilise un cadrage en profondeur du hall du Mémorial des martyrs de la révolution qui abrite la statue d'un combattant de l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est, laquelle apparaît au premier plan. Les inscriptions qui mentionnent les propos de Mao occupent l'ensemble du mur, juste au-dessus de l'escalier. Ces inscriptions figurent sur une immense toile placée au-dessus de la statue, créant une présence encore plus massive dans l'espace. Sur cette image fixe, seules les deux personnes descendant les escaliers sont en mouvement, de sorte que ce cadrage donne à l'image un effet visuel solennel.

Image 14. Propos de Mao Zedong apparaissant dans le hall du Mémorial des martyrs à Harbin⁷¹



⁷⁰ Extrait du film *Filles de Chine* (1949) : 1h23m50s-1h25m20s.

⁷¹ L'image du film *Filles de Chine* (1949) : 1h25m20s

Le cadrage de cette image traduit, selon nous, une profonde signification, à savoir une métaphore guerrière : la statue au premier plan représente les soldats qui chargent sur le lieu des combats lors de la Guerre antijaponaise, tandis qu'à l'arrière, l'idéologie guerrière de Mao les dirige vers la victoire. Les deux soldats de l'Armée unie antijaponaise du Nord-Est se dirigent donc de l'idéologie vers la ligne de front. Cette séquence exprime le fait que l'armée du PCC met en avant à la fois l'idéologie qui peut la guider vers la victoire dans la guerre et l'exemple des martyrs qui se sont sacrifiés. Or, par la suite, d'innombrables hommes avanceront par vagues successives et livreront combat pour servir les idéaux du communisme au nom de l'idéologie de Mao, sacrifiant leur santé, voire leur vie pour cette idéologie.

5.4.2 Le portrait de Mao Zedong

Le portrait de Mao apparaît ensuite, en 1950, dans les films de guerre antijaponaise *Les héros de Lüliang* et *La renaissance de notre terre*. Dans le premier, lorsque le secrétaire du comité du Parti et chef de brigade Lao Ma encourage les milices à surmonter les difficultés auxquelles elles font face et à persévérer dans la résistance contre les Japonais, un portrait de Mao apparaît en arrière-plan, derrière lui, à la faveur d'un plan rapproché (voir image 15).

Bien que l'image soit floue, le spectateur peut facilement reconnaître le portrait de Mao grâce à ses contours. Ce plan rapproché et statique, qui dure 11 secondes, laisse voir le portrait de Mao en arrière-plan, pendant que le chef de brigade Lao Ma prononce cette phrase :

« Camarades ! Nous, membres du Parti communiste, nous sommes au service du peuple. Nous sommes même prêts à sacrifier notre vie. Aucune épreuve, si insurmontable soit-elle, ne peut nous faire ployer »⁷².

Le regard du spectateur se porte à la fois sur le personnage du film et sur le portrait de Mao en arrière-plan. Et son attention se fixe sur eux simultanément. La présence du portrait de Mao renforce l'autorité du discours de Lao Ma qui, face à la milice, face aux spectateurs, regarde dans la même direction que Mao, et semble représenter son incarnation. Dans cette scène, alors que c'est Lao Ma qui prononce les mots selon lesquels les membres du PCC n'ont pas peur du sacrifice, c'est en réalité Mao qui s'exprime : son portrait symbolise le contrôle du pouvoir suprême, incitant les innombrables spectateurs derrière la caméra à se soumettre à Mao en tant

⁷² Extrait du film *Les héros de Lüliang* (1950) : 31m16s-31m27s.

que représentant de la plus haute autorité.

Image 15. Le secrétaire du comité du Parti et chef de brigade Lao Ma encourageant les milices à persévérer dans la résistance contre les Japonais⁷³



Par ailleurs, au début du film *La renaissance de notre terre*, un portrait – très net – de Mao est accroché dans la salle de réunion de la Nouvelle quatrième armée (voir image 16).

Bien que le portrait de Zhu De⁷⁴ soit également suspendu dans cet espace public, celui de Mao est situé au centre de l'image de la scène filmée en moyen plan, au-dessus de la tête de l'officier de la Nouvelle quatrième armée qui prononce un discours. Au centre de la perspective, et attirant inmanquablement le regard du spectateur, le tableau crée un sentiment d'omniprésence de Mao. Les autres personnes présentes, placées de part et d'autre du portrait, gardent la tête baissée presque tout le temps de la scène, écoutant avec attention le discours et les instructions de l'officier : elles évitent toutes de regarder l'officier de face. Sur cette image, le portrait de Mao est disposé spécifiquement et politiquement de manière significative dans l'espace public. La façon dont les corps des participants sont placés est étroitement liée à la position du portrait, ce qui traduit que le discours du porte-parole du Parti doit être accepté sans

⁷³ L'image du film *Les héros de Lüliang* (1950) : 31m18s.

⁷⁴ Zhu De (1886-1976), cadre dirigeant du Parti communiste chinois, fondateur de l'Armée rouge chinoise et l'un des principaux tacticiens militaires de la révolution qui aboutit à la création de la République populaire de Chine.

condition dès le début. Le rôle des autres participants à cette réunion consiste uniquement à écouter attentivement les politiques du Parti et à les mettre en œuvre. En substance, le portrait de Mao est un dispositif matériel du pouvoir qui imprègne l'espace public grâce à la technologie cinématographique, de sorte que le pouvoir invisible peut être visualisé.

Image 16. Le chef de la Nouvelle quatrième armée assignant les tâches pour les opérations militaires⁷⁵



Dans la seconde moitié du film, *La renaissance de notre terre*, le portrait de Mao dégage également une force imposante qui suscite l'admiration. En apprenant qu'un petit portrait de Mao (environ 20 centimètres) a été remis par le comité local du Parti du comté aux soldats de la Nouvelle quatrième armée qui ont combattu dans des conditions difficiles, un soldat qui a subi une blessure aux yeux pendant la Guerre de résistance contre les Japonais déclare avec enthousiasme : « Un portrait du président Mao ? Je veux le voir aussi ! ». À ce moment-là, la scène se réduit à un plan rapproché du soldat aveugle qui tend les mains avec précipitation vers les autres soldats présents. L'infirmière qui tient le portrait des deux mains lui dit : « Comment pourrais-tu le regarder ? Attends que tes yeux soient guéris ! ». Le soldat dit alors avec empressement : « Je veux le voir aussi, je peux le voir, donne-le-moi, donne-le-moi ! ». Elle

⁷⁵ L'image du film *La renaissance de notre terre* (1950) : 2m49s.

place donc le portrait dans ses mains. Et un miracle se produit : le soldat blessé se frotte les yeux tandis que la caméra filme le portrait de près et, en l'espace de trois secondes, l'image du président Mao passe du flou à la netteté (voir images 17 et 18). L'image se fige sur un plan rapproché et net du portrait, tandis que le soldat, bouleversé, s'exclame : « Je vois le président Mao, je vois clair ! Je vois clair ! »⁷⁶.

Dans ce film, le gros plan sur le visage de Mao a une visée d'esthétique politique, et jouit du prestige d'un dirigeant politique. Le portrait a ici une vertu curative. Le soldat, pendant 73 minutes dans le film, apparaît les yeux blessés, couverts d'un bandage blanc. Au moment où ses mains touchent le portrait, ses yeux recouvrent la vue, ce qui est également un symbole d'espoir pour son avenir. Grâce à cette mise en scène, l'image de Mao revêt une dimension religieuse : elle atteste de son caractère sacré en tant que représentant de la plus haute autorité du PCC. À partir de cette séquence, il acquiert une sorte de divinité, un pouvoir spécial que les gens ordinaires ne possèdent pas.

L'image de Mao que nous regardons dans ces films sur la Seconde Guerre sino-japonaise est en réalité une représentation artistique du corps de Mao : un procédé artistique qui peut être reproduit, et diffusé le plus largement possible, ce qui a pour effet d'étendre le pouvoir du Parti et de l'État dans les espaces publics et privés. Or, le cinéma lui-même est un art reproductible, et sa diffusion de l'image de Mao en est une nouvelle fois sa reproduction. L'image de Mao dans le cinéma antijaponais⁷⁷ est approuvée comme un symbole politique et, grâce à elle, l'invisibilité du pouvoir devient perceptible et revêt une valeur symbolique sacrée. Le regard et l'admiration que cette image suscite renforcent la reconnaissance du public à l'égard du statut de dirigeant du PCC dans la Guerre antijaponaise.

⁷⁶ Extrait du film *La renaissance de notre terre* (1950) : 1h14m01s-1h14m31s.

⁷⁷ *La renaissance de notre terre* n'est pas réellement un film sur la Seconde Guerre sino-japonaise, bien qu'il ait trait à la Guerre de résistance contre les Japonais. Il porte principalement sur une période qui correspond à la fin de la Guerre de résistance. Le film relate une histoire selon laquelle l'armée communiste chinoise qui vient de combattre pendant la Guerre de résistance contre les Japonais et qui compte de nombreux soldats blessés, est opprimée par l'armée du Guomindang qui n'a pas participé à cette Guerre de résistance. Le film montre que les forces armées du PCC n'ont d'autre choix que d'accepter le combat, bien qu'elles ne souhaitent pas s'engager dans une guerre civile contre le Guomindang.

Images 17 et 18 - Le portrait du président Mao passant du flou à la netteté⁷⁸.



⁷⁸ Les deux images du film *La renaissance de notre terre* (1950) : 1h14m21s-1h 4m23s.

5.5 La représentation des Japonais dans le cinéma antijaponais de 1949 à 1952

L'histoire de la Chine moderne apparaît comme une succession de guerres contre les étrangers qui commence dès 1840 avec la Guerre de l'opium (1840-1842) ; néanmoins, parmi eux, l'image des Japonais représente, pour les Chinois, la figure la plus sombre. Cette mémoire collective émerge dans le processus de modernisation de la société chinoise depuis la fin du XIX^e siècle, issue d'un sentiment d'humiliation et d'un complexe d'infériorité, conformément auquel, la Chine, l'ancienne grande puissance mondiale, est vaincue par son petit frère le Japon, qui a bien exploité la civilisation chinoise. Par conséquent, dans les films consacrés à la Seconde Guerre sino-japonaise, la représentation des Japonais accomplit la fonction d'ennemi absolu, sur laquelle les réalisateurs peuvent élaborer les discours nationaux et définir l'identité chinoise.

L'ouvrage de Qiao Xiaoying « Image miroir et imagination : une étude de l'image des Japonais dans les films chinois (1930-2010) » est l'une des études le plus représentatives sur l'image des Japonais dans le cinéma chinois. Couvrant le plus grand nombre de films jamais étudiés, il livre l'analyse du personnage japonais dans le cinéma chinois, constituant ainsi une référence majeure dans notre recherche sur l'image des Japonais de l'époque de Mao.

5.5.1 « Démon » : un terme consacré pour désigner l'agresseur japonais

Dans une période et une culture données, certains mots spécifiques sont utilisés pour décrire l'image de l'autre, afin qu'elle soit imaginée et figée, approfondissant ainsi la perception et la connaissance de l'image d'un peuple par un autre. Lorsque l'image de l'étranger est progressivement façonnée au cours du processus d'évolution et qu'elle est dotée de certaines caractéristiques et significations relativement déterminées, il se crée un « stéréotype » (Qiao, 2014 : 110). Le terme « démon » est un stéréotype souvent utilisé dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise pour nommer l'agresseur japonais. C'est à partir des années 1930 que les films de guerre antijaponais comportent des scènes dans lesquelles il est désigné par le mot « démon ». Sous Mao, dans ces films, « démon » devient progressivement un terme spécifique employé pour caractériser les soldats japonais, et « démon japonais » est synonyme de l'image des Japonais dans l'esprit des Chinois durant l'ère maoïste.

Dans la culture traditionnelle chinoise, le démon est souvent utilisé pour décrire une figure laide et féroce, apportant le malheur et chargé d'un mauvais présage ; il s'agit d'une appellation péjorative (*ibid.* : 115). Dans la littérature chinoise ancienne, l'auteur représente souvent le démon comme un monstre féroce, effrayant et détesté. Cette conception du démon est ancrée dans la pensée du peuple chinois, reflétant une mentalité collective relativement stable qui a profondément influencé le peuple chinois dans sa perception du démon. Dans le *Dictionnaire littéraire et encyclopédique du chinois moderne*, le sens du terme « démon » est ainsi expliqué : « 1. L'âme d'une personne après sa mort. 2. Sournois, louche. 3. Grande malchance. [...] 5. Terme exprimant le mépris et le dégoût » (Comité de rédaction, 2004 : 267).

C'est à partir de la première Guerre de l'opium, lorsque la Chine commence à subir l'invasion des pays occidentaux, que le mot « démon » commence à se répandre largement, évoluant en un terme générique pour désigner l'occupant étranger et exprimant alors l'hostilité et la peur des Chinois envers lui. De fait, depuis la Guerre de résistance contre les Japonais, le mot « démon » devient peu à peu un terme spécifique utilisé par les Chinois pour désigner l'agresseur japonais, particulièrement dans les films.

Selon les recherches de Qiao Xiaoying, l'occupant japonais est, pour la première fois au cinéma, explicitement qualifié de « démon » dans le film *Réfugiés*, tourné en 1933 par Yue Feng et Yang Hansheng, respectivement réalisateur et scénariste réalisateur. Dans quatre séquences du film, à plusieurs reprises, il est fait référence à l'armée japonaise en tant que démon, comme dans cette scène où les Chinois apprennent l'arrivée des Japonais, et où ils s'empressent de propager la nouvelle afin que tout le monde se prépare à fuir :

Voisin : « *San guniang* (Troisième fille), tu es encore là, ils annoncent l'arrivée des démons qui viennent nous attaquer ! Qu'est-ce que tu attends pour te sauver ? ».

Dong Bin : « Tu sais que les soldats envahisseurs qui nous poursuivent sont déjà sur nos pas ! Si jamais ils parvenaient à t'attraper, une jolie fille comme toi serait déshonorée par ces bêtes sauvages ! » (Qiao, 2014 : 115).

Le terme « démon » révèle la haine, la peur et le mépris profonds du peuple chinois à l'égard de l'agresseur japonais. L'expression « démon japonais » est une formule collective lapidaire s'appliquant à l'image de l'agresseur japonais dans les films de guerre antijaponais de l'époque de Mao, et fait partie du champ sémantique de l'émotion et du concept. Elle peut communiquer l'attitude et l'émotion susmentionnées au public sous la forme de « la plus petite unité, ayant un riche contenu informatif et contribuant largement à l'échange d'informations »

(*ibid.* : 18). Comme l'a indiqué le chercheur chinois Ge Zhaoguang dans *Histoire de la pensée chinoise*, « Le langage et la littérature structurent le monde dans la conscience des individus et peuvent révéler la structure profonde de la pensée et de la conscience d'un peuple » (Ge, 2001 : 114). Dans le cinéma antijaponais de l'époque de Mao, l'utilisation de l'expression « démon japonais » est fréquente et reflète la structure profonde de la pensée et de la conscience du peuple chinois après la guerre : face à la crise nationale, les Chinois construisent consciemment un modèle de discours par le biais de la langue pour s'engager dans une confrontation culturelle.

5.5.2 L'image des Japonais dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise pendant la période de la République de Chine (1932-1949)

C'est à partir des années 1930, en raison de la Seconde Guerre sino-japonaise, que l'image des Japonais est représentée pour la première fois à grande échelle dans les films chinois. À travers les recherches de Qiao Xiaoying, nous tentons de présenter une vue d'ensemble de l'analyse du personnage japonais dans le cinéma chinois depuis la sortie du premier film de guerre antijaponais en 1932, jusqu'à la fondation de la Chine nouvelle en 1949.

Lors de l'occupation partielle de la Chine pendant la Seconde Guerre sino-japonaise, de 1931 à 1936, la majorité des Japonais apparaissent au cinéma comme des « images collectives d'envahisseurs étrangers », que l'on peut résumer à des « portraits de groupes flous » (Qiao, 2014 : 34). La représentation directe de la résistance dans les films étant restreinte par le gouvernement du Guomindang de cette époque, les professionnels du cinéma antijaponais doivent recourir à des moyens détournés pour comparer les envahisseurs japonais à des malfaiteurs (mauvais voisins, voleurs), des loups maléfiques et des démons. Ce mode narratif particulier est utilisé à de nombreuses reprises dans des films tels que *Les voisins méchants*, *Bain de sang sur la montagne aux loups* et *Symphonie de la Lianhua*. *Bain de sang sur la montagne aux loups* relate ainsi, sous forme d'allégorie, l'histoire de villageois qui s'unissent pour résister à l'agression de meutes de loups. Le réalisateur et scénariste Fei Mu compare les soldats japonais à des loups féroces et transforme l'image de la cruauté humaine en une image de la cruauté non humaine. Cette méthode narrative unique est décrite par les critiques de cinéma de cette époque comme « une moisson rare dans l'histoire du cinéma chinois et le premier exemple de film sur la défense nationale » dans le contexte d'une création cinématographique antijaponaise de très mauvaise qualité (Li, Gong, 1936).

Quelques films mettent en scène l'image de personnages japonais individuels. Dans *La grande route* de Sun Yu, les Japonais envoient un émissaire pour forcer le traître à la nation, Hu Tian, à soudoyer des ouvriers employés à la construction d'une route afin de stopper la construction de cette voie qui doit approvisionner l'armée chinoise en matériel de guerre. Du début à la fin de cette scène, les Japonais ont le dos tourné au spectateur et, du fait de l'obscurité, ces personnages vus de dos demeurent flous. Le réalisateur et scénariste Sun Yu façonne l'image d'un émissaire japonais au visage flou, lugubre, imposant et terrifiant. Selon Qiao Xiaoying, l'homme japonais vêtu d'une pèlerine noire qui arrive et repart avec précipitation est, dans une certaine mesure, « proche des personnages qui étaient populaires dans les films d'arts martiaux du milieu à la fin du XX^e siècle » (Qiao, 2014 : 56).

Le déclenchement à grande l'échelle de la Seconde Guerre sino-japonaise en 1937 marque un tournant décisif dans l'élaboration de l'image des Japonais dans le cinéma chinois. Auparavant, l'image des Japonais dans les films chinois correspondait à un groupe aux contenus et contours flous, apparaissant principalement comme « une toile de fond de l'histoire, un marqueur temporel et une image d'accompagnement » (*ibid.* : 83). Cependant, suite à l'amplification de la guerre, le conflit militaire entre la Chine et le Japon redouble d'intensité, ce qui a pour effet d'influer considérablement sur le cinéma chinois. Le nombre de films montrant l'image des Japonais augmente progressivement et la forme indistincte de l'ennemi devient peu à peu identifiable. De même, l'image du Japonais en tant qu'individu fait graduellement son apparition dans le cinéma chinois : c'est à partir de cette période que l'analyse des personnages japonais commence à être véritablement mise en évidence dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise.

La caractéristique la plus importante du cinéma chinois relative à l'image des Japonais, par rapport à l'étape précédente, est qu'il n'a plus recours aux moyens détournés, à la métaphore ou au symbole, mais présente directement une image diabolique des Japonais. Les films *800 héros* (1938), *Défendre notre terre* (1938), *Sang chaud et cœur fidèle* (1938), *Les enfants de Chine* (1939), *Marche de la victoire* (1941), *Espion japonais* (1943), etc. façonnent directement une image globale du « mal » japonais. Le plus emblématique d'entre eux, *Espion japonais*, dont le tournage dure six années, de 1939 à 1945, et qui s'avère extrêmement coûteux, représente l'archétype du film de guerre antijaponais de la République de Chine. Ce film, dont le but principal est d'exposer les atrocités commises par l'armée japonaise, diffuse des images de Japonais isolés, tels que le chef des services secrets japonais, un sergent⁷⁹, un capitaine, un

⁷⁹ Le terme « sergent » est propre à l'armée japonaise pour les officiers subalternes du rang de sergent.

lieutenant, un sous-lieutenant et une prostituée japonaise, ainsi qu'un grand nombre de prisonniers de guerre japonais, d'agents de la police militaire japonaise et de portraits de groupes de prostituées japonaises⁸⁰. Le réalisateur Yuan Congmei y dépeint les soldats japonais comme des agresseurs ne reculant devant aucun crime. Il met ainsi en lumière le caractère cruel, violent et déshumanisant des soldats japonais de la manière la plus visuelle possible, les montrant incendier des maisons, brutaliser des prostituées japonaises, tuer des patriotes chinois et jeter des enfants du haut des immeubles. Grâce aux moyens d'expression propres au cinéma, le metteur en scène réussit également à tracer le portrait de Doihara, un chef des services secrets japonais, tyrannique, froid et brutal, en le filmant, seul, à travers des décors immenses et austères et en exagérant un rendu d'ombre et de lumière aux tons froids (Qiao, 2014 : 93).

De manière générale, depuis le déclenchement à grande échelle de la Guerre de résistance contre les Japonais en 1937 et jusqu'à la fondation de la Chine nouvelle en 1949, les soldats japonais sont principalement observés et reconnus au cinéma comme une entité collective. Dans les films, ils sont le plus souvent cruels et répugnants, ils tuent des civils, violentent des femmes, appliquent une politique consistant à tout brûler, tout tuer, et tout piller ; fondamentalement déshumanisés, ils sont réduits à des outils de guerre. Cette image provient principalement d'un condensé de l'image réelle de l'invasion japonaise en Chine, qui relève, en réalité, de l'imaginaire collectif de la société chinoise et reflète davantage la perception et la connaissance collectives du peuple chinois à l'égard des agresseurs japonais durant cette période. En outre, les différentes classes de la société japonaise sont davantage représentées dans les films de cette période. Exceptés les soldats japonais, ils montrent l'image de Japonais ordinaires, de femmes japonaises et de personnes âgées, qui ont aussi été profondément éprouvés par la guerre. Par ailleurs, les cinéastes chinois utilisent également des symboles culturels tels que la fleur de cerisier, l'épée de samouraï et le kimono pour représenter le Japon dans leurs films (*ibid.* : 87).

Enfin, bien que le cinéma communiste soit né en 1938, il convient de noter que, dans les bases d'appui révolutionnaires sous la direction du PCC, le Groupe cinématographique de Yan'an, dirigé par le Parti, réalise uniquement des films documentaires et des films d'actualité, mais pas de longs métrages, en raison du contexte de guerre de l'époque (Cheng, 1963b : 337). C'est ainsi que, dans le cinéma communiste, l'image des Japonais est complètement absente.

⁸⁰ Selon la présentation « À propos du film *Espion japonais* : un film à ne pas ignorer », publiée dans la *Gazette nationale* en 1939, un grand nombre de figurants ont été recrutés pour interpréter plus de 100 prostituées japonaises, 200 prisonniers japonais et 400 agents de la police militaire japonaise.

5.5.3 L'image des Japonais dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise entre 1949 et 1952

5.5.3.1 Une représentation collective de l'ennemi japonais

La première caractéristique de l'image de l'armée japonaise est liée à la quantité d'ennemis japonais présents à l'écran. Évidemment, la mise en scène de nombreux soldats japonais permet de présenter, de manière visuelle, leur puissance d'invasion. Cependant, pour construire une telle image, les réalisateurs doivent mobiliser des moyens très coûteux, englobant la disponibilité d'un grand nombre de figurants, la réalisation des décors et des costumes, voire le déplacement d'importantes armes lourdes provenant des armées. En fonction de l'investissement des studios et de leur style personnel, les réalisateurs choisissent leurs propres méthodes de travail.

Les réalisateurs des studios nationaux, ayant bénéficié d'avantages financiers fournis par l'État, préfèrent mettre en évidence la puissance de l'armée japonaise en représentant des quantités impressionnantes de leurs soldats. Nous observons que, dans les quatre films des studios nationaux, aucune personnalité n'est attribuée à l'individu, ni même un nom. Ces figurants s'identifient, de manière réaliste, à un groupe. Dans le film *Zhao Yiman*, les troupes japonaises stationnées à Harbin, chef-lieu de la province de Heilongjiang, lancent un combat contre la base militaire communiste dissimulée dans la montagne au nord-est de la Chine. Dans cette scène, l'effet de puissance de l'ennemi nippon est principalement représenté par les plans d'ensemble de l'armée, soutenus par la musique militaire impériale japonaise (voir image 19).

Dans le film *Nouveaux héros et héroïnes*, l'image de l'armée japonaise est construite dans un style similaire à celle du *Zhao Yiman* : dans la séquence de combat, les soldats japonais submergent l'écran. Pour la reconstitution d'un mouvement réel, le réalisateur Shi Dongshan mobilise les canons, les chevaux et surtout près de 200 figurants dont un grand nombre de paysans du village. Un panoramique de trois minutes illustrant le conflit sino-japonais amorce un plan-séquence sur le mouvement de l'armée japonaise qui traverse les champs dans la plaine de Huabei (voir image 20).

Image 19. Une troupe de l'armée japonaise dans la montagne au nord-est de la Chine⁸¹



Image 20. Une troupe de l'armée japonaise sur la plaine de Huabei⁸²



Le réalisateur emploie des techniques cinématographiques utilisant à la fois des plans fixes, des plans d'ensemble et des plans moyens afin de confronter, de manière visuelle, l'avancement des japonais et le repliement des paysans et de la milice communiste du village (voir images 21, 22 et 23). Par conséquent, la représentation de l'ennemi japonais est montrée comme une force écrasante et imbattable.

⁸¹ L'image du film *Zhao Yiman* (1950) : 57m04s.

⁸² L'image du film *Nouveaux héros et héroïnes* (1951) : 1h26m10s.

Image 21. Une troupe d'artillerie japonaise sur la plaine de Huabei ⁸³



Image 22. Le repliement de la milice communiste du village ⁸⁴

Image 23. La fuite des paysans du village vers la plaine de Huabei⁸⁵



Au contraire de leurs homologues des studios nationaux, les réalisateurs des studios privés manquent de moyens financiers, de ressources humaines et matérielles pour soutenir une représentation collective de l'armée japonaise. Cependant, ils n'hésitent pas à s'adapter aux situations défavorables et trouvent même des moyens de réduire les dépenses afin d'atteindre leurs objectifs. Ainsi la figure cinématographique de l'ennemi nippon représentée par les studios privés est-elle associée principalement à celle de l'individu, sans besoin spécifique d'un grand nombre de figurants, costumes ou armes lourdes. Dans le film *Le martyr du jardin des poires*,

⁸³ L'image du film *Nouveaux héros et héroïnes* (1951) : 1h26m26s.

⁸⁴ L'image du film *Nouveaux héros et héroïnes* (1951) : 1h26m31s.

⁸⁵ L'image du film *Nouveaux héros et héroïnes* (1951) : 1h26m48s.

le réalisateur Zheng Xiaoqiu crée un officier japonais torturant Yuan Shaolou, un jeune révolutionnaire antijaponais (voir images 24 et 25). L'image de l'officier japonais est réalisée avec une succession des plans fixes qui commencent par un plan d'ensemble de la prison, suivi de plans rapprochés sur les deux personnages et se terminent par le portrait de l'officier japonais affichant une expression de grande déception sur son visage. De la sorte, une figure japonaise cruelle et ignorante est mise en scène.

Image 24. La torture de Yuan Shaolou par un officier japonais⁸⁶



Image 25. Portrait de l'officier japonais⁸⁷



⁸⁶ L'image du film *Le martyr du jardin des poires* (1949) : 28m10s.

⁸⁷ L'image du film *Le martyr du jardin des poires* (1949) : 28m24s.

5.5.3.2 L'armée japonaise, coupable, cruelle et inhumaine : la mise en scène des actes d'agression japonaise

Les actes d'agression sont un élément incontournable dans tous films ayant pour sujet la guerre de résistance à l'attaque étrangère. Selon la définition proposée par la Cour Pénale Internationale (CPI), les actes d'agression « comprennent notamment l'invasion, l'occupation militaire ou l'annexion par le recours à la force et le blocus des ports ou des côtes, si par leur caractère, leur gravité et leur ampleur, ces actes sont considérés comme des violations manifestes de la Charte des Nations Unies » (La Cour Pénale, 2010)⁸⁸. Dans le cas de la Seconde Guerre sino-japonaise, ils se traduisent par des mauvais traitements contre le peuple chinois. Au niveau cinématographique, cette histoire tragique est une source inépuisable. Mais, dans la période de transition entre 1949 et 1952, la mise en scène des *crimes* commis sur le territoire chinois par l'armée impériale nippone se limite à très peu de sujets.

Dans tous les films des studios nationaux, les comportements « barbares » des Japonais sont révélés sous une forme similaire : ils se ruent sur un village, raflant les bestiaux et les céréales, brûlant les maisons, tuant les villageois et prenant les jeunes femmes en esclavage. Cette image, en effet, correspond bien à l'archétype du bandit dans l'imaginaire historique de la société chinoise ancienne.

Dans *Filles de Chine*, le cinéaste communiste Ling Zifeng produit des efforts considérables pour reconstituer, de manière très réaliste, l'agression de l'armée japonaise contre un village chinois. Dans cette séquence, le réalisateur tente de montrer les actions très négatives des soldats japonais. La Première séquence du cinéma antijaponais qui met en scène des actes d'agression japonaise est détaillée ci-après :

⁸⁸ Cette notion est définie par l'Assemblée des États réunie à Kampala (Ouganda) entre le 31 mai et le 11 juin 2010 pour la Conférence de révision du Statut de Rome. Cité sur le site de la Cour Pénale Internationale.

Tableau 11. Première séquence du cinéma antijaponais mettant en scène des actes d'agression japonaise⁸⁹

Plan	Description des scènes
Plan rapproché	« Au feu ! »
Plan moyen	Un soldat japonais, une torche à la main, met le feu à une maison du village.
Plan moyen	Un autre soldat japonais tenant à la main un flambeau embrase à son tour une maison.
Plan moyen	Des maisons flambent au passage de soldats armés de torches ; les pleurs se mêlent aux hurlements.
Plan d'ensemble	Une vieille femme fuit en portant un paquet enveloppé de toile.
Plan d'ensemble	Un soldat japonais court vers elle, torche au poing, et lui arrache son paquet.
Plan d'ensemble	La vieille femme refuse de lâcher son paquet. Elle supplie le soldat, en larmes : « Laissez-moi au moins quelque chose ! ». Le soldat vocifère en japonais : « Merde ! Espèce de garce ! ». La vieille femme crie : « À l'aide ! ». Le soldat la pousse à terre et la frappe à coups de crosse en rugissant : « Garce ! ».
Plan rapproché	La vieille femme gît sur le sol.
Plan rapproché	Le visage féroce d'un soldat japonais.
Gros plan	Le visage terrorisé d'une femme : la bouche grande ouverte, elle pousse un hurlement en levant les mains en l'air, les doigts écartés, de part et d'autre de son visage (voir image 26).
Gros plan	Un enfant hurle de douleur dans l'incendie.
Gros plan	Un autre enfant crie au milieu des flammes.
Plan d'ensemble	Des maisons brûlent tandis que des soldats japonais sortent en courant des demeures qu'ils ont pillées.
Plan d'ensemble	Deux soldats japonais armés de flambeaux font irruption chez Hu Xiuzhi.
Plan général	Un soldat japonais empoigne Hu Xiuzhi, couchée sur le <i>kang</i> , et la tire

⁸⁹ Extrait du Film *Filles de Chine* (1949) : 9m37s-11m05s.

	en-dehors de la maison.
Plan général	Un soldat japonais saute sur le <i>kang</i> et met le feu à la maison de Hu Xiuzhi.
Plan d'ensemble	La maison de Hu Xiuzhi est dévorée par les flammes.
Plan rapproché	Liu Chang, le mari de Hu Xiuzhi, hurle de douleur dans le brasier.
Plan d'ensemble	La maison de Hu Xiuzhi s'effondre, ravagée par le feu. Hu Xiuzhi se débat contre l'étreinte d'un soldat japonais pour secourir son mari, mais ne parvient pas à se dégager.
Plan moyen	Deux soldats japonais rient avec satisfaction.
Plan rapproché	Liu Chang, le mari de Hu Xiuzhi, périt dans l'incendie en se tordant de douleur.
Plan d'ensemble	Des villageois s'enfuient.

La scène la plus significative et impressionnante est l'incendie du village où toutes les maisons du village, y compris celle de Hu Xiushi (le personnage principal du film) sont brûlées par les troupes de l'armée japonaise. L'effet du feu est réalisé directement avec des moyens visuels très originaux : en gros plan, le visage du mari de Hu Xiuzhi brûlé sur son lit de malade, les visages de femmes déformés par la souffrance, avec, en découpage, les éclats de rire de deux soldats japonais intercalés avec un plan rapproché (voir images 26, 27 et 28). De la sorte, l'image agressive et inhumaine des Japonais est construite.

Image 26. Gros plan sur le visage d'une femme terrorisée⁹⁰

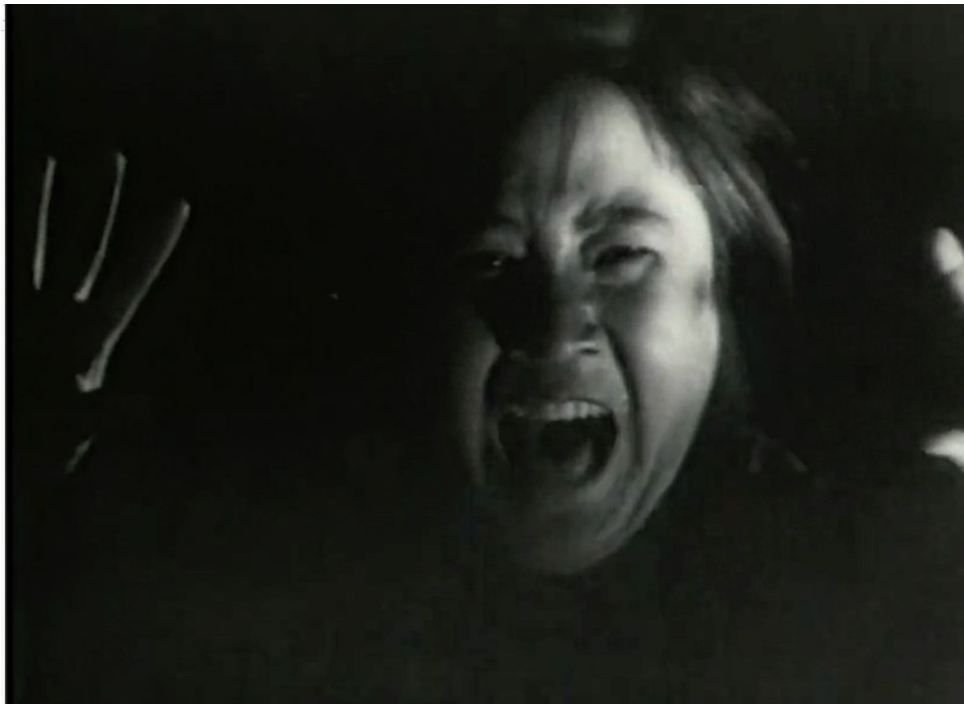


Image 27. Gros plan sur le visage du mari de Hu Xiuzhi brûlé par les soldats japonais⁹¹



⁹⁰ L'image du film *Filles de Chine* (1949) : 9m44s

⁹¹ L'image du film *Filles de Chine* (1949) : 10m16s

Image 28. Les éclats de rire de deux soldats japonais ⁹²



En résumé, de 1949 à 1952, dans les films de guerre produits par les studios nationaux, la représentation des Japonais a la particularité d'être limitée à une vision de groupe. Ils n'apparaissent à l'écran que sous forme de troupes armées et pratiquement jamais en tant qu'individu. Les professionnels du cinéma antijaponais de cette période ne représentent les Japonais que sous la forme d'une masse, d'un ensemble. Par ailleurs, l'aspect terrible, odieux et inhumain est particulièrement marqué dans les films. Cette « diabolisation » de l'armée japonaise répond d'une part aux besoins dictés par l'idéologie, et reflète d'autre part l'attitude du peuple chinois vis-à-vis des Japonais. Dans les premières années de la RPC, les Chinois sont encore marqués par la terreur de l'asservissement du pays, et ils gardent une forte hostilité envers les Japonais. La diabolisation de l'armée japonaise dans sa représentation est le reflet de l'aversion et de la détestation extrême du peuple chinois pour l'envahisseur nippon depuis les années 1930. C'est la raison pour laquelle, en relatant les souffrances endurées par le peuple chinois, la cruauté des envahisseurs japonais est montrée à l'écran de façon si brutale et directe, ce qui explique aussi pourquoi l'image des Japonais dans les films de cette époque est conçue selon un moule unique et stéréotypé. Les professionnels du cinéma ne cherchent qu'à offrir l'image d'officiers et de soldats japonais odieux et méchants, en tant qu'envahisseurs, sans

⁹² L'image du film *Filles de Chine* (1949) : 10m27s

jamais les considérer d'un point de vue psychologique ; jamais ne sont montrés et analysés leur état d'esprit, leur caractère ou les spécificités de leur personnalité.

À partir de ce constat, les films de guerre antijaponais vont suivre un modèle d'opposition stéréotypé où « les méchants et stupides diables japonais sont battus par le peuple chinois conduits par le PCC ». Les professionnels du cinéma, par leur aversion pour les envahisseurs japonais, les diabolisent et ridiculisent, tout en faisant de leur propre culture chinoise un élément central, afin de montrer leur supériorité sur la culture japonaise et sur la figure de l'individu japonais. Comme le dit le chercheur chinois Meng Hua :

« Toute conception de l'image d'autrui va de pair avec la construction d'une identité réflexive chez l'observateur. Se crée entre les deux, entre moi et l'autre, schématiquement trois types de relations : passionnelles, haineuses ou bienveillantes [...] Dans le cas psychologique de l'aversion haineuse, l'observateur s'efforce de ridiculiser et de diaboliser l'autre, et fabrique un mirage dans lequel sa propre culture est supérieure, et incomparablement plus belle que celle de l'autre » (Meng, 2001 : 175).

Cette conception explique la façon dont sont représentés les Japonais, ainsi que le modèle d'opposition régissant les films de guerre du début de l'ère de la Chine nouvelle. Pour contraster clairement avec les soldats communistes qui sont l'incarnation du bien, les soldats et officiers japonais sont, par effet de repoussoir, représentés comme étant l'incarnation du mal. Pour mettre en valeur l'intelligence et la bravoure héroïque des communistes, les producteurs de films se mettent à utiliser des méthodes d'exagération afin de faire jouer aux Japonais le rôle de la personnification de la férocité, de la cruauté, de l'inhumanité et de la cupidité. En outre, dans le contexte politique de la guerre froide, il n'est pas possible pour les professionnels du cinéma de montrer et d'analyser la psychologie des Japonais. D'un point de vue émotionnel, le souvenir de la guerre étant encore frais, les crimes commis par les Japonais en Chine ne peuvent, potentiellement, que susciter de la haine de la part des Chinois ; ils ne peuvent alors envisager d'autre mode de représentation au cinéma, notamment la représentation de Japonais opposés au conflit sino-japonais ou aidant activement des Chinois.

Conclusion

La première contribution de ce chapitre, au point de vue de la recherche, réside dans notre analyse des rapports de la production cinématographique du Studio du Nord-Est et des recueils de souvenirs de scénaristes, visant à examiner le processus qui aboutit à l'écriture de deux scénarios originaux ayant pour thème la Guerre antijaponaise dans ce studio national entre 1949 et 1952. Cette étude inclut à la fois les entretiens des scénaristes avec les témoins de l'époque, l'ingérence politique qui se manifeste par les directives des dirigeants pour la rédaction des scénarios et leur censure de la version finale.

Le second apport de ce chapitre, en termes de recherche, est de révéler la mise en œuvre de l'ordre discursif prolétarien établi par les « Interventions » de Yan'an dans le cinéma antijaponais. L'une de ses caractéristiques les plus évidentes est la création de nouveaux personnages de plusieurs types : le héros paysan, la femme âgée de la classe basse de l'échelle sociale et le membre du PCC. Deux d'entre eux, le héros paysan et le membre du PCC, n'apparaissent quasiment jamais dans les films antijaponais avant 1949. À travers l'étude de cinq films abordant la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés durant la période de transition, nous analysons les scènes spécifiques de la Guerre antijaponaise dans lesquelles ils sont mis en scène et mettons en lumière les différentes fonctions et caractéristiques esthétiques attribuées à ces nouveaux personnages.

La troisième contribution de ce chapitre sur le plan de la recherche réside dans l'analyse de l'image de Mao Zedong pendant la période de transition. Jusqu'à présent, aucune recherche n'a été effectuée sur l'image de Mao Zedong dans les films de guerre antijaponais tournés durant l'ère maoïste : notre étude comble une lacune dans ce domaine. En analysant les scènes de trois de ces films de cette période, nous révélons les deux formes sous lesquelles apparaît l'image de Mao – l'inscription textuelle ou le portrait –, ainsi que la composition de l'image et les techniques cinématographiques utilisées par les professionnels du cinéma antijaponais et les diverses fonctions politiques qui leur sont attribuées.

Enfin, nous examinons l'expression consacrée s'appliquant à l'envahisseur japonais dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, à savoir « démon », et l'image des Japonais dans ces films pendant la période de la République de Chine (1932-1949). En nous fondant sur ces études, nous analysons l'image collective et les traits de caractère des japonais entre 1949 et 1952, ainsi que la représentation visuelle des actes liés à l'agression japonaise par l'étude de certaines scènes de films caractéristiques.

Partie III.

1953-1965 : Cinéma antijaponais et expérimentation du mouvement cinématographique socialiste

Chapitre VI.

1953-1955 : La mise en place d'un système cinématographique sur le modèle stalinien et la réforme partielle du cinéma

L'année 1953 marque un tournant essentiel dans l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle : à partir de cette année, toute l'industrie cinématographique privée, y compris les studios et cinémas privés, est nationalisée, ce qui met fin à 48 ans d'existence. C'est ainsi que disparaissent le modèle économique et le système de gestion des films commerciaux, formés sous la domination du marché et qui ont fait leurs preuves avec « les studios cinématographiques privés comme piliers, les recettes de billetterie comme point de mire, la liberté d'association pour les scénaristes, acteurs et réalisateurs ainsi que la liberté de création, et la prise en charge par les entreprises cinématographiques de leurs gains et de leurs pertes » (Qi, 2010 : 198). Ce modèle et ce système sont alors remplacés par un système cinématographique établi sur l'exemple du système cinématographique soviétique, que le spécialiste du cinéma, Qi Zhi, nomme le « modèle stalinien », et par l'introduction du réalisme socialiste, fondé sur la théorie de la création cinématographique soviétique (*ibidem*).

Par ailleurs, une série d'événements politiques qui ont lieu dans la seconde moitié de la période de transition, notamment la critique de *La vie de Wu Xun*, la censure rigoureuse des scénarios exercée par la Commission directrice du cinéma et le Mouvement de rectification littéraire et artistique, provoquent un effet extrêmement négatif sur l'industrie cinématographique. Les cinéastes appréhendent de réaliser des films et craignent de commettre des erreurs, entraînant inévitablement un ralentissement de la production cinématographique. Afin de corriger les incohérences politiques antérieures et de sortir la production cinématographique de la stagnation, le Bureau du cinéma et le ministère de la Culture mènent alors une réforme partielle et modeste dans le cadre du système cinématographique stalinien.

Dans ce chapitre, nous analyserons tout d'abord le contexte dans lequel le système cinématographique créé sur le modèle stalinien est introduit en Chine, son processus de création et ses principales caractéristiques lors de son implantation dans l'industrie cinématographique chinoise. Ensuite, nous examinerons le processus de mise en place du réalisme socialiste comme méthode de création dans le monde du cinéma chinois, les exigences imposées à ce moment aux auteurs, les circonstances de l'acceptation de cette théorie par les professionnels du cinéma antijaponais et son influence sur la réalisation des films portant sur la Seconde Guerre sino-japonaise.

La réforme partielle du cinéma dans le cadre du système cinématographique sur le modèle stalinien est mise en place lors de deux conférences essentielles sur le cinéma qui se tiennent en 1953 et légitimée par la rédaction du premier « document-programme » relatif à la production cinématographique de la Chine nouvelle (Meng, 2011 : 92). En étudiant les sources

premières que sont les rapports de ces conférences et ce document qui sert de fondement à la politique cinématographique, nous analyserons la réforme de l'idéologie directrice et de la censure dans la production cinématographique. Nous étudierons également les mesures adoptées par le PCC pour donner une impulsion à la rédaction de scénarios, y compris pour le cinéma antijaponais, et la planification thématique des films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise. Ces recherches nous permettront de dévoiler les ingérences du pouvoir communiste dans la réalisation des films de la Seconde Guerre sino-japonaise pendant cette période.

6.1 La mise en place d'un système cinématographique sur le modèle stalinien

Dans son livre *Réflexions modernes sur le modèle stalinien*, le chercheur chinois Shen Chongwu définit le « modèle stalinien » comme « le modèle social de l'Union soviétique pendant le régime stalinien (fin des années 20 jusqu'au début des années 50), un terme général désignant la théorie, le système et la politique qui guident la construction du socialisme dans l'Union soviétique pendant la période stalinienne » (Shen, 2004 : 4). En Chine, la mise en place d'un système cinématographique sur le modèle stalinien a pour toile de fond l'élaboration de la ligne générale pour la période de la transition socialiste et la formulation du Premier plan quinquennal (1953-1957). En 1953, le Département de la propagande du Comité central du PCC, conformément aux recommandations de Mao Zedong, propose « La ligne générale pour la période de transition », c'est-à-dire « sur une période de temps relativement longue, réaliser progressivement l'industrialisation socialiste du pays ainsi que la transformation socialiste de l'agriculture, de l'industrie artisanale, de l'industrie et du commerce capitalistes » (Zhou, 1953a). La même année, avec l'aide de l'Union soviétique, le gouvernement de la RPC élabore le Premier plan quinquennal pour le développement de l'économie nationale et commence à le mettre en œuvre.

Il en va de même pour l'industrie cinématographique chinoise. La nationalisation de l'industrie cinématographique privée et la disparition du modèle de gestion commerciale des films ouvrent la voie à l'établissement du modèle stalinien. En janvier 1953, cinq experts soviétiques sont invités en Chine par le ministère de la Culture afin d'aider à mettre sur pied un Premier plan quinquennal. L'objectif vise principalement à transformer les studios nationaux nouvellement créés, et peu expérimentés dans la production de films, en « studios

cinématographiques complets, capables d'assurer une production artistique indépendante », et à les normaliser le plus rapidement possible sur le modèle soviétique (Qi, 2010 : 198).

Grâce au « Rapport sur le travail des experts soviétiques pour les studios » publié en 1955 et aux recherches menées par Qi Zhi sur le modèle stalinien, nous pouvons décrire sommairement le processus de mise en place du modèle stalinien dans les studios nationaux. Entre 1954 et 1955, sous la conduite d'experts soviétiques, les studios nationaux créent, sur le modèle soviétique, entre autres structures, un comité artistique, un bureau de rédaction, un bureau de réalisateur, une troupe d'acteurs, un groupe artistique et un département musical, et précisent clairement les tâches de chacune d'entre elles.

Parmi ces structures, le comité artistique est « un organe que le directeur des studios nationaux consulte sur la manière d'assurer la direction artistique, et qui est chargé de l'assister dans la mise en œuvre de sa politique artistique » dont les tâches sont :

« 1. Examen et discussion des principaux aspects de la production cinématographique : par exemple l'examen des scénarios, le découpage technique, le plan de conception du travail artistique [...], des projections des épreuves de tournage et des versions finales des films terminés, etc. ; 2. Discussion du plan thématique annuel ; 3. Résolution des problèmes techniques liés à la création artistique » (Bureau de gestion des entreprises cinématographiques du ministère de la Culture, 1955 : 199)⁹³.

Les tâches du bureau de rédaction sont définies ainsi :

« 1. Élaborer un plan thématique ; 2. Solliciter un écrivain pour qu'il écrive un scénario et l'aider à l'adapter pour la réalisation ; 3. Superviser la gestion de la création artistique dans la production cinématographique au nom du directeur des studios » (*ibidem*).

La tâche de la troupe des acteurs consiste à « contribuer directement à la production actuelle, demander et proposer des programmes de répétition et de représentation, persévérer dans la pratique artistique et créer les conditions pour l'amélioration de la qualité des films à venir » (*ibidem*).

Sur cette base, et conformément à l'avis des experts soviétiques, la politique des studios

⁹³ Extrait du livre de Qi Zhi, 启之, 2010, *Mao Zedong shidai de renmin dianying 1949-1966* 毛泽东时代的人民电影 1949-1966 (Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966), Taipei, Showwe Information Co.Ltd. p.199.

nationaux pour l'orientation artistique est établie comme suit :

« Établir une force artistique idéologique et organisationnelle pour la production artistique, c'est-à-dire former un collectif de créateurs artistiques qui puissent refléter la politique littéraire et artistique du Parti et assurer la production cinématographique selon le principe de création du réalisme socialiste. Demander que les dirigeants accentuent l'orientation idéologique dans la création artistique, réunissent les conditions de travail nécessaires, favorisent un environnement créatif, etc., et que tous les professionnels du domaine artistique incarnent l'idéologie créative du réalisme socialiste dans le processus de production des films artistiques, à la lumière de la politique littéraire et artistique du Parti et dans l'intérêt collectif » (*ibidem*).

Afin de mieux comprendre l'expérience soviétique et de suivre son exemple, le ministère de la Culture envoie en juin 1954 une délégation de professionnels du cinéma en Union soviétique, composée de Wang Lanxi, principal dirigeant du Bureau du cinéma, et de fonctionnaires de différents départements et studios cinématographiques, pour effectuer une mission d'étude de trois mois dans l'industrie cinématographique soviétique. Dans le « Rapport sur les travaux de la délégation des professionnels du cinéma en Union soviétique » remis au gouvernement central, Wang Lanxi formule dix recommandations pour prendre modèle sur l'Union soviétique et améliorer l'industrie cinématographique chinoise. Il publie deux volumes d'un « Recueil de documents concernant la visite à l'industrie cinématographique de l'Union soviétique » qui proposent de manière exhaustive et systématique des orientations et des mesures spécifiques pour tirer les leçons de l'expérience soviétique et pour mettre en place un système de production et de gestion de films normalisés (Qi, 2010 : 199-200). Ce rapport est approuvé par le gouvernement central en juillet 1955 et donne lieu à l'établissement et à l'adaptation d'un système de production, de projection et de gestion des films :

« Les entreprises cinématographiques commencent à mettre pleinement en œuvre un système de comptabilité économique et mettent progressivement en place une gestion planifiée. En même temps, le Bureau du cinéma élabore divers règlements sur la production de films, et instaure officiellement dans les studios un système de travail des équipes de tournage et un système de directeurs de production. La Société de gestion cinématographique chinoise est également réorganisée en une Société de gestion de la distribution des films chinois qui supprime l'organisation structurelle de toutes les sociétés régionales, renforce le travail des structures de distribution provinciales et municipales, et qui établit et actualise divers règlements relatifs à l'exploitation et la gestion de la distribution et de la projection ; elle crée également un

bureau de gestion du réseau de projection cinématographique au sein du Bureau du cinéma et met en place des structures appropriées au sein des autorités culturelles des provinces, villes et régions autonomes afin de renforcer la planification et la gestion unifiées du travail de projection cinématographique à l'échelle nationale » (Bao, Zhang, 1990 : 7).

Au début de l'année 1956, après avoir suivi le modèle et tiré les leçons de l'expérience de l'industrie cinématographique soviétique, un système cinématographique fondé sur le modèle stalinien – à la fois la gestion, la production et l'exploitation – est, pour l'essentiel, mis au point. Dans leur article intitulé « Réforme du système cinématographique : bilan, réflexions et perspectives », les chercheurs dans le domaine cinématographique Bao Tongzhi et Zhang Jianyong analysent le système cinématographique chinois établi dans les années 1950 sous l'influence du modèle stalinien de l'Union soviétique :

« En termes d'exploitation et de gestion, ce système ignore les lois de la création artistique dans le cinéma et ses caractéristiques en tant qu'entreprise culturelle, et suit les méthodes et les exigences de la production économique en s'appuyant uniquement sur des moyens administratifs pour gérer et exploiter les entreprises cinématographiques. À l'instar du système économique chinois de l'époque, le système cinématographique reflète les caractéristiques de base du modèle économique du produit planifié. Qu'il s'agisse de la production d'un film, de la distribution ou de la projection, l'État assigne directement aux entreprises des plans et des normes qui auront force d'obligation administrative [...]. La construction de studios cinématographiques est calquée sur l'expérience soviétique en matière de construction de studios dans les républiques fédérées de 'studios de production artistique indépendants et complets', en établissant des sociétés de production indépendantes 'grandes et complètes', 'petites, mais englobant toutes les structures', etc. dans chacune des grandes régions administratives. D'une part, le système privilégie un degré élevé de centralisation et une uniformisation absolue, et d'autre part, il met en œuvre 'l'absence de distinction entre l'appareil administratif et les organes de gestion des entreprises' et la distribution égalitaire des bénéfices, ce qui restreint fortement l'autonomie et la vitalité des entreprises » (*ibidem*).

En examinant le processus de mise en place du système cinématographique sur le modèle stalinien en Chine et le commentaire des chercheurs en histoire du cinéma mentionné ci-dessus, nous résumons ainsi les principales caractéristiques de l'industrie cinématographique chinoise selon le modèle stalinien : le caractère directif et planificateur de la production cinématographique, le degré élevé de centralisation du pouvoir de gestion, le monopole d'État

sur la distribution et l'exploitation des films, et le fait que les effets sur le plan politique soient considérés comme étant d'un intérêt fondamental, tandis que les profits et les pertes de l'entreprise sont d'une importance secondaire. Néanmoins, il faut admettre que la mise en place de ce système fait progresser la situation relativement chaotique de l'industrie cinématographique qui enregistre, dans les premières années de la République populaire de Chine, un bas niveau de production, dû principalement au manque d'expérience du PCC en matière de production et de gestion. Cependant, nous devons être conscients des effets nuisibles du modèle stalinien sur l'industrie cinématographique chinoise. En effet, en raison de la centralisation excessive du pouvoir politique dans la production et la gestion des films, « les départements de niveau inférieur n'ont généralement que le droit d'appliquer les décisions de leurs supérieurs, et les décideurs ne les consultent absolument pas lors de l'élaboration des politiques cinématographiques » (Shen, 2004 : 235). De plus, les studios nationaux et les différents départements du secteur cinématographique n'ont plus la possibilité de mettre en œuvre, de manière flexible, les décisions du Bureau du cinéma en fonction de leur propre situation, et les dirigeants, à tous les niveaux, appliquent mécaniquement les décisions de leurs supérieurs (*ibidem*). Il en résulte un modèle selon lequel il n'est pas possible de mettre en cause les prises de décisions erronées. La protestation contre ces décisions est difficile et les dirigeants des studios nationaux et les professionnels sont, de plus, contraints de participer à la mise en œuvre de telles erreurs.

6.2 Le réalisme socialiste : la méthode de création des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise

En 1953, la construction du socialisme en Chine est sur le point de débiter. Le pays a non seulement besoin du soutien économique de l'Union soviétique, mais aussi d'une convergence idéologique. C'est ainsi que parallèlement à la mise en place du système cinématographique sur le modèle stalinien, le PCC introduit la théorie soviétique de la création cinématographique – le réalisme socialiste – et l'établit comme méthode dominante de la création cinématographique en Chine.

Le réalisme socialiste naît en 1934 en Union soviétique. Une vingtaine d'années plus tard, il est officiellement établi par les plus hauts dirigeants chinois comme « le principe directeur pour la création et la critique » auquel doivent adhérer les cercles littéraires et artistiques chinois, y compris le monde du cinéma (Zhou, 1953). Les études qui portent sur le réalisme socialiste

sont très nombreuses ; la plupart d'entre elles s'intéressent au fondement de cette doctrine, à son implantation et à sa réception en Chine, et à son influence sur la création littéraire et cinématographique. Parmi celles-ci, les plus représentatives sont l'entrée « Réalisme socialiste » du dictionnaire *Mots clés de la littérature contemporaine* (2002) de Meng Fanhua et l'article du même auteur intitulé « Les origines du réalisme socialiste et son accueil en Chine » (1998). Par ailleurs, l'article de Wu Di « La vérité derrière l'échafaudage : le réalisme socialiste » (2005) met en évidence l'influence du réalisme socialiste sur les films chinois durant l'époque de Mao sous l'angle de l'auteur et du travail d'écriture. Prenant pour modèle la méthodologie de cet article, nous mettons en place un cadre de recherche pour révéler l'impact de la méthode de création du réalisme socialiste sur les films des années 1950 traitant la thématique de la Guerre antijaponaise du point de vue de l'auteur et du travail d'écriture. En outre, la thèse de Shao Guoyi, *La recherche sur l'évolution de l'histoire de la Guerre antijaponaise dans les romans chinois modernes et contemporains*, qui examine l'influence de l'essence de la vérité dans les récits des romans sur la Guerre antijaponaise à l'époque de Mao, constitue également une référence importante pour nous.

Nous étudierons également deux types de sources primaires. La première catégorie se compose des discours des dirigeants du PCC, dont « La vérité dans la littérature » (1933), « Rapport sur l'étude du réalisme socialiste lors de la première Conférence nationale sur les scénarios pour le cinéma » (1953), « Rapport de synthèse de la première Conférence de travail sur l'art cinématographique » (1953) du vice-ministre de la Culture Zhou Yang ainsi que son « Discours à la Conférence nationale des jeunes auteurs littéraires » (1956), et le discours du Premier ministre Zhou Enlai intitulé « La tâche des travailleurs littéraires et artistiques qui luttent pour la ligne générale » (1953).

La seconde catégorie englobe des notes d'écriture d'écrivains et de scénaristes qui ont participé à la création du cinéma antijaponais tel que « Comment j'ai écrit *La guérilla du chemin de fer* » (1955) de Liu Zhixia, « Comment j'ai écrit *Le laitron des champs* » (1958) de Feng Deying, « Sur les personnages et le processus de création dans *Le chant de la jeunesse* » (1959) de Yang Mo et « À propos de *Luttes dans une ville ancienne* : de la création à la révision » (1960) de Li Yingru.

6.2.1. Le processus d'implantation de la méthode de création du réalisme socialiste dans l'industrie cinématographique chinoise

La doctrine du réalisme socialiste est mentionnée pour la première fois par Joseph Staline. Conformément à ce qu'il préconise, la méthode fondamentale du réalisme socialiste est formellement introduite lors du premier congrès de l'Union des écrivains soviétiques en 1934, et sa définition est incluse dans « Les statuts de l'Association des écrivains soviétiques » :

« Le réalisme socialiste, étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. D'autre part, la véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique du réel doivent se combiner à la tâche de la transformation et de l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme » (Extrait des statuts de l'Union des écrivains soviétiques, 1934 : 11-12)⁹⁴.

Dès les années 1930 et 1940, la méthode de création du réalisme socialiste et son importante littérature sont traduites et introduites en Chine par des théoriciens de la littérature et de l'art de gauche. Mais c'est au début des années 1950 qu'elle est établie en Chine comme la principale méthode de création dans les milieux littéraires et cinématographiques.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, entre 1951 et 1952, les professionnels du cinéma de Pékin et de Shanghai se voient imposer un Mouvement de rectification mené par le Parti. Au cours de cette période, ils sont tenus d'étudier les documents politiques qui leur sont indiqués, notamment « De la pratique » (1937) et les « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » (1942) de Mao Zedong, « *La vie de Wuxun* doit retenir toute notre attention » et « Contre le libéralisme » (1937) (Meng, 1998 : 27). Fait notable, la pensée et la politique littéraires et artistiques soviétiques sont également une composante importante des documents d'étude, par exemple « Rapport sur les revues littéraires *Star* et *Leningrad* » (1946) d'Andreï Jdanov⁹⁵, « Lettre à Demian Bedny⁹⁶ » (1930) de Joseph Staline (1878-1953), etc.

Le 12 août 1951, le journal *Le Quotidien du Peuple* qui reflète l'opinion officielle du PCC

⁹⁴ Extrait de l'article de Valérie Pozner « Le 'réalisme socialiste' et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique », in : Feigelson K. dir., 2005, *Cinéma politique : cinéma et stalinisme*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp.11-18.

⁹⁵ Andreï Jdanov (1896-1948), homme politique soviétique qui joua un grand rôle dans la politique culturelle de l'URSS.

⁹⁶ Demian Bedny (1883-1945), écrivain, journaliste et poète soviétique.

publie un résumé de la « Lettre à Demian Bedny » écrite par Staline. Dans la note de la rédaction, le PCC utilise le point de vue de ce dernier pour formuler des exigences à l'égard de l'ensemble des milieux littéraires et cinématographiques chinois :

« Dans cette lettre, le camarade Staline soulève deux importantes questions de principe, à savoir comment les œuvres littéraires et artistiques devraient exprimer l'esprit patriotique du prolétariat et de quelle façon les auteurs du Parti doivent corriger leurs erreurs. La critique de Demian visant les inconvénients de la vie en Union soviétique sur sa propre création se mue progressivement en un dénigrement de l'Union soviétique dans son ensemble, révélant une tendance antipatriotique manifeste [...]. Le camarade Staline lui reproche sévèrement cette attitude libérale et le style « présomptueux » des intellectuels, et souligne avec force : les écrivains membres du Parti communiste chinois doivent obéir aux résolutions du Parti, en saisir l'essence et rectifier leurs erreurs. Les écrivains membres du Parti communiste chinois doivent se montrer humbles » (Note de la rédaction du *Quotidien du peuple*, 1951).

Cette lettre ayant été publiée à la veille du Mouvement de rectification lancé dans le monde cinématographique, son intention est explicite : de toute évidence, ce type d'attitude et de style propres aux écrivains soviétiques tels que Demian Bedny existait aussi au sein du milieu cinématographique chinois. À l'instar des auteurs communistes soviétiques, les cinéastes chinois « doivent obéir aux résolutions du Parti, en saisir l'essence et rectifier leurs erreurs » (*ibidem*). Meng Fanhua met en évidence les effets de l'apprentissage inhérents au Mouvement de rectification :

« Le Mouvement de rectification implique de redéfinir de nouvelles orientations dans le domaine de la littérature et de l'art et d'unifier la compréhension idéologique des cercles littéraires et artistiques, mais il permet également une 'initiation' de la pensée et des mesures politiques soviétiques concernant la littérature et l'art, ainsi qu'une clé de compréhension du réalisme socialiste en tant qu'élément central de la méthode soviétique de création littéraire et des exigences spécifiques de cette méthode » (Meng, 1998 : 28).

En effet, le processus d'adoption du réalisme socialiste dans la Chine nouvelle est similaire à son processus d'adoption en Union soviétique. Il est d'abord activement défendu et soutenu par les dirigeants du Parti en charge du travail littéraire et artistique tels que Zhou Yang et Feng Xuefeng, et c'est lors du deuxième Congrès littéraire national qui se tient en septembre 1953 que le Premier ministre Zhou Enlai établit officiellement, de façon autoritaire, le réalisme

socialiste comme étant « le principe directeur pour la création et la critique » auquel doivent adhérer les cercles littéraires et artistiques chinois (Zhou, 1953b). Le vice-ministre de la Culture Zhou Yang précise les raisons pour lesquelles le réalisme socialiste est établi comme la norme absolue dans le « Rapport de synthèse de la première Conférence de travail sur l'art cinématographique » :

« La méthode de création du réalisme socialiste est la seule méthode correcte pour le travail créatif, [...] nos œuvres doivent pouvoir refléter véritablement notre époque et seule la méthode du réalisme socialiste doit être appliquée pour la création. [...] la méthode de création du réalisme socialiste représente le point culminant du développement de l'art humain, le développement du réalisme classique à l'ère socialiste, et la méthode fondamentale de toute création et critique littéraire et artistique » (Zhou, 1953b).

Le président Mao Zedong assiste également à ce congrès et approuve lui-même cette méthode de création. Avec le soutien de Mao, le réalisme socialiste devient la méthode de création dominante en matière de littérature et de cinéma en Chine. Le chercheur chinois Meng Fanhua évalue l'importance de l'établissement du réalisme socialiste en Chine :

« Le réalisme socialiste est devenu, depuis lors, un discours qui fait autorité et qui peut intégrer toutes sortes de théories. Il ne s'agit pas seulement d'un système théorique, mais aussi d'une échelle d'évaluation, et sa volonté souveraine a une garantie de légitimité incontestée. Dans les années 1950, tous les théoriciens qui contestent la théorie du réalisme socialiste subissent un échec. Ce n'est pas tant que les autres théories sont elles-mêmes problématiques, mais plutôt ce qu'implique le réalisme socialiste : un discours idéologique qui ne peut être remis en question ou transcended » (Meng, 2001 :11-12).

Dès le deuxième Congrès national des travailleurs littéraires et artistiques, l'apprentissage du réalisme socialiste va constituer la tâche principale des cercles littéraires et artistiques chinois. Zhou Yang, le premier à traduire et à introduire le réalisme socialiste dans le monde littéraire chinois de gauche, est aussi vice-ministre de la Culture et directeur adjoint du Département de la propagande ainsi que le maître d'œuvre de la politique culturelle. Son interprétation du réalisme socialiste est la plus systématique, la plus complète, et elle fait autorité (Yang, 2010 : 158).

À des fins d'apprentissage de la doctrine, les responsables des départements de la littérature

et de l'art représentés par Zhou Yang l'expliquent et la commentent de manière systématique et exhaustive en mettant en avant trois dimensions : le créateur (écrivain, scénariste), l'objet de la création (l'histoire, la vie réelle) et l'écriture créative (le roman et le cinéma).

6.2.2 Les exigences du réalisme socialiste vis-à-vis des auteurs

La mise en œuvre du réalisme socialiste dans le domaine cinématographique est rendue possible grâce à la reconnaissance officielle des scénaristes et des écrivains et la nationalisation des studios de cinéma. Comme nous l'avons mentionné plus haut, les studios du cinéma privé et les salles de cinéma privées datant d'avant 1949 sont progressivement nationalisés au début des années 1950, jusqu'à leur disparition totale en 1953. Tous les professionnels du cinéma travaillent alors pour les studios cinématographiques d'État, c'est-à-dire qu'il n'existe plus aucun professionnel du cinéma indépendant ou employé par un studio privé. Ainsi, à partir de 1953, les conditions pour que le PCC préconise et mette en œuvre le réalisme socialiste dans la pratique commencent à être réunies. Sous la conduite du Parti, l'ensemble des studios de cinéma doit adopter la méthode de création approuvée par celui-ci et propager l'idéologie du PCC.

Wu Di rappelle que, conformément au réalisme socialiste, trois conditions sont imposées aux auteurs de l'époque de Mao : « C'est-à-dire adopter la vision du monde et le point de vue du prolétariat et se conformer aux principes de l'esprit du Parti » (Wu, 2005 : 44). Zhou Yang affirme lors de la première Conférence de travail sur l'art cinématographique que « le réalisme socialiste requiert que nous observions les choses selon le point de vue du marxiste-léniniste, du matérialisme dialectique et du matérialisme historique » (Zhou, 1953b : 45). Lors de la Conférence nationale des jeunes auteurs littéraires en 1956, la formulation de Zhou Yang est plus explicite encore :

« Nous sommes une armée d'écrivains dans l'armée communiste ; [...] les auteurs doivent avant tout se réclamer de l'idéologie communiste et avoir acquis une conscience socialiste et communiste : c'est une exigence pour tous les écrivains. Nous ne pouvons pas exiger que tous les écrivains aient du talent, mais nous devons exiger que chacun d'entre eux soit un partisan du communisme. C'est notre vision du monde et la conception communiste du monde. [...] que l'on s'inscrive ou non dans cette vision du monde fait ressortir la différence fondamentale qui résulte du fait que nous soyons adeptes du réalisme socialiste ou non » (Zhou, 1956 : 370-371).

Dans la postface de son roman de guerre antijaponais *Le laitron des champs*, Feng Deying⁹⁷ nous permet de constater comment les auteurs de l'ère maoïste satisfont aux exigences du réalisme socialiste dans leur création en se plaçant du côté du prolétariat :

« Mon désir d'exprimer une vie qui m'est familière est animé par un but plus clair encore : je souhaite montrer comment le Parti communiste chinois a conduit le peuple sur la voie de la libération, quel prix le peuple a dû payer pour la cause de la révolution et combien il lui en a coûté de sacrifices. De ce fait, la population aujourd'hui est à nouveau portée par l'élan révolutionnaire, cultive l'esprit révolutionnaire des générations précédentes, aime ardemment leur nouvelle vie et défend la patrie socialiste. Je pense également qu'en écrivant ce livre, je rends hommage aux martyrs qui ont donné leur vie pour la survie et le bonheur de milliers de travailleurs » (Feng, 1959 : 520).

Feng Deying a écrit ce récit sur la Seconde Guerre sino-japonaise afin d'inciter le peuple à se montrer reconnaissant envers le Parti et, *de facto*, à protéger la mère patrie socialiste : c'est précisément là une manifestation de sa vision du monde prolétarienne et de sa conscience socialiste. Il remplit également la mission du réalisme socialiste : transformer et éduquer le peuple sur le plan idéologique dans l'esprit du socialisme.

Auteur du roman *Luttes dans une ville ancienne* et scénariste du film du même nom, Li Yingru⁹⁸ expose également les raisons pour lesquelles il a écrit son livre dans ses notes « À propos de *Luttes dans une ville ancienne* : de la création à la révision » :

« L'écriture de ce roman a d'abord et avant tout été inspirée par la culture du Parti et sa politique en matière de littérature et d'art. Le livre traite du fait que le Parti encourage la population à créer la Chine nouvelle, et l'aide qu'il reçoit aujourd'hui de chacun est obtenue grâce à la société qui peut y parvenir parce qu'elle est dirigée par le Parti. [...] vivre à l'époque du grand Mao Zedong, quel honneur et quelle fierté d'être Chinois ! [...] pendant de nombreuses années, le Parti m'a instruit tel un père exigeant et protégé telle une mère tendre, et tout mon corps et mon esprit ont été bénis par la grâce du Parti et baignés par les bienfaits du Parti. En cette ère de Grand Bond en avant, d'avancements rapides et de grands changements, nous devons être

⁹⁷ Le roman sur la Guerre de résistance antijaponaise *Le laitron des champs* est publié en 1958. Adapté à l'écran par le Studio de Bayi, il sort en 1965 sous le même nom. Le scénario est écrit par Feng Deying, l'auteur du roman.

⁹⁸ *Luttes dans une ville ancienne*, le roman sur la Guerre antijaponaise de Li Yingru, est publié en 1958. Il est adapté au cinéma sous le même titre par le Studio de Bayi et sort en 1963. Li Yingru co-écrit le scénario avec le réalisateur Yan Jizhou.

déterminés à écrire de meilleurs livres afin de remercier le Parti pour son éducation et les camarades pour leur sollicitude » (Li, 1960 : 368-369).

Ce qui motive Li Yingru pour écrire son livre sur la résistance contre l'agression japonaise, c'est de faire écho à la politique littéraire et artistique du Parti, et de créer une œuvre en accord avec les instructions et la politique du Parti pour lui témoigner sa reconnaissance pour son éducation.

Wu Di résume ainsi les principales influences du réalisme socialiste sur les auteurs :

« Le réalisme socialiste n'est pas uniquement une méthode de création, c'est aussi un système idéologique global contrôlé par le Parti. Ce système de pensée, de par son positionnement, sa particularité et son fonctionnement uniques, entraîne une transformation complète de l'écrivain et se mue en un impératif moral devant lequel doit s'incliner ce dernier. En d'autres termes, cette méthode de création suscite une large adhésion parce qu'elle renferme une moralité particulièrement fédératrice. Cette moralité, tout en dotant le sujet créatif de la mission sacrée d'éduquer et de transformer le peuple, diffuse également dans la société une idéologie selon laquelle elle est la seule à savoir ce qui est correct, à incarner l'avant-gardisme, et à représenter l'avenir de l'humanité » (Wu, 2005 : 47-48).

De ce fait, lorsque les scénaristes et les écrivains de l'époque de Mao écrivent, leur vision du monde et leur position doivent être en accord avec les exigences du réalisme socialiste, et les politiques du Parti doivent être utilisées comme ligne directrice et critère d'évaluation. Ces exigences conduisent inévitablement les scénaristes et les écrivains traitant le thème de la Guerre antijaponaise à devoir renoncer à l'expression individuelle ou à un libre choix dans le processus créatif : ils ne peuvent plus choisir un sujet ou créer librement comme c'était le cas avant 1949.

6.2.3 L'essence de la vérité : la logique narrative des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise

Le réalisme socialiste impose tout d'abord des exigences à l'auteur, car ce n'est que si ce dernier souscrit à une vision prolétarienne du monde et adhère au point de vue du prolétariat qu'il peut comprendre et décrire correctement l'Histoire et la réalité. Le réalisme socialiste repose également sur ses propres exigences en matière de travail d'écriture, à savoir « L'Histoire et la vie réelle » (Wu, 2005 : 45). Ces exigences découlent initialement du réalisme, c'est-à-dire de la « vérité » : l'Histoire et les personnages historiques sont fidèlement représentés (Zhou, 1933 : 73).

À travers l'étude des notes des auteurs, nous remarquons que les écrivains et scénaristes traitant du thème de la Guerre antijaponaise mettent invariablement l'accent sur la véracité de leurs écrits lorsqu'ils mentionnent leur propre travail. Dans un article intitulé « Comment j'ai écrit *La guérilla du chemin de fer* », Liu Zhixia⁹⁹, auteur du roman *La guérilla du chemin de fer* et scénariste du film éponyme, répond à la question de savoir si ce récit évoquant la résistance contre l'agression japonaise est vrai :

« *La guérilla du chemin de fer* a été écrite à partir de faits réels. [...] leurs actions de lutte ne pouvaient se dérouler sans opérer des choix sur le plan artistique afin d'éviter une répétition lassante des personnages et des récits de combat : j'ai supprimé et fusionné certaines d'entre elles et j'en ai bien sûr renforcé d'autres. Afin d'envisager la guérilla contre l'agression japonaise dans son ensemble, j'ai enrichi et développé certaines étapes. Néanmoins, j'ai travaillé à l'écriture en me fondant sur le véritable processus de développement de leur lutte et sur leur caractère fondamental. En toute bonne foi, toutes les scènes de combat du livre sont basées sur des faits » (Zhi, 1955 : 22).

De même, Feng Deying, l'auteur du film *Le laitron des champs*, met l'accent dans ses notes manuscrites intitulées « Comment j'ai écrit *Le laitron des champs* » sur l'authenticité du récit inspiré par la Guerre antijaponaise qu'il a écrit :

« *Le laitron des champs* est essentiellement rédigé à partir de sources fiables et

⁹⁹ Le roman de Liu Zhixia *La guérilla du chemin de fer* qui traite de la Seconde Guerre sino-japonaise paraît en 1954, il est ensuite adapté à l'écran par le Studio de Shanghai avec Liu Zhixia en tant que scénariste. Le film qui porte le même nom sort en 1956.

précises, et il comporte un certain nombre d'actions qui sont le reflet fidèle de la réalité de la situation. La plupart des personnages sont en effet fondés sur des personnes réelles, et certains d'entre eux constituent une synthèse fondée sur la vie réelle. [...] maintenant, il s'agit simplement de collecter les faits et de faire des choix parmi ceux-ci » (Feng, 1958 : 287).

Ainsi, Yang Mo¹⁰⁰, auteur du récit *Le chant de la jeunesse* et scénariste du film du même nom, précise l'authenticité des sources de l'histoire qu'il a écrite dans la postface de la première édition du roman :

« Vers 1933, durant la cruelle lutte clandestine qui faisait rage dans les Zones blanches [régions contrôlées par le Guomindang durant la Seconde guerre révolutionnaire civile contre les communistes (1927-1937)], j'ai été un témoin direct et j'ai indirectement entendu parler des combats héroïques des membres du Parti communiste chinois et de la jeunesse révolutionnaire et de leurs actes de bravoure, comme c'est touchant ! C'est ce qui donne envie à la population d'apprendre d'eux et d'avoir une vie meilleure ! Ces personnes vivent dans mon cœur depuis de nombreuses années, de sorte que je souhaitais parler d'eux depuis longtemps. L'essentiel des personnages et des faits dans ce livre est vrai [...] » (Yang, 1958 : 533).

Il ressort de ces notes que si ces auteurs mettent l'accent sur l'authenticité de leurs écrits, ils admettent également que seule une partie de l'intrigue représente « le reflet fidèle de la situation » : au cours de l'écriture, l'auteur « choisit », « fusionne », « supprime » et « synthétise » (Zhi, 1955 : 22 ; Feng, 1958 : 287). Les événements réels de la résistance contre l'agression japonaise sont le socle de leur création, mais ils recourent également à la fiction, ce qui illustre que la « vérité » selon ces auteurs est en fait la vérité puisée dans l'inspiration. Or, s'ils soulignent et croient en la véracité du récit historique sur la Guerre antijaponaise qu'ils composent, c'est parce que le réalisme socialiste exige des auteurs qu'ils utilisent la logique narrative la plus fondamentale comme « essence de la vérité » pour raconter l'histoire (Wu, 2005 : 45, 48).

Dans sa thèse *La recherche sur l'évolution de l'histoire de la Guerre antijaponaise dans les romans chinois modernes et contemporains*, Shao Guoyi démontre que l'origine de la formulation « essence de la vérité » provient du texte de Zhou Yang, « La vérité dans la littérature », paru en 1933. Il y explique de quelle façon la littérature peut accéder à la vérité :

¹⁰⁰ Le roman sur la Guerre antijaponaise *Le chant de la jeunesse* paraît en 1958. Il est adapté au cinéma en 1959 sous le même titre par le Studio de Pékin. Le scénario est écrit par l'auteur du roman, Yang Mo.

« Ce n'est qu'en se plaçant du point de vue de la classe révolutionnaire, qu'en recourant à la méthode de la dialectique matérialiste et en trouvant des éléments inévitables et essentiels dans les phénomènes chaotiques, [...] qu'il est possible d'emprunter le chemin le plus conforme vers la réalité et d'atteindre le plus haut sommet de la vérité en littérature » (Zhou, 1933 : 73).

Deux décennies plus tard, lors de la première Conférence nationale sur les scénarios pour le cinéma, Zhou Yang fait le lien entre l'essence et le réalisme socialiste, invitant les scénaristes et écrivains à étudier le réalisme socialiste et à saisir pleinement l'essence des phénomènes : « [...] il n'est pas aisé de se rendre compte de ce qui est à l'avant-garde et de déterminer réellement la nature de la classe. Après avoir réellement saisi cette essence, l'écrivain devient un adepte du réalisme socialiste » (Zhou, 1953a : 198).

Il ressort clairement de ce discours que Zhou Yang considère « saisir réellement l'essence » comme une condition *sine qua non* pour devenir un adepte du réalisme socialiste. L'essence de la création des thèmes historiques, y compris la Guerre de résistance contre l'agression japonaise, réside dans la conception matérialisme de l'histoire¹⁰¹, c'est-à-dire que « l'Histoire est créée par le peuple et la lutte des classes est la seule force motrice de l'Histoire » (Wu, 2005 : 45). Du fait que cette philosophie de l'histoire offre au peuple chinois des perspectives réjouissantes pour la future société, elle prétend que le capitalisme sera finalement remplacé par le socialisme qui est l'unique voie vers le communisme (*ibidem*). En ce qui concerne les films de guerre antijaponais de l'époque de Mao, cette méthode de création est fortement caractérisée par l'utilitarisme politique qui correspond au mieux aux intérêts fondamentaux du PCC. Cette logique narrative donne une légitimité à l'évocation de la lutte des classes dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise. La Guerre antijaponaise est liée à la révolution prolétarienne, et c'est seulement en faisant le récit de cette guerre nationale comme une révolution prolétarienne que le PCC peut parvenir à ses fins.

Le rapport de Zhou Yang intitulé « La voie de la littérature et de l'art socialistes en Chine » présenté au troisième Congrès national des travailleurs littéraires et artistiques est encore plus explicite sur l'expression de la « vérité » :

« Nous avons toujours défendu l'idée que la littérature et l'art doivent relever de

¹⁰¹ La conception matérialiste de l'histoire, appelée aussi matérialisme historique, est une philosophie de l'histoire formulée par Karl Marx et Friedrich Engels et selon laquelle les événements historiques sont déterminés non pas par des idées mais par des rapports sociaux, plus particulièrement les liens entre classes sociales.

la vérité et nous pensons qu'ils doivent être dénués d'hypocrisie. Pour autant, nous ne sommes pas des partisans de « la vérité pour la vérité ». Dans une société de classes, les écrivains et artistes observent et dépeignent toujours la réalité en s'inscrivant dans une orientation qui correspond à une classe, mais c'est uniquement du point de vue de la classe d'avant-garde et des masses populaires qu'ils peuvent comprendre et refléter le plus profondément la réalité de l'époque. Les thèmes que les écrivains du peuple choisissent et explorent doivent en premier lieu être examinés pour déterminer s'ils sont bénéfiques pour le peuple. La vérité et l'ardeur révolutionnaire sont réunies en nous » (Zhou, 1960).

Le rapport de Zhou Yang révèle que, pour le PCC, la « vérité » est essentiellement une vérité avec un parti pris de classe, ce qui explique pourquoi Li Yingru, l'auteur de *Luttes dans une ville ancienne* affirme dans sa note : « *Luttes dans une ville ancienne* est un récit historique. L'écriture sur des thèmes historiques [...] pour écrire sur la direction du Parti et la ligne de masse¹⁰², il faut écrire sur la lutte des classes et le destin du prolétariat » (Li, 1960 : 368). En effet, ce n'est que lorsque l'auteur écrit de cette manière que le travail d'écriture sur le thème historique peut répondre à l'exigence de l'« essence de la vérité », et que la Guerre de résistance contre les Japonais peut être présentée au cinéma comme faisant partie de la révolution prolétarienne chinoise du XX^e siècle, perdant ainsi sa légitimité en tant que guerre nationale existant indépendamment de la révolution prolétarienne (Wu, 2005 : 45).

Dans la note de l'auteur, Li Yingru, approfondit également sa compréhension de la question de la véracité des récits historiques en prenant comme exemple la Guerre de résistance contre l'agression japonaise :

« [...] les écrits sur l'Histoire doivent être conformes à la vérité historique, et il n'est pas permis de travestir la vérité historique ou de modifier arbitrairement l'Histoire. Plus important encore, je crois que lorsqu'on écrit sur l'Histoire, il faut se tourner vers l'époque actuelle, être au service des ouvriers, des paysans et des soldats, de la révolution socialiste et de la construction du socialisme, choisir des contenus à vocation éducative pour l'époque actuelle, et faire en sorte que la création artistique soit imprégnée de pensées et de sentiments en accord avec l'esprit du temps [...]. Si l'éclat lumineux de l'idéologie communiste ne rayonne pas dans les œuvres littéraires et artistiques historiques, la valeur idéologique de l'œuvre sera inévitablement mise en cause » (Li, 1960 : 368).

¹⁰² La ligne de masse est formellement élaborée par Mao en 1943. C'est une méthode de travail importante du PCC : le Parti recueille les idées dispersées et non systématiques des masses et, après étude, les transforme en idées systématisées. Il les diffuse et les explique de nouveau auprès des masses, afin que les masses y adhèrent fermement et les traduisent en action, puis il vérifie dans l'action même des masses la justesse de ces idées.

Cette citation tout à fait explicite de Li Yingru nous donne à voir la contradiction entre l'art et la politique telle qu'elle se présente dans la réception et la pratique du réalisme socialisme chez les auteurs chinois. En effet, la définition du réalisme socialiste elle-même contient deux types de concepts qui s'excluent mutuellement, l'un appartient à la catégorie de l'art, à savoir « la réalité » à laquelle Li Yingru fait référence dans ses notes, « il n'est pas permis de travestir la vérité historique ou de modifier arbitrairement l'Histoire » (*ibidem*), et l'autre relève de la catégorie de la politique, et englobe le « développement révolutionnaire » et l'« esprit du socialisme » (Extrait des statuts de l'Union des écrivains soviétiques, 1934 : 11-12). D'une part, cette définition exige des écrivains et des scénaristes chinois qu'ils décrivent la vérité, et d'autre part, elle exige d'eux qu'ils la décrivent « dans son développement révolutionnaire » ; elle requiert en outre que leur travail d'écriture « se combine à la tâche de la transformation et de l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme » (*ibidem*). Comme l'affirme Li Yingru : « il faut [...] être au service [...] de la révolution socialiste et de la construction du socialisme, choisir des contenus à vocation éducative pour l'époque actuelle, et faire en sorte que la création artistique soit imprégnée de pensées et de sentiments en accord avec l'esprit du temps [...] », ce qui signifie que la « vérité » dans la méthode de création du réalisme socialiste n'existe pas dans les faits, elle n'existe que dans l'imagination de l'auteur qui la conçoit (Li, 1960 : 368).

Autrement dit, fondamentalement, la méthode de création du réalisme socialiste privilégie le « socialisme ». Cette position démontre que l'objectif de cette méthode de création ne vise pas le développement d'une méthode artistique relevant du réalisme dans la nouvelle société, mais bien le concept politique d'une vision du monde prolétarienne ou communiste qui place la méthode de création artistique du réalisme dans le cadre de la théorie des classes. Le recours à cette méthode de création en Chine a transformé le réalisme en un concept creux, dépendant de la vision du monde du prolétariat, et qui se voit ainsi privé de la possibilité d'une existence indépendante en tant que méthode de création artistique.

En ce qui concerne les films de guerre antijaponais de l'époque de Mao, du fait de la volonté du PCC à déterminer le choix du récit sur ce thème pour recourir à la méthode de création du réalisme socialiste, la « théorie de l'essence de la vérité » qui en résulte a pour effet de mettre en place une zone interdite : elle impose ainsi une forte restriction au scénariste pour déterminer le genre de récit à écrire sur la Guerre antijaponaise. La théorie de l'essence de la vérité implique l'exigence que ce réalisme soit subordonné à un objectif politique supérieur.

Les faits historiques réels et concrets datant de la Guerre de résistance contre les Japonais sont ainsi secondaires : ils peuvent être ignorés, déformés, voire méprisés, et utilisés à des fins politiques.

6.3 La réforme partielle du cinéma

En même temps que le PCC instaure un système cinématographique fondé sur le modèle stalinien et prend exemple sur la méthode de création du réalisme socialiste soviétique, il entreprend également une réforme partielle dans le domaine cinématographique. En réalité, ces démarches mises en œuvre par le PCC ne sont pas contradictoires : en tant qu'organe administratif principal de l'industrie cinématographique, le Bureau du cinéma doit, d'une part, maintenir le système cinématographique hautement centralisé mis en place par le PCC et, d'autre part, résoudre les problèmes et difficultés qui nécessairement en découlent. De ce fait, il ne peut pas nier les mérites de la critique sur *La vie de Wu Xun* lancée par Mao Zedong et de la campagne de rectification dans les secteurs littéraire et artistique, et doit ainsi minimiser les conséquences désastreuses des mouvements politiques sur la production cinématographique. Dans cet objectif, le Bureau du cinéma organise en 1953 deux conférences fondamentales sur le cinéma, sur lesquelles est élaboré le premier document-programme relatif à la production cinématographique dans l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle.

6.3.1 Deux conférences essentielles sur le cinéma en 1953

La série d'événements politiques qui ont lieu dans la seconde moitié de la période de transition exerce une influence extrêmement négative sur l'industrie cinématographique chinoise. Selon les statistiques du Bureau du cinéma, seuls cinq films de fiction sont produits dans les studios nationaux du pays en 1952 (Wang, Wang, 2001 : 40-43)¹⁰³. Au début de l'année 1953, Chen Huangmei, le nouveau directeur adjoint du Bureau du cinéma chargé de la production cinématographique, fait état des difficultés auxquelles elle se heurte à l'époque, « La pénurie de scénarios a déjà fortement perturbé la production cinématographique : des milliers de travailleurs se trouvent souvent dans une situation où ils doivent « suspendre la production en attente du matériel » due à l'absence d'un nombre suffisant de scénarios à réaliser, et parfois

¹⁰³ Le Studio du Nord-Est et le Studio de Pékin réalisent respectivement deux films, et le Studio de Shanghai réalise un film.

sans garantie de maintenir un minimum de production ininterrompue » (Chen, 1953 : 8).

Afin de sortir la production cinématographique de la stagnation, le Bureau du cinéma et le ministère de la Culture organisent deux importantes conférences à Pékin en mars 1953, il s'agit de la première Conférence nationale sur la rédaction de scénarios cinématographiques et de la première Conférence de travail sur l'art cinématographique. La Conférence nationale sur la rédaction de scénarios cinématographiques permet de « commencer à étudier et à discuter de certains problèmes relatifs à l'écriture de scénarios grâce à la méthode de création du réalisme socialiste, de résoudre les questions se rapportant au travail d'encadrement de l'écriture de scénarios [...], en mobilisant massivement les écrivains de tout le pays pour qu'ils participent à l'écriture de scénarios » (« Ouverture de séance de la première Conférence nationale sur l'écriture de scénarios cinématographiques », 1953 : 91)¹⁰⁴. Au cours de cette conférence, Xi Zhongxun, directeur adjoint du Comité pour la culture et l'éducation du gouvernement populaire central, prononce un discours intitulé « Suggestions sur le travail cinématographique : la partie finale du rapport de la première Conférence nationale sur les scénarios cinématographiques ».

La première Conférence de travail sur l'art cinématographique a pour objectif de donner la priorité à « l'amélioration de la pensée et de l'encadrement artistique » (Meng, 2011 : 92). Elle réunit plus de 200 personnes issues de tous les studios cinématographiques du pays, dont des réalisateurs, des acteurs, des directeurs de la photographie, des preneurs de son, des artistes, etc. (*ibidem*). Le rapport le plus important de la conférence est celui de Zhou Yang, vice-ministre de la Culture, intitulé le « Rapport de synthèse de la première Conférence de travail sur l'art cinématographique ».

En examinant le discours de Xi Zhongxun et le rapport de Zhou Yang lors des deux conférences, nous constatons que, si les priorités des deux conférences diffèrent, leur but et l'essentiel de leurs contenus sont identiques. Elles visent toutes les deux à tirer les leçons de l'expérience de gestion soviétique et de la méthode de création du réalisme socialiste, et à améliorer la méthode existante de gestion de la production cinématographique afin de l'adapter à la réalité selon laquelle la création cinématographique est en retard sur la production de films. Ces deux conférences privilégient deux thèmes principaux : le premier consiste à examiner les inconvénients de la méthode employée dans l'encadrement de l'art cinématographique et à

¹⁰⁴ Extrait de Meng L. 孟犁野, 2011, *Xin zhongguo dianying yishu shi 1949-1965* 新中国电影艺术史 1949-1965 (Histoire de l'art cinématographique de la Chine nouvelle 1949-1965), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), p. 91.

combattre la bureaucratie en son sein, et le second est d'étudier la méthode de création cinématographique du réalisme socialiste. Ici, nous nous consacrerons au premier thème puisque nous avons étudié le second dans le sous-titre précédent.

La question de l'encadrement dans l'art cinématographique domine nettement les débats des deux conférences. Xi Zhongxun affirme sans détour lors de la première Conférence nationale sur la rédaction de scénarios cinématographiques que les dirigeants des départements chargés de l'industrie cinématographique sont les principaux responsables de la réduction dramatique des scénarios. Il soutient que la responsabilité des dirigeants comporte deux aspects, le premier se situant dans la schématisation trop stricte des directives administratives. À cet égard, Xi Zhongxun déclare :

« L'encadrement du travail littéraire et artistique doit être avant tout idéologique et ne pas reposer sur des ordres administratifs, des ordres dictés. (L'encadrement idéologique) doit être précis, empreint de sollicitude et pensé dans les moindres détails. [...] Adopter une approche brutale ne fait que mettre en échec l'écriture de scénarios, et ne procure aucune aide. [...] C'est (c'est-à-dire la création littéraire et artistique) une usine, mais ce n'est pas l'équivalent d'une usine textile ou d'une usine chimique [...], l'usine dont nous parlons est d'un niveau supérieur, nos ingénieurs sont de haut niveau, ce sont des ingénieurs idéologiques et des ingénieurs politiques » (Xi, 1953 : 178)¹⁰⁵.

C'est pourquoi, selon Xi Zhongxun, les studios nationaux, en tant qu'« usines de création littéraire et artistique », ne peuvent pas « honorer les commandes et respecter les délais » (*ibidem*). Le deuxième type de responsabilité se trouve dans la bureaucratie, Xi Zhongxun cite la censure des scénarios comme exemple de la façon dont elle se manifeste dans la pratique :

« Les scénaristes écrivent des scénarios et font en sorte qu'ils soient censurés, une façon de faire est de les brusquer, mais ils ne donnent plus signe de vie et ne s'en préoccupent plus du tout [...], une autre manière d'agir est de délibérément trouver toujours à redire pour critiquer. La critique est nécessaire, mais ce genre de critique irréaliste n'est pas requise [...], cela revient à censurer sans donner la possibilité de modifier le scénario » (*ibid.* : 179).

À l'instar de Xi Zhongxun, Zhou Yang attribue le problème lié à l'encadrement de l'art cinématographique à la bureaucratie. Dans son rapport de synthèse de la première Conférence

¹⁰⁵ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 178.

de travail sur l'art cinématographique, il décrit plus en détail les manifestations concrètes de la bureaucratie. Tout d'abord, les dirigeants du Bureau du cinéma et des studios cinématographiques manquent d'une « orientation claire » en termes d'encadrement sur le plan de la création et des idées créatives (Zhou, 1953 : 179)¹⁰⁶. Il affirme ainsi :

« Nous avons une orientation générale littéraire et artistique applicable aux ouvriers, paysans et soldats, mais l'orientation spécifique, par exemple l'orientation du réalisme socialiste, n'était pas claire auparavant [...], le manque d'images marquantes de personnages positifs avant-gardistes dans nos œuvres démontre que nous ne nous attachons pas à promouvoir le fait que la création littéraire et artistique doit viser à créer des images marquantes de personnages avant-gardistes, et qu'elle doit favoriser la création de modèles » (*ibidem*).

La bureaucratie excessive se manifeste d'une seconde façon : certains dirigeants renoncent à leur rôle de chef de file de la production cinématographique, ils attachent trop d'importance aux tâches administratives au lieu de donner la priorité à l'encadrement de la production et de la création et de prêter attention aux spécificités de la production artistique. Comme le souligne Zhou Yang :

« De nombreux systèmes sont contraires aux lois de la production artistique. Les responsables chargés de l'encadrement de l'écriture de scénarios adoptent des méthodes qui enfreignent les lois de la création. Des sujets sont attribués et les textes sont soumis à un délai imparti : cet encadrement assuré *via* des directives administratives est préjudiciable à la production artistique » (*ibidem*).

La troisième façon dont se manifeste la bureaucratie réside dans le manque de sérieux et de prudence en matière de censure de scénario et de film, ainsi qu'en l'absence de partage de responsabilités. Une solution proposée par Zhou Yang consiste à « établir progressivement un système de censure des scénarios ; le gouvernement central sera uniquement responsable de la planification thématique et le ministère de la Culture et le Bureau du cinéma seront chargés de la censure des scénarios » (*ibidem*).

Enfin, la bureaucratie de l'encadrement de l'industrie cinématographique se reflète également dans le manque d'intérêt pour la formation et le perfectionnement des cadres, ce qui conduit « certains acteurs, déprimés, à envisager de changer de métier, et quelques camarades

¹⁰⁶ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 179.

à songer à mettre fin à leurs jours. Les acteurs du Studio du Nord-Est ne sont pas supervisés, et ceux du Studio de Shanghai, lorsqu'ils sont sur leur lieu de travail peuvent tous prendre le temps de lire les journaux : ils ont quasiment cessé toute activité artistique » (*ibid.* : 180).

Zhou Yang fait un résumé exhaustif des différents aspects de la bureaucratie, et indique en termes très clairs son ampleur et la solution à adopter : « Cette bureaucratie existe non seulement au sein des studios et du Bureau du cinéma, mais aussi au ministère de la Culture, où elle est également très lourde », « Combattre l'esprit bureaucratique est une lutte à mener sur le long terme [...], des bureaucrates trop tatillons peuvent être démis de leurs fonctions » (*ibidem*).

En octobre de la même année, à l'issue du deuxième Congrès national des travailleurs littéraires et artistiques, *Le Quotidien du Peuple* publie un éditorial titré « Développer activement de la création littéraire et artistique » qui appelle officiellement à améliorer l'encadrement de la création littéraire et artistique, y compris le cinéma, dans tout le pays et qui réprime sévèrement le style de travail bureaucratique.

« L'amélioration de l'encadrement de la création littéraire et artistique au sein des organismes littéraires et artistiques et des autres autorités compétentes est sans aucun doute l'une des conditions de développement importantes pour l'évolution de la création. Dans de nombreux endroits, l'encadrement de la création est déficient, et plusieurs de ces dirigeants ont tout simplement abandonné l'exercice des responsabilités, laissant les activités littéraires et artistiques suivre leurs cours. Certains d'entre eux adoptent des méthodes administratives simplifiées pour diriger, voire ignorent les conditions spécifiques des écrivains et leurs souhaits en matière de création, et déterminent de façon subjective et rigide le thème, le titre, la manière de travailler et le délai de création. Ils « passent commande » aux écrivains, apportent des modifications arbitraires à leurs écrits ou les rejettent hâtivement, ce qui révèle un esprit bureaucratique totalement contraire aux intérêts de la création artistique » (Éditorial du *Quotidien du Peuple*, 1953).

Ces deux conférences donnent lieu à une synthèse des leçons apprises au cours des trois dernières années dans le travail d'encadrement de l'écriture de scénario et de la production artistique. L'utilisation de directives administratives et les souhaits subjectifs pour diriger la création artistique, le caractère déraisonnable du système de gestion et du système de censure, ainsi que de nombreux autres problèmes et phénomènes qui enfreignent les lois de l'art sont sérieusement critiqués et examinés en détail, et une série de politiques et de mesures pour améliorer l'encadrement et encourager la création sont proposées.

6.3.2 Le premier document-programme sur la production cinématographique

À partir de ces deux conférences, le Bureau du cinéma rédige des « Décisions sur le renforcement du travail concernant la production cinématographique » (ci-après dénommées « Décisions ») dans le but d'adopter les résolutions des deux conférences en tant que normes de la nouvelle politique cinématographique et de la mettre en œuvre à l'échelle nationale. En décembre 1953, les « Décisions » sont adoptées lors de la 199^e réunion des affaires politiques du Conseil des affaires administratives du Comité central du PCC. Il s'agit du premier « document-programme » relatif à la production cinématographique publié dans la Chine nouvelle (Meng, 2011 : 92). Il contient des dispositions spécifiques sur les idées directrices relatives à la production cinématographique, sur les sollicitations pour l'écriture de scénarios, sur la planification thématique et sur la censure des films.

Tout d'abord, les « Décisions » mettent l'accent sur la nécessité de formuler un plan de production cinématographique fondé sur les conditions réelles, de « désapprouver le travail bâclé », de ne pas « poser d'exigences irréalistes et trop élevées » et de le formuler en « tenant compte des besoins du public et de la situation réelle du scénariste » (Conseil des affaires de l'État, 1953 : 144-145). Deuxièmement, ce document exige que les thèmes des films « soient développés, tout en prêtant attention à la diversité des genres et des formes littéraires », tandis que les organismes nationaux concernés « doivent modifier les méthodes d'encadrement administratif simplistes qui étaient utilisées auparavant » lors de la sollicitation pour l'écriture de scénarios (*ibid.* : 145). Troisièmement, en ce qui concerne la censure des films, le Bureau du cinéma mettra fin aux « procédures de censure compliquées et aux responsabilités mal définies » qui existaient par le passé et établira « un système de censure centralisé comportant de multiples niveaux de responsabilité » (*ibid.* : 146). Les scénarios de longs métrages et les films terminés seront soumis au Bureau central du cinéma du ministère de la Culture pour un examen préliminaire, puis examinés ou approuvés par le ministère central de la Culture (*ibidem*). Enfin, il exige également que « le plan thématique annuel des sujets de scénarios de films, ainsi que les scénarios et les plans de tournage ayant une importance politique significative devront être remis au Département de la propagande du Comité central du Parti communiste chinois pour examen » (*ibidem*).

Par ailleurs, les « Décisions » comportent un point qui retient l'attention : il y est affirmé

qu'en plus d'être un outil de propagande politique qui a pour but d'éduquer les masses, le cinéma joue également « un rôle important dans le divertissement culturel » (*ibid.* : 144). Le spécialiste du cinéma Meng Liye considère qu'il s'agit là pour la direction du PCC « d'un bond et d'une percée majeure dans la compréhension de l'utilité du cinéma, même si c'est une question de bon sens pour les cercles cinématographiques chinois et étrangers dans le passé [...]. Ces décisions viennent en fait infléchir les idées directrices de 'gauche' des deux années précédentes » (Meng, 2011 : 92-93).

Le spécialiste du cinéma Qi Zhi livre également son point de vue dans son livre intitulé *Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966*. Selon lui, l'importance de deux conférences et l'introduction des « Décisions » résident dans les « efforts pour relancer le cinéma, éliminer les mauvaises pratiques et renouveler les idées créatives » déployés par le PCC (Qi, 2010 : 182).

La tenue des deux conférences essentielles sur le cinéma de 1953 et la promulgation des « Décisions » constituent la première réforme partielle et modeste de l'histoire du cinéma dans la Chine nouvelle. C'est la première fois depuis 1949 que le Comité central du PCC mène une réflexion critique exigeante sur les méthodes de gestion qui sont contraires aux lois de l'art et de la gestion cinématographique. Si les deux conférences ne parviennent pas à surmonter les limites du système cinématographique de l'époque de Mao, cette réforme partielle crée, dans une large mesure, une situation nouvelle pour la création cinématographique de 1954 à 1957 : les tensions entre la politique et l'art cinématographique s'apaisent et les cinéastes manifestent à nouveau de l'enthousiasme pour la création. À partir de 1954, la production cinématographique, y compris les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, réalise une nette avancée avec des films tels que *La lettre à plumes* (1954), *La fureur de l'île de Hainan* (1955), *La guérilla de la plaine* (1955), autant de films sur le thème de la Guerre antijaponaise qui sont réalisés et projetés dans de bonnes conditions.

6.4 Les mesures pour encourager la production de scénarios et la planification thématique des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise

Stimulé par la politique relativement libérale décrite ci-dessus et dans le cadre du premier plan quinquennal pour l'industrie cinématographique, le Bureau du cinéma consacre trois années, de 1953 à 1955, à encourager activement la rédaction de scénarios. En nous fondant sur les recherches des spécialistes du cinéma Chen Huangmei, Qi Zhi et Hu Jubin, nous attestons que le Bureau du cinéma met en œuvre quatre mesures durant cette période afin de favoriser l'écriture de scénarios, conformément aux « Décisions sur le renforcement du travail concernant la production cinématographique ». Les plus importantes d'entre elles sont la réforme du système de censure des scénarios de films et la planification thématique.

6.4.1 La réforme du système de censure des scénarios de films

La réforme du système de censure des scénarios de films est l'une des mesures majeures prises par le Bureau du cinéma dans le but d'encourager l'écriture de scénarios. Afin d'illustrer concrètement le « système de censure centralisé comportant de multiples niveaux de responsabilité » établi par les « Décisions sur le renforcement du travail concernant la production cinématographique », le Bureau du cinéma promulgue deux documents à la fin de l'année 1953 : « Mesures provisoires pour la censure des scénarios de longs métrages (projet) » et « Dispositions relatives à la fréquence d'envoi des différents films au Bureau du cinéma pour censure » (Hu, 1995 : 43).

Le premier document prévoit que les scénarios sont examinés par le Bureau du cinéma et censurés ou approuvés par le ministère de la Culture, et que l'examen comprend deux volets : les grandes lignes du récit et le scénario. En outre, les « Mesures provisoires » prévoient certains cas particuliers, tels que les scénarios de films impliquant « l'histoire du Parti, des événements politiques majeurs ou des scènes dans lesquelles apparaissent des dirigeants », qui doivent être « remis au Bureau de la propagande du Comité central du Parti communiste chinois pour examen conformément aux instructions du vice-ministre en charge du ministère de la Culture » (*ibid.* : 43-44).

Le deuxième document impose que les longs métrages soient soumis aux autorités

supérieures pour examen et autorisation, processus qui se fait en quatre étapes : le Bureau du cinéma examinera d'abord « une projection d'essai et la bande sonore des dialogues et des principales chansons d'une copie du film », il vérifiera dans un second temps « une projection d'essai après modification et la bande sonore des dialogues et des principales chansons d'une copie du film », puis en troisième lieu, il inspectera la « copie originale selon les critères », et enfin, la quatrième étape consistera à examiner la copie de la copie originale selon les critères (pour examen technique) (*ibidem*). Ces contrôles signifient que si le Bureau du cinéma simplifie la procédure à appliquer pour la censure, les responsables du Bureau du cinéma sont toujours préoccupés par le fait que les films pourraient contenir des erreurs sur le plan politique : chaque long métrage doit être examiné en tout six fois par le Bureau du cinéma, deux fois au sujet du scénario et quatre fois pour le film. De toute évidence, ce type de système de censure demeure très complexe et impose encore des restrictions importantes sur la production des scénarios et la réalisation des films.

Par la suite, en octobre 1955, le ministère de la Culture promulgue les « Règlements sur l'approbation de la planification thématique de la production cinématographique et de l'écriture de scénarios de films » qui prétendent « simplifier les procédures de production des scénarios et des films », mais le système de censure, lui, ne s'en trouve pas simplifié. La présentation de ces « Règlements » vise à stipuler clairement des champs de compétences pour le ministère de la Culture, le Bureau du cinéma et les studios nationaux, c'est-à-dire des plus hautes instances au plus bas échelon, pour exercer la censure :

« Le ministère de la Culture approuve la planification thématique annuelle pour les rédactions de scénarios et la production de longs métrages et leurs planifications à long terme pour les années à venir. Chaque studio prépare un scénario, selon la planification, qui est envoyé préalablement aux services compétents pour consultation sur des questions spécifiques. Il est ensuite remis au Bureau du cinéma pour examen, et après la validation, il est transmis pour approbation au ministère de la Culture accompagné d'une demande de suggestions, qui le soumet au Département de la propagande du Comité central du Parti communiste chinois. Si le thème est particulièrement important, le résumé de l'intrigue et le scénario doivent également être envoyés au Comité central du Parti communiste chinois pour examen » (*ibid.* : 44).

Finalement, un an après, le Bureau du cinéma promulgue les « Règlements provisoires pour l'amélioration de la gestion de la production artistique » qui redistribuent les pouvoirs du Bureau du cinéma et des studios nationaux. Concernant le Bureau du cinéma, les attributions

en matière de gestion de la production cinématographique sont désormais triples, à savoir « uniquement privilégier l'encadrement des mesures politiques », « l'octroi de licences pour la diffusion des films », et ne plus censurer les films « par le biais d'une instruction préalable et d'une critique ultérieure » (*ibid.* : 44-45). Les pouvoirs des studios nationaux sur le plan de la production sont considérablement accrus : ils sont désormais habilités à « autoriser le tournage des films et la distribution des films terminés » tandis que la création de films au niveau artistique « relèvera de la seule responsabilité de l'équipe créative et les auteurs seront responsables de leur propre travail » (*ibidem*).

Ces « Décisions » signifient que le Bureau du cinéma donne aux studios les pleins pouvoirs pour censurer les films : elles représentent ainsi la politique de censure cinématographique la plus libérale formulée par le PCC dans les années 1950. Cependant, avec l'intensification des mouvements politiques encouragés par le PCC du milieu à la fin des années 1950, cette politique est de courte durée : il y est mis fin avant qu'elle ait pu être pleinement mise en œuvre.

6.4.2 La planification thématique et la production des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise

L'autre mesure fondamentale visant à encourager la rédaction de scénarios est l'élaboration par le Bureau du cinéma de « sujets de scénarios et de planifications thématiques déterminés sur le long terme », tout en « élargissant l'éventail des sujets et en favorisant la diversité des sujets, des formes et des styles » (Chen, 1989 : 119). Dans la seconde moitié de 1953, le Bureau du cinéma formule des « Propositions de thèmes et de sujets pour les films de fiction pour la période 1954-1957 » (ci-après dénommées « Propositions »). L'objectif de ces « Propositions » est clairement indiqué dans l'introduction du document : « aider les écrivains à prendre conscience de la situation actuelle en matière de scénarios de films et à faire part de nos souhaits en la matière afin qu'ils puissent se lancer dans l'écriture de scénarios » (Bureau du cinéma, 1953 : 348). Bien qu'il soit indiqué dans ces « Propositions » que « l'écrivain a toute liberté pour écrire sur ce qui lui est familier », les scénaristes continuent de se voir imposer d'importantes restrictions relatives au choix de sujets des scénarios :

« [...] cependant, nous pensons que certains thèmes ou sujets doivent être exploités à l'écran, et même si cela n'est pas possible dans l'immédiat, nous espérons que cela puisse être envisagé rapidement, avec la mise en place d'équipes et l'étude de

projets en vue d'une réalisation progressive dans les trois à cinq années à venir. Nous pensons qu'il est de notre devoir de fournir aux auteurs des propositions de sujets et de les aider à recueillir des données et à préparer les conditions de leur travail d'écriture, conformément aux exigences et aux caractéristiques de l'industrie cinématographique et aux besoins du public en général » (*ibidem*).

Ces « Propositions » donnent lieu à la planification thématique la plus complète et la plus détaillée depuis la fondation de la Chine nouvelle en 1949. Un total de neuf projets de sujets sont suggérés, dont ceux abordant la lutte révolutionnaire menée par le Parti, la construction industrielle et la vie des travailleurs, la production agricole, la construction d'équipements dans les régions rurales et la vie des paysans, 'la résistance à l'Amérique et l'aide à la Corée'¹⁰⁷, la lutte pour la défense de la paix, la défense et la construction de la mère patrie par l'Armée populaire de libération du peuple chinois, la vie des minorités ethniques, l'Histoire et les biographies de personnages historiques, les chefs-d'œuvre littéraires, les mythes et les légendes populaires, ainsi que d'autres thèmes (sécurité publique, intellectuels, jeunes étudiants, enfants, etc.) (*ibid.* : 349-361).

L'un des projets de sujets portant sur la Seconde Guerre sino-japonaise, les « propositions sur des thèmes et sujets portant sur la lutte révolutionnaire du Parti », occupe la première place dans les « Propositions ». Il est ainsi stipulé :

« Élaborer des scénarios s'inspirant des étapes importantes de la lutte révolutionnaire du peuple chinois sous la conduite du Parti communiste chinois et ses dirigeants, et forger des images inoubliables et éloquentes des membres du Parti communiste chinois qui possèdent les qualités exceptionnelles de la nation chinoise, montrer le rôle du Parti communiste chinois dans l'orientation, l'organisation et l'éducation dans toutes les périodes révolutionnaires et la force de l'idéologie communiste dominante, et sensibiliser des millions de spectateurs aux grandes épopées héroïques des grandes luttes révolutionnaires de notre pays et aux grands idéaux et aux nobles qualités des communistes : ceci afin d'augmenter la force de combat politique des larges masses populaires (de sorte que chacun sache que l'histoire de la glorieuse lutte du Parti communiste chinois est l'histoire de la glorieuse lutte du peuple tout entier, et que la victoire du Parti communiste chinois est la victoire du peuple tout entier). Prendre conscience que la « lutte pour le socialisme » est une grande cause historique de la nation toute entière, et qu'elle revêt une importance cruciale.

1. Thèmes et sujets abordant les premières activités révolutionnaires du Parti et la

¹⁰⁷ Expression désignant l'offensive militaire lancée en novembre 1950 et destinée à contenir l'avance de l'armée américaine sur la péninsule coréenne.

Première Guerre civile révolutionnaire [...] ¹⁰⁸

2. Thèmes et sujets abordant la période de la Deuxième Guerre civile révolutionnaire [...] ¹⁰⁹

3. Thèmes et sujets abordant la Seconde Guerre sino-japonaise

Mettre en lumière la façon dont le Parti a mis en œuvre les politiques révolutionnaires correctes, s'est appuyé sur l'unité et la lutte des masses populaires ainsi que sur le front uni national antijaponais et les forces armées du peuple pendant la résistance contre l'agression japonaise, comment il a correctement mené la Guerre de résistance contre les Japonais, remporté la Guerre antijaponaise et augmenté les forces révolutionnaires.

À titre d'exemple :

A. Retracer la lutte de la 8^e Armée de route, de la Nouvelle 4^e Armée et de diverses unités de guérilla sous la direction du Parti communiste chinois en Chine du Nord, en Chine de l'Est, en Chine centrale, en Chine du Sud et en Chine du Nord-Est, et comment le Parti a armé les larges masses populaires, développer une puissante guérilla pour résister à l'agression japonaise et mener la lutte depuis les bases d'appui contre l'agression japonaise ;

B. Mettre en avant que durant la Guerre de résistance contre les Japonais, le Parti a conduit les paysans à mener une campagne de grande envergure pour réduire les fermages et le taux d'intérêt dans le but de consolider et d'étendre les zones de libération ;

C. Réfléter la lutte démocratique populaire menée par le Parti dans les régions gouvernées par le Guomindang à l'issue de la Guerre antijaponaise ou de la capitulation japonaise.

4. Thèmes et sujets abordant la Troisième Guerre civile révolutionnaire ¹¹⁰ et la fondation de la République populaire de Chine [...] » (*ibid.* : 349-350).

Comme nous pouvons le constater à partir des citations mentionnées ci-dessus, la façon dont le PCC considère le thème cinématographique sur la Guerre de résistance contre les Japonais consiste à l'intégrer dans le cadre de l'histoire révolutionnaire du PCC, en le mettant sur le même plan que les première, deuxième et troisième guerres révolutionnaires civiles. Cette approche vise à mettre en application les « *Interventions* » de Yan'an qui s'attachent à établir un ordre discursif prolétarien dans le cinéma antijaponais. Il s'agit d'une toute nouvelle façon

¹⁰⁸ La Révolution nationale fait référence à la guerre contre l'impérialisme et les Seigneurs de guerre du Beiyang qui eut lieu entre janvier 1924 et juillet 1927 sous la direction conjointe du Guomindang chinois et du PCC.

¹⁰⁹ La Première Guerre civile du Guomindang fait référence à la guerre entre le gouvernement nationaliste chinois dirigé par le Guomindang et les autorités locales dirigées par le PCC entre 1927 et 1937.

¹¹⁰ La Deuxième guerre civile entre le Guomindang et le PCC, qui eut lieu entre 1945 et 1950, est une guerre civile menée par l'Armée populaire de libération de la Chine sous la direction du PCC, dans le but de renverser le gouvernement chinois du Guomindang.

d'interpréter l'Histoire qui a pour but ultime la consolidation du nouveau régime établi par le PCC. La logique de l'interprétation de l'Histoire par le PCC réside dans le fait que, dans l'histoire de la Chine contemporaine, de nombreux Chinois se sont efforcés de trouver une voie qui mènerait la Chine d'un empire féodal arriéré à un pays moderne unifié et avancé, en empruntant divers chemins, à différents niveaux et par tous les moyens, et en ont payé le prix fort. Mais c'est finalement le PCC qui atteint cet objectif après avoir vécu trois guerres révolutionnaires civiles et la Guerre de résistance contre les Japonais, ce qui démontre la légitimité du PCC en tant que parti au pouvoir de la Chine nouvelle et la possibilité de construire un pays moderne et puissant pour le futur.

Pour la première fois, cette planification thématique fournit un cadre clair sur la façon dont le cinéma doit relater la Guerre antijaponaise et sur le type de récit de l'histoire de cette guerre qui doit être fait sur le plan visuel. En premier lieu, elle limite l'espace dans lequel la Seconde Guerre sino-japonaise se déroule. La portée des « Instructions à propos du travail cinématographique » publiées par le Département de la propagande du Comité central du PCC en octobre 1948 qui précisaient que « Le scénario du film doit principalement porter sur les zones de libération [...], mais il peut également s'inspirer des zones contrôlées par le Guomindang [...] », se réduit aux bases d'appui contre l'agression japonaise et aux zones de libération du PCC dans la Chine du Nord, la Chine de l'Est, la Chine centrale, la Chine du Sud et la Chine du Nord-Est (Meng, 2001 : 10 ; Bureau du cinéma, 1953 : 350). Deuxièmement, la planification thématique limite la perspective historique de la Guerre antijaponaise : les cinéastes sont tenus de faire le récit de cette guerre du point de vue du PCC, créant ainsi l'impression dans le film que c'est le PCC qui mène la guerre et qui donc permet la victoire. Troisièmement, elle inclut les luttes d'après-guerre menées par le PCC dans les zones administrées par le Guomindang dans les sujets des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, modifiant ainsi la date qui marque la fin de la guerre et liant étroitement la Guerre antijaponaise à la Seconde Guerre civile qui survient ensuite entre le Guomindang et le PCC. Jusqu'alors, la Seconde Guerre sino-japonaise est complètement intégrée au discours des « *Interventions* » de Yan'an, et il est fait en sorte qu'elle soit incorporée à la lutte révolutionnaire prolétarienne du Parti, devenant ainsi une étape cruciale dans l'histoire des révolutions successives du PCC. Les cinéastes ne peuvent relater l'histoire de la Guerre antijaponaise que dans le cadre de l'histoire révolutionnaire du PCC : le temps, l'espace, ainsi que les actes de résistance organisés spontanément par d'autres factions, groupes ou citoyens en dehors de ce cadre sont exclus. Dès lors, la planification thématique a également pour conséquence, pour les films sur la Seconde

Guerre sino-japonaise, la perte de leur appellation, occultée par la classification des thèmes historiques révolutionnaires. Elle ne sera rétablie que dans les années 1990 avec la reprise des études sur l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise.

Le Bureau du cinéma met également en œuvre d'autres mesures pour soutenir la rédaction de scénarios. L'une de ces mesures consiste à faire tomber les barrières entre les services administratifs, et à collaborer avec l'Association des écrivains chinois et le Comité central de la Ligue de la jeunesse communiste afin de mobiliser les écrivains de tout le pays pour qu'ils participent à l'écriture de scénarios (Chen, 1989 : 118). Ils mettent en place un comité de rédaction de scénarios, publient un « Appel conjoint à la rédaction de scénarios pour le cinéma », organisent collectivement une conférence nationale sur la rédaction de scénarios, et appellent les écrivains chinois à rédiger des scénarios (Qi, 2010 : 185).

L'autre mesure vise à organiser un séminaire sur la rédaction de scénarios « afin d'assister et guider les jeunes écrivains afin qu'ils se familiarisent avec l'art cinématographique et parviennent à le maîtriser, et à acquérir les connaissances dans la rédaction de scénarios cinématographiques » (Chen, 1989 : 121). Ces séminaires sont organisés pour la première fois à Pékin en 1954, puis successivement à Shanghai, Chongqing et Wuhan en 1956 et 1957, et réunissent environ 200 participants.

Les mesures susmentionnées prises par le Bureau du cinéma permettent d'accroître le nombre de scénaristes, l'amélioration du système de censure réduit également les obstacles que doivent surmonter les scénaristes pour écrire, et la planification thématique détaillée et à long terme permet également d'augmenter le nombre de scénarios. Depuis 1954, ces mesures favorisent, jusqu'à un certain point, la rédaction de scénarios, y compris sur les thèmes portant sur la Guerre antijaponaise, et contribuent à la relance de la production cinématographique socialiste.

Conclusion

En conclusion, la période de 1953 à 1955 correspond aux trois premières années de la nationalisation de l'industrie cinématographique chinoise. Au cours de ces trois années, un système cinématographique construit sur le modèle stalinien est mis en place, transformant les studios nationaux nouvellement créés et manquant d'expérience dans la production de films, en studios cinématographiques réglementés et capables de produire des films de façon indépendante selon le modèle soviétique, ce qui a pour effet d'augmenter l'efficacité du travail

et la quantité de la production cinématographique, et de réorganiser la gestion chaotique de l'industrie cinématographique par le PCC au cours des premières années de la République populaire de Chine. Parallèlement, afin de remédier au ralentissement de la production cinématographique, le PCC met en œuvre une réforme en adoptant un certain nombre de mesures visant à stimuler la production de films, y compris le cinéma sur la Guerre antijaponaise. Ces mesures ont pour résultat d'apaiser les tensions entre la politique et le cinéma, et préparent l'instauration d'une politique cinématographique progressiste durant l'année 1956 et la première moitié de l'année 1957. Cependant, cette réforme ne remet pas en cause les pratiques désastreuses du système cinématographique socialiste, telles que la concentration excessive du pouvoir des dirigeants, l'absence de mécanisme permettant de corriger les décisions erronées et l'utilisation des films au service de la politique.

La contribution la plus importante de ce chapitre sur le plan de la recherche réside dans l'étude des sources premières des documents politiques et l'analyse et l'utilisation des recherches existantes, ce qui met en lumière de façon systématique et exhaustive le processus d'implantation en Chine du système cinématographique selon le modèle stalinien et du réalisme socialiste comme méthode de création. C'est en nous fondant sur cette étude que nous avons analysé l'acceptation du réalisme socialiste par les professionnels du cinéma antijaponais dans le cadre de ce système et son application dans la création du cinéma antijaponais. Nous révélons ainsi la logique narrative des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise : l'essence de la vérité.

Une autre contribution à ce chapitre provient de nos recherches sur les deux conférences cinématographiques essentielles qui se tiennent en 1953 et sur le premier document-programme relatif à la production cinématographique de la Chine nouvelle servant de fondement à la politique cinématographique formulée par le PCC durant cette période qui se caractérise par la première réforme partielle et modeste de l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle. En analysant les rapports des conférences et les textes sur la politique cinématographique menée par le PCC durant cette période, nous avons examiné en détail la réforme de la production cinématographique entreprise par le PCC en termes d'idées directrices et de censure, ainsi que les mesures prises pour encourager l'écriture de scénarios, y compris pour les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise. Nous avons privilégié l'étude de la planification thématique des sujets de films relatifs au cinéma antijaponais, et donc mis en lumière la planification thématique de cette période, laquelle, si elle prétend en théorie « élargir l'éventail des sujets et favoriser la diversité des sujets, des formes et des styles », en réalité, restreint strictement le choix des sujets abordant le cinéma sur la Guerre antijaponaise en termes de temps, d'espace,

de perspective narrative et de récit (Chen, 1989 : 119). Cette planification thématique intègre l'histoire de la Guerre antijaponaise comme une partie de la lutte révolutionnaire prolétarienne du Parti, de sorte que ce genre de cinéma est formellement inclus dans l'ordre du discours formé par les « *Interventions* » de Yan'an. Le cinéma de guerre antijaponaise perd dès lors son appellation qui se trouve occultée par la classification thématique de l'histoire révolutionnaire.

Chapitre VII.

**De l'ouverture à l'extrême gauche :
ingérences politiques dans le cinéma
antijaponais entre 1956 et 1965**

La décennie 1956-1965 étant marquée par des changements radicaux dans la politique cinématographique, nous considérons cette période comme une expérimentation inhérente au mouvement cinématographique socialiste¹¹¹. En réalité, cette expérimentation débute déjà en 1953 avec la nationalisation massive de l'industrie cinématographique. En 1956, année qui est la quatrième de la mise en œuvre du premier plan quinquennal, la transformation socialiste est, pour l'essentiel, achevée tant dans les zones urbaines que rurales. Ce qui incite Mao Zedong et le Comité central du PCC à mettre en place la campagne des Cent Fleurs, la politique culturelle littéraire et artistique la plus progressiste de l'époque de Mao. L'expérimentation du mouvement cinématographique socialiste est désormais bien engagée. Cette décennie voit l'émergence à la fois d'une tendance cinématographique progressiste et d'une réforme institutionnelle qui limite les ingérences politiques dans la réalisation des films. Le PCC est également à l'initiative de plusieurs actions : le Mouvement antidroitier extrêmement sévère – le premier à criminaliser la parole, le Grand Bond en avant dans le domaine cinématographique, les directives de Mao Zedong sur la création littéraire et artistique et la rectification idéologique, ainsi que d'autres mouvements politiques qui conduisent finalement à la domination complète de la politique cinématographique d'extrême gauche.

Dans ce chapitre, nous examinerons d'abord le contexte dans lequel, en 1956, naît la campagne des Cent Fleurs, et nous analyserons le contenu discursif des documents politiques et leur impact sur le monde cinématographique. Nous étudierons ensuite les écrits publiés par les professionnels du cinéma de l'époque de Mao lors du grand débat sur les questions relatives au cinéma, qui se tient à partir de fin 1956 à mars 1957. Ce grand débat donne lieu, selon nous, à un phénomène discursif essentiel dans l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle. Nous continuerons ainsi à utiliser la théorie du discours telle que la formalise Michel Foucault afin d'analyser les tentatives, durant ce débat, des professionnels du cinéma, en particulier des professionnels du cinéma antijaponais, pour rompre l'objet, le concept et les procédures du discours établis par les « Interventions » de Yan'an.

Le Mouvement antidroitier dans le monde du cinéma, déclenché par la campagne des Cent Fleurs et par ce grand débat, constitue le troisième objet de recherche de ce chapitre. Nous clarifierons les raisons de ce mouvement, les étapes successives de son développement, les

¹¹¹ Cette formulation provient de Qi Zhi qui, dans la conclusion de son chef d'œuvre *Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966*, affirme : « Une conclusion incontestable s'impose : la littérature et l'art à Yan'an relèvent en réalité d'une expérimentation sociale aux impulsions utopiques, un mouvement culturel d'avant-garde moderne antimoderne, une révolution culturelle ayant des implications modernes profondes » (Qi, 2010 : 526).

catégories de critiques ainsi que ses conséquences. Les condamnations subies par les professionnels du cinéma antijaponais pendant ce mouvement constituent le point clé de notre étude.

Ensuite, nous présenterons un cas représentatif de l'intervention de l'État dans la production cinématographique, à savoir la réalisation de « films commémoratifs » à l'occasion du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC en 1959. Après le départ, en 1957, d'un grand nombre de professionnels talentueux du cinéma, ayant été sanctionnés à la suite du Mouvement antidroitier, et dans le contexte de la chute sévère du niveau de production cinématographique provoquée par le Grand Bond en avant, quelles sont les mesures administratives prises par l'État pour assurer la réussite – tâche politique des plus importantes – des films marquant la commémoration du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC ? Quel est l'impact de ces mesures sur la production des films de guerre antijaponais en 1959 ?

Enfin, nous exploiterons les sources premières que constituent les rapports des réunions et les documents politiques, pour révéler d'une part, les liens entre le réajustement de la politique cinématographique (1960-1963) et le cinéma antijaponais et, d'autre part, la relance de la politique cinématographique d'extrême gauche (1964-1965) et le cinéma antijaponais. Ces recherches nous permettent de comprendre, de façon plus approfondie, les circonstances complexes et fluctuantes de la production auxquelles les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise sont confrontés durant cette expérimentation du mouvement cinématographique socialiste, ainsi que la résistance opposée par les professionnels du cinéma et la répression qu'ils subissent.

7.1 La campagne des Cent Fleurs : la politique cinématographique la plus progressiste de l'époque de Mao

L'année 1956 et la première moitié de 1957 correspondent à une période remarquable dans l'histoire du cinéma de l'ère maoïste. La production cinématographique augmente de manière significative au cours de cette période : 97 films sont réalisés pour un nombre de spectateurs qui atteint 1,7 milliard ; ces films se caractérisent par ailleurs par une diversité de sujets et de styles (Meng, 2011 : 143). Ce sont les fruits de la politique de la campagne des Cent Fleurs lancée par Mao Zedong et le Comité central du PCC en 1956, considérée comme la politique culturelle littéraire et artistique la plus progressiste de l'époque de Mao, et qui produit « un impact majeur sur l'industrie et la production cinématographiques » (*ibid.* : 141). Selon Mao

Zedong, cette politique est le résultat d'une combinaison de facteurs nationaux et internationaux. Au niveau international, la mort de Staline est suivie d'un dégel des sphères idéologique et culturelle de l'Union soviétique, et de la réhabilitation des écrivains persécutés. Lors du XX^e Congrès du Parti communiste de l'Union soviétique, Khrouchtchev dévoile dans un « rapport secret » les erreurs et les crimes de Staline, ce qui fait prendre conscience à Mao Zedong et au Comité central du PCC des nombreux problèmes liés à Staline et à l'expérience soviétique : ils décident alors d'explorer une voie socialiste adaptée à la Chine (Bo, 1991 : 472). Au plan national, 1956 est la quatrième année de la mise en œuvre du premier plan quinquennal, et, dans les zones rurales et urbaines, la transformation socialiste est, pour l'essentiel, achevée. Cette situation conduit Mao Zedong à juger que « la lutte des classes à grande échelle est quasiment terminée » (Hong, 1998 : 1).

C'est dans ce contexte que, le 2 mai 1956, Mao Zedong déclare officiellement au Conseil d'État suprême que « La politique 'Que cent fleurs s'épanouissent dans le domaine des arts, que cent écoles rivalisent dans le domaine académique' est nécessaire », et qu'il affirme solennellement : « Dans le cadre de la Constitution de la République populaire de Chine, toutes sortes de pensées académiques, bonnes ou mauvaises, doivent être exprimées, protégées de toute ingérence » (Mao, 1956)¹¹². Le 26 mai de la même année, Lu Dingyi, directeur du Département de la propagande du Comité central du PCC, remet aux milieux scientifiques et littéraires de Pékin un rapport intitulé « Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent », qui décrit méthodiquement les mesures politiques du PCC en matière de travail littéraire et artistique, y compris dans le domaine du cinéma :

« En ce qui concerne le travail littéraire et artistique, le Parti n'a qu'une seule exigence, à savoir 'être au service des ouvriers, des paysans et des soldats' [...] À la condition préalable qu'il soit au service des ouvriers, des paysans et des soldats, tout écrivain peut créer et être en concurrence avec les autres de la manière qu'il juge la meilleure. Le Parti n'impose pas de restrictions concernant le sujet. Il est erroné de limiter l'écriture uniquement aux ouvriers, paysans et soldats, à la nouvelle société, aux nouveaux personnages, etc. Étant donné que la littérature et l'art doivent être au service des ouvriers, des paysans et des soldats, ils doivent bien sûr faire l'éloge de la nouvelle société et des personnages positifs, mais aussi critiquer l'ancienne société et les personnages négatifs, louer le progrès et critiquer le retardement, donc le choix des

¹¹² Extrait de l'article de Xia X. 夏杏珍, 1996 « 'Baihua qifang, baijia zhengming' fangzhen de xingcheng guocheng de lishi huigu » « 百花齐放, 百家争鸣 » 方针的形成过程的历史回顾 (Point historique sur l'élaboration de la politique 'Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent'), *Wenyi Bao* 文艺报 (Journal des arts et des lettres), le 3 mai.

thèmes littéraire et artistique est très vaste. [...] Les œuvres littéraires peuvent être écrites aussi bien sur les personnages positifs et la nouvelle société que sur les personnages négatifs et l'ancienne société. De plus, il est difficile de faire ressortir la nouvelle société sans l'ancienne société et de mettre en scène les personnages positifs sans les personnages négatifs. Par conséquent, les règles contraignantes en la matière ne feraient qu'asphyxier l'œuvre littéraire et permettre le développement de stéréotypes et du mauvais goût, ce qui est potentiellement préjudiciable. Quant aux questions relevant des caractéristiques littéraires et artistiques, de la création de personnages typiques, etc., elles peuvent être librement discutées par les travailleurs littéraires et artistiques, des opinions différentes sont autorisées, puis faire l'objet d'un consensus dans le cadre d'une discussion libre » (Lu, 1956).

Ce rapport complet est publié dans le *Quotidien du peuple* le 13 juin 1956. En utilisant la théorie du discours de Michel Foucault pour analyser le rapport de Lu Dingyi, nous constatons que la campagne des Cent Fleurs implique principalement deux objets du discours : la méthode de création et les thèmes cinématographiques. Cette conception est cohérente avec la stratégie discursive du PCC au moment de la mise en œuvre de sa réforme cinématographique partielle en 1953 ; c'est pourquoi il est possible d'affirmer que la campagne des Cent Fleurs s'inscrit dans la continuation de la réforme cinématographique de 1953. Toutefois, comparée à la réforme de 1953, la campagne des Cent Fleurs assouplit, dans toute la mesure du possible, les restrictions relatives à la méthode de création cinématographique, dans le but de préserver le prérequis de l'ordre culturel prolétarien selon lequel la littérature et l'art doivent « servir les ouvriers, les paysans et les soldats », tel qu'affirmé dans les « Interventions » de Yan'an en 1942 : à la condition préalable que le film « soit au service des ouvriers, des paysans et des soldats », « tout écrivain peut créer et être en concurrence avec les autres de la manière qu'il juge la meilleure », les travailleurs littéraires et artistiques sont « libres de discuter », et « des opinions différentes » peuvent être « autorisées » par le Parti (*ibidem*).

Au même moment, cette politique cinématographique élargit considérablement l'éventail de choix de sujets cinématographiques : les films « peuvent porter aussi bien sur des personnages positifs et la nouvelle société que sur des personnages négatifs et l'ancienne société », il est même précisé que le Parti n'impose pas de restrictions concernant le sujet (*ibidem*). Bien que cette politique reflète le mode de pensée binaire des « Interventions » de Yan'an, divisant la société – ancienne et nouvelle – et les personnages – positifs et négatifs – selon la théorie des classes, et souligne les raisons pour lesquelles le Parti permettait d'écrire sur les personnages négatifs et sur la société chinoise avant la fondation de la Chine nouvelle,

car « il est difficile de faire ressortir la nouvelle société sans l'ancienne société et de mettre en scène les personnages positifs sans les personnages négatifs », elle met en évidence, par comparaison, la supériorité du socialisme (*ibidem*). Néanmoins, il s'agit de la politique cinématographique la plus souple, en termes de sujets de films, mise en place depuis les « Instructions à propos du travail cinématographique » publiées en 1948 par le Département de la propagande du Comité central du PCC. En septembre de la même année, la campagne des Cent Fleurs est officiellement confirmée comme politique littéraire et artistique du PCC lors de son 8^e Congrès national.

Les chercheurs chinois en histoire du cinéma partagent tous une opinion extrêmement favorable à l'égard de la campagne des Cent Fleurs. Celle de Meng Liye est la plus représentative. Ce dernier estime en effet que les nouvelles idées mises en avant lors de la campagne des Cent Fleurs et l'évolution de la pensée qu'elle reflète « ouvrent une large voie pour le développement et l'épanouissement de l'activité littéraire et artistique, y compris le cinéma. Un environnement social et culturel favorable et extrêmement bénéfique pour la création cinématographique commence à prendre forme. La majorité des professionnels du cinéma débordent d'enthousiasme » (Meng, 2011 : 141-142). Toutefois, Qi Zhi soutient que les spécialistes du cinéma surestiment généralement cette campagne, notant que « dans les conditions historiques de l'époque, le lancement de la campagne des Cent Fleurs revêt une signification positive », mais qu'elle s'avère être « une mesure d'ajustement de la politique corrective » dans le cadre d'un système cinématographique totalitaire (Qi, 2010 : 229).

En effet, après la fondation de la Chine nouvelle, le mouvement de rééducation idéologique dans le domaine du cinéma demeure critique à l'égard de l'idéologie bourgeoise, et le Comité central du PCC cherche à intégrer le cinéma dans l'ordre du discours prolétarien établi par les « Interventions » de Yan'an. Or, si la campagne des Cent Fleurs est censée se conformer à l'ordre discursif des « Interventions », il s'agit du texte le plus tolérant sur la politique cinématographique depuis les « Interventions ». Cette politique permet, voire encourage, l'émergence de nouvelles méthodes de réalisation de films et de nouveaux sujets qui offrent de nombreuses possibilités de discussions (Foucault, 1971). C'est pourquoi la campagne des Cent Fleurs revêt souvent des significations multiples ou dissimulées pour les cinéastes qui disposent ainsi d'une arme puissante pour résister à la « ligne ultragauche et au courant d'idées littéraire et artistique radical » du PCC (Qi, 2010 : 229). Ces conditions offrent la possibilité d'ouvrir une brèche dans l'ordre du discours prolétarien instauré par les « Interventions » de Yan'an.

7.2 Le dégel temporaire de la pensée cinématographique : une tentative de rompre avec l'ordre du discours des « Interventions » de Yan'an

Le lancement de la campagne des Cent Fleurs en 1956 et un climat politique relativement détendu conduisent, entre la fin 1956 et le premier semestre 1957, à un grand débat portant sur des questions relatives au cinéma (Hong, 2008 : 49). Initié par des dirigeants de l'industrie du cinéma, il a pour but de mettre en œuvre la politique cinématographique préconisée lors de la campagne des Cent Fleurs. Cette démarche suscite de vives réactions chez les professionnels qui publient de nombreux articles dans les journaux et les revues cinématographiques et participent à des discussions donnant ainsi naissance à un large débat que le théoricien du cinéma Zhong Dianfei nomme « Les gongs et tambours du cinéma » (Zhong, 1956).

De par son caractère innovant, intense et profond, ce débat occupe une place prépondérante et unique dans l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle. Il met en lumière la compréhension étroite des dirigeants vis-à-vis de l'idéologie directrice du cinéma relative à la « littérature et l'art au service des ouvriers, des paysans et des soldats », met en évidence les défauts de la gestion socialiste du cinéma et évoque la manière correcte de maintenir la tradition cinématographique d'avant 1949 : autant de sujets relativement pointus à cette époque. Un certain nombre de professionnels du cinéma antijaponais participe également à ce débat, exprimant les difficultés et l'embarras qui sont les leurs lors des tournages de films. Nous pensons que nous pouvons considérer ce débat comme une brève période de dégel du cinéma chinois¹¹³.

Une très grande majorité des livres portant sur le thème de l'histoire du cinéma dans la Chine nouvelle s'intéresse à ce grand débat. Par exemple, dans *Histoire de l'art cinématographique de la Chine nouvelle 1949-1965* (2011) de Meng Liye, le passage ayant pour titre « Une brève période d'activité et un courage théorique précieux » présente brièvement le contexte, le processus de développement et les sujets de discussion de ce débat. Deux chercheurs s'y intéressent plus particulièrement et mènent des recherches approfondies et détaillées. Dans *Recherche sur la culture cinématographique de Shanghai pendant les dix-*

¹¹³ À partir de 1953, un dégel s'amorce dans le domaine culturel en Union soviétique à la suite de la mort de Staline. Cependant, la Chine est lente à réagir au dégel culturel soviétique. Ce n'est qu'en 1956, suite au lancement de la campagne des Cent Fleurs, qu'il commence à avoir un impact sur le monde cinématographique chinois.

sept premières années (2014), Zhang Shuoguo rend compte en détail du commencement de ce débat, de son évolution, de ses implications pour les départements chargés de la gestion cinématographique et de sa conclusion. En effet, l'auteur rassemble plus de cinquante articles publiés par des professionnels du cinéma au cours de cette période, grâce auxquels il analyse les questions qui préoccupent les écrivains, les réalisateurs et les acteurs au cours de ce grand débat, et qu'ils espèrent pouvoir résoudre.

Par ailleurs, dans *Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966* (2010), Qi Zhi distingue deux groupes parmi les professionnels du cinéma impliqués dans ce débat : les réformistes et les conservateurs. Il divise les sujets abordés par les réformistes en deux axes : le premier est une discussion sur le système cinématographique socialiste, qui implique principalement la manière dont le PCC dirige et gère le cinéma, et qui comporte des sujets tels que « le décalage entre le rôle et le statut du réalisateur, le recours aux acteurs et leur formation, la production et la distribution, et la distribution et le marché (vente de billets/public) ». Le second axe relève d'une discussion qui tourne autour de l'idéologie directrice invariablement utilisée par le PCC dans la production des films socialistes, y compris les quatre thèmes « la fonction littéraire, la planification thématique, le système de censure et l'approche concernant la tradition cinématographique » (Qi, 2010 : 240, 248). En outre, l'auteur analyse la riposte des conservateurs à l'égard des réformistes et l'attitude du Comité central du PCC dans ce débat, ainsi que l'influence positive et les points de vue des réformistes sur la réforme du système cinématographique menée par les départements chargés de la gestion cinématographique (*ibid.* : 280).

En nous référant aux recherches des chercheurs précités, nous avons d'abord sélectionné, dans la liste de plus de 50 articles, fournie par Zhang Shuoguo, 17 articles pertinents pour notre étude afin d'établir le corpus de notre recherche (voir tableau 12).

**Tableau 12. Les articles constituant le débat sur les questions relatives au cinéma
1956-1957**

	Auteur(s)	Nom de l'article	Date de publication	Référence
1.	Wang Lanxi	Quelques problèmes dans le travail cinématographique 电影工作中的几个问题	1956	<i>Cinéma chinois</i> n° 1
2.	Chen Huangmei	À propos de l'art cinématographique de la campagne des Cent Fleurs 关于电影艺术的“百花齐放”	1956	<i>Cinéma chinois</i> n° 1
3.	Yuan Wenshu	Abroger les règles draconiennes dans la création cinématographique 废除电影创作中的清规戒律	1956	<i>Cinéma chinois</i> n° 1
4.	Yu Ji	Pourquoi les scénaristes se sentent-ils 'méprisables' ? 电影剧作家为什么感到“卑鄙”	1956	<i>Cinéma chinois</i> n° 1
5.	Chen Bo	L'encadrement dans le domaine des arts : le jardinier infatigable 艺术领导——辛勤的园丁	1956	<i>Cinéma chinois</i> n° 1
6.	Shi Hui	Mon point de vue sur ce débat 我对“争鸣”的一些看法	1956	<i>Cinéma chinois</i> n° 1
7.	Xu Suling	Le réalisateur doit prendre l'initiative sur le plan créatif 导演应该有创作上的主动	Le 19 nov. 1956	Journal <i>Wenhui</i>
8.	Chen Liting	Le réalisateur doit être le maillon central de la production cinématographique 导演应该是影片生产的中心环节	Le 23 nov. 1956	Journal <i>Wenhui</i>
9.	Wang Gong	Les vicissitudes de l'industrie cinématographique 电影事业走过的一段弯路	Le 28 nov. 1956	Journal <i>Wenhui</i>
10.	Sun Yu	Respect de la tradition artistique du cinéma 尊重电影的艺术传统	Le 29 nov. 1956	Journal <i>Wenhui</i>

11.	Lao She	Sauvez le cinéma 救救电影	Le 1 déc. 1956	Journal <i>Wenhui</i>
12.	Shi Hui	Préserver la tradition cinématographique chinoise 重视中国电影的传统	Le 3 déc. 1956	Journal <i>Wenhui</i>
13.	Yang Cunbin	Le problème fondamental n'est pas lié aux caractéristiques artistiques 根本问题是不符合艺术特征	Le 4 déc. 1956	Journal <i>Wenhui</i>
14.	Shi Tuo	Le nœud de la question réside dans le système de travail 问题的症结在于工作制度	Le 6 déc. 1956	Journal <i>Wenhui</i>
15.	Zhong Dianfei	Les gongs et tambours du cinéma 电影的锣鼓	Le 21 déc. 1956	Journal <i>Wenhui</i>
16.	Zheng Junli Zhao Dan Qu Baiyiin etc.	Discussion nocturne au coin du feu 炉边夜话	1957	<i>Cinéma chinois</i> n° 1
17.	Wu Zuguang	Il vaudrait mieux que le Parti n'encadre pas le travail artistique 党趁早别领导艺术工作	1957	<i>Actualités du</i> <i>théâtre</i> n°12

En second lieu, à travers l'introduction et l'analyse de ce large débat par les chercheurs susmentionnés, nous pensons qu'il peut être considéré comme un phénomène discursif extrêmement important dans l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle. Du point de vue de la théorie du discours de Foucault, il s'agit de la tentative la plus acharnée des professionnels du cinéma pour renverser les procédures du discours prolétarien établies par les « Interventions » de Yan'an depuis 1949.

Dans le prolongement, nous analyserons de quelle façon les professionnels du cinéma, et en particulier les professionnels du cinéma antijaponais, essaient, au cours de ce débat, de renverser l'objet, le concept et les procédures de discours introduits durant les « Interventions » de Yan'an. Cette courageuse tentative provoque un bref dégel dans l'industrie cinématographique, mais amènera de nombreux professionnels à payer un lourd tribut en raison

du mouvement antidroitier lancé peu de temps après.

7.2.1 Le dégel de la pensée cinématographique : commencement et évolution

En réalité, depuis le début de l'année 1956, le PCC organise et planifie une série d'activités afin de mettre en avant la campagne des Cent Fleurs dans les milieux littéraires et artistiques¹¹⁴. Toutefois, comparé aux domaines de la littérature, du théâtre ou de la musique, le domaine du cinéma est plutôt lent à réagir à cette campagne. Les professionnels du cinéma, qui ont subi une série de mouvements politiques, éprouvent des difficultés à comprendre « le phénomène de rupture entre les politiques et les opinions à différentes époques » (Hong, 1998 : 7). D'une part, ils sont galvanisés et, d'autre part, « ils réagissent avec prudence et retenue » (*ibid.* : 20).

En octobre 1956, le Bureau du cinéma convoque, à Pékin, une réunion des directeurs de studios au cours de laquelle les discussions portent sur la mise en œuvre de la campagne des Cent Fleurs et la réforme du système cinématographique (Qi, 2010 : 233). Deux jours après cette réunion, la revue *Cinéma chinois* voit le jour. Elle est créée par les autorités cinématographiques, et dirigée par Chen Huangmei, directeur adjoint du Bureau du cinéma. Dans « Le mot de la rédaction », le comité de rédaction synthétise et commente les articles publiés dans ce numéro, puis expose les motivations qui ont conduit à la création de la revue :

« Le premier numéro contient des articles des camarades Wang Lanxi, Chen Huangmei, Zhong Dianfei, Yuan Wenshu, Yu Ji et Shi Hui, entre autres. Ils avancent différentes opinions personnelles relatives à la création cinématographique en Chine, et sont sensibilisés aux questions les plus importantes et les plus urgentes telles que les réalisations, les faiblesses, la méthode de création du réalisme, la tradition historique du cinéma chinois, le niveau d'écriture des auteurs et l'encadrement de la création artistique dans l'industrie cinématographique chinoise actuelle. Ils expriment chacun leur propre opinion qu'ils ne considèrent pas comme définitive et, même si les arguments des uns et des autres ne sont pas directement confrontés, c'est toujours un signe positif. Nous espérons que désormais le milieu cinématographique saura sortir de son inertie d'autrefois et s'engager dans une recherche scientifique approfondie et sérieuse » (*Cinéma chinois*, comité de rédaction, 1956 : 96).

¹¹⁴ Ces activités comprennent, entre autres exemples, une discussion sur des questions typiques du *Journal des arts et lettres*, un éditorial du *Quotidien du Peuple* concernant une représentation des *Quinze colliers de sapèques* de l'opéra de Kunshan, l'organisation d'une semaine nationale de la musique, une discussion sur les formes nationales de musique, la reprise de la publication du journal *Wenhui*, etc.

Il importe de noter que deux des auteurs cités précédemment occupent les plus hautes fonctions dans l'industrie cinématographique, à savoir Wang Lanxi et Chen Huangmei, respectivement directeur et directeur adjoint du Bureau du cinéma. Deux autres personnes occupent également des postes-clés, il s'agit de Yuan Wenshu, directeur général de la Société cinématographique de Shanghai, et de Zhong Dianfei, directeur du département artistique du *Journal des arts et lettres*. La liste des auteurs invités pour le premier numéro montre la détermination des hauts dirigeants de l'industrie du cinéma à promouvoir la campagne des Cent Fleurs et à réformer le cinéma.

Wang Lanxi, directeur du Bureau du cinéma et plus haut responsable de l'industrie cinématographique, admet officiellement dans un article intitulé « Quelques problèmes dans le travail cinématographique » que l'approche adoptée par la direction du département de l'administration cinématographique ainsi que ses méthodes donnent lieu à de nombreuses erreurs et lacunes :

« [...] La création cinématographique pose encore de nombreux problèmes, dont les plus importants sont la faible qualité des films et leur quantité insuffisante. [...] La qualité médiocre de ces films s'explique par de nombreuses raisons, de multiples erreurs et failles dans notre réflexion ainsi que par nos méthodes d'encadrement, comme une compréhension étroite et simpliste de la politique au service des ouvriers, des paysans et des soldats ou également la mise en exergue systématique et unilatérale du contenu politique d'un film. L'ardeur et la créativité des auteurs ne sont pas pleinement mises en valeur, l'aide qui leur est apportée pour mieux comprendre la richesse de la vie réelle est insuffisante, les responsables de la création artistique utilisent le plus souvent des méthodes administratives relativement simples, et les exigences sont trop nombreuses et les encouragements trop discrets. Le volume de production de scénarios est insuffisant, etc. » (Wang, 1956 : 3-4).

Afin de remédier à ces erreurs et lacunes, Wang Lanxi suggère que les principales mesures à mettre en place par le Bureau du cinéma consistent à « renforcer le champ des responsabilités de chaque studio, réduire les restrictions sur le plan organisationnel et institutionnel et supprimer les interdictions et prescriptions » (*ibidem*).

Chen Huangmei, directeur adjoint du Bureau du cinéma, reconnaît que l'administration s'est trop immiscée dans la création cinématographique au cours des années précédentes ; il énonce les principales ingérences :

Il est vrai que, dans le passé, l'encadrement de la création cinématographique reposait sur des dogmes et une pratique sectaire, et les directives administratives étaient sommaires. En conséquence, les dirigeants se sont souvent trop ingérés dans le processus de création, de façon schématique et stricte, ce qui se manifestait principalement ainsi : trop simple interprétation du principe consistant à « être au service des ouvriers, des paysans et des soldats » et de la subordination de l'art à la politique, violation des lois de la création artistique, aucune considération de la situation réelle de l'écrivain, formulation trop simple des thèmes des films, obligation pour l'auteur de coopérer mécaniquement à des tâches politiques en fonction des mouvements politiques en cours, ce qui a entraîné de nombreuses restrictions quant au sujet et au style d'un film, qui sont l'arme qui peut attirer le plus grand nombre, la plus puissante et la plus large pour refléter la réalité, et enfin, un thème qui ne permettait d'écrire uniquement sur les travailleurs, les paysans, et les soldats, et qui n'abordait qu'un certain aspect de leur vie (Chen, 1956 : 6).

Ces deux citations confirment la référence de ces propos aux expressions « l'art est subordonné à la politique » et le cinéma « doit être au service des ouvriers, des paysans et des soldats » (Mao, 1942 : 14, 30). La première concerne la fonction du cinéma, tandis que la seconde est l'unique idéologie directrice de la création cinématographique dans la Chine nouvelle. Dans les discours susmentionnés, les gestionnaires les plus hauts placés dans l'industrie cinématographique admettent que les gestionnaires chargés du cinéma ont une compréhension à la fois étroite et simpliste de la fonction du cinéma et de l'idéologie directrice de la création cinématographique, indiquant ainsi que cette gestion se révèle inadéquate. Or, les propos de ces dirigeants de l'industrie cinématographique, qui sont les porte-parole du PCC, ont pour effet de rompre avec leur discours autoritaire initial créant les conditions nécessaires pour que les professionnels puissent remettre en cause l'idéologie directrice de la création cinématographique et le lien entre le cinéma et la politique dans le grand débat qui va suivre.

Le premier numéro de la revue *Cinéma chinois* contient également de courts articles de Yu Ji, directeur du bureau de création et directeur de la division cinéma du Département de politique générale de l'Armée populaire de libération, de Chen Bo, directeur du Studio du Premier-Août, et du célèbre réalisateur et acteur Shi Hui.

Dans son article intitulé « Pourquoi les scénaristes se sentent-ils 'méprisables' ? », Yu Ji illustre l'état d'esprit d'un scénariste représentatif :

« Il sait comment écrire ce qui sera approuvé et ce qui ne le sera pas, donc pour être approuvé, il renonce à regret à ce qu'il lui plaît d'écrire et compose un texte qui

ne le satisfait pas, mais dont il a la conviction qu'il pourra être accepté » (Yu, 1956 : 18).

En tant que directeur de la division cinéma de l'armée, Yu Ji attribue cette mentalité au « manque d'opinion subjective » de l'auteur et soutient que la censure cinématographique est à la fois nécessaire et bénéfique :

« Il est tout à fait normal que des films soient censurés. Il est d'usage qu'ils ne soient pas toujours approuvés, c'est un phénomène normal conforme aux règles (en revanche, il n'est pas convenable qu'ils soient toujours approuvés, quelle que soit la qualité du travail). La censure n'est en aucun cas une charge supplémentaire pour l'auteur, il s'agit d'une étape importante de la création qui contribue à améliorer le film en aidant l'auteur à examiner plus en détail son approche du travail ainsi que le fruit de son travail » (*ibidem*).

Yu Ji affirme que les souhaits subjectifs du Département de la censure sont raisonnables, mais que ses mauvaises méthodes de travail sont, pour les auteurs, la source de grands tourments. Selon le spécialiste du cinéma Qi Zhi, le point de vue de Yu Ji « semble être objectif et juste, mais il s'agit en réalité de paroles creuses » :

« Le système de censure et les critères de la censure de cette époque sont à l'origine de la mentalité précédemment soulignée du scénariste. Blâmer les méthodes du Département de la censure et les indécisions d'un scénariste relève d'un jugement erroné de la réalité » (Qi, 2010 : 238).

Dans son article intitulé « L'encadrement dans le domaine des arts : le jardinier infatigable », Chen Bo reconnaît tout d'abord les problèmes causés par l'ingérence de la direction du Studio du Premier-Août dans le cinéma. Par exemple, certains dirigeants « imposent des règles rigides concernant les techniques d'expression artistique et les intrigues de certains films ». Ces interventions de l'administration réduisent la « qualité artistique » des longs métrages et « empêchent même les auteurs de penser de manière indépendante et de se montrer audacieux dans la création » (Chen, 1956 : 19). Néanmoins, Chen Bo continue de penser que, malgré la campagne des Cent Fleurs, la création cinématographique doit rester sous la direction du Parti, voire être renforcée (*ibidem*). Unique dirigeant d'un studio national subordonné à l'armée, Chen Bo propose sa propre interprétation de cette campagne : « Lors de la mise en œuvre de la politique 'Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent', les

camarades qui dirigent la création artistique, tout comme un jardinier appliqué, doivent cultiver toutes sortes de fleurs dans le jardin afin que toutes sortes de fleurs puissent fleurir en toutes saisons, pour que toutes les opinions puissent s'exprimer au sein de la « rivalité » entre les dirigeants, de sorte que la création artistique soit encore davantage stimulée » (*ibidem*). Chen Bo compare l'ingérence politique dans le cinéma à un jardinier dans un jardin, et le cinéma à une fleur dans un jardin, tout en soulignant que les discussions relatives à la création cinématographique doivent être menées sous la direction du Parti, et que c'est une erreur de ne pas tenir compte des opinions des dirigeants : il s'agit de défendre efficacement le rôle directeur du Parti depuis l'écriture du scénario jusqu'à la réalisation du film.

En tant que réalisateur et acteur, le point de vue de Shi Hui est diamétralement opposé à ceux des deux responsables du cinéma dépendant de l'armée. Il décrit l'extrême passivité à laquelle sont réduits les réalisateurs des studios nationaux, avant, pendant et après les tournages. Tout d'abord, ils doivent attendre passivement que la direction du studio les convoque aux tournages, sans que, préalablement, ils aient eu accès au scénario (Shi, 1956 : 20). Au cours du tournage, les metteurs en scène sont souvent « mécontents du scénario, peu familiers avec la vie décrite dans celui-ci, dépourvus d'idées créatives et uniquement concentrés sur l'achèvement du plan de production » (*ibidem*). Pour l'équipe du film, la création cinématographique est considérée comme un travail administratif ordinaire servant à organiser les tâches de tournage (*ibidem*). Une fois le tournage terminé, le film est soumis à une double censure par le studio et par le Bureau du cinéma.

Shi Hui souligne l'inégalité de statut entre les réalisateurs et les dirigeants de l'administration. Cette relation hiérarchique conduit au fait que la majorité des metteurs en scène se conforment à tout ordre donné par les dirigeants : « Chaque mot de la direction est un jugement ou une instruction corrects » (*ibidem*). Et lorsqu'un réalisateur retourne au sein de son équipe, sa relation avec les autres professionnels du cinéma est également hiérarchique, ils ne peuvent dialoguer sur un pied d'égalité et le réalisateur ne peut qu'annoncer « les instructions du directeur du Département... les instructions du directeur du studio... les instructions du réalisateur... » (*ibidem*).

Comme le note le rédacteur en chef de la revue *Cinéma chinois*, les arguments des différents auteurs de ce premier numéro n'ont pas encore été directement confrontés. Mais nous constatons que ces articles révèlent des divergences d'opinions, voire des conflits violents, ouvrant la voie au grand débat à venir sur la campagne des Cent Fleurs au sein de l'industrie cinématographique.

Grâce à l'encouragement et à l'organisation minutieuse des dirigeants chargés du département cinématographique, les professionnels témoignent d'un regain de dynamisme. Du 14 novembre au 22 décembre 1956, le journal *Wenhui* lance une discussion thématique intitulée « Pourquoi y a-t-il si peu de bons films chinois ? ». Scénaristes, réalisateurs, acteurs, cadres, preneurs de son, projectionnistes, directeurs de théâtre et public : tous rédigent des articles pour exprimer leurs propres opinions (Zhang, 2014 : 107-108).

Le 21 décembre, Zhong Dianfei, alors directeur du département artistique du *Journal des arts et lettres*, écrit un article intitulé « Les gongs et tambours du cinéma » sous la signature « Commentateur de ce journal ». Dans son texte, il divise les 24 articles reçus lors de la discussion lancée par le journal *Wenhui* en deux catégories : « La première relève de l'encadrement du cinéma sur le plan de l'organisation, c'est-à-dire la direction administrative de la création et de la production cinématographique ; la seconde relève de l'encadrement du cinéma sur le plan de l'idéologie, à savoir les questions relatives à la tradition du cinéma chinois, la restriction des sujets, l'approche centrée sur les réalisateurs, etc. (Zhong, 1956 : 79).

À partir du 25 décembre, le journal *Wenhui* change le thème de la discussion qui devient « Discussion sur les questions cinématographiques », et qui se poursuit jusqu'à la fin du mois de mars (Zhang : 108-109). Le débat qui se déroule de la mi-novembre 1956 à la fin mars 1957 a un grand impact, non seulement sur l'industrie cinématographique, mais également sur le monde culturel : un mois après le débat, des journaux tels que *Le Quotidien du peuple* et *Le Quotidien Guangming* publient tous un résumé des rapports (Meng, 2011 : 223).

En nous appuyant sur notre étude des « Interventions » de Yan'an du chapitre III, nous examinerons ce phénomène discursif extrêmement important dans l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle.

7.2.2 La mise en lumière de la tradition cinématographique et une tentative de rompre avec l'objet de discours des « Interventions » de Yan'an

L'approche des professionnels du cinéma vis-à-vis de la tradition cinématographique chinoise constitue la question la plus sensible et la plus redoutable de ce débat. Comme l'affirme Qi Zhi, elle « a trait à l'évaluation du cinéma dans la Chine nouvelle, aux idées de Mao Zedong sur le plan de la littérature et de l'art, et à la politique littéraire et artistique du Parti », et si les participants au débat ne restent pas mesurés dans leurs propos, ils risquent d'être considérés par leurs pairs et leurs supérieurs comme ayant commis le délit d'être « hostiles au Parti et au socialisme », et de perdre leur emploi, voire d'être envoyés à la campagne pour se soumettre à une rééducation par le travail (Qi, 2010 : 253-254). Au cours de ce débat, les réalisateurs Sun Yu et Shi Hui, le scénariste Wang Gong et le théoricien du cinéma Zhong Dianfei, entre autres, livrent leurs points de vue sur la façon d'aborder la question de la tradition cinématographique chinoise.

Sun Yu, le réalisateur des films sur la Guerre antijaponaise *Le petit jouet* et *La grande route*, est le premier à mener une réflexion plus globale et plus approfondie sur la manière dont la Chine nouvelle devrait respecter la tradition cinématographique chinoise. Selon lui, la raison de la « faible qualité et du manque d'originalité » des films de la Chine nouvelle, qui « suscite le mécontentement de nombreux spectateurs, avec un taux de fréquentation baissant jusqu'à environ 30 à 40 %, voire chute jusqu'à seulement 9 % », est que « la tradition artistique du cinéma progressiste depuis le Mouvement du 4 mai n'est pas bien acceptée » (Sun, 1956 : 54).

Wang Gong, scénariste et directeur adjoint de la revue « Cinéma populaire », précise dans un article titré « Les vicissitudes de l'industrie cinématographique » que la raison fondamentale pour laquelle les professionnels du cinéma de la Chine nouvelle font fi de la tradition cinématographique chinoise d'avant 1949 réside dans une théorie dominante :

Il faut être assuré que le cinéma chinois progressiste d'avant la Libération et le développement du cinéma pour le peuple d'aujourd'hui maintiennent des liens étroits et inséparables. [...] Mais, sur cette question fondamentale, le Bureau du cinéma a fait preuve, durant la période précédente, d'une grande partialité, depuis la réflexion menée par les dirigeants jusqu'à l'exécution du travail. Une théorie, très en vogue pendant un certain temps, affirmait que le « cinéma du peuple » ne fut créé qu'à partir de 1947 ou 1948 dans le nord-est de la Chine, et ne prenait donc pas en compte la tradition progressiste du cinéma chinois avant la Libération. Cette vision de la rupture des

courants historiques se fonde sur cette théorie : elle sous-tend de façon trop simpliste que les anciens films chinois étaient destinés à la petite bourgeoisie et à la bourgeoisie, et que seuls les films pour le peuple sont destinés aux ouvriers, aux paysans et aux soldats (Wang, 1956 : 51).

L'article de Zhong Zhongfei intitulé « Les gongs et les tambours du cinéma » suggère en effet, en ayant recours à des questions rhétoriques, que le cinéma de la Chine nouvelle devrait profiter des nombreux aspects de l'expérience des studios privés, de la production à l'écriture du scénario, en passant par la réalisation, l'interprétation, etc. :

« [...] Les professionnels du cinéma chinois exerçant dans les studios Mingxing, Lianhua, Diantong, Kunlun et Changcheng ont-ils de meilleures expériences ? Y a-t-il encore quelque chose qui vaille la peine d'apprendre dans les domaines tels que la production, la création, l'écriture de scénario, la réalisation, l'interprétation, la photographie, la distribution ?

Notre réponse est affirmative. Seules certaines personnes qui font preuve de sectarisme sont impatientes de passer outre ces expériences et cet apprentissage ! Elles espèrent aller vite et loin, de façon à éviter l'obstacle qu'ils représenteraient ! » (Zhong, 1956 : 80).

Shi Hui, le réalisateur de *La lettre à plumes* (1954), premier film sur la Guerre antijaponaise pour enfants tourné sous le régime socialiste, écrit également, le 3 décembre 1956 dans le journal *Wenhui*, un article titré « Préserver la tradition cinématographique chinoise », suggérant de tirer les leçons du passé :

« C'est seulement maintenant que la question de la rupture avec la tradition cinématographique chinoise attire l'attention. Combien de films à succès y a-t-il eu depuis *L'orphelin sauve son grand-père* (1923) jusqu'à aujourd'hui ? Combien y a-t-il eu d'acteurs talentueux depuis Ruan Lingyu jusqu'à aujourd'hui ? Ces deux questions méritent d'être soulevées, mais pas un seul mot n'a été prononcé sur le sujet depuis la Libération, c'est difficile à comprendre ! Naturellement, nous ne considérons pas les déchets du passé, l'érotisme bourgeois et la vulgarité comme relevant de la tradition. Mais quoi qu'il en soit, l'industrie cinématographique populaire ne peut pas acquérir soudainement une popularité : elle doit s'inscrire dans un héritage pour pouvoir évoluer rapidement » (Shi, 1956 : 59).

De fait, la question de savoir comment aborder la tradition du cinéma chinois est sensible, elle touche en effet à l'objet du discours des « Interventions » de Yan'an : « la littérature et l'art prolétariens » (Mao, 1942 : 13). Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre III, dans les

« Interventions » de Yan'an, Mao Zedong « départage, désigne, nomme et instaure » la littérature et l'art comme objet (Foucault, 1969 : 57) en utilisant la théorie des classes selon le marxisme, ce qui conduit à la formation de la littérature et l'art prolétariens comme objet du discours. Avec la formation de cet objet, le PCC éloigne la culture, qui a émergé avec le Mouvement du 4 mai 1919, du cadre culturel traditionnel et l'intègre dans un nouveau cadre culturel, construit sur la théorie des classes du marxisme. Les objets de culture des autres classes sont transformés et étiquetés comme des objets de discours opposés, ils se voient alors complètement exclus du nouvel ordre culturel. C'est la raison pour laquelle la théorie mentionnée par Wang Gong a pu devenir dominante.

Or, dans ce débat, les professionnels du cinéma susmentionnés soulignent qu'il importe de valoriser la tradition cinématographique chinoise. Leurs requêtes sont les suivantes : ils souhaitent changer la vision stéréotypée que partagent les dirigeants et les auteurs de l'industrie cinématographique de la Chine nouvelle selon laquelle les films chinois d'avant 1949 sont des films destinés à la petite bourgeoisie et à la bourgeoisie ; le monde cinématographique ne doit pas provoquer une rupture par la force entre l'histoire du cinéma chinois d'avant 1949 et celle d'après 1949, en recourant à la théorie des classes ; afin d'améliorer la qualité des films chinois, le cinéma de la Chine nouvelle doit « accepter la tradition artistique du cinéma progressif depuis le 'Mouvement du 4 mai' », et les dirigeants du Bureau du cinéma et les professionnels doivent respecter et valoriser les créations du cinéma traditionnel et en tirer des enseignements (Sun, 1956 : 54).

En substance, ce débat constitue une tentative extrêmement ambitieuse entreprise par le monde du cinéma pour rompre avec l'objet de discours établi par les « Interventions » de Yan'an qui régissait le monde cinématographique chinois. Autrement dit, à partir du moment où la tradition cinématographique d'avant 1949, sous un système libéral et commercial, sera acceptée par le monde cinématographique de la Chine nouvelle, le cinéma d'avant 1949 aura l'occasion de sortir du cadre de la théorie des classes élaborée par le PCC pour rétablir le cadre initial d'une culture pluraliste, libre et commerciale. Cette évolution aura inévitablement un impact considérable sur le cinéma prolétarien sous le système cinématographique socialiste, cette partie la plus importante de l'objet du discours de « la littérature et l'art prolétariens », et menacera d'ébranler, voire de bouleverser, l'ordre cinématographique prolétarien établi et le système cinématographique socialiste en Chine nouvelle (Mao, 1942 : 13). Cette question est donc extrêmement importante dans ce grand débat : elle touche au sujet fondamental qu'est la réforme du système cinématographique socialiste, que Qi Zhi décrit comme « la voix la plus

forte dans la libre expression d'opinion » (Qi, 2010 : 255).

7.2.3 De « rôle principal » à « spectateur » des films : limiter le concept du discours « ouvriers-paysans-soldats »

La notion « ouvriers-paysans-soldats », l'un des concepts fondamentaux établis dans les « Interventions » de Yan'an, est l'un des sujets brûlants du débat (Mao, 1942 : 5). Dans son article « Les gongs et les tambours du cinéma », Zhong Dianfei s'interroge sur le concept « Film sur les ouvriers, les paysans et les soldats » :

« Premièrement, le cinéma est tout à fait disposé à se mettre au service des ouvriers, des paysans et des soldats, mais le public est peu nombreux, donc l'objet 'ouvriers, paysans et soldats' dont il faut être au service ne serait-il pas abstrait ? Deuxièmement, ce concept signifie-t-il que les films traitant des ouvriers, des paysans et des soldats doivent dominer tous les autres films, voire s'intituler 'Film sur les ouvriers, les paysans et les soldats' ? [...] L'appellation 'Film sur les ouvriers, les paysans et les soldats' demeure un 'événement qui a sa raison d'être, mais que l'on n'a pu encore expliquer', et sa signification est ambiguë : elle peut être interprétée comme signifiant que le film est au service des ouvriers, des paysans et des soldats, ou que le film ne peut décrire que des ouvriers, des paysans et des soldats. Mais, à l'examiner dans les faits, son caractère dogmatique et sectaire est évident. Ce qui rend ce titre dogmatique, c'est qu'il a pour effet de figer la directive correcte du Parti selon laquelle 'la littérature et l'art doivent être au service des ouvriers, des paysans et des soldats' et en reflète une mauvaise interprétation. Et ce qui le rend sectaire, c'est qu'il a pour conséquence de distinguer les anciens films chinois, collectivement appelés 'films petits-bourgeois', les qualifiant de 'films négatifs' ! » (Zhong, 1956 : 79).

Zhong Dianfei souligne ici le caractère ambigu de la signification du concept « Film sur les ouvriers, les paysans et les soldats » : « Il peut être interprété comme signifiant que le film est au service des ouvriers, des paysans et des soldats, ou que le film ne peut décrire que des ouvriers, des paysans et des soldats » (*ibidem*). Yuan Wenshu, directeur de la Société cinématographique de Shanghai en charge de la production, livre un point de vue très similaire à celui de Zhong Dianfei. Dans son article intitulé « Abroger les règles draconiennes dans la création cinématographique », il fait une étude critique des « Interventions » de Yan'an, le texte principal qui détermine la politique cinématographique dans la Chine nouvelle pour expliquer son point de vue :

« [...] Dans les ‘Interventions aux causeries sur la littérature et l’art à Yan’an’, le président Mao n’affirme jamais que la littérature et l’art doivent uniquement être au service des ouvriers, des paysans et des soldats, et qu’il est seulement admis d’écrire sur ces trois catégories de personnes, à l’exclusion de toute autre. Cependant, dans les faits, nous n’écrivons que sur les ouvriers, les paysans et les soldats, et laissons de côté un large éventail de sujets possibles : même la transformation des intellectuels, les progrès de la petite bourgeoisie et l’évolution de la vie des capitalistes, des propriétaires ou des riches paysans ne sont pas considérés comme étant des thèmes reflétant l’affirmation selon laquelle ‘la littérature et l’art doivent être au service des ouvriers, des paysans et des soldats’. [...] À la suite de la publication de la directive du président Mao consistant à se mettre au service des ouvriers, des paysans et des soldats dans la littérature et l’art, nos théoriciens – faute de réfléchir à notre pratique concrète à la lumière des caractéristiques littéraires et artistiques conformes à cette politique et de fournir une véritable orientation théorique sur le plan artistique selon les règles de la création – ont écrit plusieurs articles vides de sens sur les raisons pour lesquelles nous devons être au service des ouvriers, des paysans et des soldats et sur l’importance d’être à leur service [...] C’est pourquoi, la soi-disant orientation théorique se résume toujours, à l’instar des chants psalmodiés et murmurés par les moines, à ‘renforcer l’étude du marxisme-léninisme, mieux comprendre la vie des ouvriers, des paysans et des soldats’, et encore à ‘mieux comprendre la vie des ouvriers, des paysans et des soldats, renforcer l’étude du marxisme-léninisme’ » (Yuan, 1956 : 15).

En effet, lorsque nous avons étudié le concept « ouvriers-paysans-soldats » dans les « Interventions », nous avons analysé les raisons pour lesquelles il ne peut que susciter la polémique dans la pratique du discours (Mao, 1942 : 5). Concernant les films de l’époque de Mao, ce concept recouvre trois acceptions des films : le public, le contenu et l’auteur. Dans la pratique discursive des « Interventions », le concept « ouvriers-paysans-soldats » apparaît d’abord comme relevant du public (*ibidem*). Par la suite, l’application de ce concept conduit peu à peu au franchissement des limites de la catégorie du public (*ibidem*). Après l’arrivée au pouvoir du PCC, les ouvriers, les paysans et les soldats deviennent progressivement sujets des films et ils commencent à tenir des rôles principaux. Puis, suite à la disparition des studios de cinéma privés en 1953 et à la nationalisation de toute l’industrie cinématographique, les ouvriers, les paysans et les soldats monopolisent quasiment tous les sujets des films et en sont généralement les acteurs principaux.

Dans ce contexte, les professionnels du cinéma, représentés par Zhong Dianfei et Yuan

Wenshu, estiment que la raison de la baisse d'audience des films a trait au fait que les gestionnaires des départements du cinéma ont une conception étroite, limitée et figée de la notion de « l'art et la littérature au service des ouvriers, des paysans et des soldats » (Zhong, 1956 : 79). Après avoir analysé les trois acceptions du concept « ouvriers-paysans-soldats », nous pouvons constater que la controverse qui oppose les professionnels du cinéma et les dirigeants de ces départements porte principalement sur les deux premières acceptions du concept : est-ce que les ouvriers, les paysans et les soldats constituent l'unique public du cinéma dans la Chine nouvelle ? Est-ce que ces trois catégories de personnes doivent uniquement définir les thèmes des films de la Chine nouvelle et détenir tous les rôles principaux ? La réponse à ces questions dépend en réalité de la flexibilité ou du durcissement de la politique cinématographique à l'époque de Mao. Lorsque la politique cinématographique est stricte, même « la transformation des intellectuels, les progrès de la petite bourgeoisie et l'évolution de la vie des capitalistes, des propriétaires ou des riches paysans », qu'évoque Yuan Wenshu ne sont plus des sujets considérés par les gestionnaires du cinéma comme relevant de la notion selon laquelle « la littérature et l'art doivent être au service des ouvriers, des paysans et des soldats » (Yuan, 1956 : 15).

Les professionnels du cinéma, dont les chefs de file sont Zhong Dianfei et Yuan Wenshu, considèrent qu'il devrait être possible d'écrire sur un plus large éventail de thèmes dans le cadre de la pratique cinématographique que celui illustrant la vie des ouvriers, des paysans et des militaires. Ces professionnels souhaitent ainsi qu'ils puissent, certes, attirer une audience mais qu'ils n'accaparent plus les sujets des films et leurs rôles principaux.

La limite du concept du discours « ouvriers-paysans-soldats » conduit inévitablement les professionnels du cinéma à mener une réflexion sur la planification thématique. Xu Suling¹¹⁵, réalisateur du film sur la Guerre antijaponaise *Bataille sanglante dans la ville de Baoshan* (1939), souligne le caractère irrationnel de la planification thématique dans « Le réalisateur doit prendre l'initiative sur le plan créatif » :

« Les longs métrages ne doivent pas être divisés en thèmes, tels que l'industrie ou l'agriculture, parce que l'on pourrait ainsi diviser sans fin. Si c'était le cas, il y aurait des films de journalistes, d'écrivains, d'étudiants, etc. La situation actuelle est que les agriculteurs ne veulent pas regarder les films sur la ruralité, car ceux-ci ne décrivent pas les pensées et les sentiments intérieurs des personnages : ils expliquent seulement

¹¹⁵ Xu Suling a également tourné deux autres films sur la Seconde Guerre sino-japonaise : *Symphonie de la vie* (1950) et *Le lanceur de couteaux* (1963).

les politiques rurales. Sur ce point, les connaissances des artistes concernant les agriculteurs d'aujourd'hui sont lacunaires » (Xu, 1956 : 38).

Les réalisateurs Zheng Junli et Qu Baiyin et l'acteur Zhao Dan, entre autres personnalités, pensent que la sélection des thèmes des films et les plans de production devraient être effectués non pas en fonction des intentions des dirigeants, mais selon les besoins du public :

« Nous pensons que nous devons décider du choix de nos sujets et de notre plan de production afin de satisfaire les besoins du public [...] or notre choix des sujets des films durant ces dernières années n'est pas guidé par les besoins réels du public, mais conformément aux intentions subjectives de nos dirigeants, conduisant inévitablement à une certaine subjectivité [...] la question de la répétition des thèmes et de la similitude des intrigues n'est pas encore résolue, de sorte qu'il en découle un déséquilibre » (Zheng, Zhao, Qu etc., 1957 : 251)¹¹⁶.

La notion de la littérature et l'art au service des ouvriers, des paysans et des soldats équivaut fondamentalement à la littérature et l'art au service de la politique. Or, la planification thématique est précisément le fruit de cette notion de la littérature et l'art au service de la politique, et elle restreint, dès la source, la production de l'ensemble des films de l'époque de Mao, y compris les films sur la Guerre antijaponaise (Zhong, 1956 : 79). Le seul moyen de se libérer de cette contrainte dans le contexte de cette époque est de limiter l'utilisation du concept « ouvriers-paysans-soldats », de sorte que de « rôles principaux » des films, ils deviennent les « spectateurs » des films. C'est là l'unique façon d'atteindre l'idéal souhaité par les professionnels du cinéma : sélectionner leurs sujets et planifier la production en fonction des besoins du public.

7.2.4 Une tentative de renverser l'ordre de production du discours cinématographique à l'époque de Mao

En analysant les « Interventions » de Yan'an, texte qui sert de fondement à la formulation de la politique cinématographique mise en œuvre durant l'époque de Mao, nous étudions l'opération des procédures de discours, et mettons en évidence l'une des procédures d'exclusion les plus importantes établies par les « Interventions », à savoir la « subordination de la

¹¹⁶ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 251.

littérature et l'art à la politique » considérée comme la « vérité la plus haute » de l'ordre du discours (Mao, 1942 : 30, Foucault, 1971 : 17). Cette vérité suprême établit un lien hiérarchique entre le cinéma et la politique. Dans le cadre d'un système cinématographique socialiste imposé, le cinéma est contraint d'être au service de la politique qui rejette et réprime inévitablement un discours cinématographique qui n'est pas conforme aux critères politiques. La mise en place et l'application de la procédure de production du discours cinématographique, le cinéma au service de la politique, entraînent de nombreux problèmes relatifs à la réalisation de films depuis 1949. Au cours de ce grand débat, réalisateurs, scénaristes et écrivains, tous rédigent des articles pour exposer les difficultés qu'ils rencontrent pendant la réalisation de leurs films.

Le cinéaste Shi Hui décrit l'expérience amère des réalisateurs du régime socialiste durant les premières années suivant la fondation de la RPC :

« Ce qui va le plus à l'encontre des caractéristiques de la création cinématographique, c'est que les réalisateurs et les scénaristes ne communiquent plus. La lecture du scénario provoque des migraines à certains réalisateurs : comment, dans ce cas, peuvent-ils réaliser leur film ? Mais la direction soutient qu'il n'est pas facile de faire approuver un scénario, qu'il faut tourner le film et ne plus modifier le scénario. Et lorsque le metteur en scène présente ce genre de scénario aux acteurs, il est délicat pour lui de dire qu'il est mauvais. C'est douloureux à vivre pour lui parce que cette version est définitive et aucune modification ne peut le rendre meilleur ! C'est cette situation que vivent les réalisateurs depuis quelques années » (Shi, 1956 : 60).

Dans un article intitulé « Sauvez le cinéma », l'écrivain et scénariste Lao She révèle le tort causé par la politique à l'art cinématographique, rendant impossible pour les réalisateurs et les acteurs d'agir comme il se doit :

« Là où le problème pouvait être résolu auparavant en quelques phrases, un cadre, ayant l'air hébété, se présente et fait un exposé politique de dix ou quinze minutes. Le résultat est que le film n'est pas très différent d'une mascarade, excepté qu'il coûte quelques dizaines de milliers de yuans de plus pour les frais de tournage. Ce qui précède n'est pas un cas concret, mais les exemples sont peut-être pires encore. [...]

Même les anciens réalisateurs sont restés silencieux. Ils sont expérimentés et compétents, mais ils ne connaissent pas le scénario creux et insipide du réalisateur et, s'ils tournent, même occasionnellement, ce genre de film, ils sont condamnés à l'échec.

Les acteurs n'ont pas la possibilité de réellement interpréter : qui peut avoir un jeu convaincant quand il s'agit de parler d'amour, puis soudainement de discuter

d'évènements mondiaux ? Regarder des acteurs célèbres souffrir dans les films me fait verser des larmes ! » (Lao, 1956 : 58).

Dans le même article, Lao She attire l'attention sur le fait qu'un scénario écrit par un écrivain n'est pas respecté comme il le mérite, qu'il est modifié par de nombreuses personnes de telle sorte qu'il est, au final, entièrement transformé :

« Lorsqu'un scénario arrive, tout le monde y apporte des changements majeurs. Peu importe la consistance du script original, le fait qu'il soit écrit par une seule personne présente toujours des avantages. Mais après l'avoir remanié profondément, ces avantages sont quasiment réduits à néant : si la valeur artistique était de 40 %, elle n'atteint même plus 10 % après réécriture. La version définitive du scénario qui résulte de cette réunion, qui a pour but de le remanier, est insipide : il ne subsiste plus rien de la beauté de la langue, de la captivante intrigue, de la singularité du style et de l'intégrité de la structure. Bien entendu, le film issu de cette version finale est un échec total, et le public désapprouve » (Lao, 1956 : 58).

Dans son article « Le problème fondamental n'est pas lié aux caractéristiques artistiques », le scénariste Yang Cunbin identifie les problèmes auxquels est confrontée l'écriture de scénario :

« [...] Les problèmes sur le plan créatif découlent d'une création artistique inappropriée due aux ordres des supérieurs et à l'obéissance des subordonnés. [...] Il y eut trop tôt trop d'ingérence dans ce qui peut et ne peut pas être écrit dans la 'dissertation sur un sujet, remise dans les délais' du scénariste. Si une telle ingérence peut faire avorter certains films prometteurs, elle peut aussi encourager la naissance de certains films dénués de sens. Au cours du processus d'écriture, les suggestions sont trop nombreuses de sorte que l'auteur doit sans cesse réviser son travail, ce qui entraîne, pour lui, un manque de plaisir sur le plan créatif et la rédaction d'un scénario sans aucun intérêt » (Yang, 1956 : 61).

Face aux enjeux mentionnés ci-dessus, les professionnels du cinéma tentent de sortir du cadre initial selon lequel le cinéma doit être au service de la politique. La plus emblématique de ces tentatives est celle de Chen Liting, réalisateur des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise *Amour lointain* (1947) et *Trois destinées* (1949), qui est le premier à soulever la question du statut et des droits du réalisateur dans la production cinématographique :

« Le réalisateur ne peut pas ne pas être le maillon central de l'organisation de la production d'un film. Car, de par sa fonction, lui seul est en mesure d'anticiper les images du film à produire, et lui seul est apte à évaluer la personnalité des auteurs et leur contribution au film qu'il a imaginé. [...] Or, l'organisation de la production nationale de longs métrages au cours des dernières années ne l'a pas permis. Dans leur gestion des films, les dirigeants n'ont pas une bonne compréhension de ce maillon central traditionnel de l'organisation de la production cinématographique. Ils considèrent les scénaristes, les réalisateurs, les acteurs et les techniciens comme ayant un statut égal dans la réalisation des films. Ils rassemblent et sélectionnent les scénarios sous les différents angles administratifs de l'encadrement de la production, et affectent les réalisateurs aux scénarios et les acteurs aux réalisateurs. C'est ainsi qu'une nouvelle équipe de tournage est désignée pour chaque nouveau film, et le groupe se dissout immédiatement après le tournage. On peut dire qu'il s'agit d'une organisation de production qui a pour pivot les responsables administratifs » (Chen, 1956 : 48).

Le cinéaste Sun Yu partage ce point de vue :

« Je pense que l'une des notions les plus importantes et les plus évidentes, mais qui est négligée et contredite dans le monde du cinéma d'aujourd'hui, est le rôle central du réalisateur dans la création artistique. Le metteur en scène est le commandant en chef : le travail collectif des scénaristes, acteurs, directeurs de la photographie, preneurs de son, artistes et de toute l'équipe de tournage aboutit à une production artistique cohérente et complète sous l'unique direction du réalisateur. Il en va de même pour les cinéastes des pays capitalistes, de l'Union soviétique et des pays démocratiques, et également pour les réalisateurs chinois dans le passé. C'est là une vérité universelle de cet art particulier qu'est le cinéma, c'est la loi du développement de cet art multimédia » (Sun, 1956 : 54-55).

Le bon sens veut que le metteur en scène soit au centre de la réalisation cinématographique. Dans le cadre du système cinématographique socialiste, ce dernier se voit remplacé par un nouveau centre : une direction administrative. En réalité, Sun Yu ne nie pas la nécessité de cette direction. Il convient que « le rôle du réalisateur n'est pas absolument primordial, et qu'afin de servir correctement le peuple et la construction du socialisme, [...] les réalisateurs ont un besoin urgent d'encadrement » (*ibid.* : 55). Ce à quoi Sun Yu s'oppose, c'est à une forme d'encadrement administratif. Selon lui, accepter la direction du Parti ne signifie pas « qu'il faille donner des ordres administratifs au réalisateur pour qu'il filme des scénarios conceptuels et stéréotypés qui ne lui sont pas

familiers et qui ne stimulent pas sa créativité ». Cette acceptation signifie encore moins que le réalisateur « doit être harcelé de tous côtés, que des administratifs s’immiscent dans le découpage du scénario et le montage du film, dans le choix des acteurs et même que soit utilisé le vote à main levée pour décider de l’approche artistique qu’il doit adopter » (*ibidem*).

C’est précisément ce que les réalisateurs Zheng Junli, Qu Baiyin et Xu Tao, le réalisateur et acteur Liu Qiong, l’acteur Zhao Dan et d’autres professionnels du cinéma évoquent dans leur article intitulé « Discussion nocturne au coin du feu », publié conjointement en 1957 dans la revue *Cinéma chinois*, comme « une contradiction entre les ordres administratifs des dirigeants et les lois de la création artistique » (Zheng, Liu, Qu etc., 1957 : 240)¹¹⁷.

Zhong Dianfei résume ainsi cette méthode d’encadrement administratif dans le domaine cinématographique :

« La façon la plus simple de diriger une production cinématographique est de planifier, de donner des instructions, de prendre des décisions et de tenir des réunions, et la façon la plus simple de planifier est d’établir une proportion des thèmes, par exemple, 10 pour l’industrie, 15 pour l’agriculture, etc. Pour résoudre les questions liées aux idées créatives, la ‘décision’ des dirigeants est la plus efficace. Les professionnels du cinéma doivent écouter, même contre leur gré, ce que préconisent le Bureau du cinéma, le ministère de la Culture ou toute personne aux commandes. Grâce à une ‘séance d’études’ politiques annuelle à laquelle s’ajoute une synthèse, toute question peut être résolue [...]

Cette approche administrative des dirigeants chargés de la création permet de faire évoluer les choses graduellement et de manière ordonnée et raisonnable. Le système consistant à demander des instructions et à présenter des comptes rendus est satisfaisant. Toutefois, ce qui est fixé sur pellicule au final est aussi insipide qu’une demande d’instruction, un rapport ou une réunion. Ce genre de film national n’est pas très populaire auprès de la majorité du public, et nul besoin d’une théorie très élaborée pour comprendre ce fait ! » (Zhong, 1956 : 79).

Le réalisateur et scénariste Wu Zuguang critique vivement et sans détour le système d’organisation et d’encadrement dans le domaine cinématographique, dans l’article intitulé

¹¹⁷ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 251.

« Il vaudrait mieux que le Parti n'encadre pas le travail artistique » :

« Le système relatif à l'organisation est stupide, mieux vaut ne pas encadrer le travail artistique. Le travail sur le plan cinématographique est tellement mauvais que je pense que chaque réalisateur et chaque acteur lié au Bureau du cinéma peuvent marcher la tête haute et n'assumer aucune responsabilité pour aucun film : tout est décidé par les dirigeants, et toute initiative artistique, réécriture du scénario, etc. est également conforme aux intentions de la direction. Il n'est pas rare qu'un scénario soit retravaillé une douzaine de fois et se révèle au final de qualité inférieure à la première version » (Wu, 1957b : 117).

Espérant pouvoir renouer avec la tradition du cinéma chinois, les professionnels du cinéma s'efforcent d'axer la production cinématographique sur le réalisateur, et proposent même de supprimer l'encadrement du Parti dans la création. Il s'agit d'une tentative de rompre avec l'ordre de production du discours qui subordonne le cinéma à la politique sur le plan artistique, et de réduire l'ingérence politique dans la production cinématographique.

7.2.5 Une réforme du système de production cinématographique de courte durée

À cette époque, les professionnels du cinéma et les dirigeants de l'industrie cinématographique entretiennent, pour l'essentiel, une relation cordiale. Certains d'entre eux émettent des critiques dans les médias visant divers problèmes relatifs au cinéma. Une partie de ces critiques sont entendues par le département de gestion cinématographique, ce qui incite le Bureau du cinéma, qui fait partie du ministère de la Culture, à accélérer la réforme du système de production cinématographique.

Le 15 janvier 1957, le ministère de la Culture soumet au Bureau de la propagande du Comité central du PCC et au Comité central du PCC le « Rapport du groupe dirigeant du Parti du ministère de la Culture concernant certaines questions relatives à l'amélioration du travail cinématographique ». Dans ce rapport, le ministère de la Culture reconnaît que « la production cinématographique présente encore de graves lacunes à l'heure actuelle », dont les plus importantes sont « la faible quantité des films et leur qualité insuffisante ; le système de gestion est trop centralisé et le niveau de censure est excessif et trop strict, ce qui a pour conséquence de freiner l'enthousiasme des auteurs [...] » (Le ministère de la Culture, 1957 : 92-93). Afin de

remédier à la situation, le ministère de la Culture élabore sept propositions pour modifier l'organisation et la gestion cinématographique, dont les deux premières sont les plus importantes :

« 1. Faire évoluer la pratique de la centralisation excessive de la production cinématographique, de la trop grande ingérence dans la création artistique, et décentraliser la responsabilité de la création artistique. Selon les circonstances, les studios peuvent mettre en place des groupes de création et se charger de la responsabilité de la création artistique, le tout sous la direction des réalisateurs, ou bien, ils peuvent adopter la méthode consistant à faire assumer l'entière responsabilité de la production par les producteurs, les rédacteurs, les techniciens en chef et les principaux membres de l'équipe de tournage (c'est-à-dire des unités de production indépendantes, responsables de la création artistique et de la comptabilité économique) qui seront alors en charge de l'écriture des scénarios, de la sélection des acteurs, de l'établissement de la planification du travail, et qui veilleront à ce que la proportion des sujets et les plans annuels assignés par leurs supérieurs soient respectés. [...]

2. L'ancien système de censure à plusieurs niveaux sera modifié, le Bureau du cinéma se concentrera désormais uniquement sur l'encadrement des mesures politiques, tandis que la Société de production cinématographique de Shanghai et les studios de Pékin et de Changchun s'attacheront à maîtriser les principes politiques et les normes de base des films : ils auront également à approuver les scénarios des films et la distribution des films terminés, les autres traitements artistiques des films seront de la seule responsabilité des groupes de création, et les auteurs seront responsables de leurs propres scénarios. Par conséquent, à l'avenir, l'encadrement devra se faire davantage sous forme d'orientation préalable et de critique ultérieure, et, parallèlement, une attention particulière devra être accordée à l'opinion publique et au renforcement significatif de la critique cinématographique, de manière à harmoniser liberté d'action et uniformisation de l'encadrement » (*ibid.* : 92-93).

Dans la première proposition du rapport, le ministère de la Culture accepte un système de production cinématographique indépendant axé sur le réalisateur, qui préserve les réalisateurs et les producteurs des ordres administratifs auxquels ils étaient soumis auparavant, et leur accorde la liberté de choisir les scénarios, les acteurs et les projets de tournage. La seconde proposition se rapporte à la réforme du système de censure du ministère de la Culture qui délègue aux studios le pouvoir de censure initialement détenu par le Bureau du cinéma, ce dernier donnant la priorité dorénavant à l'encadrement de la politique cinématographique en général.

Le 5 février 1957, le secrétariat du Comité central du PCC approuve ce rapport et, le

31 mars, le responsable du Bureau du cinéma annonce à la presse le contenu de ce projet de réforme. Par la suite, sous la supervision directe du Bureau du Cinéma, les studios lanceront des projets pilotes conformément à l'esprit du rapport qui appelle au « libre choix des sujets, à la libre association, à la responsabilité entière des pertes et profits et à une approche centrée sur le réalisateur », déclenchant un élan d'enthousiasme pour cette réforme du système cinématographique (Zhang, 2014 : 119). Qi Zhi commente ainsi cette réforme du système de production cinématographique de 1957 :

« Ce projet de réforme demeure précieux dans l'histoire du cinéma chinois. [...] c'est un symbole. Il souligne les efforts du monde cinématographique pour mettre fin à l'expérimentation littéraire et artistique et pour obéir aux lois de l'art et aux règles du marché. [...] il joue un rôle actif dans l'ajustement opéré à la fin des années 1950 et au début des années 1960, et donne lieu à de bons résultats dans la création cinématographique durant cette période » (Qi, 2010 : 286).

Ce grand débat, qui se tient de fin 1956 à mars 1957, reflète un phénomène discursif qui exerce une influence majeure sur le monde du cinéma. Durant ce débat, les professionnels du cinéma multiplient leurs efforts pour tenter de rompre avec l'objet du discours des « Interventions » de Yan'an, afin de remettre en cause le monopole du concept fondamental des « Interventions », « ouvriers-paysans-soldats », et pour essayer de renverser l'ordre de la production du discours cinématographique : il s'agit d'un bref dégel de l'industrie cinématographique de la Chine nouvelle. Cependant, la mise en place d'un nouveau système de discours doit être soutenue par un système d'institutions qui l'applique et le perpétue. Dans le contexte de l'effondrement du marché du film commercial et du système de production cinématographique privé, les idées réformistes exposées par ces professionnels du cinéma seront forcément difficiles à défendre dans la pratique, et se solderont inévitablement par un échec à mesure que la politique cinématographique évoluera.

7.3 La critique à l'égard des professionnels du cinéma antijaponais pendant le Mouvement antidroitier

Durant l'année 1956 et la première moitié de 1957, la politique cinématographique relativement souple et une période de « dégel » dans le domaine cinématographique créent l'environnement le plus propice à la réalisation de films pour les cinéastes depuis la fondation de la RPC. À cette époque, comme vu précédemment, il règne une bonne entente entre le régime communiste et les professionnels du cinéma, y compris les professionnels du cinéma antijaponais. Ce climat favorable insuffle alors une vitalité encore inconnue à l'industrie cinématographique.

Toutefois, c'est pendant cette période que la situation de la politique intérieure change radicalement. Le 15 mai 1957, l'article rédigé par Mao Zedong intitulé « Les choses sont en train de changer » est envoyé aux cadres du Parti. Dans l'article, il affirme :

« Dernièrement, les droitistes sont particulièrement déterminés et déchaînés au sein des partis et groupements démocratiques, et dans les établissements d'enseignement supérieur. [...] Les bourgeois et de nombreux intellectuels qui ont servi le pays sous l'ancienne société s'obstinent à se mettre en avant, toujours attachés à leur ancien monde, et ne se sentent pas à l'aise dans la nouvelle société. Il faudra beaucoup de temps pour les rééduquer [...] » (Mao, 1957 : 424, 425).

Le 8 juin, le Comité central du PCC publie une autre directive à l'intention du Parti, écrite par Mao Zedong lui-même, intitulée « Organiser les forces pour contrecarrer les attaques acharnées des droitistes ». Le même jour, le *Quotidien du peuple* publie un éditorial titré « Pourquoi est-ce ainsi ? » marquant le début du Mouvement antidroitier à l'échelle nationale (Qi, 2010 : 297). À partir de ce jour, et jusqu'au premier semestre de 1958, un Mouvement antidroitier massif balaie tout le pays, et l'industrie cinématographique, à l'instar d'autres secteurs littéraires et artistiques, fait face à une catastrophe sans précédent : la politique cinématographique relativement flexible ainsi que la réforme du système cinématographique prennent fin brutalement et, au cours de ce processus, un certain nombre de professionnels engagés dans le cinéma antijaponais sont classés comme étant droitistes et soumis alors à de sévères sanctions politiques.

Le chercheur chinois Zhu Zheng analyse les raisons pour lesquelles Mao lance le Mouvement antidroitier :

« Il (Mao Zedong) n'avait pas imaginé que le fait que le Parti au pouvoir n'ait pas mis en place de mécanismes de contrôle du pouvoir et de surveillance de l'opinion publique pendant sept ou huit ans aurait causé une telle corruption au PCC ; il ne pensait pas qu'en sept ou huit ans le PCC avait accumulé autant d'erreurs et la population, autant de griefs. Ainsi, lorsque la liberté d'expression, longtemps interdite, est de nouveau autorisée, la situation devient aussi ingérable que lorsque les digues d'une rivière sont rompues. Mao Zedong prend soudain conscience de l'ampleur et de la profondeur des conflits entre le Parti et les masses. Il réalise finalement que toute expérience de démocratisation dans les conditions spécifiques que sont celles de la Chine est néfaste, et qu'une ouverture limitée de la parole, loin d'agir comme une soupape d'échappement, propage et renforce le mécontentement, brisant ainsi l'emprise idéologique du PCC. Le Parti doit rapidement mettre un terme à cette tendance » (Zhu, 1998 : 85).

Autrement dit, Mao Zedong lance le Mouvement antidroitier en juin 1957 parce que, depuis la mise en œuvre de la campagne des Cent Fleurs en 1956, la critique provenant de divers domaines culturels vis-à-vis du PCC, y compris de l'industrie cinématographique, dépasse ses capacités d'adaptation et ses moyens de contrôle.

Des études sur le Mouvement antidroitier dans le monde cinématographique sont brièvement présentées dans des livres portant sur l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle. Notre recherche s'appuie d'abord sur l'étude de Meng Liye, intitulée « Le Mouvement antidroitier de l'industrie cinématographique chinoise et son influence négative sur le cinéma chinois », tirée de son livre *Histoire de l'art cinématographique de la Chine nouvelle 1949-1965* (2011). Elle nous permet de mieux comprendre le sort des professionnels du cinéma qui sont critiqués et classés comme étant de droite dans ce mouvement, ainsi que la condamnation du monde du cinéma vis-à-vis du texte de Zhong Dianfei « Les gongs et les tambours du cinéma ».

Les recherches de Qi Zhi dans ce domaine sont bien plus détaillées et approfondies. Dans *Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966*, il consacre un chapitre entier à l'explication des raisons qui conduisent au Mouvement antidroitier, à son processus de développement, aux étapes de sa mise en œuvre et aux conséquences négatives que ce mouvement politique entraîne sur l'industrie cinématographique. En se fondant sur une classification par localité, Qi Zhi examine le Mouvement antidroitier à Pékin, Shanghai et Changchun, trois des villes qui concentrent l'activité cinématographique à l'époque de Mao. Il présente clairement la situation générale de ce mouvement ainsi que les professionnels du

cinéma qui font l'objet d'accusations publiques.

En outre, en 1958, les Éditions cinématographiques chinoises compilent deux documents de référence à usage interne : le premier, *Défendre l'encadrement du Parti dans l'industrie cinématographique*, rassemble plus de 40 propos critiques à l'égard de Zhong Dianfei, tenus lors de réunions, et le second, *Défendre l'encadrement du Parti dans l'industrie cinématographique – suite*, résume une partie des articles et textes de discours publiés dans la presse en 1958, relatifs à « l'exposition et la critique des droitiers dans le monde cinématographique » et qui comprend notamment des articles accusateurs sur les professionnels du cinéma antijaponais Shi Hui, Lü Ban et Sha Meng (Éd. du Cinéma chinois, 1958 : 1). Ces deux documents rassemblent des articles bien documentés qui mettent en cause les professionnels du cinéma lors du Mouvement antidroitier.

Grâce aux recherches de Qi Zhi sur les étapes du Mouvement antidroitier et les discours politiques critiques, associées aux sources premières recueillies dans ces deux documents à usage interne, nous analyserons principalement la critique émanant du Mouvement antidroitier visant les professionnels du cinéma antijaponais. Nous examinerons donc comment, dans ce mouvement politique, le « dégel » de la pensée dans le monde cinématographique chinois remet en cause l'ordre discursif des « Interventions » de Yan'an, et comment le danger pouvant résulter de leur discours est éliminé par l'ordre du discours prolétarien.

À l'instar des mouvements politiques tels que la campagne de critiques du film *La vie de Wu Xun* et la rééducation idéologique menées dans l'industrie cinématographique au début des années 1950, le Mouvement antidroitier procède en quatre étapes : « Susciter l'intérêt de l'opinion publique, dénoncer les professionnels du cinéma, les critiquer lors de réunions de réprobation et les sanctionner collectivement » (Qi, 2010 : 298). L'analyse de Qi Zhi nous apprend que le discours de la critique politique du Mouvement antidroitier est principalement divisé en trois catégories : premièrement, le discours qui consiste à « dénoncer », à savoir « divulguer les conversations privées et les échanges écrits des personnes qui font l'objet de critiques », etc. ; deuxièmement, le discours qui consiste à « réfuter », c'est-à-dire « signaler les erreurs de point de vue de la personne critiquée ou corriger les faits tels qu'ils sont exposés », et troisièmement, « sanctionner », à savoir condamner les paroles et les actes de la personne critiquée, ce qui est généralement associé aux accusations visant le fait d'être hostile au Parti et au socialisme, et donc d'être contre-révolutionnaire (*ibid.* : 299).

Le premier individu à être attaqué dans ce mouvement est le critique de cinéma Zhong Dianfei, alors directeur du département artistique du *Journal des arts et lettres*, qui publie un

article intitulé « Les gongs et les tambours du cinéma ». L'article, qui dénonce haut et fort, et sur un ton acerbe, les nombreuses lacunes de la gestion cinématographique, suscite de vives réactions dans les milieux cinématographiques chinois, voire dans le monde culturel de l'époque, et recueille l'entière approbation de la majorité des professionnels du cinéma. Toutefois, en 1957, la sévère critique de Mao Zedong à l'égard de l'article de Zhong Dianfei conduit à une escalade progressive de la critique du texte « Les gongs et les tambours du cinéma ». Il est considéré comme un « signe avant-coureur » qui tient lieu de « programme » visant à attaquer le Parti pour les droitistes du monde cinématographique. La communauté cinématographique de Pékin, au nom de l'Association des travailleurs du cinéma chinois, organise, en août et septembre 1957, jusqu'à 15 réunions de réprobation à l'encontre de l'auteur, Zhong Dianfei, (Meng, 2011 : 226). Considéré comme le premier de tous les droitistes, c'est pour lui que le plus de réunions critiques ont été organisées dans le monde cinématographique.

Dans la préface de *Défendre l'encadrement du Parti dans l'industrie cinématographique*, les propos de Zhong Dianfei contenus dans l'article « Les gongs et tambours du cinéma » sont ainsi synthétisés et réprouvés :

« Les attaques de Zhong Dianfei sont planifiées et systématiques. Dans le domaine de l'industrie cinématographique, il s'en prend violemment aux réalisateurs du Parti, conteste vigoureusement les grandes réalisations de l'industrie cinématographique populaire, et s'oppose au principe fondamental du Parti qui consiste à mettre la littérature et l'art au service des ouvriers, des paysans et des soldats, et à l'art cinématographique axé sur la description des ouvriers, des paysans et des soldats. Sous prétexte de respecter la tradition, il se pâme d'admiration devant le cinéma bourgeois, propose que la qualité d'un film serve de critère pour décider si les billets doivent être donnés ou vendus, et appelle ouvertement à un « retour en arrière » sur la voie du cinéma capitaliste » (Éd. du cinéma chinois, 1958 : 1).

Précédemment, nous avons souligné que l'article « Les gongs et tambours du cinéma » résume et commente les points de vue exprimés dans plus de 20 articles, rédigés pour contribuer au grand débat sur les questions cinématographiques qui se tient à la fin de l'année 1956. À travers l'analyse de cet article, nous avons montré que le sujet a trait, ainsi que le résumé qu'il donne des points de vue de ces articles, aux objets de discours et aux concepts et procédures de discours établis par les « Interventions » de Yan'an. C'est pourquoi, durant le Mouvement antidroitier, le texte « Les gongs et tambours du cinéma » est considéré comme tenant lieu de « programme » des droitistes du monde cinématographique pour attaquer le Parti, et se trouve

donc au centre des critiques du PCC. Zhong Dianfei, en tant qu'auteur de l'article, se voit ainsi stigmatisé et accusé d'être hostile au PCC :

« Non seulement il prend pour cible l'industrie cinématographique telle qu'elle est dirigée par le Parti mais, durant la campagne des Cent Fleurs, il s'est servi également de son travail au *Journal des arts et lettres* pour attaquer avec violence l'activité littéraire et artistique. Il prétend être un réformateur, affirme que le Parti s'est perverti, qu'il fait fi des masses, qu'il n'y a pas de démocratie au sein du Parti, que ses idées sont sclérosées : il réussit très bien à calomnier le Parti. C'est un farouche opposant au Parti, doublé d'un arriviste » (*ibidem*).

Si Zhong Dianfei est sévèrement critiqué lors du Mouvement antidroitier, Shi Hui et Lü Ban, réalisateurs qui ont déjà tourné des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise, ayant participé activement au grand débat et qui ont exprimé leurs opinions personnelles, se voient également discrédités. Ils sont attaqués en tout premier lieu sur leurs origines. Zhao Dan et Qu Baiyin, dans « La philosophie de Shi Hui et son talent », révèlent les origines sociales de Shi Hui :

« Selon les révélations des camarades, Shi Hui est issu d'une famille de grands propriétaires terriens déchue. [...] Il a revêtu une tunique usée pour paraître pauvre [...] prétendant être sincère et paraissant pitoyable, afin de s'introduire dans la Société des arts du spectacle de Shanghai, dirigée alors par le Parti. Le Parti l'a formé et lui a offert le rôle principal dans la pièce de théâtre, *Wen Tianxiang*, qui l'a rendu célèbre du jour au lendemain. Le succès lui a tourné la tête, il en a oublié ses racines et la formation assurée par le Parti [...] » (Zhao, Qu, 1958 : 34).

Dans son article « Shi Hui est un extrémiste de droite dans le monde cinématographique », le réalisateur Zhang Junxiang condamne fermement ses propos publiés lors du grand débat, l'accusant d'être antiparti et antisocialiste :

« Shi Hui est un extrémiste de droite dans le monde cinématographique. Son opposition au Parti est constante. Bien avant que Shanghai ne soit occupée par les Japonais, il incitait les gens à quitter la Société des arts du spectacle de Shanghai alors dirigée par le Parti, et à saboter le mouvement de la troupe de théâtre. Depuis la Libération, Shi Hui raconte des blagues et des dialogues comiques, écrit des articles et réalise des films dans lesquels il ne manque jamais une occasion de calomnier, de ridiculiser et d'invectiver le Parti, s'opposant à ses politiques et à sa ligne de conduite dans le domaine littéraire et artistique. Durant la campagne des Cent Fleurs, il pense même que le moment est venu pour lui de changer de destin et publie divers propos et

articles hostiles au Parti et au socialisme avec une arrogance affichée [...] » (Zhang, 1958).

Cai Chusheng, qui a réalisé un certain nombre de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise avant 1949 et qui devient directeur adjoint du Bureau du cinéma après la fondation de la RPC, se sert de l'origine de Lü Ban comme arme pour le critiquer. Il soutient que Lü Ban est « un ultra-libéral qui a pour habitude de parler à tort et à travers et de s'agiter sans but, mais aussi un petit voyou des plages de Shanghai, un individu sournois et crapuleux » (Cai, 1958 : 337)¹¹⁸. Le réalisateur Wu Tian attaque également les origines de Lü Ban : « Lü Ban était une crapule sans foi ni loi dans l'ancienne société et il a participé à la Révolution sans avoir été rééduqué. Son style de chef de bande qu'il était dans l'ancienne société est réapparu dès que l'occasion s'en est présentée. Mais lorsque le Parti ne lui a pas permis de continuer ainsi, il lui est devenu hostile et l'a attaqué » (Wu, 1957 : 337)¹¹⁹.

Les conclusions de Cai Chusheng et de Wu Tian sont similaires :

« L'éducation que Lü Ban a reçue dans l'ancienne société et les racines de l'idéologie de la petite bourgeoisie profondément ancrées en lui, façonnées par les chefs de bande et les voyous, n'ont jamais été soumises à une vraie rééducation. [...] Il a pu réaliser quelques bonnes choses parce que, dans des circonstances où les tempêtes révolutionnaires et les combats faisaient rage, sous la supervision du Parti et du peuple, son idéologie pernicieuse a été temporairement réprimée, car elle ne pouvait faire son chemin et dominer » (Cai, 1958 : 337)¹²⁰.

En outre, la question de l'idéologie directrice du Parti dans la création cinématographique qui touche au point sensible des relations entre le cinéma et la politique est également au centre des critiques envers les professionnels du cinéma antijaponais qui émanent du PCC pendant le Mouvement antidroitier. Durant cette période, le réalisateur Bai Chen est vigoureusement critiqué par le Studio de Shanghai pour son film sur la Seconde Guerre sino-japonaise, *La fureur de l'île de Hainan*, tourné en 1955.

Les 16 et 17 août 1957, le Studio de Shanghai organise une réunion des employés afin de dénoncer les propos et actes hostiles au Parti, antisocialistes et droitistes du réalisateur Bai Chen. Lors de cette réunion, Bai Chen est critiqué par ses collègues et les dirigeants du Studio de

¹¹⁸ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 337.

¹¹⁹ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 337.

¹²⁰ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 337.

Shanghai pour avoir « retoucher de manière irréfléchie le scénario de *La fureur de l'île de Hainan*, transformant la lutte entre l'ennemi et le peuple chinois en un conflit interne, décrivant des rivalités au sein des soldats blessés de notre armée, un découragement dans leur volonté de combattre l'ennemi, et une apparence pitoyable reflétant la souffrance et la faim » (Qi, 2010 : 323). Le Studio de Shanghai considère que le tort de Bai Chen est d'exiger la liberté de création, de s'opposer aux dirigeants du Parti et de considérer leurs opinions comme une forme d'ingérence, provenant d'incompétents, dans son travail de réalisateur :

« Après avoir été critiqué par le Bureau du cinéma, Bai Chen a persisté dans son erreur et a résisté obstinément. Ce n'est qu'avec l'aide du comité du Parti de l'île de Hainan et des camarades responsables du Bureau du cinéma qu'il a accepté, contraint, de tenir compte de leurs conseils et de réaliser le film selon le scénario initial qui avait été approuvé. Cependant, l'infirmière en chef, Fu Ruohua, n'apparaît toujours pas comme le personnage principal dans la seconde version, et elle est décrite comme une personne naïve, ignorante, incompétente et tout à fait ordinaire. Ce n'est que plus tard, sous la direction des dirigeants, que son personnage prendra de l'ampleur. Par la suite, Bai Chen s'est attribué le mérite du succès du film et a fait connaître ses idées réactionnaires, affirmant que *La fureur de l'île de Hainan* avait été une réussite uniquement parce qu'il avait refusé l'ingérence des dirigeants et n'avait pas adopté les points de vue qui lui avaient été proposés » (*ibid.* : 323-324).

Par ailleurs, le Studio de Shanghai a critiqué les remarques de Bai Chen contre le mouvement de rééducation idéologique : « La rééducation idéologique du PCC est pire que le Guomindang et le système japonais des *baojia*¹²¹ » (*ibidem*).

Sha Meng, qui a réalisé le film sur la Guerre antijaponaise, *Zhao Yiman*, est également critiqué, lors du Mouvement antidroitier, pour s'être opposé à l'encadrement du Parti dans la création cinématographique, et pour avoir préconisé un système centré sur le réalisateur lors du grand débat portant sur les questions cinématographiques :

« Ils prétendent que 'les dirigeants n'ont pas contribué aux succès obtenus par le Studio de Changchun dans le passé'. (Sha Meng) rejette catégoriquement le rôle des dirigeants dans la création et la production de façon concrète. En outre, ils vont même jusqu'à dire que les films qu'ils ont réalisés ont « engraisé le Bureau du cinéma » et ont sali la réputation des dirigeants en affirmant qu'ils « utilisent le sang et la sueur des autres pour renforcer leur propre statut ». Ils réprouvent complètement les

¹²¹ Désigne le système de responsabilité collective et d'autodéfense de groupes de voisinage.

dirigeants en passant sous silence tous les conseils et l'aide qu'ils ont reçus d'eux. [...] La façon dont ils s'attaquent aux dirigeants et essaient de s'en débarrasser consiste à les juger incompetents, donc ils disent qu'ils ne peuvent pas les diriger [...], seul le directeur peut les diriger. [...] Le programme de leur groupe de création indique clairement qu'ils sont les clients et le studio est le prestataire de services et, qu'en cas de désaccord, ils sont autorisés à travailler avec un autre studio. Ils élaborent leur propre planification thématique, les droits de distribution appartiennent au groupe, le personnel est géré par le groupe, et ils forment même leur propre cellule du Parti. [...] Ils veulent remplacer la politique par l'art, qui est en fait la destruction de l'art de la mise en scène, et finalement ils ne créent pas, ils se livrent à des activités séparatistes » (Wu, 1958 : 43-44).

Wu Tian souligne que Sha Meng, bien que membre du Parti depuis plus d'une décennie, « n'a jamais eu une bonne compréhension du Parti, de son programme général, des droits et devoirs de ses membres, et de ses principes d'organisation » (*ibid.* : 52). Afin de prouver la justesse de son raisonnement, Wu Tian cite les « Interventions » de Yan'an de Mao Zedong : « Ils font partie des personnes dont le président Mao dit qu'elles 'ont rejoint le Parti sur le plan organisationnel, mais n'ont pas adhéré au Parti sur le plan idéologique, ou même pas adhéré au Parti du tout' » (*ibidem*).

Sha Meng et un autre réalisateur, Guo Wei, qui, en 1957, militent activement pour la réforme du système de production cinématographique au Studio de Changchun, font également l'objet de critiques extrêmement sévères :

« Ils vouent une haine tenace au système actuel [...] ils sont mécontents de tout le système social [...] ils savent très bien que ce n'est qu'en renversant le système socialiste dans son entier qu'ils peuvent réaliser leur « idéal », leur « groupe de création [...] lorsqu'ils ont cru en l'utopie qui consistait à considérer ce groupe comme étant sur un pied d'égalité avec le Parti, ils ont écrit de façon ostensible dans leur programme : 1. 'Décentralisation complète' : sur le plan politique, révoquer la direction du Parti ; 2. 'Assumer la responsabilité entière des profits et des pertes' : sur le plan économique, maximiser les profits ; 3. 'L'auteur reste le seul responsable envers ses œuvres' : sur le plan littéraire et artistique, exiger une liberté absolue' » (*ibidem*).

Si le grand débat se déroulant entre la fin 1956 et le premier semestre 1957 dans les cercles cinématographiques chinois est considéré comme un phénomène discursif extrêmement important, le Mouvement antidroitier élimine le danger que fait peser le discours suscité par ce

grand débat sur l'ordre prolétarien établi par les « Interventions » de Yan'an. Ces droitistes des milieux cinématographiques, qui font l'objet des critiques, sont en réalité des réformateurs. Leurs principales propositions, telles que l'amélioration des méthodes d'encadrement, l'abaissement du niveau de censure, l'opposition à l'incompétence des dirigeants en la matière, la préoccupation liée au tarif des billets, la recommandation d'une approche centrée sur le réalisateur, l'héritage de l'art cinématographique traditionnel, le rétablissement du statut d'indépendant des acteurs, l'annulation des études sur la politique, etc., reflètent, de manière exhaustive, les revendications des réformistes du cinéma socialiste. Si, au cours de ce grand débat, les professionnels du cinéma réformiste déploient un maximum d'efforts pour tenter de renverser l'ordre du discours prolétarien établi par les « Interventions » de Yan'an, leurs tentatives et leurs revendications de réforme sont réprimées dans la plus large mesure possible durant le Mouvement antidroitier.

En octobre 1957, le Mouvement antidroitier, qui a duré plus de trois mois, prend fin. Il est fondé sur le Mouvement de rectification idéologique des milieux cinématographiques du début des années 1950 : il s'agit donc d'une nouvelle rééducation pour les professionnels du cinéma. Selon Qi Zhi, « Pour le monde cinématographique, le Mouvement antidroitier est fondé sur le mouvement de rectification par la littérature et l'art, ce qui a pour effet de transformer davantage encore le regard des professionnels du cinéma sur la vie et l'art, et la notion de la littérature et l'art au service de la politique ainsi que l'hypocrisie du réalisme socialiste se voient renforcées [...] » (Qi, 2010 : 347).

Selon les statistiques établies par Meng Liye, 59 professionnels de l'industrie cinématographique de Shanghai sont classés comme étant de droite. Le Studio de Changchun considère les réalisateurs Sha Meng, Lü Ban et Guo Wei comme appartenant à un « groupe antiparti de droite », et 52 autres professionnels du cinéma de ce studio sont également considérés comme étant droitistes. Enfin, 18 professionnels du cinéma du Studio de Pékin sont aussi classés comme étant de droite (Meng, 2011 : 226-227). La grande majorité de ces droitistes, issus du monde cinématographique, doués d'un grand talent artistique et d'un esprit novateur, sont destitués de leurs fonctions, rééduqués par le travail, rétrogradés dans leur activité et expulsés du Parti : nombre d'entre eux font l'objet d'accusations publiques et n'auront plus, pendant longtemps, la possibilité de travailler dans l'industrie cinématographique. Zhong Dianfei, en tant que droitier posant les plus graves problèmes au sein du monde cinématographique, est très sévèrement sanctionné par le PCC. Il sera expulsé du Parti, démis de ses fonctions, et condamné à la rééducation par le travail durant plus de 20 ans, avant d'être

réhabilité par le PCC en 1979 (Qi, 2010 : 312). De surcroît, Shi Hui, le réalisateur de *La lettre à plumes*, le premier film sur la Seconde Guerre sino-japonaise pour enfants de la Chine nouvelle, ne supporte pas la critique sur ses soi-disant propos de droite et met fin à ses jours, le 17 octobre 1957, à Ningbo, en se jetant à la mer. Le Mouvement antidroitier élimine ainsi une grande partie de l'élite cinématographique et abaisse le niveau de compétence de la communauté des professionnels du cinéma. Ces sanctions sévères rendent également particulièrement nerveux ceux qui ne sont pas étiquetés comme étant de droite, les amenant pendant une longue période à adhérer au crédo « pas de mérite artistique, mais pas de faute politique » dans leur travail de création, et à perdre tout esprit créatif (Meng, 2011 : 227). Du fait que le Mouvement antidroitier punit ceux qui s'expriment, la grande majorité des professionnels du cinéma n'osent plus soulever d'objections, favorisant ainsi une idéologie cinématographique d'extrême gauche, bafouant les lois artistiques de la création cinématographique à plus grande échelle, ce qui entraîne une baisse considérable de la qualité des films.

7.4 L'année 1959 : la commémoration du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC et l'apogée du cinéma sur la Guerre antijaponaise

L'année 1959 est officiellement reconnue comme étant le premier pic de la production cinématographique depuis l'instauration du nouveau régime. Elle marque l'apogée du cinéma sur la Guerre antijaponaise, phénomène directement lié à la commémoration du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC. Sous le régime socialiste, la production cinématographique est soumise aux besoins de la politique. Avec la commémoration des dix ans de la victoire communiste s'ouvre un chantier dont les enjeux politiques sont fondamentaux pour l'image du Parti et de la nation chinoise. En 1959, incombe au cinéma l'importante mission de produire des « films commémoratifs » (Meng, 2011 : 267)¹²².

Qi Zhi explique que ce pic de production arrive, contre toute attente, après la mise au pilori d'un grand nombre des professionnels du cinéma lors du mouvement antidroitier de 1957 ainsi qu'après les violents dommages subis par l'industrie cinématographique durant la frénésie du

¹²² Le vice-directeur du Bureau du cinéma, Chen Huangmei, explique dans l'ouvrage *Yongheng de jinian* (Souvenirs éternels) que la notion de « film commémoratif » englobe, selon le Premier ministre Zhou Enlai, tout film considéré comme excellent par le PCC produit avant la fin de l'année 1959 (Chen, 1992 : 51).

Grand bond en avant¹²³, et qu'il est essentiellement dû au regroupement intensif des professionnels de l'industrie cinématographique de la Chine nouvelle au sein d'une structure totalitaire (Qi, 2010 : 420). Son système d'organisation et son modèle de gestion permettent au pouvoir central d'orienter la production cinématographique en termes de programmation et d'organisation selon les besoins politiques.

En fait, dès 1958, le Comité central du PCC établit toute une série de projets de grande ampleur dans le domaine culturel en vue de la commémoration de 1959. Le cinéma y occupe une place essentielle et la production des films commémoratifs est directement organisée par le Comité central. À l'issue des réunions tenues durant la seconde partie de l'année 1958 par le secrétariat du Comité central, Zhou Enlai, Premier ministre, et Deng Xiaoping, secrétaire du Comité central du PCC et vice-Premier ministre, sont nommés responsables de la production des films commémoratifs. Pour la première fois dans l'histoire de la Chine nouvelle, des hauts dirigeants de l'État et du PCC se voient attribuer la responsabilité de la production cinématographique.

Pour organiser cette commémoration, du 1^{er} au 7 novembre 1958, une réunion nationale, organisée par le ministère de la Culture, convie à Pékin tous les directeurs des studios de cinéma. À cette occasion, Xia Yan, le vice-ministre de la Culture, promulgue les exigences politiques émanant du Comité central du PCC à propos des films commémoratifs :

« Lors de la réunion tenue au secrétariat du comité central, le camarade Deng Xiaoping évoque l'heureux événement de l'année prochaine, la commémoration de la fondation de la RPC, [...] le but est de résumer l'histoire de la révolution chinoise et l'édification du nouveau régime par les dirigeants du PCC, ces films de propagande devant servir de référence aux peuples du monde entier. Le Président Mao donne une nouvelle orientation au marxisme, sait adapter à différents niveaux le marxisme-léninisme à la réalité chinoise. Il nous faut à présent, à travers l'art du cinéma, transmettre ces expériences politiques au peuple chinois ainsi qu'aux peuples du monde entier [...]. Nos films 'satellites'¹²⁴ sont à ce titre des modèles politiques de référence [...] en somme, le contenu des films satellites se résume à deux principes : le récit de l'histoire révolutionnaire et la glorification du Grand bond en avant » (Xia,

¹²³ Mouvement de production collectiviste de 1958 à 1960 en RPC. Ce mouvement de construction socialiste, fondé sur l'abondance de population et sur l'ardeur révolutionnaire des masses, a pour obsession l'augmentation de la production dans l'industrie et l'agriculture (d'où le nom de Grand bond en avant), au mépris des lois du marché. Ce mouvement se révèle finalement insoutenable et le Comité central du PCC met un terme en 1960 à cette entreprise irréaliste.

¹²⁴ Il s'agit de films commémoratifs dits de grande qualité. Le terme « satellite » est couramment employé durant les années du Grand bond en avant, de 1958 à 1960, venant du succès du lancement du premier satellite artificiel en 1957 par l'Union soviétique. Cette première dans l'histoire de l'humanité est considérée par le PCC comme le symbole de la supériorité du socialisme.

1958 : 422)¹²⁵.

Le Bureau du cinéma transmet par ailleurs des directives concernant la censure des thématiques et scénarios des films commémoratifs. Du point de vue thématique, Chen Huangmei mentionne les trois conditions : « Avant tout, les thèmes doivent être le reflet fidèle de l'époque actuelle ; ensuite, un thème sera accepté s'il véhicule une idée directrice claire ; enfin, une attention particulière doit être consacrée au profil des protagonistes, devant être irréprochable » (Office du Bureau du cinéma, 1958b : 421)¹²⁶.

Parmi la dizaine de films intégrés à la production des films commémoratifs planifiée par le Comité central du PCC, la grande majorité relève du thème de la guerre, incluant la Seconde Guerre sino-japonaise (Meng, 2011 : 267). Dans la présentation du programme, Chen Huangmei mentionne 13 thématiques absentes des films commémoratifs dont le thème sur les minorités ethniques¹²⁷ tient la première place. Il exige ainsi qu'« il doit être garanti de tourner des films sur les groupes importants des minorités ethniques. L'année à venir doit réaliser des films 'satellites' sur ce thème, sans quoi nous commettons une erreur politique » (Office du Bureau du cinéma, 1958b : 421)¹²⁸. Les autres thématiques manquantes sont, entre autres, le Grand bond en avant, l'amitié sino-soviétique, les Chinois d'outre-mer, la médecine traditionnelle chinoise, les conflits religieux, etc. (*ibid.* : 421-422).

En matière de censure, le Bureau du cinéma décide qu'il incombe localement aux comités du Parti d'exercer un contrôle sur les films commémoratifs. Les grandes thématiques historiques, elles, sont du ressort des responsables du Comité central, qui se positionne en censeur des films remontés par les comités locaux du Parti et qui prend ainsi la décision finale (*ibid.* : 423).

Ces directives du Bureau du cinéma concernant la définition des critères politiques, la planification thématique et la censure témoignent clairement des choix stratégiques et les principales orientations du PCC quant à la production des films commémoratifs : il s'agit de faire la promotion de l'histoire de la révolution menée par le PCC, de l'expérience chinoise dans l'édification du socialisme et de la pensée de Mao, non seulement auprès des Chinois mais également auprès du monde entier. La mission du Bureau du cinéma est d'exporter au niveau

¹²⁵ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 422.

¹²⁶ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 421.

¹²⁷ Il existe dix groupes importants de minorités en République populaire de Chine : les Zhuang, les Mandchous, les Hui, les Miao, les Ouïgours, les Yi, les Tujias, les Yi, les Mongols et les Tibétains.

¹²⁸ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 421.

planétaire le modèle culturel prolétarien. Pour y parvenir, sont purgés, à grande échelle, les discours pouvant ternir l'image du Parti et de l'État, bannis tout scénario, image ou scène ne correspondant pas aux critères politiques en vigueur.

D'autre part, afin d'éviter l'envoi d'un même scénario à plusieurs studios ainsi que la concurrence entre les studios, le Bureau du cinéma impose une gestion géographiquement sectorisée des studios pour le traitement des scénarios :

« Le Studio du Premier-Août gère les provinces du Guizhou, du Yunnan, du Sichuan et du Tibet ; le Studio de Shanghai les provinces du Jiangsu, Zhejiang, Anhui, Shandong, Fujian et Jiangxi, le Studio de Pékin les provinces du Hebei, Henan et Mongolie intérieure, le Studio de Changchun les trois provinces du Nord-Est¹²⁹ [...]. Le Bureau du cinéma décide également que le Studio de Shanghai aide à la construction de studios dans le Hunan et le Hubei, que le Studio de Pékin aide à la construction de studios dans le Xinjiang et le Shanxi et que le Studio de Changchun aide la Mongolie intérieure et le Guangxi. Les scénarios des studios bénéficiaires d'aides seront pris en charge par les studios donateurs » (Office du Bureau du cinéma, 1958c : 422-423)¹³⁰.

Le « Compte-rendu de réunion simplifié », rédigé le 2 novembre 1958 suite à la réunion au Bureau du cinéma, renseigne sur le travail préparatoire des studios nationaux dans la production des films commémoratifs :

« Le Studio du Premier-Août embrasse cette mission avec détermination et ardeur combative : le 14 octobre se tient un meeting où l'ensemble des personnels du studio sont appelés à prêter serment [...], les objectifs devront être fixés avant la fin du mois de juin 1959. Suite à cette réunion, des rédacteurs partiront sur le terrain dans cinq régions, le nord-ouest, le sud-ouest, la ville de Nankin, les provinces du Henan et du Fujian. Les scénarios seront récupérés en trois temps avant la fin décembre 1958. En raison de l'intérêt porté par le Département politique général de l'Armée populaire de libération, tous les auteurs au sein de l'armée sont mobilisés dans cette entreprise. Des réunions de création se tiennent dans les secteurs militaires de Pékin, Suzhou et Nankin. Y prennent part des généraux, des journalistes militaires et autres employés de l'armée. [...] » (Office du Bureau du cinéma, 1958a : 421) ¹³¹.

¹²⁹ À savoir le Heilongjiang, le Jilin et le Liaoning.

¹³⁰ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 422-423.

¹³¹ Extrait de Qi Z. 启之, 2010, p. 421.

La phase préparatoire des autres studios est comparable à celle du Studio du Premier-Août. *L'encyclopédie des films chinois d'octobre 1949 à 1976* nous éclaire sur la production de films commémoratifs organisée par le Comité central du PCC : durant l'année 1959, les studios chinois produisent 64 films de fiction dont neuf, soit 14 %, traitent de la Seconde Guerre sino-japonaise. Du 25 septembre au 24 octobre 1959, pour le 10^e anniversaire de la Chine nouvelle, le ministère de la Culture organise le mois du Festival du cinéma de production nationale ; parmi la production de l'année 1959, 18 films sont sélectionnés à titre d'œuvres modèles pour les films commémoratifs (Meng, 2011 : 268). Parmi eux, quatre films, soit 22 %, traitent de la Guerre antijaponaise, *Le détachement des Hui*, *Nie Er*, *La boutique de la famille Lin*, et *Le chant de la jeunesse*.

L'encyclopédie des films chinois d'octobre 1949 à 1976 présente une liste exhaustive¹³² de la production des studios chinois de l'année 1959, ce qui permet de comptabiliser les films commémoratifs en général, et les films commémoratifs traitant de la Guerre antijaponaise en particulier. Le Studio du Premier-Août tourne neuf films de fiction dont un film commémoratif sur la Guerre antijaponaise, *Le détachement du peuple des Hui*. De son côté, le Studio de Pékin produit huit films dont trois sur ce thème : *Les céréales*, *Lampe de mineur* et *La boutique de la famille Lin*. Par ailleurs, le Studio Haiyan, situé à Shanghai, produit huit films parmi lesquels *Nie Er*, dont l'histoire se passe durant la Seconde Guerre sino-japonaise. Le Studio de Changchun, quant à lui, produit 22 films, dont deux avec une thématique liée à cette guerre : *Jin Yuji* et *Chant du matin sur la prairie*, ce dernier étant une co-production des Studios de Changchun et de Mongolie intérieure (Wang et Wang, 2001 : 517).

Parmi les films ci-dessus sur la Guerre antijaponaise, *Le détachement du peuple des Hui*, *Jin Yuji* et *Chant du matin sur la prairie* ont respectivement pour thématique les Hui, les Mongoles et les Coréens, trois minorités ethniques importantes en République populaire de Chine. Ces films montrent que les directives du Bureau du cinéma en termes de thématique sont scrupuleusement suivies. D'autre part, les films *La boutique de la famille Lin* et *Le chant de la jeunesse* sortent du cadre traditionnel des films sur la Guerre antijaponaise, en introduisant dans la lutte, en plus des protagonistes paysans et militaires, la classe des intellectuels et des petits bourgeois.

Le spécialiste du cinéma Qi Zhi formule une remarque sur l'organisation de la production

¹³² Intitulé « Index trois (selon le classement alphabétique des films) », in : Wang G. 王功璐, Wang T. 王天竞, 2001, *Zhongguo yingpian dadian 1949.10-1976* 中国影片大典 1949.10-1976 (*L'encyclopédie des films chinois d'octobre 1949 au 1976*), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 513-525.

des films commémoratifs par le Comité central du PCC :

« Si l'on considère les directives émanant des plus hautes sphères du Comité central, leur mise en application dans les comités provinciaux et municipaux du Parti, les réunions où les professionnels des studios de cinéma prêtent serment, la prise en main collective de l'écriture de scénarios, ainsi que, enfin, le rôle directif du Bureau du cinéma dans la gestion des problèmes, nous sommes face à une puissante chaîne administrative reflétant tous les atouts de l'organisation de la production. [...] Le Département de la propagande du Comité central du PCC, le ministère de la Culture et les comités provinciaux et municipaux du Parti ont la capacité de mobiliser toutes les forces créatrices au niveau national, [...] ces efforts acharnés tant d'un point de vue humain que matériel porteront inmanquablement leurs fruits dans la réalisation des programmes de commémoration. Par ailleurs, la réglementation du Bureau du cinéma concernant les thématiques, les lignes directrices, la censure des scénarios et les modes d'écriture révèlent pleinement la variabilité des besoins politiques » (Qi, 2010 : 423).

D'après le commentaire de Qi Zhi, la production des films commémoratifs de l'année 1959 peut être caractérisée par une directive centrale du parti politique, une planification thématique au niveau national, une coopération entre le pouvoir central et les pouvoirs locaux et une mobilisation de toutes les ressources humaines, matérielles et financières du monde du cinéma. Cette organisation étatique de grande ampleur peut être considérée ainsi comme l'exemple typique de l'intervention de l'État sur le monde du cinéma, par un pays socialiste dans un but politique.

7.5 1960-1963 : le réajustement de la politique cinématographique

De 1959 à 1960, la politique du Grand bond en avant menée par le Comité central engendre de graves répercussions économiques. Cette période coïncide avec une détérioration des relations sino-soviétiques. Dans un contexte de crise tant sur le plan intérieur qu'extérieur, le pic de production cinématographique de l'année 1959, à l'occasion de la commémoration du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC ne parvient pas à apaiser les tensions entre le cinéma et la politique.

Du 18 décembre 1959 au 4 janvier 1960 se tient la Réunion nationale des professionnels de la culture à l'instigation du Département de la propagande du Comité central. Lors de cette réunion, il est stipulé que la principale tâche du monde littéraire et artistique est de critiquer le

courant révisionniste. Ce courant se manifeste dans le cinéma à travers « l’humanisme et la théorie de la nature humaine », « la théorie de la vérité » ainsi qu’à travers « l’éloge de la liberté de création » (Meng, 2011 : 304-305). En juillet et août 1960, lors de la troisième réunion nationale représentative de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques, Zhou Yang, vice-ministre de la Culture, indique qu’il faut lutter, à l’échelle nationale, contre « l’humanisme bourgeois et la théorie de la nature humaine ». Qi Zhi analyse les raisons pour lesquelles le PCC lance cette politique de critique envers « l’humanisme et la théorie de la nature humaine » :

« Rejeter, voire abhorrer la nature humaine, les sentiments humains et l’humanitarisme est une conséquence inévitable du développement de la pensée et de la logique du radicalisme [...]. La littérature et l’art sont au service de la politique, la politique constitue l’élément fondateur de l’État à travers le principe des classes, de sorte que la nature humaine, les sentiments et l’humanitarisme deviennent de fait un danger latent pour la politique. En 1951, la critique du film *La vie de Wu Xun* prend déjà pour cible l’humanitarisme. Les événements politiques vécus par le monde du cinéma, tels le mouvement antidroitier de 1957, le Grand Bond en avant de 1958, la tendance antidroitière durant 1959, tout en insistant sur le caractère de classe, les opinions des classes et les sentiments des classes, génèrent, sur un mode manichéen, une pensée collective opposée aux notions de nature humaine, de sentiments et d’humanitarisme » (Qi, 2010 : 436).

Un environnement politique impitoyable et des directives d’extrême gauche imposées au cinéma pèsent lourdement sur la production cinématographique des années 1960-1961. Au cours de ces deux années, les studios nationaux produisent 97 films de fiction dont 27 seulement en 1961, ramenant la production au niveau de 1950 (Meng, 2011 : 305). Pendant ces deux années, seuls trois films portent sur la Guerre antijaponaise. Le phénomène oblige les hauts dirigeants du PCC à devoir réajuster la politique cinématographique gauchiste appliquée au monde du cinéma afin d’enrayer la forte baisse de la production cinématographique.

7.5.1 De « Dix règles sur la littérature et l'art » à « Huit règles sur la littérature et l'art »

En juin 1961, le ministère de la Culture organise, à l'hôtel Xinqiao de Pékin, le Symposium national des travailleurs littéraires et artistiques ainsi que la Réunion nationale sur la création des films de fiction ; ces événements sont connus, dans l'histoire du cinéma chinois, sous le nom de Réunion Xinqiao. Cette réunion marque, pour le monde du cinéma, un tournant anti-gauchiste, dressant le bilan et tirant les leçons de l'expérience culturelle depuis la mise en place du Grand bond en avant. Les débats portent sur les mesures nécessaires à la mise en pratique de la politique de la Campagne des Cent fleurs et à la dynamisation de la production cinématographique.

Le 19 juin, lors de la réunion conjointe de ces deux événements, le Premier ministre Zhou Enlai prononce le « Discours du Symposium national des travailleurs littéraires et artistiques et de la Réunion sur la création de films de fiction ». Il y critique les tendances gauchistes perceptibles alors dans les productions artistiques et littéraires, insiste sur l'importance de s'opposer à un « discours unique », sur la nécessité de « créer un élan démocratique », et de permettre aux cinéastes d'exprimer des opinions différentes ; il faut respecter la littérature et l'art car « la production littéraire et artistique est similaire à celle de l'industrie et de l'agriculture, elle a ses propres lois objectives » (Zhou, 1961 : 474). Il explique également dans ce discours la relation des arts et lettres avec la politique : « La littérature et l'art doivent servir les ouvriers, les paysans et les soldats ; ils doivent servir politiquement le prolétariat, c'est indéniable. Quant aux formes d'expression, elles doivent être multiples » (*ibid.* : 478). « L'art révolutionnaire doit créer différentes figures inspirées de la vie réelle ; il doit aider les masses à faire progresser l'histoire avec l'objectif d'une mise au service de la politique », « la fonction pédagogique de la littérature et de l'art et leur rôle dans le divertissement sont dialectiquement identiques » et l'enseignement est « axé sur le divertissement » (*ibid.* : 481-484). Il insiste également sur le fait que « le langage des slogans ne relève pas de l'art et de la littérature », la qualité d'une œuvre artistique ou littéraire doit être jugée par le peuple et non par les dirigeants (*ibid.* : 482).

Le spécialiste du cinéma Meng Liye fait l'éloge du discours de Zhou Enlai :

« Le discours de Zhou Enlai propose une nouvelle interprétation des 'Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an'. Zhou Enlai en extrait

les éléments positifs et redonne de la vitalité au discours, il a une approche très concrète de la réalité, il se montre non seulement opportun, mais également pertinent et profond. Ce discours a pour effet de retourner une situation désespérée, de stimuler et de dynamiser les professionnels du cinéma qui, à cette époque, sont en proie à l'inquiétude et la perplexité. Il aide la création cinématographique à sortir d'une impasse en lui insufflant un nouvel élan, ainsi qu'un soutien théorique et politique grâce à la l'idéologie directrice » (Meng, 2011 : 307).

Parallèlement, le Département de la propagande du Comité central exprime, lors des deux réunions, son « Avis sur l'état actuel de la production artistique et littéraire » (document également appelé « Dix règles sur la littérature et l'art »). Il aborde divers avis sur les relations entre les arts et la politique, sur la diversité des thématiques et les genres cinématographiques, sur le renforcement de la réalisation artistique, sur la dynamisation des critiques artistiques, sur la formation et le soutien des talents, sur l'amélioration de la classe dirigeante, etc. (Chen, 2002 : 326-327).

Le 30 avril 1962, le Département de propagande du Comité central approuve les « Avis concernant certaines questions d'actualité inhérentes à la production artistique et littéraire (projet) » proposées conjointement par le groupe dirigeant du Parti du ministère de la Culture et le groupe dirigeant du Parti de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques. Les dix règles originales sont réduites à huit, le document devenant ainsi les « Huit règles sur la littérature et l'art ». Cet « Avis » recense les problèmes observés dans le domaine de la création artistique et littéraire, y compris celui du cinéma, durant les 12 dernières années qui suivent l'instauration de la RPC, comme des critiques simplistes et brutales exprimées vis-à-vis d'œuvres ou de manifestations artistiques, des entraves ou interventions inopportunes, des exigences sans fondement imposées aux professionnels des arts et de la culture, ainsi que certains comportements tyranniques et arrogants de la part de cadres dirigeants du Parti lors de la gestion de problèmes dans le monde littéraire et artistique. Les huit règles sont les suivantes :

« 1. Mettre davantage en application la politique de la campagne des Cent fleurs ; 2. S'efforcer d'élever la qualité des créations ; 3. Adopter un regard critique envers l'héritage culturel folklorique et l'influence de la culture étrangère ; 4. Émettre des critiques justes et correctes envers la littérature et l'art ; 5. Garantir un temps de création, veiller au respect des temps de repos. 6. Former des talents et récompenser les créations de qualité. 7. Renforcer l'union et la solidarité, continuer les réformes. 8. Améliorer les méthodes et le comportement des dirigeants » (Le groupe dirigeant du Parti du ministère de la Culture et le groupe dirigeant du Parti de la Fédération chinoise

des cercles littéraires et artistiques, 1962 : 390-398).

Les modifications de la réglementation de « Dix règles sur la littérature et l'art » à « Huit règles sur la littérature et l'art » témoignent de la réflexion menée par le PCC au début des années 1960 en termes de politique culturelle. La réglementation des « Dix règles » révèle que les objectifs tendent vers « davantage de créations de qualité, traduisant au travers de figures vivantes et de formes esthétiques le quotidien et la lutte du peuple, éduquant les masses par l'esprit du socialisme et du communisme, stimulant l'ardeur au travail et l'enthousiasme révolutionnaire du peuple, enrichissant la vie culturelle du peuple, et satisfaisant les besoins du peuple à différents niveaux » (Bo, 1997 : 1038). Or, dans les « Huit règles », les objectifs évoluent et deviennent : « Afin de stimuler l'esprit de lutte dans la création littéraire et artistique du socialisme chinois, il convient de 'renforcer l'unité et la solidarité des masses, éduquer le peuple, frapper et anéantir l'ennemi' plus efficacement » (Le groupe dirigeant du Parti du ministère de la Culture et le groupe dirigeant du Parti de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques, 1962 : 389). Cette modification met en exergue la fonction politique de la littérature et du cinéma, et relègue les autres caractéristiques des œuvres littéraires et cinématographiques à un statut subordonné.

Dans les « Dix règles », la « juste reconnaissance du rapport entre la politique et la littérature et l'art » devient prépondérante. Pour les artistes et écrivains, c'est là le leitmotiv autour duquel tournent les discussions du Réunion Xinqiao. « Le vieux sujet qu'est le rapport entre la politique et la littérature et l'art donne lieu à des débats houleux. Plus personne ne veut entendre les slogans prônant la soumission des arts et des lettres à la politique » (Li, 1998 : 291). Les travailleurs littéraires et artistiques, y compris les cinéastes, critiquent vivement la politique culturelle de gauche qui consiste à brouiller les lignes entre la politique et la littérature et les arts, et à assimiler la culture à la politique. Ils expliquent que le public chinois « a besoin d'œuvres à haute valeur politique, mais a également besoin d'œuvres qui n'ont rien de politique, des œuvres qui leur procurent une forme de sagesse et un plaisir esthétique » (Bo, 1997 : 1038). Selon le spécialiste du cinéma Meng Liye, ces critiques traduisent « une contestation des cinéastes face à la pression excessive exercée par la politique sur le cinéma, leur aspiration à ce que leurs projets soient envisagés selon des critères seulement artistiques, leur ardente attente d'un nécessaire espace de création » (Meng, 2011 : 303). Cependant, dans les « Huit règles » l'idée fondamentale de la « juste reconnaissance du rapport entre la politique et les arts et les lettres » des « Dix règles » disparaît au profit de « la mise en pratique de la politique de la

campagne des Cent fleurs ». Ce changement est un moyen de dissimuler les critiques du monde de la culture à l'égard de la politique culturelle d'extrême gauche ainsi que les tensions entretenues au début des années 1960 entre la politique chinoise et le monde littéraire et artistique.

À cet égard, Qi Zhi commente ainsi les modifications apportées aux « Huit règles » :

« Les 'Dix règles' sont un pas en avant et les 'Huit règles' un demi-pas en arrière. Entre cette avancée et ce recul, nous constatons l'incapacité de tromper le cœur humain et l'inviolabilité des lois de l'art, ainsi que l'inflexibilité et la virulence des courants littéraires et artistiques radicaux. La tension entre les deux offre un espace de création pour le cinéma chinois, [...] les débats préparatoires préfigurant les 'Dix règles' apportent aux professionnels du cinéma une bouffée d'oxygène. Ils semblent avoir trouvé un espace vital où les talents pourront s'épanouir » (Qi, 2010 : 442).

Le processus d'élaboration des « Huit règles » révèle les appréhensions du PCC au début des années 1960 face à la réglementation des politiques culturelles ainsi que les limites des réajustements de ces politiques. Cependant, la parution des « Huit règles » et la remise à l'honneur de la politique des Cent fleurs apportent de nouvelles opportunités à un monde du cinéma sortant meurtri du Grand bond en avant et du courant littéraire et artistique antidroitier.

7.5.2 « 32 règles pour le cinéma » : une politique cinématographique de courte durée et assouplie

La réorientation de la politique littéraire et artistique qui débute en 1961 et la Conférence des 7000 cadres¹³³ qui se tient en 1962 aboutissent à la troisième phase d'une politique cinématographique progressiste dans le monde cinématographique depuis la fondation de la RPC¹³⁴. Elle a pour effet de créer une atmosphère propice à la création qui se traduit par l'élaboration du document intitulé « Avis sur le renforcement de l'encadrement de la création et la production de films d'art cinématographique (projet) » (ci-après dénommé les « Avis »)

¹³³ La Conférence des 7000 cadres est l'une des plus grandes conférences de travail jamais organisées par le PCC qui s'est tenue à Pékin du 11 janvier au 7 février 1962. Plus de 7000 responsables du Parti assistent à la conférence qui porte sur la politique du Grand Bond en avant, ainsi que sur la Grande famine en Chine.

¹³⁴ La première phase correspond aux premières années suivant la fondation du pays, de 1949 à mai 1951, et la seconde phase se déroule durant la campagne des Cent Fleurs, de 1956 jusqu'au premier semestre de 1957.

publié par le ministère de la Culture en 1962¹³⁵. Ces « Avis » mentionnent tout d'abord certaines lacunes dans la création et la production de films d'art cinématographique : « La qualité des films est insuffisante, les sujets relativement restreints, et les styles et les genres insuffisamment diversifiés » (Le ministère de la Culture, 1962 : 448)¹³⁶. Afin de pallier ces lacunes, cette politique prévoit des améliorations dans cinq domaines :

« 1. Renforcement de l'encadrement relatif à l'écriture de scénarios pour les films ; 2. Amélioration de la production planifiée conformément aux caractéristiques de la production cinématographique ; 3. Renforcement de la direction politique et artistique des studios et amélioration de la gestion et de l'administration ; 4. Formation et développement du personnel créatif ; 5. Renforcement de la direction des principaux studios » (*ibid.* : 448-450).

En termes de contenu, les « 32 règles pour le cinéma » sont essentiellement une réitération des lignes directrices de la campagne des Cent Fleurs. Premièrement, la nécessité d'abaisser le niveau de censure est réintroduite et, sur cette base, il est proposé de distinguer la politique de l'art. Cette orientation se reflète dans le deuxième aspect des « Avis » qui est « d'améliorer la production planifiée conformément aux caractéristiques de la production cinématographique » :

La censure des scénarios, du découpage des scénarios, de la projection d'essai et des films terminés doit être abaissée [...]. Concernant la censure des scénarios et des films, les questions politiques et artistiques doivent être clairement délimitées. En cas d'erreurs sur le plan politique au cours de la création, la direction doit les signaler à l'auteur, l'aider à les identifier et à apporter des changements avec son concours. [...] Que le problème soit d'ordre politique ou artistique, il doit être résolu à la suite d'une discussion avec l'auteur, et la solution doit être recherchée grâce aux connaissances et à l'expérience de l'auteur » (*ibid.* : 449).

Deuxièmement, ces « 32 règles pour le cinéma » réitèrent la nécessité de garantir la liberté de création et la liberté d'expression des auteurs : « Il convient de garantir aux auteurs une totale liberté de choix quant au sujet, au style et à la forme des films à réaliser », et d'« approfondir les questions liées au domaine artistique, favoriser la pratique de la recherche académique, et encourager et préconiser un débat libre dans les domaines artistiques et académiques » (*ibid.* :

¹³⁵ Ces « Avis » sont désignés dans l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle sous le terme « 32 règles pour le cinéma » (Qi, 2010 : 448).

¹³⁶ Extrait de Qi Z., 启之, 2010, p. 448.

449-450).

Troisièmement, elles réintroduisent l'idée d'accorder des récompenses aux cinéastes sur le plan matériel et moral : « Conformément aux conditions spécifiques qui prévalent dans notre pays, une solution pratique et réalisable doit être envisagée afin d'améliorer le bien-être des auteurs, en même temps qu'un système de récompense doit être établi (*ibid.* : 451).

Qi Zhi résume ainsi l'essentiel des « 32 règles pour le cinéma » et la nature de leur contenu :

« La nature des '32 règles' est progressiste : accorder aux écrivains et aux scénaristes la liberté de choisir les matériaux, donner aux réalisateurs la liberté de penser de manière indépendante et d'affirmer leur personnalité, offrir aux équipes créatives un plus grand espace de liberté, encourager et préconiser un débat libre dans les domaines artistiques et académiques, établir un système de récompense et faire grand cas des films et des talents exceptionnels » (Qi, 2010 : 450).

Formulées sur l'expérience acquise par la réalisation des films dans les années 1950 dans la Chine nouvelle, les « 32 règles pour le cinéma » relèvent d'une politique cinématographique relativement progressiste de l'époque de Mao. Elles sont bien accueillies par les cinéastes dès leur introduction, et jouent un rôle majeur dans le renouveau créatif de l'industrie cinématographique au début des années 1960, industrie qui a vécu le Grand Bond en avant et le courant littéraire et artistique antidroitier. De même, la production de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise s'améliore : avec seulement deux longs métrages à leur actif entre 1960 et 1961, les studios nationaux produisent 7 films entre 1962 et 1963, affichant de plus un meilleur niveau artistique (Wang et Wang, 2001 : 13-17). Toutefois, il importe de tenir compte du fait que, à l'instar de la réforme partielle de la politique cinématographique entreprise par le PCC en 1953, cette politique cinématographique est le fruit d'ajustements nécessaires à la suite des graves dommages causés à l'industrie cinématographique par la tendance littéraire et artistique d'extrême gauche. Elle est également de très courte durée puisqu'elle sera rapidement remplacée par une politique cinématographique d'extrême gauche relancée par Mao Zedong en 1963.

7.6 1964-1965 : la politique cinématographique d'extrême gauche et la critique à l'égard des films sur la Guerre antijaponaise

Au début des années 1960, le réajustement de la politique cinématographique annonce une ambiance favorable à la création dans l'industrie du cinéma. Alors que les relations entre le cinéma et la politique commencent à se détendre, Mao, au nom de la préservation de la dictature du prolétariat¹³⁷ et en son statut de directeur du PCC, remet la lutte des classes au centre de la problématique sociale. Cette position s'explique par l'aggravation des tensions entre la Chine et l'Union soviétique, par une opposition politique toujours plus exacerbée entre le camp capitaliste dirigé par les États-Unis et le camp socialiste représenté par l'Union soviétique. Ainsi, lors de la Huitième session plénière du dixième plenum du Comité central du PCC en septembre 1962, Mao Zedong encourage tout le Parti « à ne surtout pas oublier la lutte des classes » (Meng, 2011 : 437). Dès le début de 1963, la politique culturelle d'extrême gauche refait surface et, grâce au soutien de Mao, prend rapidement de l'ampleur. Les événements emblématiques de ce retour en force d'une politique d'extrême gauche dans le domaine littéraire et artistique sont les deux directives exposées par Mao Zedong à la fin de l'année 1963 et au milieu de l'année 1964.

7.6.1 Les directives de Mao Zedong sur la création littéraire et artistique

Le 12 décembre 1963, dans le « Rapport sur la situation du monde littéraire et artistique » (Numéro 116) rédigé par le Département de la propagande du Comité central du PCC, Mao Zedong exprime la première directive concernant la politique littéraire et artistique :

« Les formes artistiques que sont le théâtre, les spectacles populaires, la musique, les beaux-arts, la danse, le cinéma, la poésie, la littérature, etc., ainsi qu'un nombre important de protagonistes posent de nombreux problèmes. Les réformes socialistes dans plusieurs domaines n'ont pas donné, à ce jour, de résultat probant. Nombreuses créations n'ont pour sujet que des « défunts ». Nous ne devons pas sous-estimer les réalisations accomplies dans le monde du cinéma, de la nouvelle poésie, de la chanson populaire, des beaux-arts ou du roman, mais de nombreux problèmes subsistent. [...] Le socle de l'économie a changé. Dans l'édifice que soutient ce socle, l'art est l'un des

¹³⁷ Concept du marxisme totalitaire qualifiant une hypothétique phase transitoire de la société entre le capitalisme et le communisme.

éléments supérieurs mais, à ce jour, de gros problèmes persistent, ce qui requiert de s'y atteler sérieusement par le biais d'enquêtes et d'études.

De nombreux membres du Parti promeuvent avec enthousiasme l'art féodal et capitaliste et n'apportent aucun soutien à l'art socialiste. Voilà un phénomène étrange » (Mao, 1963 : 418-419).

À la lumière des réflexions de Qi Zhi à propos de ce document, nous pensons que, pour en comprendre la signification, il faut aborder trois aspects. Tout d'abord, cette directive recadre fermement la nature politique des films réalisés depuis 1949. Selon Mao, une grande part de la production cinématographique depuis 1949 n'est pas de nature socialiste mais relève du capitalisme et de la féodalité. Il prend pour preuve le fait que les films tournés depuis la fondation de la Chine nouvelle comportent, la plupart du temps, des personnages déjà décédés, relatant l'histoire de la Chine d'avant 1949. Pour Mao, le cinéma doit montrer des « gens bien vivants » participant à la construction du socialisme et évoluant dans un système socialiste. Seul ce type de film est de nature socialiste.

Un deuxième niveau de signification est la négation de l'existence d'une réforme de la pensée socialiste. D'après Mao, la réforme idéologique imposée aux professionnels du cinéma depuis 1949, que ce soit aux gestionnaires ou à ceux qui participent à la création dans les studios, n'a pas vraiment porté ses fruits. Mao explique l'échec de la réforme de la pensée par le fait que des professionnels du cinéma, membres du Parti, encouragent la création de films dont l'esprit relève du monde féodal et du capitalisme. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de mener à nouveau une réforme idéologique, cette fois-ci réelle et profonde, dans les différents secteurs de l'industrie cinématographique.

Enfin, le troisième niveau de signification réside dans la subsistance, jusqu'à aujourd'hui, de « gros problèmes » dans le domaine culturel, y compris le cinéma, domaine composant la partie supérieure d'un édifice économique dont les fondations sont le socialisme. Cette partie supérieure n'est pas totalement de nature socialiste (*ibid.* : 419). Elle représente en réalité une entrave au fonctionnement de l'économie socialiste. À ce propos, Qi Zhi remarque que :

« Cette directive laisse présager l'intention de Mao de détruire la superstructure d'origine, à savoir de purger certains concepts politiques, moraux et artistiques et la conscience sociale qui en résulte. Mao s'apprête à renverser le système adapté à la superstructure d'origine afin de construire une nouvelle bâtisse plus révolutionnaire, et établir un nouveau système et de nouvelles mentalités » (Qi, 2010 : 472).

Suite à la première directive de Mao, les autorités culturelles prendront une série de mesures pour collaborer activement à son application. De la fin 1963 à mars 1964, le ministère de la Culture réunit, à sept reprises, les comités de Parti afin de mener un réexamen global de la production culturelle et artistique, y compris du cinéma, de ces dernières années. En résulte, à partir de mars 1964, une campagne nationale de rectification idéologique et de réforme de la pensée pour tous les cadres des antennes de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques et autres associations (*ibid.* : 473).

Les dirigeants de l'industrie cinématographique s'empressent de réajuster les thématiques des productions à venir. Au début de l'année 1964, le vice-ministre de la Culture, Chen Huangmei, réunit à Nankin tous les directeurs des studios nationaux. Lors de cette réunion, Chen Huangmei transmet le contenu de la première directive de Mao et la nouvelle politique des quotas thématiques : les films dont le sujet est centré sur la révolution et la construction socialiste après la fondation de la Chine nouvelle en 1949 doivent représenter 60 % de la production, les films sur l'histoire de la révolution et de la guerre, y compris sur la Guerre antijaponaise, doivent représenter 30 %, les autres thématiques occupent les 10 % restants (Meng, 2011 : 439). Ces quotas thématiques se vérifient dans les productions de l'année 1965 où, parmi les 47 films tournés, six sont consacrés à la guerre et à l'histoire de la révolution (Wang et Wang, 2001 : 388-420). L'année 1965 fêtant les 20 ans de la victoire sur le Japon, trois films sur six portent sur la Guerre antijaponaise avec *La guerre des tunnels*, *Le laiteron des champs* et *Trois attaques dans une ville de montagne*.

En juin 1964, le ministère de la Culture remet au Comité central le « Rapport sur la rectification de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques et des associations en dépendant ». Le 27 juin, Mao fait part d'une seconde directive :

« Depuis 15 ans, ces associations et la plupart des publications qu'elles détiennent n'appliquent pas la politique du Parti. Ces gens sont des fonctionnaires se comportant comme des notables ; ils ne fréquentent aucun ouvrier, paysan ou soldat, ne témoignent pas de la révolution et de la construction socialiste et finissent par tomber, ces dernières années, dans le révisionnisme. S'ils ne se réforment pas sérieusement, un de ces jours, ils deviendront inmanquablement comme les membres du club hongrois de Petofi Kor » (Mao, 1964 : 436).

Notre étude comparative entre ces deux documents met en avant le regard extrêmement critique de la seconde directive sur le monde littéraire et artistique, cinéma compris. Les propos

conclusifs du second document ont davantage stupéfait et effrayé les professionnels artistiques et littéraires. Dans la première directive, Mao fait preuve d'une certaine approbation vis-à-vis de la création littéraire et artistique dont, dit-il, « nous ne devons pas sous-estimer les réalisations » accomplies dans tous les domaines culturels (Mao, 1963 : 418). Dans la seconde, il renie quasiment totalement les 15 dernières années de productions littéraires et artistiques, estimant que les professionnels n'ont pas appliqué la politique du Parti pendant cette période (Mao, 1964 : 436). Il semble ainsi que Mao renie pratiquement la totalité des films réalisés de 1949 à 1964 sous le régime socialiste. Feng Min, spécialiste du cinéma chinois, estime que « Mao a, à l'époque, une vision erronée du monde littéraire et artistique qui ne correspond pas à la réalité » (Feng, 1992 : 380). En réalité, la production cinématographique des studios nationaux à cette époque est conforme aux « Interventions » de Yan'an, stipulant que les films soient le reflet de l'ordre culturel prolétarien. Depuis 1949, le cinéma ne cesse d'être le creuset des campagnes politiques et des réformes idéologiques. Selon l'analyse de Qi Zhi, le reniement de Mao à l'égard de la production littéraire et artistique (cinéma compris) est motivé par les raisons suivantes :

« Les raisons résident dans les deux idées que sont 'le principe de la lutte des classes' et 'se prémunir et combattre le révisionnisme'. Sa méfiance des intellectuels et sa peur du capitalisme lui laisse penser que 'tout le ministère de la Culture est condamné à la perdition' et qu'au moins la moitié de la filière des arts et des lettres 'échappe à notre contrôle'. Par le biais de ce reniement, Mao renie tout le système de pensée produit par le monde littéraire et artistique ces 15 dernières années, afin d'en proposer un autre et de transformer ainsi la Chine en un pays 'premièrement grand et secondement collectiviste'¹³⁸, où le privé et la convoitise n'existent plus, un pays de pure utopie. L'hélice du radicalisme politique va tourner pour faire avancer le navire de guerre que sont l'art et la littérature. La politique et la culture ne vont bientôt faire plus qu'un » (Qi, 2010 : 475).

L'analyse de Qi Zhi explique les raisons du reniement total de Mao Zedong à l'égard des 15 dernières années de production cinématographique, tant envers les créateurs qu'envers les dirigeants, ainsi que les raisons de la radicalisation de sa politique cinématographique. Mao Zedong exprime, dans ses deux directives, sa volonté de se débarrasser des dirigeants de

¹³⁸ Formule tirée de l'éditorial du *Quotidien du Peuple* du 3 septembre 1958, « Allons de l'avant en brandissant le drapeau rouge des communes populaires ». La première caractéristique des communes populaires est d'être grandes, elles sont de grandes tailles, facilitant des productions diversifiées. La deuxième caractéristique désigne le collectif : les communes populaires sont plus conformes au socialisme et plus collectivistes que les coopératives de production agricole.

l'industrie cinématographique pour mettre en place de nouvelles équipes de création. Le média le plus influent qu'est le cinéma pourra ainsi diffuser, au sein du peuple chinois, un nouveau mode de pensée idéologique du PCC.

7.6.2 La critique des films antijaponais par le courant cinématographique d'extrême gauche

En décembre 1964, le Bureau de la propagande du Comité central du PCC convoque une réunion au cours de laquelle il est proposé que les films *La boutique de la famille Lin*, *Nie Er*, *Une famille révolutionnaire*, *Soleil rouge*, *Sœurs de scène* et un certain nombre d'autres longs métrages soient qualifiés de « films vénéneux » et qu'ils soient publiquement critiqués dans la presse nationale (Meng, 2011 : 439).

Certains de ces « films vénéneux » traitent la thématique de la Guerre antijaponaise et *La boutique de la famille Lin*, qui a pour toile de fond cette guerre, est désigné par le Bureau de la propagande du Comité central du PCC en avril 1965, comme un film clé pour la critique (Qi, 2010 : 486). Il relate l'histoire d'un homme d'affaires prudent et avisé, M. Lin, qui fait de son mieux pour maintenir son magasin à flot durant la Seconde Guerre sino-japonaise, en utilisant diverses méthodes commerciales, mais qui doit finalement fermer boutique en raison de la guerre et de la corruption du gouvernement local du Guomindang.

Dans son article paru en 1965 dans *Journal des arts et lettres* intitulé « Commentaire sur l'adaptation cinématographique de *La boutique de la famille Lin* », l'écrivain Zhang Tianyi interroge Xia Yan, le scénariste du film : « Pourquoi réaliser un tel film à l'époque de la révolution socialiste et de la construction du socialisme ? Quel en est l'intérêt ? ». Le personnage principal du film, M. Lin, possède un petit magasin et appartient donc à la petite bourgeoisie. Zhang Tianyi fournit une réponse à ces deux questions dans l'article :

« Le film est, du début à la fin, un authentique porte-parole de la bourgeoisie, il se fait l'avocat de la bourgeoisie. Sortir de tels films est le signe que la bourgeoisie veut se confronter avec le prolétariat, qu'elle veut rivaliser avec le prolétariat pour appâter la jeune génération, c'est la lutte des classes exprimée par la bourgeoisie » (Zhang, 1965).

Le point de vue radical d'extrême gauche représenté par l'opinion de Zhang Tianyi s'appuie sur cette logique : en tant que commerçant petit-bourgeois, M. Lin engage un employé,

il appartient donc à la classe productive et exploitante, ce qui donne lieu à une exploitation du prolétariat. Et la sympathie des cinéastes pour la famille de M. Lin que révèle ce film indique qu'ils « sympathisent avec les capitalistes et la classe exploitante » ; en outre, la sympathie pour les capitalistes signifie « la haine des masses laborieuses, des ouvriers, des paysans et des soldats » dans l'idéologie d'extrême gauche, et la sympathie pour l'exploitant évoque « le rétablissement du capitalisme en Chine » (*ibidem*).

Grâce au texte intitulé « 400 films vénéneux et contenant des erreurs graves » publié par le PCC trois ans plus tard, nous constatons un nombre plus conséquent de critiques de films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise, à l'instar de *La guérilla du chemin de fer*, *L'histoire du village de Liubao*, *Nie Er*, *Le chant de la jeunesse*, etc.

Notre analyse de la critique du cinéma antijaponais publiée dans ce texte nous permet d'observer que les principales accusations visant les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise qualifiés de « vénéneux » peuvent être résumées en trois catégories :

Premièrement, les films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise prônent l'humanisme ou la théorie de la nature humaine, inhérents à la bourgeoisie et au révisionnisme, ils font l'éloge de la bourgeoisie en la parant de toutes les qualités. Les critiques les plus représentatives sont celles de *L'histoire du village de Liubao* et du *Chant de la jeunesse* :

« Le film *L'histoire du village de Liubao* est un appel au relâchement de la volonté et à la démotivation. Au cœur de violents conflits, un soldat tombe amoureux et ne parvient pas à s'extirper de cette romance. La question cruciale est le dilemme entre l'amour et la discipline. L'amour finit par l'emporter sur la discipline et triompher. Lors de la scène dépeignant le destin de la famille des Ermeizi, l'amour tient la place centrale et la lutte des classes est reléguée à un rang secondaire. Le chef militaire, au lieu de mener avec le soldat un travail idéologique, lui sert d'entremetteur, soutenant l'idée qu'un soldat a le droit d'être amoureux et de se marier. Le langage cinématographique et les parties chantées sont traités à travers le prisme de la question humaine et sentimentale. La théorie de la nature humaine y est très problématique. De nombreux films sont ainsi pervertis, faisant l'apologie de l'infraction à la discipline. Leurs procédés artistiques font appel au processus de remémoration du public et laissent penser que l'armée est cruelle » (« 400 films vénéneux et contenant des erreurs graves », 1968 : 169).

« Le film *Le chant de la jeunesse* dresse un panégyrique de la petite bourgeoisie et des intellectuels décrits comme les véritables leaders de la révolution, vision allant à contrecourant des directives du président Mao prônant une alliance entre le monde des arts et des lettres et celui des ouvriers, paysans et soldats (*ibid.* : 175).

Le long métrage *La guérilla du chemin de fer*, par exemple, est ainsi critiqué :

« Le film *La guérilla du chemin de fer* ne fait pas mention des principes stratégiques prônés par président Mao, mais présente les critiques de Mao contre la doctrine de la guérilla. La guérilla ne s'appuie pas sur les masses, mais elle est dépeinte comme un ensemble de combattants surpuissants. Seul le personnage de Fang Lin représente une femme du peuple. Un autre personnage est le commissaire politique dont on ne perçoit aucun travail politique ; tous ces personnages ne ressemblent en rien à ceux d'une guérilla prolétaire parfaitement organisée et disciplinée, il s'agit plutôt d'une bande de paysans et de petits bourgeois. Aucune direction du Parti, contrairement aux guérillas dirigées par la Huitième armée de route ; les personnages se prennent pour de grands aventuriers et leur jeu traduit un esprit d'héroïsme individualiste » (*ibid.* : 168).

« Le film *Le chant de la cocoteraie* dépeint les horreurs de la guerre à travers une histoire se déroulant sur l'île de Hainan durant le conflit sino-japonais et fait l'apologie de la paix » (*ibid.* : 169).

Troisièmement, les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise ont hérité des idées et traditions littéraires et artistiques de la bourgeoisie des années 20 et 30, et rivalisent avec le président Mao pour s'emparer du rôle directeur idéologique dans le but de restaurer le capitalisme en Chine, ce qui est principalement illustré dans la critique du film *Nie Er* :

« Le film *Nie Er* est basé sur la biographie de deux hommes, Yang Hansheng et Tian Han. L'œuvre laisse à penser que le Parti de la région de Shanghai est sous leur pouvoir, que ce sont eux qui ont formé Nie Er, qu'ils sont les pères fondateurs de la musique, du théâtre et du cinéma révolutionnaires. Ils seraient les principaux instigateurs de la lutte contre les dangers de la culture. Avant Mao, ils auraient énoncé que « le monde des arts et des lettres doit s'unir avec celui des ouvriers, des paysans et des militaires », que « le monde des arts et des lettres doit être au service des ouvriers, des paysans et de l'armée ». Le film exagère le rôle exercé par Nie Er. Les deux protagonistes se servent de lui pour vanter leurs propres mérites. Toute la révolution prendrait sa source dans l'hymne 'La Marche des volontaires' sous la direction de Yang Hanshang et de Tian Han. C'est là, ravir à la pensée de Mao, son pouvoir directeur. La démarche relève d'une tentative de préparer l'opinion publique à un rétablissement du mouvement contre-révolutionnaire » (*ibid.* : 173-174).

La politique cinématographique est passée du libéralisme à une gauche extrême, marquant

l'échec complet de la réforme du système de production cinématographique socialiste et la victoire de l'idéologie cinématographique radicale d'extrême gauche. La politique cinématographique d'extrême gauche, symbolisée par les deux directives écrites de Mao Zedong, devient la politique dominante du cinéma chinois qui exerce sa suprématie sur le monde cinématographique à partir de la fin de l'année 1963. En 1966, la politique littéraire et artistique d'extrême gauche est reclassée en « Procès-verbal des causeries sur le travail littéraire et artistique dans les forces armées, dont la convocation a été confiée par le camarade Lin Biao à la camarade Jiang Qing », qui devient le nouveau document-programme de la politique littéraire et artistique de la Révolution culturelle (1966-1976). À ce stade, la politique cinématographique d'extrême gauche efface complètement la nature commerciale et divertissante du cinéma, et produit un cinéma antijaponais très caractéristique de la Chine, et entièrement au service de la politique.

Conclusion

En conclusion, la période de 1956 à 1965 est une décennie particulièrement tourmentée dans l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle. Le monde cinématographique doit faire face à la campagne des Cent Fleurs, au Mouvement antidroitier, au Grand Bond en avant, à la commémoration du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC, à la réorientation de la politique cinématographique entre 1960 et 1963, et enfin, vers 1964, aux deux directives émises par Mao Zedong pour la littérature et l'art de la Chine nouvelle qui marquent la relance de l'idéologie d'extrême gauche. Les efforts des réformistes de la politique cinématographique socialiste des années 1950 et 1960 se soldent ainsi par un échec complet, c'est la politique cinématographique d'extrême gauche qui impose sa suprématie. Le point culminant de l'expérimentation du mouvement culturel socialiste est la Révolution culturelle (1966-1976) qui s'annonce et qui durera dix ans.

Finalement, l'apport scientifique le plus important de ce chapitre dans le fait que nous nous démarquons des méthodes engagées par les chercheurs précédents et relatives à la période de dégel de l'industrie cinématographique entre 1956 et 1957 et au Mouvement antidroitier de 1957 qui affecte le milieu cinématographique. En tirant parti des résultats de la recherche sur le discours des « Interventions » de Yan'an au chapitre 3, nous établissons un nouveau classement des sources premières des articles des professionnels du cinéma selon l'objet, le concept et l'ordre du discours. Ainsi, nous mettons en lumière la confrontation et le conflit sur

le plan de l'ordre du discours entre les opinions exprimées par le monde du cinéma et les « Interventions » de Yan'an pendant cette période de dégel. À cette époque, les professionnels du cinéma réformistes (dont un grand nombre d'entre eux sont des professionnels du cinéma antijaponais) multiplient leurs efforts pour tenter de rompre avec l'objet du discours des « Interventions » de Yan'an, afin de remettre en cause le monopole du concept fondamental des « Interventions », « ouvriers-paysans-soldats », en termes de sujet cinématographique, et renverser l'ordre de la production du discours cinématographique. Face à ce phénomène, les principaux dirigeants de l'industrie cinématographique réagissent en lançant le Mouvement antidroitier pour critiquer et persécuter politiquement les professionnels du cinéma réformistes. Ici, nous examinons plus particulièrement les attaques que les professionnels du cinéma antijaponais subissent lors de ce mouvement. L'incidence sur le cinéma antijaponais réside essentiellement dans la préservation de l'ordre du discours prolétarien établi dans les « Interventions » de Yan'an pour la création de tels films, et dans l'élimination de tous les autres dangers qui peuvent menacer cet ordre discursif.

Le deuxième apport de ce chapitre sur le plan de la recherche se situe dans la présentation d'un cas typique d'ingérence de l'État dans la production cinématographique : les « films commémoratifs » à l'occasion du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC en 1959. En analysant les rapports des réunions consacrées au cinéma durant cette période, nous révélons les critères politiques et la planification que l'État socialiste met en place lorsqu'il intervient dans la production des films afin d'atteindre un objectif politique précis. Nous expliquons également les mesures conjointes adoptées efficacement par les autorités centrales et les studios cinématographiques pour réaliser cette planification et nous insistons sur les conséquences de ces mesures sur la production de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise lors du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC : la tâche politique consistant à commémorer cet anniversaire en recourant au cinéma donne lieu à la naissance de films de guerre antijaponais mettant en scène les minorités ethniques.

La dernière nouveauté de ce chapitre est l'analyse et la comparaison des deux directives de Mao Zedong pour expliquer en détail la raison, le but et les conséquences de sa politique d'extrême gauche dans l'industrie cinématographique de 1964 à 1965. En nous fondant sur l'étude des sources premières des documents cinématographiques, nous avançons que la critique émanant de la politique d'extrême gauche, entre 1964 et 1965, visant les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise produits par les studios nationaux depuis 1949, comporte trois accusations principales : premièrement, ces films prônent l'humanisme ou la théorie de la

nature humaine, inhérents à la bourgeoisie et au révisionnisme, deuxièmement, ils vantent l'individualisme ou le pacifisme lié à la bourgeoisie et au révisionnisme, et enfin, héritant des idées et traditions littéraires et artistiques de la bourgeoisie des années 1920 et 1930, ils rivalisent avec le président Mao pour s'emparer du rôle directeur idéologique. Dans le chapitre suivant, nous prendrons comme objet de recherche les films sur la Guerre antijaponaise réalisés entre 1953 et 1965. Les politiques cinématographiques susmentionnées et les mesures favorisant l'ingérence politique dans le cinéma constitueront l'essentiel de l'objet de ces recherches.

Chapitre VIII.

La mise en scène de la Guerre antijaponaise de 1953 à 1965

La caractéristique la plus frappante des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés entre 1953 et 1966, par rapport à la période précédente de transition, réside dans l'émergence de nouveaux genres, à savoir les films destinés aux enfants, ceux mettant en scène les minorités ethniques et les biographies musicales. Dans ce chapitre, nous analyserons les différentes approches artistiques et techniques cinématographiques adoptées dans ces trois nouveaux genres de films antijaponais pour véhiculer l'idéologie officielle, principalement à travers les sources primaires, que sont les notes des réalisateurs et les critiques de films publiées à l'époque de Mao, et les sources secondaires, que constituent les biographies de cinéastes et les études en histoire du cinéma. Ensuite, nous étudierons la manière dont les cinéastes réagissent face à la censure et, en prenant l'exemple de Wang Ping, première femme réalisatrice de la Chine nouvelle, nous nous efforcerons d'analyser la manière dont elle s'adapte au système socialiste cinématographique et les stratégies qu'elle utilise pour s'y conformer. Enfin, nous mettrons l'accent sur l'étude des nouvelles caractéristiques qui sont apparues dans la représentation des Japonais entre 1953 et 1966 par rapport à la période précédente. Par ailleurs, un nouveau langage cinématographique voit le jour dans les films sur la Guerre antijaponaise du début des années 60 : le plan-séquence. Comment interpréter et traduire par le biais du plan-séquence les actes liés à l'agression japonaise sur le territoire chinois ?

Dans ce chapitre, nous espérons que les recherches susmentionnées nous permettront de décrypter les multiples codes des représentations cinématographiques sur la Seconde Guerre sino-japonaise et révéler, ainsi, l'apport spécifique du cinéma dans leur reproduction entre 1953 et 1966.

8.1 Les films antijaponais pour enfants

D'après la définition du *Dictionnaire de l'art cinématographique* publié en 2005 en Chine, les films pour enfants sont :

« Des films conçus pour avoir comme public des enfants. Ils prennent en compte leurs besoins éducatifs et psychologiques et traitent de sujets que les enfants sont en capacité d'apprécier et de comprendre. Pour réaliser ce genre de films, il est souvent nécessaire de réfléchir en amont au développement psychologique et intellectuel de chaque tranche d'âge. Le sujet choisi, la structure de l'œuvre et sa forme artistique ont tous pour visée de nourrir le public concerné. Il faut que les enfants n'aient aucun problème de compréhension et prennent plaisir à regarder [...] » (Xu, Fu et Cui, 2005 :

La lettre à plumes, un film de 1954, est la première œuvre de la République populaire de Chine à parler de la Guerre antijaponaise du point de vue d'un enfant. Les mesures prises par l'État en faveur de la production de films pour enfants ont favorisé sa sortie en salle. En effet, entre 1949 et 1953, devant le faible nombre de films pour enfants portés à l'écran, le Bureau du cinéma met en place des mesures pour redynamiser le genre. En 1953, lors d'une conférence qu'elle organise portant sur l'écriture scénaristique, il est ainsi noté qu'il « ne faut pas laisser de côté les films pour enfants ». Zhou Yang, le vice-ministre de la Culture, déclare lui aussi : « Nous nous devons de réaliser des films pour enfants, car les enfants sont les forces vives de la mère patrie et eux aussi ont besoin d'être sensibilisés à la cause socialiste » (Zhang, 2005 : 80). C'est dans ce contexte que le film *La lettre à plumes* est sorti, mettant un terme à la traversée du désert du film pour enfants. Cette production signe aussi la naissance d'un nouveau genre cinématographique, le film de guerre pour enfants. *La lettre à plumes* raconte l'histoire d'un jeune berger pendant la Guerre antijaponaise. Alors qu'il doit faire passer une lettre contenant des informations confidentielles à l'armée communiste, il croise la route d'une patrouille de soldats japonais mais parvient malgré tout à mener sa mission à bien. Shi Hui présente le thème de son film dans sa note de réalisateur :

« Autour des bases résistantes établies pendant la Guerre antijaponaise, une lutte acharnée avait lieu entre l'ennemi et les nôtres, dont le seul objectif était de survivre, de faire perdurer ces enclaves démocratiques et de défendre la patrie. Enfants comme adultes chérissaient leurs vallées, leur vie, leur communauté. N'étant pas les derniers à souffrir de la guerre, les enfants nourrissaient une haine farouche des Japonais et participaient activement à la lutte. C'est en pensant à toutes ces histoires si touchantes de vaillants petits soldats que j'ai eu l'idée de ce film, qui raconte comment un jeune héros parvient à tromper l'ennemi et à accomplir sa mission » (Shi, 1954 :32).

Avec *La lettre à plumes*, un style narratif propre aux films socialistes pour enfants voit le jour. En 1963, un autre film pour enfants se déroulant dans le même contexte de Guerre antijaponaise voit ensuite le jour : il s'agit de *Zhang Ga le petit soldat*, sacré meilleur film pour enfants de la période maoïste. Certes, en 1962, *L'Enfance d'Ivan*, un film de guerre pour enfants, soviétique et antifasciste, obtient bien le Lion d'or à la Mostra de Venise, mais comme les idéologies soviétique et communiste prennent à cette époque des chemins différents et que les relations sino-soviétiques se dégradent, ce film est très critiqué à sa sortie en Chine. Le

traitement cru et réaliste de la guerre, sa diabolisation et sa remise en cause sont à l'opposé de l'idée de « guerre juste » défendue par Mao Zedong. Dans « De la guerre prolongée », Mao explique ainsi qu'il existe « deux types de guerres : les guerres justes et les guerres injustes. Les guerres qui sont menées pour le progrès sont justes, tandis que toutes celles qui l'entravent sont injustes » (Mao, 1938). Sous l'influence de la pensée de Mao, tous les films de guerre de la Chine nouvelle font l'éloge des guerres justes ; *L'Enfance d'Ivan* est donc très loin de s'inscrire dans cette tendance idéologique. En réponse à cette production soviétique, le studio de Pékin confie à Cui Wei la réalisation de *Zhang Ga le petit soldat*, un film pour enfants exaltant les efforts du PCC dans la Guerre antijaponaise et faisant l'apologie de la guerre juste défendue par le Parti communiste.

8.1.1 Analyse du personnage du jeune héros antijaponais : le cas de Zhang Ga du film *Zhang Ga le petit soldat*

La lettre à plumes et *Zhang Ga le petit soldat* mettent en scène deux jeunes héros dans l'apprentissage de la vie en temps de guerre. Avec l'aide du Parti, les deux garçons sortent de l'anonymat de leur condition et deviennent de parfaits petits héros de la Guerre antijaponaise, et ce, malgré les épreuves auxquelles ils doivent faire face. En effet, imaginés comme des individus à guider et à éduquer, leur transformation en héros accomplie, ils deviennent à leur tour des modèles à même de conduire les autres.

Prenons l'exemple de Zhang Ga pour analyser la représentation de la vie de ce jeune héros. Afin de visualiser le passage de son personnage du statut d'enfant à celui de jeune soldat, le réalisateur recourt à un schéma narratif linéaire au sein duquel nous avons identifié trois phases. Tout au début, sont présentées les raisons pour lesquelles Zhang Ga en veut aux Japonais, ce qui l'amène ensuite à avoir ses premières expériences de combattant puis à devenir soldat (voir tableau 13) :

Tableau 13. L'évolution de Zhang Ga, jeune héros antijaponais

	Phase	Descriptif des scènes
1	Raisons pour lesquelles Zhang Ga en veut aux Japonais.	Assassinat de la grand-mère de Zhang Ga par un officier japonais.
		Arrestation, par l'armée japonaise, de Lao Zhong, un commandant communiste en convalescence chez Zhang Ga.
		Souhait de Zhang Ga de devenir éclaireur pour pouvoir se battre contre les Japonais.
2	Premières expériences de combattant.	Capture d'un prisonnier et subtilisation d'un pistolet.
		Participation avec brio à l'assaut d'un fortin militaire.
3	Statut de soldat.	Restitution du pistolet dont il s'est emparé en reconnaissant son erreur.
		Reconnaissance en tant que jeune héros de la Guerre antijaponaise.
		Nomination comme éclaireur de l'armée communiste.

L'assassinat de sa grand-mère par un officier japonais et l'arrestation de Lao Zhong, un militant communiste en convalescence chez lui, sont les deux éléments déclencheurs qui amènent Zhang Ga à participer à la guerre : il veut à la fois les venger et libérer Lao Zhong de sa prison japonaise. Le choix de ces éléments déclencheurs rend tout à fait crédible la volonté de l'enfant de devenir soldat. Le film ne mentionne jamais ses parents, deux figures qui brillent par leur absence. Dans le livre, en revanche, quelques précisions sont apportées : le père de Zhang Ga est tué par les Japonais en 1937 et sa mère est emportée par la maladie alors qu'il n'a que huit ans. La mort de sa grand-mère le prive donc du dernier membre de sa famille proche. Devenu orphelin, Zhang Ga ne peut plus profiter du cadre éthique qui borde traditionnellement la sphère familiale en Chine. Il doit donc se trouver une autre famille s'il veut pouvoir bénéficier d'une forme de soutien matériel et moral. Quittant alors le village de son enfance, il part à la recherche de l'armée communiste comme d'autres partent à la recherche de leurs racines. Symboliquement, le Parti communiste devient donc la nouvelle famille de Zhang Ga, d'autant que ce n'est qu'en intégrant l'armée qu'il pourra venger sa grand-mère et venir en aide à Lao Zhong. Notre jeune héros franchit un cap lorsqu'il fait ses premières expériences de la guerre,

qui lui donnent *in fine* l'occasion de grandir et de concrétiser ses velléités antijaponaises. La première fois qu'il participe directement au combat et qu'il se retrouve face à l'ennemi, il fait prisonnier un officier chinois collaborationniste et lui confisque un pistolet qu'il cache aussitôt. Ce comportement, correspondant tout à fait à celui d'un enfant, sert de prétexte à la deuxième partie du film où Zhang Ga, admettant son erreur, rend l'arme et se voit alors attribuer son propre pistolet par le Parti. Une épreuve encore plus marquante est celle qu'il vit lors de sa deuxième participation au combat, qui consiste en la prise d'un fortin militaire. Grâce à un incendie qu'il parvient à allumer, l'armée communiste est victorieuse et Lao Zhong libéré. La victoire est totale.

8.1.2 L'usage d'un accessoire au cinéma

Dans *Zhang Ga le petit soldat*, le réalisateur Cui Wei utilise un accessoire – un petit pistolet en bois à poignée courte – qu'il conçoit comme un fil directeur tout au long du film. De fait, cet accessoire apparaît à plusieurs reprises, chaque fois représenté différemment, manifestant de manière cohérente l'état d'esprit ou les traits de caractère de Zhang Ga, le personnage principal du film, dans diverses situations, et reflétant son évolution : enfant de la campagne, il devient un valeureux soldat de l'armée communiste.

Cet accessoire apparaît pour la première fois lorsque Zhang Ga reçoit un pistolet en bois du commandant de compagnie Lao Zhong, membre du PCC. L'objectif du réalisateur est de montrer à travers ce détail les traits de personnalité de Zhang Ga, un garçon de la campagne plein d'entrain qui aime jouer avec des armes, et son désir de prendre les armes pour combattre les Japonais.

La seconde fois que l'accessoire apparaît, c'est lorsque Zhang Ga, en route pour trouver l'armée communiste avec l'intention de l'intégrer, rencontre un soldat d'une troupe collaborationniste. Caché dans un champ, il ne peut résister à la tentation de dégainer son pistolet en bois et de s'imaginer vaincre le soldat collaborateur. Le but de cette scène est de témoigner de la haine qu'éprouve Zhang Ga envers l'ennemi après l'assassinat de sa grand-mère par les Japonais. Par la suite, Zhang Ga se rend dans un village et rencontre Luo Jinbao, un membre du PCC déguisé en traître. Il tente alors de le capturer en sortant soudainement son pistolet en bois et il s'accroche à sa taille, pour s'emparer d'une vraie arme. Mais il ne pouvait pas penser qu'il s'attaquait à un membre du PCC. Luo Jinbao l'emmène alors auprès des forces armées. Autrement dit, le réalisateur utilise le pistolet en bois comme un indice pour mener

Zhang Ga jusqu'aux troupes de l'armée communiste qu'il désire ardemment rejoindre.

Devenu un soldat de l'armée communiste, Zhang Ga se sert, à plusieurs reprises, de son pistolet en bois pour confondre l'ennemi, voler de vraies armes et les cacher. De plus, afin de ne pas perdre son pistolet en bois, il va jusqu'à enfreindre la discipline militaire en mordant son ami proche : il est alors mis aux arrêts par le chef de détachement. Dans la bataille finale, Zhang Ga capture à nouveau un officier collaborationniste à l'aide de son faux pistolet et s'empare de son arme qu'il remet aux troupes. À ce moment-là, il confie également l'arme qu'il avait auparavant dissimulée au chef de détachement en admettant son erreur. C'est ainsi que Zhang Ga se transforme en un soldat qui accepte la discipline militaire et se voit ainsi récompenser par le commandant qui lui donne l'arme qu'il lui avait confiée. À ce stade, il devient officiellement un éclaireur et voit enfin son rêve se réaliser. À la fin du film, Zhang Ga donne le pistolet en bois qui l'a accompagné durant toutes ces années à son meilleur ami Pangdun et lui demande de s'en servir également pour voler de vraies armes. Le fait que le pistolet en bois change de propriétaire est synonyme, pour Zhang Ga, d'une élévation de l'esprit.

Comme nous le montre le déroulement de l'intrigue décrit ci-dessus, le pistolet en bois en tant qu'accessoire est conçu comme un repère tout au long du film, et il remplit de multiples fonctions. Tout d'abord, cet accessoire renseigne sur les principales caractéristiques du personnage principal et sur son évolution, et il devient le trait d'union entre le protagoniste Zhang Ga et l'armée communiste : c'est un membre du PCC qui lui offre le pistolet en bois, et c'est grâce à cet accessoire qu'il trouve son chemin vers l'armée communiste. En second lieu, il met également en lumière la relation entre le personnage principal, Zhang Ga, et les autres personnages du film, à savoir ses camarades de combat, ses amis et l'ennemi. Par ailleurs, les échanges entre la fausse arme et les vraies armes alimentent les conflits dramatiques intenses et complexes qui font progresser l'intrigue. Enfin, le pistolet en bois revêt également une dimension métaphorique : une métaphore des idéaux de la révolution et de la détermination à se battre dans les films de guerre pour enfants.

8.1.3 La cérémonie de nomination du jeune héros antijaponais

Le film *La lettre à plumes* se termine par une scène solennelle et ritualisée, dans laquelle Haiwa obtient la reconnaissance officielle du cadre et des villageois pour l'héroïsme dont il a fait preuve pendant la Guerre antijaponaise :

Des enfants accourent en annonçant : « Haiwa est revenu ! »
Haiwa, le bras en écharpe et le visage auréolé de joie, apparaît au centre de l'image.
Un groupe d'adultes et d'enfants entourent Haiwa. Quelques enfants s'adressent à lui avec admiration.

Gouwa : « Haiwa, qu'est-ce qui est arrivé à ton bras ? »

Haiwa : « J'ai été touché par une balle. Ce n'est rien. »

Guiniu : « Tu n'es pas rentré de la journée, ni de la nuit. Tu nous as bien manqué ! »

Guiniu remarque avec étonnement le ceinturon de cuir qui ceint la taille de Haiwa. Elle le tâte : « Oh, un petit ceinturon en cuir ! »

Haiwa (avec fierté) : « C'est le commandant de compagnie Zhang qui me l'a donné ! »

Le cadre de l'association paysanne soulève Haiwa dans ses bras en riant : « Ce n'est pas évident, cela ! Tu as accompli une grande mission ! »

Le narrateur : « Oui, Haiwa a accompli une grande mission, mais le commandant de compagnie Zhang lui a dit : 'Haiwa, ne relâche pas tes efforts. À l'avenir, il faudra renforcer encore notre garde et guetter les démons japonais. S'ils osent revenir, nous devons leur donner une nouvelle punition ! »

Portant Haiwa dans ses bras, le cadre de l'association paysanne, entourés d'autres villageois, raccompagne l'armée communiste à la sortie du village de Longmen. Le commandant de compagnie Zhang salue tout le monde de la main puis salue Haiwa à son tour, et l'armée communiste quitte le village de Longmen¹³⁹.

Cette séquence s'apparente à une cérémonie de nomination du jeune héros antijaponais. Mais le film ne s'achève pas là : le réalisateur filme ensuite un ensemble de plans dans lesquels Haiwa est posté sous un arbre, guettant l'ennemi japonais comme le lui a ordonné le commandant de compagnie Zhang. Le garçon tient à la main une lance ornée de houppes rouges, il porte sur la tête une casquette de l'armée communiste et autour de la taille un petit ceinturon de cuir. Le recours au plan rapproché nous permet de voir que Haiwa, les yeux fixés sur la plaine qui s'étend au pied de la montagne, surveille étroitement les mouvements de l'ennemi japonais. Cette séquence finale révèle que Haiwa, le chef de la cohorte des enfants du village de Longmen, après avoir été confronté à de grands dangers, n'est ni apeuré ni traumatisé et qu'il n'a nullement cessé de lutter contre l'agresseur japonais. Devenir un petit héros de la lutte antijaponaise lui donne l'énergie et le courage de poursuivre le combat contre l'ennemi japonais et la révolution.

En 1951, Shi Hui essuie une sévère critique du Bureau du cinéma, sur la réalisation et le

¹³⁹ Extrait du film *La lettre à plume* (1954) : 1h04m26s-1h06m10s.

jeu de l'acteur principal du film *Capitaine Guan*. Le tournage de *La lettre à plumes* intervient donc alors même que le réalisateur est plus ou moins perdu sur le plan idéologique. Il revient sur cette période :

« Le Mouvement de rectification a failli m'achever, j'étais persuadé que je n'étais bon à rien. J'ai donc eu beaucoup de mal à reprendre mes créations. Je ne demande plus le succès, j'espère juste qu'il n'y a pas d'erreur politique. Mais j'avais en tête le mot d'ordre précédent, qui incitait à se dépasser, à donner l'exemple, à redoubler d'ingéniosité pour prétendre au succès. J'essayais à tout prix de m'en défaire, ce qui explique pourquoi mon film est aussi sobre : je me suis cantonné à filmer ce qui était écrit dans le scénario » (Meng, 2011 : 126).

Malgré cette déclaration, Shi Hui se consacre avec énormément de soin aux moindres détails de son film, comme l'illustre la scène suivante : alors que le chef de la patrouille japonaise tente d'amadouer Haiwa et de l'inciter à parler en lui offrant un bonbon, ce dernier commence par tendre la main avant de la retirer brusquement (*ibidem*). Ce détail est tout à fait cohérent avec la psychologie de l'enfant, sans qu'il ne porte pour autant préjudice à la moralité de Haiwa. La scène est cependant censurée par le Bureau du cinéma, qui lui reproche « de ne pas être en accord avec la valeur morale de l'enfant » et de faire ressortir un défaut de son caractère (*ibidem*).

Comme pour Haiwa, une cérémonie de nomination au titre de héros antijaponais est aussi organisée pour Zhang Ga à la fin du film *Zhang Ga le petit soldat* :

Une foule de têtes s'agitent, célébrant la victoire dans un joyeux vacarme de gongs et de tambours.

Le commandant de détachement : « Petit Zhang Ga ! Bien joué, vraiment ! Il a accompli une action de grand mérite ! »

Gazi¹⁴⁰ grimpe dans un arbre pour récupérer le pistolet qu'il a caché dans un nid d'oiseau.

Il dit alors solennellement au commandant de détachement : « Au rapport, chef ! J'ai fait une erreur ! Après la dernière embuscade, j'ai pris un pistolet et je l'ai caché dans un nid d'oiseau en haut d'un arbre. Je vous le remets à présent ! »

Le commandant de détachement rit : « Voyons, petit Zhang Ga, je le savais déjà ! Où est l'étui ? »

Gazi tend ses paumes : « Je ne l'ai pas ».

¹⁴⁰ Gazi est le nom d'enfance de Zhang Ga et le surnom que lui donnent ses amis.

Le commandant de détachement : « Tu n'as pas bien ratissé tout le champ de bataille ».

Il fait signe au soldat à côté de lui de lui donner un étui où il range le pistolet : « Gazi, tu as été très courageux lors de cette bataille. J'ai donc décidé de te remettre ce pistolet ! Et je consigne ton exploit ! »

Gazi : « Mes respects ! »

Gazi, à Lao Zhong : « Oncle Lao Zhong, grâce à ce pistolet en bois, j'ai récupéré une vraie arme ! Tu peux m'engager comme éclaireur, maintenant ! »

Lao Zhong : « Haha, tu en es déjà un ! »

Lao Zhong donne à Gazi une poignée de balles. Gazi est très ému.

À cet instant, Gazi aperçoit le chef du village. Il ne peut s'empêcher de se jeter dans ses bras, en larmes.

Le chef du village : « Tu es un bon garçon ! Le digne petit-fils de ta grand-mère ! »

[...]

Le meilleur ami de Gazi, Pangdun, accourt en tenant des pétards allumés.

Gazi montre aussitôt son pistolet à Pangdun : Pangdun, regarde ! J'ai un vrai pistolet maintenant ! Je te donne celui en bois !

Gazi donne à Pangdun le pistolet en bois. Juste avant que Pangdun ne le saisisse, Gazi ajoute : « Eh ! Toi aussi, tu dois t'en servir pour obtenir un vrai pistolet ! »

Pangdun se redresse immédiatement en acquiesçant d'une voix forte et fait le salut militaire.

Gazi et Pangdun jouent à se pointer leurs pistolets contre la poitrine¹⁴¹.

La séquence finale montre, en gros plan, les deux enfants dans les bras l'un de l'autre, faisant mine de viser avec leurs pistolets. Le film s'achève alors qu'ils ne cessent de simuler des coups de feu en criant « pan ! pan ! » et en riant aux éclats. La toute fin du film devait être la cérémonie de nomination de Zhang Ga au titre de héros antijaponais, mais le réalisateur a voulu finir différemment : il a donc créé une scène dans laquelle le jeune héros offre un pistolet en bois à son ami Pangdun et lui souhaite de pouvoir le remplacer par une vraie arme (voir image 29). Zhang Ga est donc bien passé du statut d'élève à celui de maître, et de la position de victime à celle de bienfaiteur. Riche de ce cadeau, Pangdun a toutes les chances de suivre la voie tracée par Zhang Ga et de devenir, à son tour, un jeune héros.

¹⁴¹ Extrait du film *Zhang Ga Le petit soldat* (1963) : 1h37m16s-1h41m10s.

Image 29. Zhang Ga offrant le pistolet en bois à son ami¹⁴²



Pour Du Xia, chercheuse en cinéma, le comportement de Zhang Ga correspond parfaitement à l'éthique révolutionnaire qu'elle décrit dans son article *Le système d'endoctrinement et l'éthique révolutionnaire dans les films à visée éducative de la période maoïste* : « Une fois que la révolution a sauvé l'individu, ce dernier doit puiser à sa source pour grandir et sauver à son tour toujours plus de camarades prolétaires de la misère » (Du, 2009 : 64).

8.1.4 La fonction propagandiste des films antijaponais pour enfants

La fonction propagandiste de ces deux films est évidente. Dans sa note de réalisateur, Shi Hui s'explique sur ce qu'il voulait faire éprouver à son jeune public avec son film *La lettre à plumes* et sur sa visée éducative :

« Je voulais que le personnage de Haiwa plaise à tous, du fait de son intelligence

¹⁴² L'image du film *Zhang Ga le petit soldat* (1963) : 1h41m15s.

et de son courage. Quelles que soient les difficultés se présentant à lui, ce jeune garçon ne baisse jamais les bras, il n'abandonne jamais, il réfléchit et finit toujours par trouver une solution [...] pour accomplir sa mission. Nous avons essayé de faire de Haiwa un modèle, tout en veillant à susciter la haine des Japonais et à insuffler l'amour pour la mère-patrie. Voilà quels étaient nos objectifs, c'est donc pour cette raison que le film tourne autour de ces quelques idées centrales. (Shi, 1954 : 33)

Par ailleurs, Zhang Ga peut devenir un jeune héros antijaponais car son expérience présente certaines caractéristiques. Tout d'abord, son enfance difficile avec la perte de ses proches nourrit en lui une haine profonde. L'objet de cette haine étant l'armée japonaise, sa vengeance personnelle prend des accents aussi nobles que patriotiques puisqu'elle contribue au passage à la lutte contre l'envahisseur. Les objectifs et les intérêts de Zhang Ga se superposent donc à ceux de la Chine et du peuple chinois – c'est ce qui permet la transformation de l'enfant en héros dans le film. Ensuite, le désir de vengeance de Zhang Ga ne trouve pas, tout au début, d'exutoire, et c'est grâce à l'aide du Parti communiste qu'il parvient à rejoindre la lutte contre les Japonais. Mais il contrevient aux règles élémentaires de l'armée. Ses travers personnels l'empêchent de devenir un soldat digne de ce nom. Enfin, c'est le Parti qui l'aide bientôt à réfléchir à son comportement et à ses motivations et à devenir un bon petit soldat, voire un véritable héros de la Guerre antijaponaise. De cette façon, le personnage de Zhang Ga revêt ainsi une importante fonction éducative pour le jeune public de cette époque.

En 1965, le *Quotidien du peuple* publie une critique cinématographique intitulée « Devenir les dignes successeurs de la révolution prolétarienne – Des enfants discutent des films *Zhang Ga le petit soldat* et *La lettre à plumes* à la Maison des jeunes de Pékin », qui souligne la dimension éducative de ces deux œuvres. Wang Zhaofan, un collégien en deuxième année d'école secondaire exprime son opinion sur les deux films antijaponais pour enfants :

« Ces deux films, *Zhang Ga le petit soldat* et *La lettre à plumes*, racontent le combat contre l'envahisseur japonais. Nous avons tous grandi dans la Chine nouvelle. Dès notre naissance, nous avons vécu heureux sans jamais subir l'oppression et les persécutions de l'impérialisme japonais. Après avoir récemment regardé ces deux films, j'ai compris que l'impérialisme japonais était un cruel agresseur qui nous avait autrefois humiliés, nous les Chinois ; j'ai aussi compris que l'impérialisme japonais était le plus cruel des ennemis. Mais le peuple chinois est déterminé et ne plie pas devant l'ennemi. Ces deux films illustrent le combat du peuple chinois. Même les jeunes de cette époque étaient très déterminés. En regardant ces deux films, c'est

comme si nous avions suivi un captivant cours d'histoire de la révolution » (*Quotidien du peuple*, 1965).

Zhang Ying, une collégienne en première année d'école secondaire, propose d'appliquer les qualités des personnages dans sa vie :

« En regardant ces deux films, je me suis rappelée ce que le Parti nous a souvent enseigné : nous avons la responsabilité de devenir les successeurs de la révolution. Pendant la Guerre antijaponaise, les enfants ont joué un grand rôle dans la lutte contre l'ennemi. Les enfants d'alors doivent être adultes aujourd'hui. Nous devons prendre le relais. Nous devons tous hériter les qualités remarquables des personnages héroïques comme Gazi et Haiwa et les appliquer dans nos études et notre vie de tous les jours. Il faut aussi que nous nous éduquions et nous formions pour devenir des personnes aussi courageuses et intelligentes qu'eux. C'est notre seul moyen de mériter le nom de successeurs de la révolution et ne pas décevoir les espoirs du Parti et du président Mao » (*ibidem*).

Deux autres collégiens réfléchissent encore plus loin. Bo Chuni déclare que « même si nous n'avons encore jamais été confrontés directement à l'ennemi, l'impérialisme existe toujours dans le monde. Nous devons absolument redoubler de vigilance et développer nos talents pour combattre plus tard les envahisseurs avec autant de courage que Gazi et Haiwa [...] » (*ibidem*). Wang Rong partage la même idée que son camarade et exprime que « en ce moment, l'impérialiste américain intensifie la guerre au Viêt-Nam, ce qui nous oblige à accomplir avec sérieux notre travail de propagande. Quand ce sera nécessaire, je prendrai part à la lutte contre l'agresseur américain et je le combattrai, comme Gazi » (*ibidem*).

De cette manière, les deux films antijaponais pour enfants, *La lettre à plumes* et *Zhang Ga le petit soldat*, atteignent leur objectif de propagande et sont bien le parfait exemple de films mettant en scène des modèles d'esprit révolutionnaire pour éduquer la jeunesse.

8.2 Les films antijaponais sur les minorités ethniques : cinéma commémoratif pour la fête nationale de la fondation de la RPC

Avant 1949, les minorités ethniques apparaissent très peu dans le cinéma chinois. En 1940, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, est tourné un film de guerre, *Tempête sur la frontière*, prenant pour thématique ces minorités à travers l'alliance entre Mongoles et Chinois dans la Guerre antijaponaise. La fondation de la RPC en 1949 suit de près la fin des hostilités ; le jeune État en construction a besoin du soutien des minorités. À cette époque, le PCC met en place un système de reconnaissance des minorités¹⁴³ avec un travail d'appellation mené par l'État, accompagné de tout un processus d'institutionnalisation. Après cette avancée, l'État lance une série de mesures politiques appliquées aux minorités, comprenant l'autonomie de certains territoires ethniques, l'accord d'avantages, un système de formation des cadres, un système éducatif adapté, etc. Un fait à prendre en considération est que cette politique à l'égard des minorités apparaît comme progressiste, en rupture totale avec le système de la vieille Chine et sa culture traditionnelle.

De 1949 à 1959, une dizaine de films sont produits sur le thème des minorités, mais aucun sur le conflit antijaponais. La cérémonie politique qu'est la commémoration des dix ans de la RPC requiert une variété des formes artistiques et littéraires. Les programmes étatiques vont ainsi créer une nouvelle catégorie thématique : les films antijaponais sur les minorités ethniques. En 1959, les studios nationaux produisent ainsi trois films de ce nouveau genre.

Le détachement du peuple des Hui s'inspire des exploits réels d'un personnage historique, Ma Benzhai. Ce film est le premier de l'histoire du cinéma de la nouvelle Chine à traiter ouvertement de la lutte engagée par les minorités ethniques contre l'agression japonaise. En prenant pour sujet cette guerre de résistance menée par les Hui, le film met en relief le patriotisme Hui ainsi que la singularité de leur état d'esprit et de leurs mœurs lors de la guerre. Par cette particularité remarquable, le film se distingue des œuvres classiques sur la Guerre antijaponaise. En effet, les Hui font partie des 56 ethnies minoritaires chinoises reconnues officiellement par la République populaire de Chine. Il s'agit de la minorité dont la répartition géographique dans le pays est la plus vaste : principalement diasporiques, les Hui peuplent la majorité des provinces chinoises. Ils possèdent leurs propres croyances religieuses et leurs

¹⁴³ La RPC s'inspire des critères de distinction de Staline énoncés dans « *Le marxisme et la question des minorités* » et répertorie 56 ethnies, dont les Chinois Han et 55 minorités.

propres us et coutumes. Les Hui sont musulmans et respectent nombre de prescriptions et d'interdits alimentaires, notamment la non consommation de porc qui constitue la différence la plus marquée avec les habitudes alimentaires des Han. Le film relate assez scrupuleusement l'évolution morale de Ma Benzhai. Chef militaire patriote, mais dont les manières sont celles d'un officier de la vieille armée, il devient, au fil du temps, un dirigeant communiste conscient, qui se bat pour les intérêts du peuple.

Chant du matin sur la prairie s'intéresse à l'ethnie minoritaire des Mongols de Chine, l'une des 56 ethnies reconnues par la République populaire. Les Mongols de Chine vivent principalement dans la région administrative spéciale de Mongolie intérieure, dans les trois provinces du Dongbei (Nord-Est) et dans la région administrative spéciale ouïgoure du Xinjiang. Leur caractéristique majeure s'observe dans leur tradition nomade : de génération en génération, ils habitent la steppe et vivent de l'élevage. Ils possèdent également leurs propres langue et écriture : le mongol.

Jin Yuji raconte l'histoire de Coréens vivant au nord-est de la Chine et luttant contre l'invasion japonaise. Les Coréens de Chine constituent la branche chinoise de l'ethnie coréenne, l'une des principales ethnies du nord-est asiatique. Ils appartiennent au même groupe ethnique que celui majoritaire en Corée du Sud et en République populaire démocratique de Corée : ils parlent la même langue, observent les mêmes coutumes, possèdent la même culture traditionnelle, mais présentent par ailleurs des particularités régionales chinoises. Si la population coréenne de Chine est bien plus faible que celle des autres minorités ethniques, elle a néanmoins bénéficié de l'extrême attention du gouvernement chinois sous Mao Zedong, en raison des relations politiques et diplomatiques spéciales qu'entretiennent alors la Chine et la Corée du Nord, tous deux pays socialistes.

Nous proposons ici d'analyser, *Le détachement du peuple des Hui*, le premier film antijaponais sur les minorités ethniques. Nous verrons comment cette œuvre, inaugurant un nouveau genre, est utilisée à des fins idéologiques et quels sont les moyens artistiques et procédés cinématographiques utilisés pour y parvenir.

8.2.1 La fabrication de l'histoire antijaponaise dans *Le détachement des Hui*

En 1957, Li Jun, réalisateur au Studio du Premier août, prépare le tournage d'un film pour la commémoration du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC. C'est également son premier film de fiction. Pour les grandes lignes de son scénario, il s'inspire d'une histoire réellement vécue par le héros Ma Benzhai, commandant du détachement Hui pendant la Guerre sino-japonaise. L'histoire ne relate pas uniquement les conflits entre Chinois et Japonais, mais également ceux entre la nation Han¹⁴⁴ et les Hui. À la lecture de ces grandes lignes, Li Jun trouve l'histoire très intéressante, que le personnage est typiquement représentatif et qu'un potentiel est à exploiter (Cui, 2009 : 69). Li Jun et son équipe de production commencent à écrire un premier scénario relatant l'histoire de Ma Benzhai. Ils vont pour cela interviewer son garde du corps, le responsable politique du détachement Hui, etc. Ils se rendent également dans son village natal de Dongxin dans la province du Heibei. Ils y vivent un long moment, dans le 38^e régiment, armée d'origine du détachement Hui, y puisant ainsi de nombreuses sources d'inspiration.

Dans ses notes de réalisateur, Li Jun fait part de sa compréhension de l'histoire du détachement Hui. Selon lui, cette histoire est celle de la transformation d'un groupe ayant spontanément pris les armes pour contrer l'envahisseur en une force armée révolutionnaire. Il découpe donc leur histoire en trois phases : « la création, les échecs puis la victoire » (Li, 1984 : 102).

Dans l'écriture du scénario, Li Jun et le scénariste Feng Yifu s'appliquent avec minutie à mettre en valeur le rôle directeur du PCC dans la résistance :

« Dans notre film, nous n'avons pas voulu parler du refus des Hui à se soumettre à la loi japonaise, pas plus que nous n'avons abordé la manière dont certains se sont soulevés et ont créé avec d'autres une armée, armée qui a connu bien des déboires du fait de son amateurisme et de son empressement. Nous avons préféré traiter de l'intégration de ce détachement populaire au sein de l'armée communiste et de la formation qui lui a été dispensée par le Parti, formation qui lui a valu de devenir une force révolutionnaire populaire accumulant les victoires. En effet, nous avons beaucoup lu sur le sujet, et voici ce que nous en avons compris : [...] alors même que les Chinois n'ont jamais ménagé leurs forces face au camp impérialiste, dans un

¹⁴⁴ Les Hans constituent le plus grand peuple ou groupe ethnique en Chine.

premier temps, ils n'ont connu que des défaites [...] C'est pendant la Guerre antijaponaise que la population chinoise a obtenu une victoire écrasante sur le plan de l'émancipation. Ce revirement de situation, bien que multifactoriel, tient principalement aux dirigeants communistes et à l'émergence d'un objectif clair : libérer le peuple. Voilà ce qui a assuré la victoire contre le Japon et ce qui a marqué cette époque [...] Dans notre scénario, nous avons donc voulu souligner le travail opéré par le Parti sur ce détachement et sa transformation en une force révolutionnaire populaire, en mettant en exergue Ma Benzhai, un personnage historique passé du statut de héros populaire à celui de combattant révolutionnaire [...] » (*ibidem*).

En fonction des besoins de cette thématique centrale et de la construction des personnages, le réalisateur et le scénariste travaillent sur les archives historiques du détachement Hui, à partir desquels ils sélectionnent des extraits, pratiquent des recoupements et des résumés. Parallèlement, ils inventent les deux scènes suivantes :

Première scène. Peu de temps après la nomination de M. Guo, dirigeant de l'armée communiste au poste de commissaire politique, des différends émergent entre lui, Bai Shouren (chef de bataillon) et Ma Benzhai (commandant) à propos des relations entre l'armée et la population, et de la discipline à instaurer. Bai Shouren a pris l'habitude d'aller faire s'entraîner ses soldats dans les champs des paysans du village, ce qui leur déplaît fortement. Lorsqu'il a vent de ces pratiques, M. Guo critique durement Bai Shouren et le somme de cesser ces pratiques. Mais Bai Shouren rapporte à Ma Benzhai que M. Guo cherche avant tout à soumettre les Hui, suscitant ainsi un conflit entre les deux responsables.

Deuxième scène. Lorsque les mesures de baisse des loyers et des taux d'intérêt sont mises en place par les différentes bases démocratiques des entités communistes, Bai Shouren, propriétaire terrien local, s'y oppose et force Ma Benzhai à quitter le Parti communiste et à attaquer atrocement le président de l'association des paysans. Tous les paysans et soldats d'origine rurale du détachement s'en offusquent, et la troupe perd beaucoup de ses membres. Bai Shouren, convaincu que sa situation ne pourra plus évoluer, décide de se rendre à l'ennemi avec son bataillon. En apprenant la nouvelle, Ma Benzhai se dépêche de le rattraper et, incapable de le convaincre, le tue. Une fois ce traître à la cause éliminé, Ma Benzhai estime que ses soldats doivent réintégrer les forces des Hui, mais ces derniers refusent. Par la suite, grâce à M. Guo, Ma comprend que la baisse des loyers et des taux d'intérêt a pour but d'alléger le fardeau pesant sur le dos des paysans et d'améliorer leurs conditions de vie. Les anciens soldats de Bai Shouren rejoignent finalement l'armée des Hui grâce à l'intervention du gouvernement populaire et de l'association des paysans sous la direction du PCC. Ma Benzhai, qui a beaucoup

appris des derniers événements, va serrer la main du président de l'association en lui disant : « À compter d'aujourd'hui, le détachement des Hui est au service du peuple de Chine » (Li, 1959).

Ces deux scènes sont totalement fictives ; elles ne correspondent à aucune réalité historique, mais le réalisateur estime qu'elles sont tout à fait plausibles :

« Pendant la Guerre antijaponaise, les dirigeants communistes arment les paysans ; pour lutter contre l'impérialisme nippon, il fallait mettre sur pied une force populaire puissante, et donc s'assurer que l'armée entretenait de bonnes relations avec le peuple afin que celui-ci la soutienne. Plus concrètement, pour que les paysans soutiennent le camp chinois, il fallait alléger leur fardeau, améliorer leurs conditions de vie et mettre un terme à l'exploitation féodale. Le Parti communiste prend donc des mesures capables de remédier aux tensions interethniques et aux conflits de classe. Ce faisant, il donne corps à la pensée de Mao et mobilise des centaines de millions de paysans. [...] Les scènes décrites ci-dessus, qui témoignent de graves désaccords, sont donc complètement fictives. Mais le détachement du peuple des Hui est bel et bien une force paysanne ayant émergé pendant la Guerre antijaponaise et dont l'essor ne peut être considéré sans son contexte historique. En d'autres termes, les différends en question ont très probablement eu lieu, sous cette forme ou sous une autre. Ils ont pu être observés dans d'autres corps à cette même époque, sont donc fondés historiquement et correspondent ainsi à la réalité historique au sens large du terme » (*ibid.* : 103-104).

Le réalisateur et le scénariste opèrent sur l'histoire un travail de rajout par invention, de suppression et de transformation, tout en prétendant faire un film historique fondé sur des faits réels. Li Jun, dans ses notes de réalisateur, explique : « Une création réussie ne déforme pas l'histoire, bien au contraire : elle permet d'approcher au plus près l'essence, la spécificité d'une époque. Les personnages ainsi créés en sont d'autant plus vivants, et le thème est traité d'autant plus finement » (*ibid.* : 104).

Ce type de contradiction illustre l'idée développée dans le chapitre 6, où nous analysons l'utilisation de la théorie du réalisme socialiste et de la logique narrative de l'essence de la vérité dans le cinéma antijaponais. Cette idée révèle que les professionnels du cinéma, dans le cadre du réalisme socialiste, sont soumis, devant, dans leur création, « adopter la vision du monde et le point de vue du prolétariat et se conformer aux principes de l'esprit du Parti » (Wu, 2005 : 44). La véritable histoire du détachement des Hui ne répondant pas aux exigences de cette théorie, la logique narrative de l'essence de la vérité permet alors d'imaginer une fiction

pour créer une histoire inventée du détachement des Hui.

Par ailleurs, d'après notre analyse, dans ce film, nous pouvons diviser les personnages en cinq catégories : le rôle principal (personnage important du territoire Hui), les représentants du PCC, les traîtres Hui, le peuple et l'ennemi japonais. Ces cinq catégories forment un tout. Sur ce fondement, le réalisateur Li Jun et le scénariste Feng Yifu construisent une histoire dont la structure est :

1. Les Japonais s'adonnent aux pires crimes dans la région des Hui. Les populations locales endurent les pires souffrances ;
2. Le personnage principal, victime des Japonais, est sauvé par des représentants du PCC ;
3. Le personnage principal a une prise de conscience et s'engage dans la lutte contre l'ennemi ;
4. Les traîtres sabotent les relations entre les protagonistes et discréditent les représentants du Parti auprès des populations locales ;
5. Le rôle principal aide les représentants du Parti à regagner la confiance des populations ;
6. Le personnage principal, à l'aide des représentants du Parti et des populations, réussit à vaincre l'ennemi japonais ;
7. Le rôle principal devient un membre valeureux du Parti.

Nous remarquons que le modèle narratif employé dans ce film est considéré comme très réussi. De 1959 à aujourd'hui, il reste la principale source d'inspiration des films antijaponais prenant comme thématique le peuple Hui. *Les huit montagnes* (1978), *Un même cœur* (2008) et *La guerre aux mille larmes de sang* (2011) traitent tous du conflit sino-japonais dans les années 1930 dans les territoires Hui, et racontent également le vaillant combat des Huis dans les quartiers d'habitations aux côtés des communistes, leur victoire remportée sur les Japonais et les traîtres, et leur transformation en fidèles défenseurs du Parti communiste.

8.2.2 La mise en scène du respect des coutumes des minorités ethniques par le PCC

Bien que le film *Le détachement du peuple des Hui* ne présente aucune coutume de la religion musulmane, ni prière, ni mosquée, qui sont pourtant les références religieuses des Hui, le réalisateur consacre une scène dédiée à montrer que le PCC respecte les Hui en tant que minorité nationale dans ses coutumes alimentaires et dans ses croyances religieuses :

Le commissaire Guo est plongé dans son travail.

Le garde Xiao Liu entre en portant un paquet qu'il pose sur la table.

Le commissaire Guo demande : « Qu'est-ce que c'est ? »

Xiao Liu ne répond pas, le visage éclairé d'un sourire.

Le commissaire Guo ouvre le paquet et fronce les sourcils à la vue de son contenu. Son visage s'endurcit.

En voyant l'expression grave du commissaire, Xiao Liu explique précipitamment : « Vous n'avez pas écouté le médecin quand il vous a dit d'aller à l'hôpital. Chez vous, vous ne mangez pas bien non plus. Si vous ne faites pas un peu plus attention, vous allez vous esquisser la santé ! »

Le commissaire Guo demande sévèrement : « As-tu bien réfléchi avant d'acheter cela ? »

Xiao Liu : « Oui. Nous ne sommes pas Hui, après tout. Ce n'est pas contraire à la discipline ».

Le commissaire Guo se lève et dit à Xiao Liu : « La belle excuse ! C'est vrai, nous ne sommes pas Hui ; mais puisque nous servons dans leurs rangs, nous devons respecter les us et coutumes de nos camarades. Ne t'es-tu pas demandé si le peuple saurait ainsi que deux Han comme nous font partie du détachement Hui ? Pourquoi n'as-tu pas songé aux graves conséquences de ton geste s'il venait à s'ébruiter ? »

Xiao Liu baisse la tête en silence.

Le commissaire Guo dit : « Rapporte cela tout de suite et va t'expliquer au frère qui te l'a vendu ».

Xiao Liu reprend le sac en acquiesçant. Comme il se retourne et s'apprête à partir, il entend le commissaire Guo ajouter : « Fais tes affaires, demain tu retournes dans ta circonscription militaire ! »

À ces mots, Xiao Liu se fige et s'avance aussitôt vers le commissaire Guo dans l'intention de plaider sa cause, mais ce dernier le retient une fois encore.

Il dit à Xiao Liu : « Ne dis rien. Je sais ».

Puis il sort de son uniforme militaire accroché au mur un stylo qu'il épingle à celui de Xiao Liu et lui dit avec une touchante sincérité : « Il faudra bien étudier ! »¹⁴⁵

Dans cette scène, le garde du corps Xiaoliu conseille à Guo, représentant du comité politique du PCC et commissaire des troupes armées Hui, de manger des Banh bao au porc car ils sont plus nourrissants, ce qui enfreint l'interdiction de manger du porc des Hui. Guo tient à respecter les règles alimentaires des Hui et à suivre scrupuleusement la discipline du détachement ; il critique ainsi vertement le garde du corps et lui ordonne de quitter immédiatement le détachement pour retrouver son ancienne troupe et y faire un autre travail. Il

¹⁴⁵ Extrait du Film *Le détachement du peuple des Hui* (1959) : 51m-53m53s

se dispute d'ailleurs à ce sujet avec Ma Benzhai.

Le réalisateur invente par ailleurs le détail suivant : lorsque la troupe pénètre sur des territoires Han, que les soldats n'ont pas de viande à se mettre sous la dent et qu'ils expriment leur mécontentement, M. Guo se renseigne et comprend que, chez les Hui, moutons et bœufs doivent être tués par une personne spéciale, l'akhoond¹⁴⁶, pour pouvoir être consommés. M. Guo missionne aussitôt un officier pour qu'un akhoond soit convié. À ce propos, le réalisateur explique son intention dans ses notes de réalisateur :

« Ces deux scènes sont, là encore, fictives : la plupart des membres du détachement du peuple des Hui étaient Han. Mais elles permettent de montrer le respect dont les membres du Parti savent faire preuve à l'égard des autres ethnies chinoises ainsi que le dévouement des Hui à la cause chinoise lors de la guerre sino-japonaise. Si le film s'était cantonné à la stricte réalité historique et avait décrit une troupe composée majoritairement de soldats Han, la participation des Hui à la guerre sino-japonaise aurait été minimisée.

Nous n'avons donc pas soumis notre film à la réalité historique la plus stricte. En faisant de tous les membres de la troupe, à l'exception de M. Guo et de Xiao Liu, des Hui, nous avons souligné la participation des Hui à la lutte révolutionnaire et ainsi donné naissance à de véritables héros. Il n'est donc guère surprenant que ce film ait été plébiscité par les spectateurs, notamment au sein des Hui » (*ibid.* : 106).

Dans ce film, le réalisateur veut appuyer sur les différentes coutumes entre les soldats Hui et M. Guo, le représentant du Parti, en raison de leur différence ethnique. Ces différences provoquent des incompréhensions mutuelles en matière de coutumes, des malentendus et des oppositions. Il ressort de cette confrontation une mise en relief des caractéristiques de la culture des Hui, peuple s'avérant être d'une grande fierté. Mais, dans les deux scènes de fiction du film, le représentant du Parti fait part d'un grand respect envers les coutumes alimentaires du peuple Hui, et gagne ainsi la confiance et la considération des soldats Hui. Les parties fictives de ce film ont une fonction essentielle : elles mettent en avant les particularités des films de minorités ethniques tout en accomplissant la mission de montrer le bon traitement réservé aux minorités par la politique du PCC.

¹⁴⁶ Il s'agit du nom d'origine persane des responsables spirituels musulmans en Asie centrale.

8.2.3 L'utilisation de la culture traditionnelle chinoise et des modèles de la morale

Dans *Le détachement du peuple des Hui*, le réalisateur Li Jun, filmant l'opposition entre Ma Benzai et les Japonais, rajoute des éléments de la culture chinoise et de la morale traditionnelle. Le contexte de la scène est le suivant : le commandant japonais Yamamoto capture la mère de Ma Benzhai et l'amène au camp. Il menace Ma Benzhai et les hommes de son détachement pour les forcer à se rendre aux Japonais. Un parent du clan de Ma Benzhai, Ha Shaofu, traître qui collabore avec l'armée japonaise, a l'intention, le lendemain, d'aller négocier avec Ma Benzhai en tant que représentant des Japonais. Il se sert de sa mère pour faire du chantage à Ma Benzhai et le pousser à la reddition. Avant d'y aller, il va voir la mère de Ma Benzhai, sa tante paternelle, détenue par les Japonais.

Une chambre spacieuse. La mère Ma est étendue sur un lit rouge, le teint livide.

Le traître Ha Shaofu entre dans la chambre, s'assoit sur le lit et dit à la mère Ma : « Tantine, vous rêviez que je devienne un homme accompli. Maintenant que j'ai déniché à grand peine un travail qui rapporte gros et que je vous ai fait venir en ville pour que vous preniez quelques jours de bon temps, ma vénérable tante, vous refusez de manger et de boire sans m'accorder une seule parole. Ah là là, ma tante, cela me fait vraiment mal au cœur ! »

Ha Shaofu tend une tasse de thé à la mère Ma, qui la repousse.

Ha Shaofu : « Vous voyez, je vous ai encore fâchée. Pour vous dire la vérité, Tantine, deux Ma Benzhai ne feraient pas le poids face aux avions et à l'artillerie des Japonais. Le chef de régiment Yamamoto a bien vu que mon cousin était un homme brave. Il souhaite de tout cœur s'en faire un ami, alors il m'a chargé de lui rendre une petite visite. Je compte partir dès demain. Avez-vous quelque chose à lui dire ? »

La mère Ma répond en regardant fixement Ha Shaofu : « Dis-lui donc d'écraser le Japon ! »¹⁴⁷

Apprenant que la mère de Ma Benzhai fait la grève de la faim depuis sept jours, le commandant Yamamoto est très inquiet et lui rend visite en personne :

Yamamoto s'avance vers la table qu'il examine posément. L'aide de camp Jin s'empresse d'éclairer la table à l'aide d'une torche électrique. La table est couverte de

¹⁴⁷ Extrait du Film *Le détachement du peuple des Hui* (1959) : 1h24m38s-1h26m16s

plats riches et variés, mais la mère Ma n'a touché à rien.

Le chef de camp dit : « Madame Ma, le chef de régiment Yamamoto est revenu vous voir ! Cette fois-ci, Madame, il faudra bien que vous lâchiez un mot ! »

À ses côtés, Yamamoto s'incline, se découvre et sourit à la mère Ma.

La mère Ma ouvre les yeux et jette à Yamamoto un regard furieux, plein de mépris et de dégoût.

Le sourire de Yamamoto s'évanouit, remplacé par une expression cruelle.

La mère Ma ferme les yeux. Yamamoto a l'air frappé de stupeur.

La tête de la mère Ma roule sur le côté. Son bras glisse du lit et le bracelet de jade qu'elle porte au poignet tombe sur le sol dans un bruit métallique, se brisant en trois morceaux.

La mère Ma a les yeux clos. Elle rend l'âme, le visage paisible¹⁴⁸.

La mère de Ma est retenue en otage par l'armée japonaise afin de faire pression sur son fils pour qu'il cesse sa guerre de résistance et se rende immédiatement. Face au dilemme entre la mère et la résistance, le scénariste opte pour que la mère, sans aucune hésitation, se sacrifie au nom de la résistance, et meurt au bout de sept jours de grève de la faim. Cette scène s'explique par le fait que, si Ma Benzhai n'avait rien ressenti devant les souffrances endurées par sa mère, il aurait été à l'encontre de la morale chinoise, et le public l'aurait mal accepté. Ce choix de réalisation, faisant que la mère prend l'initiative de se sacrifier, permet de préserver l'image du héros Ma Benzhai, ainsi irréprochable tant du point de vue politique que moral. La scène où sa mère est capturée par les Japonais et exhorte son fils à « écraser le Japon », correspond en réalité à un modèle narratif traditionnel où les mères enseignent à leur fils la fidélité à l'armée et le dévouement au pays. Or, à l'époque de Mao, les cinéastes doivent donner un nouveau sens à ce modèle : la fidélité au Parti, résister à l'invasion japonaise et libérer les masses laborieuses.

Dans la conception de la figure de la mère, le réalisateur utilise à dessein un petit accessoire : un bracelet de jade, qui apparaît trois fois dans le film. La première fois, il apparaît lorsque son neveu Ha Shaofu lui fait le grief de porter un vieux bracelet, lui disant que lorsqu'il aura réussi, il lui offrira un bracelet en or massif. Elle répond par un simple rire. La seconde fois, lorsqu'elle est capturée et sert d'otage pour faire pression sur Ma Benzhai, elle fait la grève de la faim et meurt. Dans cette scène, le bracelet de jade est le signal de sa mort : son bras pend en bas du lit et le bracelet tombe à terre, se cassant en trois morceaux. La troisième fois, le bracelet est apporté en trois morceaux à Ma Benzhai qui est en proie à de la tristesse mêlée à de la colère. Un gros plan montre les morceaux du bracelet remis dans les mains du fils. Le bracelet de jade,

¹⁴⁸ Extrait du Film *Le détachement du peuple des Hui* (1959) : 1h32m50s-1h34m38s

dans cette scène, symbolise la seconde identité de la mère. Il représente la vertu d'intégrité de l'homme de bien dans la culture traditionnelle chinoise, résumé dans la formule : « plutôt être un jade brisé que de vivre dans la vile compromission », c'est-à-dire préférer être un précieux jade qui se brise plutôt que de se protéger dans de viles compromissions. L'expression signifie qu'il vaut mieux mourir pour une juste cause que de ne penser qu'à sa survie.

8.3 Film biographique musical antijaponais : *Nie Er*

En 1954, le Studio de Shanghai Haiyan déploie de remarquables efforts pour la production d'un film sur la biographie du musicien Nie Er à l'occasion de la commémoration du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC. Nie Er (1912-1935) est officiellement considéré, depuis 1949, comme un compositeur appartenant au prolétariat et un des premiers créateurs de musique pour films de gauche. Il est présenté par l'historiographie officielle sur la musique contemporaine comme : « le premier compositeur chinois à avoir créé l'archétype du héros de la classe ouvrière. Ses chansons dévoilent pleinement les contradictions au sein de la société. Par des mélodies qui exaltent un esprit positif et progressiste, ses chansons expriment les sentiments du peuple et le destin de la patrie. Il ouvre la voie à la musique révolutionnaire prolétarienne chinoise et en fonde des bases solides » (Zhang, 2008 : 22). Le fait le plus marquant est qu'il est l'auteur de l'hymne national de la RPC, *La Marche des volontaires*, ce qui fait de sa biographie une thématique majeure des « films commémoratifs » du 10^e anniversaire de la RPC (Meng, 2011 : 267).

Le film *Nie Er* se concentre sur les trois courtes années allant de son départ du Yunnan, sa région natale, à son arrivée à Shanghai, période de progrès et de maturation intellectuelle pour ce jeune passionné de musique. Après l'invasion de la Chine par les Japonais en 1931, il fait de la musique une arme défensive contre l'envahisseur, puis apparaît à la fin du film comme un musicien populaire et patriote ainsi qu'un combattant communiste. La construction du film est articulée autour de l'incident de Mukden¹⁴⁹, divisant l'œuvre en deux parties. La première partie relate l'arrivée de Nie Er à Shanghai ; bien que pauvre, il étudie la musique avec acharnement,

¹⁴⁹ L'incident de Mukden, survenu le 18 septembre 1931 au nord-est de la Chine est un conflit militaire et un événement politique. Il oppose les forces nationalistes révolutionnaires chinoises de protection du Nord-Est à l'armée japonaise de Guandong. L'armée japonaise bombarde les chemins de fer du sud de la Mandchourie qui se trouvent alors sous son contrôle. Elle en fait porter la responsabilité à l'armée chinoise, prétexte pour envahir Shenyang. L'armée nationaliste du Nord-Est se montrant incapable d'organiser une résistance à l'envahisseur, l'armée japonaise du Guandong envahit trois mois plus tard les trois provinces de Mandchourie et fonde, le 1^{er} mars 1932, l'état de Mandchoukouo.

n'hésite pas à dépenser six mois de salaire dans l'achat d'un violon dans une brocante et s'entraîne avec joie jour et nuit. Pour gagner sa vie et continuer à étudier la musique, il accepte d'accompagner une troupe d'artistes jouant des spectacles licencieux. La seconde partie du film suit l'incident de Mukden ; l'armée japonaise envahit les trois provinces du Nord-Est, menant la Chine vers un état d'asservissement. À partir de ce contexte historique, le réalisateur crée une série d'intrigues où Nie Er se sert de la musique comme arme pour lutter activement contre l'envahisseur : il participe tout d'abord aux manifestations antijaponaises organisées à l'appel des ouvriers et du peuple de Shanghai. Puis, après la bataille de janvier 1932, accompagné par les artistes de la troupe, il reconforte les soldats blessés à qui il fait chanter en chœur *La Marseillaise*. En septembre de cette même année, il se rend à Pékin pour une représentation commémorant l'incident de Mukden survenu un an plus tôt. Il y joue *L'Internationale*. Le réalisateur fait de l'événement de Mukden l'élément central du film, il marque en effet un tournant décisif dans la vie de Nie Er. Du jeune homme pur et passionné qui n'a en tête que la musique qui lui plaît, il devient un musicien de gauche se servant de la musique pour éveiller la conscience des populations et appeler à un front commun contre l'envahisseur Japonais.

En utilisant les notes du réalisateur Zheng Junli « *Lire entre les images* » ainsi que le livre « *Nie Er : du scénario au film* » publié en 1963, nous étudierons l'importance de la fonction jouée par la musique antijaponaise, tant dans la création des protagonistes participants à la Guerre antijaponaise que dans le récit historique de cette période. Nous examinerons également les principes suivis par le cinéaste antijaponais lors de la production de ce film ainsi que les processus de modification.

8.3.1 L'essence de vérité : la règle prévalant dans la création de *Nie Er*

Le scénariste Yu Ling explique les principes qu'il s'est fixés dans l'écriture de *Nie Er* :

« La plus grande difficulté dans l'écriture d'un film historique retraçant la vie d'un personnage contemporain est le traitement des personnages et des faits réels. Pour *Nie Er*, nous avons énormément écrit, traçant les grandes lignes à partir de faits rapportés. Là où nous étions en mesure de restituer des éléments réels, nous nous donnions le choix de le faire de la manière qui correspondait le plus à la vérité historique. Là où il fallait créer et inventer, à partir de certaines données, nous nous lançons carrément dans la création et l'invention. Donc, dans l'écriture de ce film, le principe fondamental, qui est également l'objectif le plus dur à atteindre, réside uniquement dans la manière de montrer comment le camarade Nie Er, grâce à l'enseignement du Parti, a su

s'entraîner et devenir un révolutionnaire en politique et un artiste novateur... tout en résumant les particularités d'une époque, en montrant la lutte et la mobilisation des populations sous l'égide du Parti sur le front de la culture et des arts dans les régions administrés par le Parti nationaliste » (Yu, 1963 : 262).

En effet, la première version du film *Nie Er* décrit seulement les activités politiques et artistiques du musicien, ainsi que son développement vers la maturité, dans les zones gouvernées par le Guomindang. Évoluant dans des lieux dirigés par les nationalistes, il n'a pas conscience du fait que ses activités font directement écho à la révolution menée par le PCC sur la base de l'expérience soviétique et de la réforme agraire. Ni le scénariste Yu Ling, ni le réalisateur Zheng Junli n'ont connaissance des liens entre les deux.

Or, après avoir étudié les œuvres de Mao, le réalisateur se rend compte qu'il doit établir un lien entre la création artistique dans la résistance antijaponaise de Nie Er en zone nationaliste à Shanghai et la révolution menée par le PCC sur leurs bases à Yanan. Le réalisateur se fonde sur le fait que Nie Er, bien qu'éloigné des zones révolutionnaires, en subit l'attraction de tout son être. Les bases communistes sont la source où vient puiser son inspiration (Zheng, 1979 : 105-106). En conséquence, le scénariste Yu Ling et le réalisateur Zheng Junli, pour créer un lien entre Nie Er et les bases révolutionnaires du PCC vont avoir recours aux moyens suivants :

« À partir d'une partie des documents historiques, nous avons créé quelques personnages et intrigues, et nous nous sommes efforcés, tout en restant fidèles au fil du récit, de montrer les grands événements qui ont marqué l'histoire de la révolution, comme la première assemblée représentative de la République soviétique chinoise, le siège des troupes nationaliste brisé par l'armée rouge, la Longue marche, la Conférence de Zunyi, ainsi que l'appel du Parti à une coalition pour la Guerre antijaponaise. Nous nous sommes efforcés de relier le courant de la révolution à l'évolution de la pensée de Nie Er, nous avons cherché à mêler l'Histoire avec l'intrigue principale du film » (*ibid.* : 106).

Ici, le scénario et la mise en scène nous dévoilent la fonction du réalisme socialiste en tant que procédé créatif. Dans le sixième chapitre, nous expliquons que le réalisme socialiste impose des exigences aux auteurs. En effet, ce n'est que si ce dernier souscrit à une vision prolétarienne du monde et adhère au point de vue du prolétariat qu'il peut comprendre et décrire l'Histoire et la réalité du point de vue du Parti communiste.

Les activités de Nie Er dans la résistance aux Japonais dans des zones occupées par le Guomindang n'ont aucun lien historique avec la révolution menée par les communistes sur

leurs bases géographiques. Or, le réalisateur, suite à ses lectures des œuvres de Mao, décide de créer un lien en inventant certains personnages et certaines intrigues. Les personnages inventés, tous des communistes, sont les maîtres spirituels de Nie Er. Le film insiste sur l'influence exercée par le dirigeant communiste Su Ping sur Nie Er, comme l'incitation à mettre la musique au service des masses, au service de la résistance antijaponaise et de la lutte communiste. Pour ce film, le réalisateur conçoit la figure de Su Ping avec une attention très particulière. Chaque progrès idéologique ou chaque tournant dans la création artistique de Nie Er repose sur une intervention de Su Ping, jouant toujours un rôle clef. Il est le guide qui fait de Nie Er un musicien du prolétariat. Ce procédé créatif prévalant dans les films antijaponais illustre l'idée développée dans le sixième chapitre sur la théorie de « l'essence de la vérité » du réalisme socialiste, démontrant que la « vérité » dans la méthode de création du réalisme socialiste n'existe pas dans les faits, elle n'existe que dans l'imagination de l'auteur qui la conçoit (Wu, 2005 : 45). Ce principe est l'unique moyen, pour les cinéastes antijaponais, de produire des œuvres commémoratives concordant avec les règles du langage prolétarien.

8.3.2 Le montage subordonné à la musique antijaponaise

Le réalisateur Zheng Junli, pour mettre en scène les chansons antijaponaises composées par Nie Er, utilise différents types de montage des images, qui varient en fonction d'un morceau, d'une phrase musicale, de la mélodie, du rythme, ainsi que des paroles. Pour représenter la première chanson antijaponaise de Nie Er, *La chanteuse sous les coups des bottes de fer*¹⁵⁰, le réalisateur Zheng Junli pense que la scène qui traduit le mieux le sentiment d'errance et de déracinement est « le moment où le bateau en bois vogue sur le fleuve ; la lenteur du bateau s'accorde tout à fait avec le rythme de la chanson » (Zheng, 1979 : 120). Le réalisateur, pour mettre en scène cette chanson antijaponaise, choisit la solution suivante : Nie Er, accompagnant la troupe des « Cinq fleurs », est en route vers Hankou pour une représentation. Sur un bateau en bois, au milieu de fumées vaporeuses, il pense au terrible destin de son peuple (ainsi qu'au sien et à celui de son entourage) ; affligé par l'état de décrépitude du pays, il écrit cette chanson antijaponaise, chantée par une orpheline, Xiaohong (*ibidem*).

¹⁵⁰ Les paroles de cette chanson sont : « Partout nous chantons, partout nous dansons, qui ne connaît le déclin de notre pays ? Pourquoi nous prend-on pour des filles de joie ? Partout nous chantons des plaintes, nous avons goûté à toutes les saveurs de l'existence. Les danseuses sont vouées à être sans attache ; qui se résout à l'esclavage, qui accepte de voir son pays sombrer ? Pauvre chanteuse opprimée sous les coups des bottes de fer, elle en a tant pris que son corps est maculé de coups ! »

Dans le film, le réalisateur harmonise ainsi les paroles et le ton de la chanson avec la vie vagabonde de la troupe des artistes danseuses. Pendant que Xiaohong chante les deux premières phrases, la caméra se déplace lentement vers l'arrière du bateau. Au départ, les passagers présents ne font pas vraiment attention aux paroles, puis les bavardages cessent, les joueurs posent leurs cartes, un lecteur cesse de lire, celui qui nettoie son instrument s'arrête : tous sont absorbés par la chanson. Le réalisateur insère alors des vues de bateaux de pêche sur le Yang Tsé et du Mont Xiaogu afin de stimuler l'imagination sous l'effet de la musique. Ensuite, la caméra passe de la chanteuse à Feng Feng, une autre chanteuse de la troupe, triste et abattue, et les paroles rapportent à ce moment-là « nous avons goûté toutes les saveurs de l'existence ». L'histoire de Feng Feng ayant déjà été racontée, le public comprend ce qu'elle ressent en cet instant. La phrase suivante, « les danseuses sont vouées à être sans attache » est accompagnée d'une vue de paysage où une mouette s'attarde seule sur le fleuve. Elle n'a pas de branche pour s'installer comme une personne qui n'a aucun soutien. De nouveau se dresse le Mont Xiaogu au milieu du Yang Tsé, le soleil décline, les voiles du bateau se reflètent sur les éclats de l'onde, le fleuve coule tranquille et triste. La mouette symbolise la chanteuse, elle sert à montrer la nature tout en dépeignant des sentiments. À la fin de la chanson, les voyageurs sont de plus en plus émus. Feng Feng éclate en sanglot, la tristesse ressassée finit par jaillir, la souffrance exprimée dans la chanson atteint son paroxysme (*ibid.* :121).

Le réalisateur enchaîne alors rapidement avec deux phrases de la chanson, celles-ci servant de transition entre les sentiments douloureux et la lutte de résistance : « Qui se résout à l'esclavage, qui accepte de voir le pays sombrer ? ». Le réalisateur passe alors à deux vues de paysage, qui ne sont plus des images du fleuve tranquille mais d'un flot impétueux, découvrant çà et là des bancs de sable caillouteux. Le réalisateur crée ensuite une scène pour conclure la chanson : Wu, le manager de la troupe, sort de la cabine du bateau et vient interrompre Nie Er et Xiaohong : « Arrêtez immédiatement ! Cette chanson est trop politique ! Parler du 'déclin du pays', c'est enfreindre la loi du gouvernement, voulez-vous être condamnés à mort ? ». Zhao Meinong, un autre passager, ajoute : « Jeunes gens, nous sommes des artistes et il vaut mieux ne pas trop se mêler de politique, vous comprenez ? ». Nie Er est révolté, une pensée très forte monte alors en lui, exprimée par une voix off : « Je ne supporte plus la compromission, il faut se relever et prendre les armes ! »¹⁵¹.

La chanteuse sous les coups des bottes de fer est une chanson douce et sentimentale. Les images choisies au montage sont ainsi pleines de douceur et de lenteur. Les mouvements de

¹⁵¹ Extrait du film *Nie Er* (1959) : 40m40s-44m10s.

caméra et le déplacement du bateau sont lents. Aucune soudaineté dans les mouvements des protagonistes. L'interdiction de sa chanson antijaponaise opère en Nie Er un changement et la scène s'achève sur cette phrase qui cristallise sa métamorphose.

En revanche, pour *La chanson de fin d'études*, une autre chanson antijaponaise, le cinéaste Zheng Junli souhaite faire apparaître, dans *Nie Er*, le lien entre la mise en scène de cette chanson et le moment où Nie Er est accepté comme membre du Parti. En effet, après le succès d'une représentation intitulée *Tempête sur le Yang T'sé*, Su Ping, un dirigeant du PCC, annonce à Nie Er, en coulisses, que sa demande d'adhésion au Parti est acceptée. Analysons à présent de « découpage » de la scène (*ibid.* : 123) :

Tableau 14. Découpage de la scène de l'entrée de Nie Er au Parti¹⁵²

Numéro de scène	Plan	Description des scènes
Scène 471	Plan rapproché	Su Ping : « J'ai une autre nouvelle à t'annoncer, ta demande d'adhésion est acceptée par la cellule du Parti ». À ces mots, Nie Er, lentement lève les yeux de la partition qu'il est en train de lire et se tourne vers Su Ping. Son sourire s'estompe, son visage prend un air sérieux, profond et calme.
Scène 472	Plan rapproché	Rempli d'enthousiasme, Nie Er s'écrit : Su Ping !
Scène 473	Plan rapproché	Su Ping, le visage radieux, s'exclame : Nie Zi !
Scène 474	Plan rapproché	Nie Er montre un rire enfantin. Les mains pleines de peinture, il saisit Su Ping. Il n'a jamais été aussi heureux de sa vie. Soudain, il baisse la tête, se penchant sur la table et touche ses cheveux courts, puis, un instant après, il relève la tête, des larmes de bonheur coulent de ses yeux.
Scène 475	Gros plan	Les mains de Nie Er et de Su Ping se serrent fortement.
Scène 476	Gros plan	Des mains sur un clavier de piano jouent le prélude de <i>La chanson de fin d'étude</i> .
Scène 477	Gros plan	Les marteaux du piano frappent les cordes.
Scène 478	Très gros plan	Dans les yeux de Nie Er brule la fougue de la jeunesse

¹⁵² Extrait du film *Nie Er* (1959) : 1h25m24-1h27m26s.

		révolutionnaire.
Scène 479	Plan d'ensemble	La lumière du matin inonde la pièce, l'atmosphère respire le printemps. Nie Er, face à son piano, s'essaie avec passion à sa nouvelle œuvre, <i>La chanson de fin d'étude</i> , musique du film <i>Destin de lauréats</i> .
Scène 480	Plan d'ensemble	Dans un studio de cinéma, tournage du film <i>Destin de lauréats</i> ; la caméra filme la scène de cérémonie de remise des diplômes. La salle des fêtes de l'école est pleine d'étudiants se tenant en files bien alignées. Tous chantent en chœur <i>La chanson de fin d'études</i> .

Avant le film *Nie Er*, la scène de l'entrée au PCC avait déjà été traitée dans de nombreux films. En effet, représenter, au cinéma, une scène de cérémonie d'entrée au Parti dans un pays socialiste comme la Chine constitue un acte fort : il s'agit de souligner un moment suprême, bouleversant le destin d'un individu, une sorte de renaissance, de baptême politique. Dans les films de l'époque maoïste, la représentation la plus récurrente décrit le nouveau membre prêtant serment au Parti sous le drapeau du PCC¹⁵³. Le réalisateur Zheng Junli, lui, réfléchit à l'utilisation de la musique pour exprimer « la grandeur et la complexité des sentiments » de Nie Er en cet instant, pour en faire une scène particulière et unique où la musique est en osmose avec l'entrée de Nie Er au Parti communiste (*ibid.* : 124). Nous comprenons que le réalisateur renonce totalement à la vision traditionnelle dans laquelle, sous l'étendard du Parti, le personnage lève la main droite et prête serment. Zheng Junli utilise un procédé stylistique consistant à commencer dans la retenue pour ensuite laisser libre cours à sa verve :

« Nie Er baisse la tête et le public ne voit pas son visage ; on ne voit que sa main agrippant sa chevelure, comme s'il cherche à faire sortir de son cerveau des phrases exprimant ses pensées indicibles. Les gens sont peut-être captivés par cette main mystérieuse qui semble sur le point de résoudre une énigme. Le public est plongé dans une attente nourrissant toutes sortes de pensées. Quand Nie Er relève la tête, les gens découvrent qu'il pleure de bonheur [...] » (*ibid.* : 123).

¹⁵³ Le stagiaire doit, devant le drapeau du Parti, prêter le serment suivant : « J'adhère au Parti communiste chinois de ma propre volonté. Je m'engage à soutenir son programme, à respecter ses statuts, à remplir les devoirs de membre du Parti, à appliquer les décisions du Parti, à observer rigoureusement sa discipline, à ne pas divulguer ses secrets, à faire preuve de fidélité envers lui, à militer activement, à combattre ma vie durant pour le communisme, à me tenir toujours prêt à tout sacrifier au peuple et au Parti, et à ne jamais trahir ce dernier » (Texte intégral des statuts du PCC, 2019). http://french.xinhuanet.com/chine/2017-11/03/c_136726512_2.htm.

Le processus narratif de révolutionnarisation opéré sur le corps de Nie Er ainsi que la rhétorique politique de l'image sont ici clairement mis en valeur : en tant que protagoniste d'un film biographique, les expressions, les gestes et les postures de Nie Er sont imaginés et ajustés au besoin de la scène de cérémonie d'entrée au Parti, les transformant en langage visuel idéologique (voir image 30). Grâce à un plan rapproché, le public peut voir les larmes versées par Nie Er et son expression de joie. Ce plan traduit ainsi une émotion complexe, un mélange de surprise, de bonheur et d'excitation. Le public ne voit que le sujet, Nie Er, apparaissant de manière très rapprochée sans que les spectateurs ne sachent dans quel environnement il se trouve. Le rapport espace-temps est réduit à néant. Cet état d'esprit apporte une certaine efficacité : le public, en attente de sentiment, ressent alors une forte émotion.

Image 30. Expression du visage de Nie Er apprenant l'acceptation de sa demande d'adhésion au Parti¹⁵⁴



Suite à ce plan rapproché vient un gros plan sur quatre mains vigoureusement serrées, suivi par un autre plan rapproché où deux mains jouent du piano. Au même moment, commence le prélude de *La chanson de fin d'études*. Zhen Junli explique ce qu'il veut montrer dans cette scène :

¹⁵⁴ L'image du film *Nie Er* (1959) : 1h27m.

« Le prélude de *La chanson de fin d'étude* résonne à travers toute la pièce : le rythme s'accélère, de plus en plus effréné, comme l'arrivée d'une pluie torrentielle. Suite aux plans rapprochés et aux gros plans, nous arrivons à la scène 479 en plan d'ensemble. Au milieu d'un vaste studio trône un piano avec, à sa gauche, un buste doré et deux colonnes. Aucun embellissement particulier. Au loin, un faisceau lumineux descend, telle une colonne, symbolisant la grandeur et la solennité des sentiments de Nie Er en cet instant. La fin du prélude résonne sur un accord triomphal et la scène s'éclipse par un fondu rapide. Ensuite, une foule d'étudiants chantent ensemble à haute voix : « Camarades d'étude ! Levons-nous ! » créant la sensation que la chanson de Nie Er est propulsée vers un univers immense, au milieu d'une foule, comme si des millions de personnes se mettent à crier leur colère à l'appel de Nie Er » (*ibid.* : 125).

Le plan dure une minute et quinze secondes, Nie Er, venant d'apprendre que sa demande d'adhésion au Parti est acceptée, s'enthousiasme et, face au piano, il se met à jouer le morceau composé durant la Guerre antijaponaise *La chanson de fin d'études*. En réalité, cette chanson est une des musiques d'un film antijaponais, *Destin de lauréats*, sorti en 1934. Devenant rapidement un succès musical, elle rapporte de gros bénéfices au Studio Diantong, producteur du film. Cette chanson fait également la célébrité de Nie Er. L'époque de la projection du film coïncide avec l'invasion japonaise, et tous les corps de métiers en Chine appellent à sauver le pays. *La chanson de fin d'études*, qui exprime l'exaltation nationaliste de la jeunesse chinoise à cette époque, suscite immédiatement l'enthousiasme des jeunes intellectuels. Quantité de jeunes, influencés par cette chanson et par d'autres compositions de l'époque antijaponaise, s'inscrivent ensuite sur la liste des engagés pour rejoindre le front (Yao, 2017 : 38). Selon l'étude de Ma Hailei, cette chanson ressemble à un air de marche dont les paroles sont des vers libres de poésie moderne. Un même refrain rythme la chanson du début à la fin, les paroles font corps avec la mélodie. L'état d'esprit de la chanson évolue selon un enchaînement parfait et sa musique sonne à la fois comme un appel et un serment :

« Camarades d'études, levons-nous tous,
Le destin de la patrie est entre nos mains !
Écoutez, partout le peuple blessé gémit !
Regardez, année après année, nous sommes dépossédés de nos terres !
Allons-nous choisir la guerre ou la capitulation ?
Pour rester les maîtres nous risquerons nos vies aux frontières.

Jamais nous ne serons esclaves et notre victoire sera fulgurante !

[...]

Camarades ! Camarades !

Unisson nos forces,

Le destin de la patrie est entre nos mains » (Ma, 2012 : 34).

Dans cette scène, le réalisateur utilise les mains de Nie Er comme intermédiaire : un plan montre ses deux mains serrant celles de Su Ping, membre du Parti, qui est son maître spirituel, suivi par un second plan où les mains de Nie Er jouent du piano. Les mains nouent habilement un lien entre le rôle de guide du Parti et l'engagement de Nie Er dans le combat, comme si le soutien du Parti donne à Nie Er le courage et l'inspiration pour composer des mélodies antijaponaises. Dans cette scène de *La chanson de fin d'études*, le réalisateur recourt à un procédé narratif mêlant réalité et fiction. En réalité, cette chanson est une des musiques du film antijaponais *Destin de lauréats*. Le réalisateur incorpore donc quelques images du tournage de ce film, comme sa projection au cinéma et la sortie de jeunes du cinéma. Dans le film, par contre, le réalisateur montre Nie Er qui dirige un chœur d'étudiants chantant *La chanson de fin d'études* (voir image 31).

Image 31. Nie Er dirigeant le chœur d'étudiants chantant *La chanson de fin d'études*¹⁵⁵.



¹⁵⁵ L'image du film *Nie Er* (1959) : 1h12m

Dans cette scène, Nie Er est chef de chœur : au milieu de cette mélodie exaltée et entraînante, Nie Er se tient face aux étudiants et les encourage à résister à l'invasion japonaise. Sa position de chef de chœur symbolise la fonction galvanisante de sa chanson sur la jeunesse. La politisation du corps de Nie Er dans ce film est ainsi au service du processus de codification et d'idéologisation du cinéma de l'époque de Mao. À travers l'établissement du lien entre l'entrée au Parti et la chanson antijaponaise, le corps de Nie Er devient un véhicule participant au rituel idéologique et agit comme symbole politique au service du récit révolutionnaire. Dans ses notes de réalisateur, Zheng Junli explique qu'il veut faire de Nie Er le « porte-parole du prolétariat » dans la guerre antijaponaise (Zheng, 1979 : 105). Dans le film *Nie Er*, « le corps se trouve schématisé au sein d'un système symbolique ; il véhicule, ou est véhiculé, en tant que signification sociale ou symbole social », il est le vecteur introduisant la lutte antijaponaise dans le récit révolutionnaire prolétarien (Turner, 2008 : 38).

8.3.3 Fin du film quatre fois modifiée : propagation de l'idéologie communiste

Grâce aux notes du cinéaste de Zheng Junli, nous savons que quatre fins sont envisagées pour le film *Nie Er*.

Initialement, le film se termine de la façon suivante : « Après que Nie Er quitte sa patrie, sur les vagues apparaissent les caractères chinois 'le 17 juillet 1935, Nie Er meurt noyé au Japon' » (Zheng, 1979 : 135). Il est également prévu d'ajouter une scène montrant une cérémonie de funérailles. Zheng Junli pense que cette version n'est pas retenue parce que « de nombreux camarades estiment que ce type de fin est triste et déprimant, qu'elle est décalée par rapport à la fougue exprimée par *La marche des volontaires* » (*ibidem*).

Une seconde alternative est proposée par le réalisateur : un lever de soleil qui symboliserait l'avenir révolutionnaire. Le script du tournage est le suivant :

« Plan éloigné : le soleil se lève sur la mer, commence le prélude de l'hymne national semblant appeler le soleil à se lever.

Plan rapproché : des vagues se soulèvent, la musique continue.

Plan moyen : les vagues ne cessent de grossir telle une armée de cavaliers déferlants.

Plan d'ensemble : le soleil rouge embrase l'océan » (*ibidem*).

Le réalisateur se rend au bord de la mer pour filmer différentes séquences, mais il s'aperçoit qu'« elles manquent de puissance. Il est certes possible de tirer une symbolique du soleil levant qui darde ses rayons, mais les séquences manquent de profondeur et l'image est trop statique, cela ne suffit pas à résumer le bouleversement révolutionnaire qui marque cette époque » (*ibid.* : 135-136).

La troisième alternative est une mise en valeur de l'esprit de lutte :

« Nie Er monte sur le paquebot, regarde avec regret les rives de Shanghai, mais la patrie qu'il quitte n'est que souffrances et calamités : des ouvriers couverts de sueur et de sang portent sur l'épaule une lourde charge, un chef d'atelier et un agent de police étranger donnent des coups de fouet ; des navires de guerre des puissances impérialistes battant pavillon japonais, américain, anglais et français croisent fièrement aux abords du paquebot. Leurs canons pointent directement vers la Chine et son peuple. Tout ceci révolte Nie Er. Le paquebot gagne le large, une tempête agite l'océan à perte de vue, la mer se couvre de nuages noirs, des éclairs zèbrent le ciel et le tonnerre retentit. L'océan déchaîné crache de l'écume comme s'il s'apprêtait à dévorer ce monde absurde. Nie Er est debout à la proue du navire, éclaboussé par les embruns jetés par les vagues, il lève les bras et lance passionnément un appel au combat : 'Levons-nous ! Levons-nous ! Levons-nous !' » (*ibid.* : 136).

Le réalisateur estime que cette solution est meilleure que les deux précédentes, c'est en effet une façon romantique de dépeindre Nie Er comme un pétrel appelant la tempête. Cependant, il n'est pas satisfait de cette fin symbolique qui recourt à cet oiseau de mer.

Finalement, le réalisateur Zheng Junli choisit de terminer le film de la manière suivante :

« Après un gros plan du visage de Nie Er disant adieu à sa patrie, suit un plan court montrant le lever du soleil puis, sur l'air de *La marche des volontaires*, apparaît une série d'images : des Chinois en train de combattre les Japonais sur le pont Marco Polo, l'Armée populaire de libération qui avance victorieuse, une ville libérée, puis, sur la place Tiananmen, des troupes parfaitement alignées sont passées en revue, toute une foule en liesse tient à bout de bras une statue en pied de Mao et, d'un pas assuré, avance

et chante à pleins poumons » (*ibidem*).

D'après ces quatre fins envisagées, nous constatons que Zheng Junli souhaite initialement être fidèle au destin de Nie Er et le faire mourir par noyade. Mais ses collègues désapprouvent cette variante. À partir de la seconde version, le réalisateur tente d'ajouter des images politiquement symboliques afin de mettre en valeur la vision politique de cette biographie musicale. Il utilise le lever du soleil rouge pour symboliser la révolution, et les vagues déferlantes pour symboliser l'avenir. Le contenu de la troisième version est plus riche avec l'apparition de Nie Er, le personnage principal. C'est à partir de ce point de vue sur ce qu'il observe, alors qu'il s'apprête à quitter sa patrie, que Zheng Junli ajoute des symboliques de classe et de nation (ouvrier, entrepreneur, police étrangère, navire de guerre français). Toujours sur le thème de la mer, il apporte également des éléments nouveaux tels que le vent, la pluie, le tonnerre et les éclairs, et représente Nie Er comme une figure emblématique du symbole politique créé par les écrivains et poètes soviétiques : le pétrel. En réalité, *L'annonciateur de la tempête* est un célèbre poème en prose écrit par Maxime Gorki, largement diffusé dans la Chine de l'époque de Mao et sélectionné pour figurer dans les manuels scolaires de l'école secondaire. Le pétrel survole souvent la mer avant une tempête, c'est pourquoi il en est un signe avant-coureur. À travers le portrait de ce courageux et joyeux oiseau de mer à l'approche d'une tempête, Gorki illustre parfaitement le mouvement révolutionnaire qui se développe rapidement à la veille de la révolution russe de 1905, célèbre avec enthousiasme l'esprit combatif fort et audacieux des pionniers de la révolution prolétarienne russe, prédit l'effondrement du sombre régime du tsar et la perspective d'une révolution prolétarienne imminente et victorieuse, et il appelle les travailleurs à passer à l'action pour prendre part à la grande lutte révolutionnaire. Le symbolisme politique de l'image du pétrel est donc clairement exprimé, et la façon dont l'idéologie est véhiculée dans la troisième version de la fin du film est nettement plus accentuée que dans la seconde. Mais le réalisateur demeure insatisfait.

Dans la version finale, Zheng Junli s'affranchit des contraintes liées à la mer. Le film décrit d'abord le départ de Nie Er de la Chine pour l'Union soviétique *via* le Japon : alors qu'il est sur le point de partir, Nie Er se tient à la proue du paquebot, regardant les côtes de son pays bien-aimé s'éloigner peu à peu, rempli d'espoir et de rêves pour l'avenir. Puis, en réduisant la deuxième version en une très courte scène, sans personnage, montrant le lever du soleil sur l'océan, le réalisateur se libère des contraintes qu'impose l'imagerie de la mer. Il prépare minutieusement une série d'images historiques à ajouter, sans lien avec le moment et le lieu de

l'histoire à ce moment-là, mais qui sont plus grandioses et emblématiques : l'hymne national sonore et puissant de la RPC, *La marche des volontaires*, un paysan coiffé d'un turban qui sonne le clairon pour la bataille, l'Armée populaire traversant le pont du Lugou, symbole de l'invasion de la Chine par le Japon, pour aller combattre courageusement les Japonais, l'Armée populaire de libération s'emparant de Shanghai, l'armée triomphante marchant dans les rues de Shanghai, et les citoyens faisant une haie pour les accueillir. À la fin du film, grâce au procédé du fondu, apparaissent les images d'un immense défilé militaire qui se déroule sur la place Tiananmen pour célébrer la fondation de la RPC, et d'une immense statue de Mao Zedong, surélevée et placée au centre des troupes, à laquelle on fait traverser la place Tiananmen. Le film se termine ainsi (voir image 32).

Image 32. Défilé militaire transportant une statue de Mao Zedong sur la place Tiananmen devant les dirigeants du pays¹⁵⁶



Ce montage véhicule un message clair : bien que Nie Er soit mort, sa musique donne du courage au peuple chinois pour poursuivre la résistance contre l'agression japonaise et continuera de l'encourager pour poursuivre la révolution. Grâce à la technique cinématographique du montage, divers plans peuvent être superposés à l'infini et de manière flexible, et offrir ainsi des possibilités de significations infinies. Le montage d'images, qui dure

¹⁵⁶ L'image du film *Nie Er* (1959) : 1h50m31s.

une minute à la fin de *Nie Er*, est rationalisé comme un nouveau système sémantique historique conforme à l'idéologie du PCC qui s'éloigne des mots abstraits et devient une grammaire visuelle ou une écriture pictographique. Se succèdent de multiples plans dont les images, montées en fondu, s'effacent progressivement de droite à gauche à l'instar des pages d'un livre qui sont tournées, comme pour imiter un livre d'histoire visuel feuilleté automatiquement, tandis qu'en même temps *La marche des volontaires* résonne en fond musical, offrant une sorte de continuité sonore à ce découpage. Cette technique cinématographique relie étroitement les scènes de la participation de l'armée du PCC dans la résistance contre les Japonais avec les événements historiques relatifs à la victoire du PCC dans la Seconde Guerre civile et la fondation de la RPC, mettant ainsi en œuvre une logique qui prévaut pour le public : c'est un fait que le PCC a vaincu le Guomindang dans la Guerre civile chinoise, c'est aussi un fait qu'il a créé la Chine nouvelle, alors ce doit être aussi un fait qu'il mène le peuple pour vaincre l'envahisseur japonais dans la Seconde Guerre sino-japonaise. Ce procédé de montage ne tient aucunement compte de la réalité et de la complexité des événements historiques, et les images sur l'écran ne sont que l'équivalent visuel véhiculé par l'idéologie.

Ainsi, le langage cinématographique de la fin du film *Nie Er* se mue en une expression visuelle idéologique revêtant de fortes connotations idéologiques et un caractère didactique distinct. Il est à noter que, sous le retentissement de l'hymne national, le dernier plan du film, dans lequel une statue géante de Mao Zedong est soulevée au milieu des troupes, transportée à travers la place Tiananmen, dure 20 secondes. Le champ visuel de ce plan s'éloigne de plus en plus, passant d'un plan d'ensemble à un plan général, et à mesure que cette distance s'accroît, l'image révèle une beauté saisissante qui imprègne le spectateur d'un sentiment de respect. Ce plan a une double signification : il illustre le grand événement que représente la création de la Chine nouvelle par le PCC, et il fait également écho à la commémoration du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC. Le film *Nie Er* n'est pas tant une commémoration du 10^e anniversaire de la fondation de la RPC qu'un présent fait au PCC et au président Mao. La fin, modifiée quatre fois, est précisément la « touche finale » que le réalisateur, comme il l'a lui-même affirmé, veut apporter au film : il souhaite que les spectateurs ressortent du cinéma avec l'impression qu'une sorte de synthèse leur est offerte.

8.4 Le cinéaste face à la censure : le cas de Wang Ping

Nous explorerons ici la réaction des cinéastes face à la censure en prenant l'exemple de la cinéaste Wang Ping. L'analyse de sa biographie et de ses notes nous permet de saisir la manière dont elle s'adapte au système du cinéma socialiste et les stratégies qu'elle met en place pour s'y conformer.

Wang Ping est la toute première réalisatrice de la République populaire de Chine. Née dans une période troublée, sa vie est un véritable livre d'histoire. En 1934, diplômée de l'École normale de Nankin, elle rejoint la troupe Mofeng, devenant ainsi l'unique femme membre de la section nankinoise de la Ligue dramatique de gauche de Shanghai. En 1935, alors qu'elle joue le rôle principal dans *Une maison de poupée*, la pièce est interdite par le gouvernement nationaliste. En octobre de la même année, avec l'aide du Parti communiste, elle se fait recruter en tant qu'actrice par le Studio du Nord-Ouest. En 1937, elle intègre la troupe des résistants à l'occupation japonaise, qui se produit notamment à Chongqing, Shanghai et Hong-Kong, avec un répertoire de pièces antijaponaises. À l'automne 1945, lors des négociations de Chongqing entre les partis communiste et nationaliste, elle fait la rencontre de Mao Zedong et de Zhou Enlai. Elle participe ensuite, à Shanghai, au tournage de trois films sur la Seconde Guerre sino-japonaise : *Larmes du Yangzi* (1947), *Huit mille lis de lune et de nuages* (1947) et *Trois destinées* (1949).

À partir de 1949, Wang Ping travaille comme actrice au studio du Nord-Est. En 1952, elle est mutée au studio du Premier-Août qu'elle contribue à mettre sur pied. Entre 1951 et 1953, elle réalise le premier film pédagogique militaire du studio, intitulé *L'attaque du fleuve*. Wang Ping réalise en 1956 son premier film de fiction, *Briser l'obscurité avant l'aube*, qui traite lui aussi de la Guerre antijaponaise, devenant ainsi la toute première réalisatrice de la République. Par la suite, elle tourne *L'histoire du village de Liubao* (1957) et *Une onde radio éternelle* (1958), deux autres films toujours sur le thème de la Guerre antijaponaise. Entre 1959 et 1976, date de la fin de l'ère Mao, elle réalise neuf films, ce qui fait d'elle l'un des réalisateurs les plus prolifiques de la période.

En 2006, Song Zhao, la fille de Wang Ping, publie la biographie de sa mère intitulée *La vie de maman. Biographie de Wang Ping*. Dans la deuxième moitié de l'ouvrage, prenant les œuvres de Wang Ping comme fil directeur, l'auteur dévoile, pour la première fois, les réflexions de la cinéaste lors des tournages, les problèmes rencontrés et la façon de soigner certains détails. Cet ouvrage nous documente avec précision sur les problèmes de censure concernant deux films

antijaponais, *L'histoire du village de Liubao* et *Une onde radio éternelle*, et sur les efforts déployés par la cinéaste qui y est confrontée.

8.4.1 *L'histoire du village de Liubao* : amour et humanité

Dans *Les notes de la cinéaste à propos de L'histoire du village de Liubao*, Wang Ping explique l'idée directrice de ce film :

« Le scénario raconte l'histoire d'amour entre un brigadier adjoint, Li Jin, et une jeune paysanne, Ermeizi. L'action se déroule pendant la Guerre antijaponaise, en 1944, alors qu'une unité de notre Nouvelle Quatrième armée stationne à Liubao, au nord du Jiangsu, pour s'y reposer et se réorganiser. À travers cette histoire, le scénario met en lumière le devoir de chaque soldat du peuple d'allier ses intérêts personnels, son bonheur, ses amours et sa famille à la libération définitive du peuple.

Dans le contexte des rudes combats contre l'ennemi, la relation amoureuse entre Li Jin et Ermeizi s'accorde mal avec les besoins de la révolution et Li Jin est ainsi confronté à un terrible dilemme. Le Parti lui procure alors, de façon amicale et sincère, les conseils et encouragements nécessaires, lui faisant comprendre que, face au choix entre des intérêts personnels et ceux de la révolution, il vaut mieux renoncer provisoirement à son bonheur pour servir la révolution puisqu'il ne peut y avoir de bonheur personnel sans libération totale du peuple. En résumé, le thème central est : la mise sur le même plan des intérêts personnels et des intérêts de la révolution » (Wang, 1959 : 151).

La biographie de Wang Ping nous montre que, dans le film *L'histoire du village de Liubao*, Wang Ping s'emploie de détours et remplace la parole par l'image afin d'exprimer le sens de la phrase coupée par la censure. Le scénario comprend originellement cette phrase : « Je suis certes un instructeur mais quand je vois une jolie fille je ne peux renoncer à la regarder » (Song, 2006 : 110). Après la remise du scénario au Bureau du cinéma, « cette phrase est barrée d'une grande croix rouge » (*ibidem*). Lors que Wang Ping et Huang Zongjiang discutent alors du scénario, Huang s'indigne et s'oppose à la suppression de cette réplique qu'il juge réaliste : « cette phrase révèle la part d'humanité de l'instructeur, cette suppression est vraiment dommage » (*ibidem*). Wang Ping est d'accord avec Huang mais elle explique que « formulée de cette manière, cette phrase ne peut absolument pas être acceptée par le Bureau du cinéma. Les troupes s'apprêtent à aller combattre au sud du pays ; comment un instructeur peut-il dire qu'il va tourner la tête pour regarder une fille ? » (*ibidem*). Wang Ping conçoit alors une scène

du départ des troupes où le langage visuel prend la place le langage verbal.

Dans le film, lorsque la Nouvelle Quatrième armée, saluée par les villageois, quitte le village de Liubao pour la première fois, l'instructeur cherche à distinguer Ermeizi dans la foule, mais en vain. Il demande alors à son frère cadet, Xiaoniu : « Où est passée ta grande sœur ? ». Xiaoniu secoue la tête : « Aucune idée ». Puis Xiaoniu rejoint Li Jin et l'appelle tendrement : « Brigadier adjoint ». Li Jin lui caresse la tête et se met en marche sans avoir prononcé un mot. À cet instant, l'instructeur se livre en voix-off à un monologue : « Nous quittons Liubao d'un pas plutôt rapide. J'aperçois Li Jin et songe qu'il va certainement jeter un regard derrière lui. Mais il ne le fait pas, et pourtant je ne peux moi-même m'empêcher de me retourner et de regarder au loin... » (ibidem) (voir image 33). À ce moment-là, la réalisatrice filme, en plan rapproché, le profil de l'instructeur qui regarde derrière lui. En arrière-plan, les troupes en marche symbolisent la discipline de l'armée communiste : les soldats n'ont pas droit aux relations amoureuses. L'instructeur tourne la tête, le regard fixe, signifiant ainsi qu'il comprend les sentiments amoureux liants Li Jin et Ermeizi et qu'il compatit avec la peine de leur séparation. C'est une façon de dévoiler sa part d'humanité.

Image 33. L'instructeur tournant la tête et cherchant Ermeizi du regard¹⁵⁷



¹⁵⁷ L'image du film *L'histoire du village de Liubao* (1957) : 1h19m03.

Dans le plan qui suit, le spectateur voit, à travers les yeux de l'instructeur, une scène filmée en plan d'ensemble : Ermeizi, debout au pied d'un arbre au bord de la rivière, suit silencieusement du regard les troupes de la Nouvelle Quatrième armée qui s'éloignent. La vue d'un fleuve sinueux donne une impression de perspective lointaine, mettant en valeur l'idée du départ des troupes pour des contrées reculées. Le choix du silence de cette scène sert à accompagner subtilement l'attachement de Ermeizi et les sentiments ressentis lors de la séparation.

Image 34. Ermeizi regardant s'éloigner la Nouvelle Quatrième armée¹⁵⁸



La réalisatrice explique ce qu'elle veut décrire dans la scène du départ de la Nouvelle Quatrième armée :

« Cette troupe s'en va pour soutenir la force de frappe contre les Japonais. Pour les villageois de Liubao, ils seront victorieux. ① Les troupes quittent Liubao au lever du jour, sous un ciel empourpré et lumineux qui symbolise la victoire. Les villageois font leurs adieux sans véhémence, mais néanmoins avec chaleur, témoignant leur sollicitude et leur foi en la victoire. ② Le départ de Li Jin correspond à une victoire du sentiment collectif de classe sur les sentiments personnels, sa décision est motivée

¹⁵⁸ L'image du film *L'histoire du village de Liubao* (1957) : 1h19m04.

par la volonté de libérer l'humanité toute entière. Il est résolu et heureux. ③ Ermeizi se tient à l'entrée du village et accompagne du regard la Nouvelle Quatrième armée. Elle éprouve des sentiments extrêmement complexes. Bien que son personnage occupe un petit espace dans le plan de la scène, la composition d'ensemble doit marquer profondément le spectateur » (Wang, 1959 : 156-157).

Wang Ping remplace ainsi une réplique extrêmement sensible au regard des censeurs et qui traduit la nature et le désir de l'homme, « Je suis certes un instructeur mais quand je vois une jolie fille je ne peux renoncer à la regarder », par un monologue intérieur qui exprime l'attention prêtée aux autres et à ce qu'ils pensent (Song, 2006 : 110). La cinéaste utilise le regard jeté en arrière, élément spontané et courant du langage visuel, pour contourner la censure rigoureuse de l'époque. Le film conserve ainsi l'idée de l'« instructeur politique qui regarde une jolie fille par-dessus son épaule avant le départ des troupes pour le front », tout en intégrant celle d'une humanité rare et précieuse conforme aux normes du cinéma d'extrême-gauche. Par ailleurs, la scène où Ermeizi se tient silencieusement au bord de la rivière et accompagne du regard les troupes de la Nouvelle Quatrième armée est devenue l'une des plus emblématiques du cinéma de la Chine nouvelle.

8.4.2 Le débat concernant une scène d'*Une onde radio éternelle*

Une onde radio éternelle est un film réalisé par Wang Ping en 1958. L'histoire se déroule en 1938 pendant la Seconde Guerre sino-japonaise. Li Xia, membre du PCC, part de Yan'an à pour Shanghai afin d'y recueillir des informations secrètes. Grâce à sa maîtrise des techniques d'émissions radiophoniques, il parvient à transférer, sans discontinuer, toutes les informations au PCC et ce, jusqu'à la fin des hostilités. Ensuite, lors de la Guerre civile opposant le Guomindang au PCC, il poursuit son activité d'agent secret mais, à l'approche de la fin du conflit, sa radio est découverte par le Guomindang ; il est alors capturé et exécuté.

Une scène du scénario d'*Une onde radio éternelle* provoque un vif débat avant le tournage, aboutissant à une note d'avertissement publiée par le Studio du Premier août. La polémique tourne autour de la scène suivante : Li Xia, agent clandestin du PCC, est emprisonné par les Japonais sans que son véritable statut ne soit découvert. Son compagnon de cellule, Yao Wei, est un agent secret du Guomindang. Après leur sortie de prison, il invite Li Xia à travailler pour le compte du Guomindang en transmettant des informations à l'armée japonaise. Li Xia comprend qu'il peut profiter stratégiquement de la situation en transmettant ces informations

secrètes au PCC. Apprenant que ce projet est avalisé par le PCC, Li Xia, très satisfait, rentre chez lui et avertit sa femme He Lanfen, épouse et compagnon de lutte. Ils ont alors une conversation initialement écrite ainsi :

« Li : Lanfen, nous ne partons plus. Notre plan a été approuvé par le Parti.

He : Vraiment ? Li Xia, c'est trop risqué. Si le plan échoue...

Li : Les gens qui travaillent dans un but honorable n'échouent jamais.

He : Tu as trop d'audace.

Li : C'est parce que je suis un communiste. » (*ibid.* : 124).

Deux répliques de He Lanfen sont au cœur de la polémique. Des personnes du Studio du Premier août estiment que :

« Le personnage de He Lanfen est à la fois un agent clandestin et une représentante de la classe ouvrière. Comment peut-elle donc tenir des propos aussi déprimants que 'c'est trop risqué' et 'tu as trop d'audace' ? Ses affirmations traduisent une attitude négative envers le Parti. Il s'agit manifestement d'une révolutionnaire à la traîne » (*ibid.* : 125).

Wang Ping ne peut accepter ce type de critique. En effet, selon la façon dont elle a conçu la figure de He Lanfen, c'est quelqu'un de positif. Le sens de ces deux répliques dépend du jeu d'acteur et, dites de façon appropriée, elles ne devraient pas susciter de malentendu de la part du public. Ces deux répliques déclenchent ainsi un débat houleux entre la réalisatrice et ses contradicteurs. Les opposants politisent le sens des phrases :

« Une communiste face à projet lié à la lutte approuvé par le Parti doit être confiante et doit réfléchir à comment mener à bien sa mission. Si elle commence à envisager la situation de façon défaitiste, cela signifie qu'elle doute et qu'elle souhaite se rétracter. Ce comportement dénote d'un état d'esprit profondément droitier qui dénature et altère gravement la figure du héros » (*ibidem*)

De plus, la cinéaste Wang Ping rétorque que, si He Lanfen prononce ces deux phrases, c'est par amour pour Li Xia, qui est un cadre formé par le Parti et qu'elle souhaite que le Parti puisse conserver à son service un agent secret avec une telle expertise technique. Par ailleurs, les deux personnages sont mariés : il est donc tout à fait raisonnable que He s'inquiète pour son époux. Selon Wang Ping, un cinéaste doit chercher à montrer la complexité des sentiments humains et non pas à les simplifier. Ce n'est pas parce qu'ils sont mariés qu'ils sont obligés d'être sérieux

du matin au soir et d'afficher des mines austères. La cinéaste estime que ces deux phrases n'ont rien de négatif et elle s'étonne que ses détracteurs ne comprennent pas qu'une femme puisse se faire du souci par amour pour son mari. Wang Ping ne peut se résoudre à ce que le personnage de He Lanfen perde ses sentiments d'épouse ; elle se justifie en disant que les réponses de Li Xia « Les gens qui travaillent dans un but honorable n'échouent jamais » et « c'est parce que je suis un communiste » traduisent une volonté énergique ; si les répliques de He Lanfen sont modifiées, les réponses ne pourront exister et tout le film s'en ressentira. Wang Ping refuse ainsi catégoriquement de changer les répliques.

Le débat s'achève finalement sur la défaite de la cinéaste : les deux justifications qu'elle invoque sont rejetées par la hiérarchie. La première raison qui lui est opposée est que les sentiments entre mari et femme défendus par Wang Ping relèvent, en réalité, « de simples sentiments affectifs banals, s'éloignant des principes essentiels du Parti » (*ibidem*). Le second argument s'appuie sur le fait que la théorie de Wang Ping n'est pas défendable : la représentation de la figure d'un héros justifie la modification de n'importe quelle réplique. Si Wang Ping ne veut pas les changer, ce n'est pas pour maintenir les réponses de Li Xia, mais parce qu'elle ne peut se résoudre à abandonner les soi-disant sentiments affectifs exprimés dans cette scène » (*ibidem*).

Ce type de critique envers le langage ou les modes de pensée montrés au cinéma s'inscrit dans une volonté de politisation des dialogues et de l'expression des sentiments de la vie quotidienne à l'écran, le phénomène allant jusqu'à comprendre, analyser et critiquer la signification des dialogues à l'apparition des rapports de force entre prolétariat et bourgeoisie, entre socialisme et capitalisme.

La réalisatrice Wang Ping doit se plier à la volonté de la hiérarchie et les répliques sont modifiées de la façon suivante :

« Li: Lanfen, j'ai une bonne nouvelle à t'annoncer.

He : (tenant et cajolant l'enfant qu'elle tient dans les bras, elle demande) Quoi ?

Li : Nous ne partons plus, le Parti vient d'approuver notre plan.

He : Vraiment ?

Li : J'ai compris le jeu que joue Yao Wei. Jiang Jieshi est en train de marchander et négocier avec les Japonais en vue d'une capitulation. Nous allons utiliser la radio de l'ennemi pour retransmettre directement à Yan'an toutes ces informations précieuses qui nous sont livrées sur un plateau ! De cette façon, nous allons ruiner leur complot.

He : Tu as l'air content.

He Lanfen pose l'enfant sur le lit.

Li : Oui, imagine un peu, c'est comme si, sur le champ de bataille, l'ennemi tombe dans ton piège et que tu t'apprêtes à l'anéantir complètement, qu'est-ce que tu ressentirais ?

He : C'est vrai.

Li s'approche du lit.

Li: Voilà, j'arrive, papa te prend dans les bras !

Li Xia prend dans ses bras l'enfant couché sur le lit. Il sort de sa poche un tambourin à pellets et cajole doucement l'enfant.

He (tout en ajustant les vêtements de l'enfant) : Faisons tout de même attention car l'ennemi est malin !

Li : Oui, il a un côté malin, mais vois un peu que, pour se sauver d'une situation désespérée, ces gens perdent complètement la tête en nous prenant pour des partisans de Chongqing, ça prouve qu'ils ont aussi un côté stupide, n'est-ce pas ? »
(*ibid.* : 125-126).

Dans la séquence modifiée, le statut d'épouse de He Lanfen disparaît : elle n'est plus une femme comme les autres qui s'inquiète pour son mari à l'approche du danger. Elle devient une combattante, une commissaire politique, une figure héroïque faisant fi de son confort personnel. La modification de cette séquence illustre le contrôle impitoyable exercé par les dirigeants pour le respect d'une ligne à ne jamais franchir en matière d'expression affective dans le cinéma de la fin des années 1950. La cinéaste Wang Ping n'a d'autre choix que de céder et de modifier les répliques de He Lanfen. Dans *La Vie de Wang Ping*, sa fille explique que, si la réalisatrice s'était entêtée, elle aurait probablement été qualifiée de droitière. De plus, *Une onde radio éternelle* n'aurait pas passé la censure et n'aurait jamais été projeté (*ibid.* : 126).

Cependant, en tant que cinéaste, Wang Ping ne renonce pas à ses convictions quant au message d'humanité qu'elle souhaite faire passer dans le film. Dans cette scène, elle s'applique à fournir certains détails. Elle ajoute en effet un personnage peu susceptible de susciter l'attention des censeurs : le fils du couple, âgé d'environ un an. La réalisatrice soigne les moindres détails de cette séquence. Au début du dialogue, He Lanfen est filmée avec son enfant dans les bras. Durant la scène d'une minute pendant laquelle Li Xia lui explique le projet en trois phrases, He Lanfen est présentée avec le bébé dans les bras ne cessant de lui tapoter doucement le dos. Le statut complexe de He Lanfen est ainsi implicitement dévoilé : elle est non seulement un agent clandestin et compagnon de lutte de Li Xia, mais aussi son épouse et la mère de son fils. Au tournant du dialogue, l'enfant devient un intermédiaire : He Lanfen le pose sur le lit où son père le serre dans ses bras ; puis, Li sort de sa poche un jouet et cherche à l'amuser tandis que son épouse arrange les vêtements du bambin. Les deux acteurs

accomplissent cette série d'actions de manière extrêmement naturelle et fluide. À ce moment, le statut de Li Xia passe du révolutionnaire, agent clandestin au service de la résistance antijaponaise, à celui de mari et de père, un père qui, de plus, a un jouet dans sa poche, un père tendre et aimant. Cette scène confirme que la cinéaste réussit finalement à montrer les sentiments affectifs de Li Xia : durant le dialogue, la réalisatrice dévoile, par un plan rapproché, leur photo de mariage accrochée au mur et présente ainsi l'image chaleureuse d'un couple et de son bébé dans le cocon familial.

Image 35. Li Xia annonçant à sa femme l'approbation par les dirigeants de leur projet d'espionnage¹⁵⁹



Le projet d'espionnage dont ils sont en train de parler dans cette scène comprend de réels dangers, pouvant l'exposer à la mort d'un moment à l'autre¹⁶⁰. L'image du cocon familial et les dangers sous-entendus dans le dialogue créent un contraste. Le tableau ainsi dressé, la réalisatrice fait dire à He Lanfen une phrase de mise en garde montrant qu'elle se fait du souci pour son mari : « Faisons tout de même attention car l'ennemi est malin ! », formule trop

¹⁵⁹ L'image du film *Une onde radio éternelle* (1957) : 1h29m.

¹⁶⁰ C'est d'ailleurs ce qui va se produire ; Li Xia est surpris par l'ennemi au moment où il transmet en urgence une information importante et il est exécuté.

édulcorée et retenue, comparée aux répliques censurées.

Notre analyse se vérifie dans la biographie de Wang Ping : selon les souvenirs de sa fille, Wang Ping, afin de garder une part d'humanité dans cette scène, « a fait porter à He Lanfen un bébé dans les bras, tenu ensuite par son père, et ce afin de montrer pleinement les sentiments affectueux au sein de la famille » (*ibidem*).

Le chapitre 7, consacré à l'analyse de la politique cinématographique, nous apprend que les scènes relatives à l'amour et aux rapports affectifs sont, à la fin des années 1950, les tabous de la censure. L'analyse des deux films montre que l'amour et l'affection évoluent isolément en marge du cadre politique et coexistent de façon très peu naturelle avec les contingences idéologiques.

Dans *L'histoire du village de Liubao*, les sentiments amoureux entre Li Jin et Ermeizi sont refoulés du fait du départ de Li Jin avec les troupes communistes sur le front antijaponais. Le couple n'a d'autre choix que d'affronter la séparation. L'amour cède la place à la guerre, le désir amoureux se transforme en obéissance aux ordres du Parti ce qui répond à la volonté de réprimer le sentiment amoureux selon des besoins idéologiques. De la même façon, dans *Une onde radio éternelle*, l'épouse est inquiète pour son mari, un agent double qui risque sa vie. Or, son inquiétude est insignifiante par rapport aux intérêts que le Parti tirera des informations recueillies. Face à la censure, le réalisateur Wang Ping évite une expression directe des sentiments ; c'est en concevant des scènes avec énormément d'attention dans la présentation des détails, par les gestes des protagonistes, des constructions d'images, des éléments du décor, par des détails subtils traduisant l'évolution des relations humaines, qu'elle arrive à exprimer son intention artistique par le biais d'un langage visuel dissimulé. Ce sont ces sentiments, subtilement évoqués, qui procurent un plaisir visuel au public des années maoïstes ; leur sens et leur émotion esthétiques, abreuvés au compte-goutte, procurent de la joie, une joie que ne peut leur apporter le catéchisme politique.

Évidemment, *L'histoire du village de Liu Bao* et *Une onde radio éternelle*, en tant que thématique liée au conflit antijaponais, sont des œuvres produites dans un but de propagande dont le Parti veut se servir pour la diffusion de valeurs idéologiques. Cependant, la censure ne peut contrôler toutes les scènes, elle ne peut réglementer les faits et gestes de chaque protagoniste et leurs significations sous-entendues. L'expérience cinématographique de Wang Ping nous révèle que, face aux intrusions des dirigeants à l'ère maoïste, les cinéastes ne sont pas dépourvus de solutions. Ils exploitent leur savoir-faire professionnel pour exprimer, quoi qu'il en soit, leur intention artistique.

8.5 L'image de l'armée japonaise entre 1953 et 1966

8.5.1 L'apparition de la représentation japonaise individuelle

Pendant la période de transition de 1949 à 1952, la représentation des Japonais dans les films de guerre se limite essentiellement à des groupes de militaires. Durant la période allant de 1953 à 1966, l'apparition d'officiers japonais en tant que personnalité individuelle marque un changement dans la représentation de l'ennemi. Le cas le plus représentatif est celui de la figure de Matsui, officier japonais dans *La guérilla de la plaine* (1955) filmé par le Studio de Changchun.

Les deux réalisateurs Su Li et Wu Zhaoti expliquent, dans leurs notes de réalisateur, ce qu'ils ont voulu exprimer dans ce film :

« Les années 1942-1943 sont les années les plus sanglantes de la guerre ; pour se sauver d'une possible défaite, ces bandits de japonais, grâce à la complicité de la politique de capitulation de Jiang Jieshi¹⁶¹, concentrent la plupart de leurs forces armées en Chine pour cibler les bases démocratiques de résistance antijaponaises dirigées par le PCC ; ils mènent alors la 'politique des trois ratissages'¹⁶², opération d'une rare cruauté consistant à 'nettoyer par la destruction totale' ; ils avancent ensuite lentement mais sûrement par la 'politique du grignotage' afin d'anéantir définitivement les bases de résistance antijaponaise. Face à la gravité de la situation, le peuple chinois, sous la direction du PCC, met au point différentes formes de résistance, organise et envoie sur le terrain des milliers de groupes de guérilleros (ou de groupes armés) pour pénétrer les zones occupées afin d'attaquer l'ennemi, afin d'anéantir l'ennemi.

Le film *La guérilla de la plaine* montre, à travers le conflit opposant le groupe de guérilleros dirigé par Li Xiangyang à l'abominable officier de métier japonais Matsui, comment les Chinois ont su user de leur courage et de leur intelligence pour vaincre l'impérialisme japonais durant cette guerre » (Su, Wu, 1959 :47-48).

Dans leurs notes de réalisateur, Su Li et Wu Zhaoti expliquent comment ils ont choisi de représenter la figure du Japonais Matsui :

¹⁶¹ Politique de reddition au Japon menée par le gouvernement du Guomindang représenté par Jiang Jieshi. Avec la complicité du Guomindang, les Japonais ont concentré leurs forces armées pour cibler les bases de résistance antijaponaise dirigées par le PCC.

¹⁶² À savoir les opérations de ratissage menées par l'armée japonaise au nord de la Chine sur les zones contrôlées par l'armée chinoise et notamment les bases de résistance antijaponaises contrôlées par le PCC, consistant à brûler toutes les habitations, tuer toutes les populations et s'emparer de tous les biens, et à anéantir ainsi totalement toute possibilité de survie pour les populations résistant au Japonais.

« Matsui est un militaire japonais endurci par les méthodes d'entraînement fascistes, c'est un bourreau à la fois violent et rusé qui, pour Li Xiangyang, est un adversaire redoutable. L'intrigue est axée sur le conflit entre les personnalités de ces deux protagonistes. Matsui et Li XiangYang s'opposent depuis plus d'un an ; celui-ci lui a donné déjà beaucoup de fil à retordre bien que les deux hommes ne se soient encore jamais vus. Matsui imagine Li comme un homme fort à tout point vue et, psychologiquement, il le craint, ce qu'il n'avoue jamais verbalement. À chaque fois qu'il apprend que Li XiangYang descend de la montagne, il ne peut s'empêcher d'éprouver immédiatement de la crainte. Or, il arbore extérieurement un air impassible, comme s'il avait la situation en main. Là est son côté rusé. D'autre part, dans la scène où il demande aux populations du village de Li, alors en état de siège, de lui céder les réserves en céréales, il se montre au début aimable, conciliant et de bonne foi. Une fois son vrai visage démasqué par les populations, il s'embourbe dans une situation et sa méchanceté et sa violence se révèlent alors avec démesure. Donc, dans la construction de la figure de Matsui, la règle est, primo, de ne pas se focaliser sur sa cruauté, mais montrer sa fausseté pour révéler progressivement, dans la dramaturgie, l'ignominie du personnage et son hypocrisie. Secundo, dans les opérations militaires, mettre l'accent sur la rigidité d'esprit de ce militaire toujours à cheval sur le règlement, ce qui est un moyen de valoriser l'intelligence, la vivacité et la souplesse d'esprit de Li Xiangyang » (*ibid.* : 54-55).

Dans le film *La guérilla de la plaine*, l'officier japonais Matsui est en garnison dans une des villes du nord de la Chine. Sa mission consiste à s'emparer de plus de cinquante tonnes de céréales cachées par les communistes. Pour la remplir, il envoie régulièrement des troupes au village de Li pour encercler et tuer les guérilléros au service du PCC, chargés de ravitailler en céréales les bases de résistance antijaponaise. Il ordonne d'enfumer un tunnel où se cachent des villageois fuyant les Japonais pour les obliger à en sortir, et de les menacer pour obtenir des informations sur les guérilléros communistes. Puis, lui et ses troupes tombent dans une embuscade. Les soldats japonais sont exterminés. Matsui, vaincu, fait serment de mourir pour l'empereur et s'apprête à se faire harakiri, mais il est tué d'une balle tirée par Li Xiangyang, le chef de la guérilla.

Une attention particulière est consacrée à l'apparence physique du personnage de Matsui. Il représente l'archétype de l'officier japonais à l'époque de Mao. Officier supérieur de l'armée japonaise, sa tenue vestimentaire contraste avec la sobriété des combattants communistes : il est grand et imposant, droit et guindé dans son uniforme, portant des bottes de cavalier, une chemise, des jumelles, un revolver à la ceinture et un sabre japonais à la main (voir image 36).

Sa tenue met en exergue l'opulence de l'armée japonaise, bien que celle-ci ne soit pas à la hauteur des armées communistes. Pour son apparence physique, le réalisateur lui crée une moustache comparable à celle d'Hitler. Dans le film, aucun autre militaire japonais ne porte ce type de moustache qui devient alors le signe distinctif de Matsui au milieu de ses troupes. C'est, de la part du réalisateur, une façon de ridiculiser l'officier japonais tout en le représentant avec réalisme, car ce type de moustache était en vogue dans l'armée japonaise durant la Seconde Guerre mondiale.

Image 36. L'officier japonais Matsui sur son cheval en train de diriger ses troupes¹⁶³



Pour la première apparition de Matsui, les réalisateurs ont conçu la scène suivante :

¹⁶³ L'image du film *La guérilla de la plaine* (1955) :1h22m49s.

Tableau 15. La première apparition de l'officier japonais Matsui¹⁶⁴

N°	Description des scènes
1.	Matsui est en train de jouer du shamisen ¹⁶⁵ et écoute le rapport de son subalterne : « Mon officier, nos réserves en céréales sont presque épuisées, que faire ? »
2.	Matsui, soucieux, continue de jouer, la musique est rapide et soudainement une corde de l'instrument se casse. Il jette l'instrument sur la table et demande à son subalterne : Êtes-vous certain que les réserves de la 8 ^e Armée de route sont cachées dans le bourg de Liujia ? Le subalterne lui répond : ce n'est pas sûr.
3.	Matsui dit : « Sans réserves, nous ne pouvons aller dans la montagne approvisionner nos troupes ! Envoyez immédiatement des hommes au bourg de Liujia pour récupérer ces réserves. »
4.	Un militaire japonais fait un rapport à Matsui ; le chef de la guérilla de la 8 ^e Armée de route, Li Xiangyang vient d'arriver au nord de la ville.
5.	Matsui est saisi de stupeur.
6.	Matsui convoque ses hommes et ensemble ils étudient une carte. Il dit : « Si Li Xiangyang réapparaît soudainement, c'est qu'il a un but. Nous allons nous séparer en deux groupes et profiter que Li et ses hommes soient dans l'impréparation pour les prendre par surprise. Exécution ! ».
7.	Des traîtres collaborateurs chinois viennent faire un rapport à Matsui : Li Xiangyang a été vu près du fossé de Hongsuo, à l'ouest de la ville ainsi qu'au bourg de Liujia.
8.	Matsui, stupéfait et furieux, regarde la carte et demande : combien a-t-il d'hommes avec lui ? Son subalterne répond : Ce sont les forces principales de Li Xiangyang, ils sont très nombreux, il y en a partout ! Li Xiangyang a dit aussi qu'il viendrait vous saluer dans quelques jours.
9.	Matsui est abasourdi ; agité, il fait les cents pas.
10.	Un traître collaborateur chinois traduit la phrase : « Avec l'arrivée de Li Xiangyang, le vent va souffler fort » en : « Comment pouvez-vous vous laisser impressionner par quelqu'un qui se fait plus gros qu'il n'est ? ».

¹⁶⁴ Extrait du film *La guérilla de la plaine* (1955) : 12m19s-16m11s

¹⁶⁵ Un instrument de musique traditionnel à cordes pincées utilisé en musique japonaise.

Cette scène montre la première apparition de Matsui dans le film et le premier affrontement avec son adversaire Li Xiangyang : Matsui veut s'emparer des réserves de céréales, tandis que Li Xiangyang veut assurer le transfert du ravitaillement. La signification de cette scène est que Matsui, prétendument plein de sang-froid et de ruse, est incapable, en l'espace d'une journée, de trouver les céréales dont ses troupes ont urgemment besoin et, de plus, il apprend que les troupes de Li Xiangyang sont postées partout, ce qui le plonge dans un véritable état d'inquiétude et d'effolement. Grâce à ce contraste, le film met en valeur l'intelligence et les capacités guerrières des guérilleros sous le contrôle du PCC, et révèle que, malgré des apparences terrifiantes et puissantes, l'armée japonaise est en réalité faible, stupide, et qu'elle ne fait pas le poids.

Cependant, les réalisateurs Su Li et Wu Zhaoti ne se cantonnent pas à la vision stéréotypée d'une armée japonaise stupide. Dans cette scène, ils rajoutent un accessoire représentatif de la culture japonaise, le shamisen, un instrument de musique traditionnelle. Donc, tout en assurant la diffusion de l'idéologie officielle, les réalisateurs montrent également, de façon dissimulée, un aspect personnel de Matsui, extérieur à son statut de chef militaire : c'est un mélomane. La première vision de lui le représente assis au quartier général de l'armée japonaise, les yeux grands ouverts, le regard triste et méchant ; préoccupé et nerveux, il joue au shamisen un air japonais.

Image 37. L'officier japonais Matsui jouant du shamisen



Quand l'interprète officiel vient avertir Matsui qu'il reste peu de réserves, le rythme joué au shamisen devient plus nerveux et une corde se casse, il apprend ensuite que Li Xiangyang et ses troupes sont arrivés au nord de la ville. Le réalisateur sous-entend ainsi que c'est Li Xiangyang qui casse la corde de Matsui, préfiguration du dénouement de l'histoire : Li Xiangyang tuera Matsui d'une balle. À la fin du film, avant que Matsui décide de se faire harakiri, l'accessoire cinématographique du shamisen cassé réapparaît à l'image à ses côtés. Il symbolise la mort imminente de Matsui et, de façon plus évidente, la défaite du Japon. Dans cette scène, le shamisen, en tant qu'accessoire de cinéma, occupe ainsi une fonction importante pour le réalisateur dans la construction de l'image japonaise.

Par ailleurs, dans la représentation de la figure de Matsui, hormis l'aspect cruel et méchant, sont également montrées sa fidélité infailible à l'empereur et son obéissance à ses supérieurs hiérarchiques. Il a également la vigueur et l'aura imposante généralement associées à l'image de l'armée japonaise. Ces valeurs se manifestent dans la dernière scène du film lorsqu'il se trouve pris au piège ; il se débat alors comme un fauve en cage, brandissant furieusement son sabre et combattant avec rage pour sa survie. Cette image du soldat japonais combattant âprement jusqu'à la mort, préférant le suicide à la reddition, est extrêmement rare avant ce film, se révélant, de ce point de vue novateur.

8.5.2 Nouveau langage cinématographique : le plan-séquence

Comme présenté dans les films antijaponais pour enfants, *Zhang Ga le petit soldat* est un film commandé par l'État destiné à surclasser *L'enfance d'Ivan* de Andreï Tarkovski. C'est pour cette raison que le cinéaste Cui Wei, après avoir étudié attentivement ce film, décide de réaliser son propre film en utilisant différentes techniques plus artistiques du langage cinématographique, et rarement utilisées dans le cinéma chinois de cette époque. La plus importante d'entre elles est le plan-séquence.

Dans le *Dictionnaire de l'art cinématographique* compilé par des chercheurs chinois, le plan-séquence est défini comme « se référant à l'origine à un plan utilisant la profondeur de champ, par opposition à un plan qui est décomposé lors du montage » (Xu, Fu et Cui, 2005 : 155). Excluant la technique de montage ayant pour but de morceler le plan, un plan-séquence consiste en une prise de vue unique qui, par conséquent, renforce l'authenticité et le pouvoir attractif du film. André Bazin, théoricien du cinéma, fournit une explication plus complète de la théorie du plan-séquence. Toutefois, cette théorie ne sera introduite en Chine qu'à l'issue de

la Révolution culturelle. En effet, c'est en 1979 que Li Tuo et Zhang Nuanxi cosignent un article intitulé « À propos de la modernisation du langage cinématographique » qui présente, pour la première fois aux professionnels du cinéma chinois, la théorie du plan-séquence développée par André Bazin. À l'époque de Mao, l'utilisation du plan-séquence est extrêmement restreinte en raison de l'influence de la théorie du montage soviétique. Dans *Nouveaux héros et héroïnes* (1951), autre film sur la Guerre antijaponaise, le réalisateur Shi Dongshan filme en plan-séquence, durant deux minutes, le mari du premier rôle féminin en fuite Yang Xiaomei, venu la chercher dans l'espoir de la ramener chez eux. La réalisation d'un plan-séquence est relativement simple : la composition de l'image varie peu et la caméra se déplace uniquement horizontalement et parallèlement sans alimenter l'intrigue ni rendre compte des changements émotionnels des personnages. Néanmoins, dans *Zhang Ga le petit soldat*, le cinéaste Cui Wei démontre une utilisation très maîtrisée de cette technique du langage cinématographique. Le plan-séquence le plus représentatif est présent dans la scène où l'armée japonaise envahit le village du protagoniste Zhang Ga et tue sa grand-mère.

En effet, dans le scénario initial, la grand-mère de Zhang Ga est tuée par les soldats japonais dans sa propre maison (Xu, 1963 : 646, 651). Dans le script de tournage, le réalisateur Cui Wei modifie cette scène du meurtre de sorte qu'elle se déroule sur la place du village devant le temple des ancêtres. Il décide alors de consacrer six séquences au meurtre de la grand-mère perpétré par les Japonais, qui sont filmées comme suit :

1. Plan d'ensemble - plan moyen

Tous les villageois sont regroupés par l'armée japonaise sur la place devant l'entrée du temple des ancêtres. Un soldat japonais porte des deux mains un fusil à baïonnette. Il fait face à la population. Partout, aux pieds des hautes maisons entourant la place, se dressent des soldats japonais portant des casques en acier. Deux autres soldats munis de mitraillettes, dirigées vers la place, sont postés sur les toits des hautes maisons. Les soldats collaborateurs continuent de rassembler les villageois sur la place. À l'arrière, Zhang Ga inquiet, traverse la foule en tout sens, cherchant partout sa grand-mère.

2. Tout en plan d'ensemble

Les villageois sont entassés sur la place, aussi sombres que le temps. Les vieux aux cheveux blancs se tiennent fièrement devant, barrant le passage aux soldats japonais pour protéger les jeunes. Les enfants s'agrippent aux adultes en regardant les soldats japonais d'un air

terrorisé. Pendant le travelling, sur le mur du fond apparaît le slogan incomplet en gros caractères : ‘Coexistence et coprosperité de la grande Asie orientale’.

3. Plan moyen - plan d'ensemble - plan moyen

Zhang Ga traverse la foule et arrive derrière un soldat japonais armé d'un fusil. Il est soudain retenu par quelqu'un. Zhang Ga tourne la tête et aperçoit l'oncle Chungang, le chef du village qui, d'un regard, lui fait comprendre de rester tranquille et se place devant lui pour le cacher.

4. Plan d'ensemble

Vue de l'entrée du temple des ancêtres. Le commandant japonais Kameda sort, paradant fièrement. Se tient à ses côtés un traître chinois qui lui sert d'interprète. Une petite troupe collaborationniste au service du commandant le suit de près. Voyant qu'une grande partie de la population a été regroupée sur la place, il fait un signe de la main vers l'arrière. Le chef de la troupe collaborationniste crie : ‘Qu'on l'amène !’ Les soldats crient à l'unisson : ‘Qu'on l'amène !’

5. Plan d'ensemble - plan moyen

La grand-mère de Zhang Ga est amenée sous escorte par deux diables de Japonais armés de fusils. Ils arrivent sur la place. Sa chevelure blanche est désordonnée. Sur son front coule du sang. Elle vient manifestement d'être durement torturée, mais elle arbore un air impassible, avançant lentement. (Plan moyen)

6. Plan moyen

Zhang Ga se dresse sur la pointe des pieds et réalise que la personne amenée n'est autre que sa grand-mère. Il s'écrie « non ! » et s'apprête à foncer, mais il est retenu par le chef du village, l'oncle Chungang, qui est à ses côtés.

Ensuite, en plan américain, Kameda se dirige vers la grand-mère et lui demande : « Vieille femme, dépêche-toi de parler, où sont cachés les membres du PCC de la 8^e Armée ? ») (Luo, 1964 : 71).

Cependant, lors du tournage proprement dit, le cinéaste modifie les six séquences décrites

ci-dessus pour n'en faire qu'un plan-séquence. Il réorganise également l'ordre d'apparition des personnages et le contenu des images.

La scène commence à 18'13" du début du film, avec un plan rapproché de la grand-mère de Zhang Ga, debout et regardant au loin, la caméra passe ensuite du plan rapproché vers l'arrière, se déplace parallèlement sur la gauche et, progressivement, s'élève pour filmer en vue plongeante l'ensemble de la place du temple des ancêtres. Les premier et second plans décrits plus haut apparaissant à l'écran au fur et à mesure que la caméra se déplace : l'officier japonais sanguinaire Kameda, l'officier collaborationniste tenant un fouet, et des centaines de soldats japonais casqués et armés de fusils à baïonnette. Immédiatement après, la caméra commence à se lever et continue de se déplacer vers la gauche, filmant en vue plongeante les centaines de villageois portant des turbans blancs, entourés de soldats japonais. Ici, le réalisateur apporte un changement au scénario original : il filme uniquement des portraits de groupe de la foule en présentant l'environnement spatial, au lieu de faire apparaître immédiatement le personnage principal Zhang Ga. La caméra continue ensuite à se déplacer vers la gauche et descend progressivement, de sorte que le point de vue de la scène passe d'une prise de vue plongeante à une vue horizontale, à la hauteur des villageois, révélant ainsi un à un les détails tels que les vieux placés devant les jeunes et les regards effrayés des enfants. La caméra en mouvement continue de filmer, et c'est alors que Zhang Ga apparaît à l'écran : le réalisateur le filme en plan rapproché pour le montrer en train de regarder précipitamment à gauche et à droite. Ensuite, la caméra le suit alors qu'il se déplace rapidement à travers la foule des villageois qui se rassemblent, cherchant anxieusement sa grand-mère. Finalement, Zhang Ga est repéré par le chef de son village, Chungang, qui le retient en le tirant à lui à deux reprises et parvient à le maintenir à ses côtés pour l'empêcher d'aller plus loin. Le plan-séquence prend fin.

Dans ce plan-séquence long de près d'une minute, le mouvement de la caméra est très fluide. La caméra n'utilise qu'un seul plan : elle quitte le plan rapproché pour se déplacer vers l'arrière, puis se déplace parallèlement à la scène avec des changements d'élévation, filme en accompagnant le sujet, et recourt à des plans multiples, telles que le plan rapproché, le plan d'ensemble et le plan moyen, formant ainsi une riche variation dans la composition des points de vue. Au cours des transitions entre les échelles de plans, la caméra filme des descriptions détaillées partielles (le sang-froid de la grand-mère de Zhang Ga face au danger, la panique des villageois, l'angoisse de Zhang Ga, la protection de Zhang Ga assurée par le chef du village) et des scènes générales : la place devant l'entrée du temple des ancêtres, les sombres nuages dans le ciel, la fumée qui s'échappe des maisons incendiées, les villageois faisant face aux

envahisseurs japonais armés, et un désastre sur le point de se produire. Ces descriptions de scènes riches en termes de niveaux de plans et de continuité lors du tournage présentent une grande quantité d'informations. Le réalisateur choisit délibérément de coupler ces images avec de la musique traditionnelle de l'opéra du Hebei¹⁶⁶, province dans laquelle se déroule cette histoire. De fait, les sons stressants et rapides de la composition musicale sont bien adaptés aux images du plan-séquence, le but étant de faire prendre conscience au public de la tragédie et la cruauté de la guerre. Par ailleurs, la caméra qui suit rapidement Zhang Ga à travers la foule témoigne du sentiment d'effroi et d'impatience qu'il éprouve en tant qu'enfant. Ce type de présentation en plan-séquence est extrêmement rare dans le cinéma de l'époque de Mao.

Cui Wei a recours à un autre plan-séquence pour présenter une scène importante du film : l'interrogatoire de la grand-mère de Zhang Ga par l'officier japonais Kameda. Tout comme le précédent plan-séquence, celui-ci est en mouvement. Un plan en mouvement est une technique cinématographique qui est à l'opposé d'un plan fixe : les scènes sont filmées grâce au travelling avant, au travelling arrière, au plan panoramique, au mouvement de travelling, à l'élévation, à la descente de la caméra et à une combinaison de ces mouvements. Ce type de plan contribue à renforcer davantage la perception de l'espace de l'image, celle du mouvement des personnages, et exerce sur le public un fort impact visuel.

Le plan-séquence de cette scène commence à 19'08" du début du film. L'officier japonais Kameda, après avoir écouté l'interprète se tenant à ses côtés, allume une cigarette et avance seul vers la grand-mère de Zhang Ga. Il fume tout en marchant, la fumée sort de sa bouche, il se déplace lentement et semble confiant, comme s'il était convaincu de pouvoir obtenir les informations qu'il veut entendre de la vieille femme qui lui fait face. Il se dirige d'abord à droite de la grand-mère de Zhang Ga, la caméra filme alors en plan américain, n'apparaissent à l'image que l'officier Kameda et la vieille femme, de façon à souligner la confrontation entre l'interrogateur et l'interrogé (voir image 38). Il se penche un peu en avant et lui crie à l'oreille : « Vieille femme, parle, où sont les soldats de 8^e Armée de route ? ». Parlant extrêmement mal le chinois, Kameda tente, tout en parlant, de former le chiffre 8 pour désigner la 8^e Armée de route en utilisant ses gants blancs, de sorte qu'il se montre ridicule et peu habile. Puis, la bouche entre-ouverte, il regarde la grand-mère de Zhang Ga avec impatience, tandis qu'elle se tourne légèrement et le regarde avec mépris, sans dire un mot. Il se redresse, frustré, et se dirige vers le côté gauche de la vieille femme. Alors que la caméra filme depuis l'avant de la grand-mère

¹⁶⁶ L'un des plus anciens opéras chinois, riche d'une histoire de plus de 200 ans, dont les airs aigus et passionnés se prêtent aux chants accompagnant des scènes tragiques et émouvantes.

de Zhang Ga, en raison du déplacement de Kameda, elle filme désormais l'autre côté de son corps ; la grand-mère demeure toujours au centre du cadre, immobile, telle une statue. Kameda exige de nouveau une réponse, la menaçant : « Si tu ne parles pas, tu mourras ! ». Mais elle reste muette, sans même le regarder cette fois. À ce stade, l'angle de vue de la caméra passe lentement d'une perspective horizontale à une vue en contre-plongée, ce qui exprime l'attitude du réalisateur envers le personnage au centre de l'image : en la regardant ainsi, la grand-mère de Zhang Ga paraît plus grande (voir image 39). Ignorant les menaces de Kameda, elle regarde au loin, démontrant ainsi sa bravoure et affrontant courageusement la mort, ce qui lui confère à ce moment-là une stature héroïque. En même temps, une autre image crée un contraste : Kameda, qui la regarde attentivement, a le visage tourné de côté, et ce côté de son visage affiche une expression sournoise. À la fin de ce passage, le réalisateur conçoit une scène dans laquelle Kameda jette rageusement un mégot de cigarette, exprimant toute la colère et l'impuissance de l'armée japonaise face à la force du peuple chinois. La cigarette est un accessoire qui symbolise les émotions du personnage de l'officier japonais, mais sert également de repère temporel dans cette séquence : Kameda commence à fumer au début et jette son mégot à la fin. La psychologie appliquée au domaine visuel nous enseigne que le mouvement de la caméra a pour effet de plonger le spectateur dans cette scène d'interrogatoire, « afin de déterminer l'orientation du mouvement, le spectateur s'assure que sa vision peut suivre le mouvement, de sorte que les plans en mouvement favorisent une plus grande interactivité et focalisent l'attention du spectateur » (Yang, 2015 : 113).

Immédiatement après ce plan-séquence, le réalisateur procède à un montage contrasté¹⁶⁷ : ses menaces n'ayant servi à rien, Kameda envoie quelqu'un tuer la grand-mère de Zhang Ga. À ce moment-là, un plan rapproché surprend Kameda en train de ricaner lorsqu'il ordonne le meurtre (voir image 40). Dans le plan suivant, le réalisateur fait un gros plan du visage de la grand-mère de Zhang Ga : elle détourne le regard, en dépit de la menace qui pèse sur sa vie, ignorant les poignards croisés sur son cou, et prête à mourir sur le champ (voir image 41). Le montage contrasté donne lieu à un changement de la distance visuelle qui s'opère puisque la caméra passe d'un plan rapproché à un gros plan. Outre le contraste, ce style de montage crée un rythme. Au cours de la transition des plans, à mesure que la distance diminue, les émotions des personnages sont de plus en plus intenses et le conflit entre ces derniers de plus en plus aigu,

¹⁶⁷ L'une des méthodes de montage soviétique couramment utilisées qui fait référence au fort contraste entre les contenus ou les formes d'un plan qui a pour effet de produire une mise en valeur et une contradiction mutuelles contenant une allusion de l'auteur ou renforçant le contenu, les sentiments et les idées exprimées.

si bien que le public peut mieux comprendre leur état d'esprit, admirer sans réserve la vieille femme, et ressentir profondément la cruauté, la férocité et l'inhumanité des Japonais.

Images 38 et 39 – Interrogatoire de la grand-mère de Zhang Ga par l'officier japonais Kameda¹⁶⁸



¹⁶⁸ Extrait du film *Zhang Ga le petit soldat* (1963) : 19m23s et 19m47s.

Image 40 – Ordre donné par l’officier japonais Kameda pour la mise à mort de la grand-mère de Zhang Ga¹⁶⁹



Image 41 – La mort héroïque de la grand-mère de Zhang Ga¹⁷⁰



¹⁶⁹ L'image du film *Zhang Ga le petit soldat* (1963) : 21m01s.

¹⁷⁰ L'image du film *Zhang Ga le petit soldat* (1963) : 21m08s.

Le plan-séquence utilisé dans *Zhang Ga le petit soldat* est relativement similaire à celui filmé dans *L'enfance d'Ivan*. Pour autant, Cui Wei ne fait pas une simple imitation du plan-séquence du film de Tarkovski : il associe son propre plan-séquence à sa mission assumée qui consiste à diffuser la propagande politique. Le plan-séquence de *L'enfance d'Ivan* est assez objectif, la technique du plan-séquence n'étant qu'une technique concrète pour montrer l'enfance joyeuse d'Ivan ou la cruauté de la guerre. Dans *Zhang Ga le petit soldat*, les plans-séquences visent également à l'objectivité, mais ils créent aussi un effet moteur sur le rythme narratif, la caractérisation des personnages et la description de l'atmosphère. Ce plan-séquence peut être qualifié de communiste, portant ainsi l'empreinte de l'époque de Mao.

Conclusion

L'émergence de nouveaux genres de films antijaponais témoigne de l'approfondissement du PCC de l'usage de ce thème en tant que propagande politique. Les spectateurs de ces films se divisent en groupes nettement plus précis : les enfants, les minorités ethniques, les intellectuels, etc.

La première contribution de ce chapitre sur le plan de la recherche consiste en une analyse des différentes façons dont les trois genres de films antijaponais diffusent l'idéologie officielle. En ce qui concerne les films antijaponais pour enfants, nous nous référons à *Zhang Ga le petit soldat* en insistant sur la description du héros antijaponais appliquée aux enfants, l'utilisation d'accessoires au cinéma, la cérémonie de nomination du jeune héros antijaponais, la fonction propagandiste de ce type de film et la perception de ces films par les enfants.

En matière de cinéma antijaponais portant sur les minorités ethniques, le film *Le détachement du peuple des Hui* nous sert d'exemple pour examiner, à travers les notes du réalisateur, d'une part, la représentation des traditions culturelles des minorités ethniques, et d'autre part, l'utilisation par les cinéastes de l'essence de la vérité inhérente à la théorie du réalisme socialiste qui est une fictionnalisation de l'histoire. À travers ces deux études, nous mettons en lumière les tentatives et les efforts effectués par les professionnels du cinéma antijaponais en matière d'intrigue et de caractérisation des personnages afin de promouvoir l'idéologie que le PCC souhaite propager dans le cadre culturel et anthropologique des minorités ethniques.

Concernant les films biographiques musicaux abordant la Guerre antijaponaise, nous prenons comme exemple le film *Nie Er* pour analyser le rôle de la musique dans la formation

des personnages et la présentation des événements historiques de cette guerre dans ce film, et nous mettons en relief la façon dont la musique, liée à la résistance contre les Japonais, et le montage sont harmonisés. En outre, nous examinons la dimension politique du façonnage du corps du rôle principal de ce film biographique par le réalisateur lors de la cérémonie d'adhésion au Parti, illustrant ainsi le processus de codage politisé et les formes de représentation du cinéma dans la Chine nouvelle. En même temps, nous révélons la réflexion, en toile de fond, de l'intrigue de l'histoire de *Nie Er*, le processus de modification de la fin du film, ainsi que l'intention créative de l'auteur à travers les notes du réalisateur et l'analyse du film.

La seconde contribution de ce chapitre sur le plan de la recherche relève du travail de la réalisatrice Wang Ping, pour établir les réactions des réalisateurs de l'époque de Mao à la censure des films. À travers notre analyse de deux séquences dans chacun des films *L'histoire du village de Liubao* et *Une onde radio éternelle*, corroborées par les biographies des réalisateurs, nous révélons qu'à l'époque Mao, ces derniers, ayant pour chef de file Wang Ping, ne demeurent pas sans ressources face à la rigoureuse censure cinématographique : grâce à leurs compétences professionnelles et leur utilisation du langage cinématographique, ils traduisent en images les passages sensibles du texte des acteurs, et communiquent ainsi au public, de façon voilée, leurs intentions créatives sur le plan artistique.

La dernière contribution à la recherche de ce chapitre réside dans notre analyse détaillée et approfondie du plan-séquence, un élément du langage cinématographique auquel il est rarement recouru à l'époque de Mao. En comparant le découpage technique de *Zhang Ga le petit soldat* avec la version finale, nous décryptons les codes du plan-séquence dans la mise en scène des actes liés à l'agression japonaise et apportons un éclairage sur l'apport spécifique de cette composante du langage cinématographique dans la construction de l'image des personnages japonais.

Conclusion générale

Lorsque, en 1989, le mur de Berlin tombe, personne n'aurait pu prévoir que, 30 ans plus tard, un mur invisible, mais bien plus solide, le Grand Firewall de Chine¹⁷¹, serait élevé par le gouvernement du PCC. Ce mur tient le peuple chinois à l'écart du monde de l'accès à l'information et exacerbe incontestablement les divergences et les conflits entre la Chine et l'Occident. Le fulgurant et saisissant développement économique qui s'opère depuis les années 1980 n'a pas permis au PCC, l'unique parti au pouvoir, de renoncer au concept de gouvernance de Mao, Mao et ses pensées demeurant presque invariablement au centre de la République populaire et de la légitimité de son gouvernement communiste. Julia Lovell souligne ainsi dans son dernier ouvrage *Le maoïsme : une histoire globale*, « Face à la montée des désaccords et des conflits entre la Chine et l'Occident, le besoin de comprendre l'héritage politique de Mao devient de plus en plus urgent » (Lovell, 2019).

À l'issue de cette étude, nous comprenons mieux le rôle joué par les films abordant la Guerre antijaponaise dans la reproduction et la transmission de l'histoire de cette guerre, son importance pour le PCC et pour la République. Grâce à l'exploration des sources premières et secondaires concernant le cinéma chinois de l'époque de Mao, nous avons pu conduire une recherche pionnière et ambitieuse qui explore l'ordre du discours des politiques culturelles et cinématographiques de l'époque et son application dans la mise en scène de l'histoire de cette guerre.

Avec l'introduction de la théorie du discours de Foucault dans l'étude des textes fondamentaux et secondaires ayant pour objet le cinéma à l'époque de Mao, nous apportons des éclaircissements sur les objets du discours, les concepts et la mise en place d'un ordre du discours des politiques culturelles et cinématographiques entre 1949 et 1966.

Puis, d'après notre analyse, la caractéristique essentielle des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés entre 1949 et 1966 réside dans le fait qu'ils doivent présenter l'histoire de cette guerre tout en légitimant et en propageant le point de vue du PCC, dirigé par Mao Zedong, sur la résistance antijaponaise, et l'imposer comme une force dirigeante. Comme l'affirme Chen Huangmei, l'un des plus hauts responsables de l'industrie cinématographique de l'époque et directeur adjoint du Bureau du cinéma, la seule véritable façon de filmer les guerres révolutionnaires chinoises à l'époque de Mao, y compris la Guerre antijaponaise, est d'« incarner, sous différents aspects et angles, la pensée militaire de Mao Zedong qui brille

¹⁷¹ Le Grand Firewall de Chine, appelé ainsi par similitude avec la Grande Muraille de Chine, est le projet de surveillance et de censure d'Internet géré par le ministère de la Sécurité publique de la République populaire de Chine. Commencé en 1998, il est mis en œuvre en novembre 2003.

comme un phare sur la route longue et ardue des guerres révolutionnaires » (Chen, 1980 : 281). La majorité des histoires qui inspirent les films antijaponais de cette époque se déroulent pendant la période d'occupation japonaise des trois provinces du Nord-Est (Heilongjiang, Jilin et Liaoning), entre 1932 et 1936, et pendant la période qui s'étend de 1938 à 1943. La première période coïncide avec la politique de non-résistance du Guomindang, qui conduit à l'occupation japonaise de ces trois provinces, à une époque où la Chine et le Japon ne sont pas encore engagés dans une guerre à grande échelle, et où ce conflit se cantonne seulement à un niveau local. La seconde période se caractérise par le fait que toutes les batailles décisives, sous le commandement du gouvernement du Guomindang, se soldent par une défaite. Une grande partie de la Chine du Nord et de la Chine centrale est alors occupée par l'armée japonaise. Les deux pays ne se livrant plus à de grandes batailles, ils entrent dans une étape de stabilisation des forces. Le choix de ces deux périodes concourt à ce que le cinéma antijaponais de l'époque de Mao dépeigne le PCC en tant que chef de guerre.

En réalité, si le PCC ne s'engage pas dans des combats à grande échelle contre l'armée japonaise lors de cette guerre, c'est pour mener par ailleurs des guérillas dans les zones d'occupation par le Japon, telles que de nombreuses embuscades de courte durée et des attaques-surprises à petite échelle. Ces guérillas jouent, en effet, un rôle d'appui dans les opérations régulières du Guomindang. Ces combats de petite envergure contre l'agression japonaise s'imposent naturellement comme un choix logique pour les scénarios de films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés entre 1949 et 1966. De fait, cette stratégie narrative consistant à attirer l'attention sur l'encadrement du Parti dans la lutte nationale antijaponaise en filmant des combats de petite envergure révèle à la fois la forme et les caractéristiques de cet encadrement par le PCC, et contribue également à ce qu'il atteigne son objectif de propagande politique. Depuis 1949, le public chinois suit ainsi la vision de ce cinéma en pénétrant au cœur des villages et des maisons des paysans des bases d'appui du PCC, ainsi que dans les régions montagneuses reculées et les prairies de la Mongolie-Intérieure. Du nord-est de la Chine jusqu'à l'île la plus méridionale de Chine (l'île de Hainan), des témoignages visuels attestent de la lutte contre l'agression japonaise menée par le PCC dans toute la Chine. Plus important encore, ces films semblent authentiques et crédibles puisqu'ils ne se contentent pas de décrire la lutte menée par le PCC et son armée. En effet, dans ces films, des gens ordinaires de toutes catégories rejoignent les rangs de la résistance, des enfants aux adolescents, des jeunes paysannes aux femmes âgées, des paysans jeunes et âgés et des citoyens ordinaires. Or, dans ces films, si ces Chinois ordinaires choisissent de s'engager, ce n'est pas uniquement parce que

l'armée japonaise envahit leurs maisons et tue leurs proches : l'élément clé du film est qu'ils décident de résister contre l'agression japonaise avec le PCC et l'armée qu'il dirige, plutôt qu'avec le Guomindang ou d'autres forces de résistance. En soulignant le fait que les forces armées du PCC sont composées d'ouvriers et de paysans, les films façonnent l'image des membres du PCC qui aiment le peuple et qui sont à son service, et mettent une fois de plus en évidence le rôle dirigeant du PCC dans l'initiation et l'éducation du peuple pendant la Guerre antijaponaise. Une planification thématique et une censure rigoureuse établies par le Bureau du cinéma permettent à ces films d'être suffisamment cohérents avec l'idéologie qu'ils véhiculent. L'histoire de la lutte antijaponaise sous les commandes du PCC est ainsi fabriquée à travers chaque scène, chaque personnage, chaque histoire du film ; elle est qualifiée de classique rouge dans pratiquement tous les livres sur l'histoire du cinéma de la Chine nouvelle.

Selon notre étude, l'image des Japonais dans les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise réalisés entre 1949 et 1966 est, avant tout, indissociable des instructions politiques adressées par le gouvernement du PCC. En tant que représentation de personnage du cinéma antijaponais qui attire particulièrement l'attention, elle a pour fonction d'unifier la société chinoise et de soutenir le pouvoir politique de l'époque de Mao. Dans le contexte de création de l'époque, où le cinéma est au service de la politique, l'image des Japonais doit être subordonnée aux exigences de la propagande politique. Contrairement aux combattants de l'armée du PCC, qui sont l'incarnation du bien, les officiers et les soldats japonais sont représentés comme la personnification du mal. Afin de mettre en valeur l'image héroïque des membres du PCC illustrant leur sagesse, leur courage et leur intrépidité, les cinéastes tentent de dépeindre l'envahisseur japonais sous les couleurs les plus sombres, en utilisant la technique cinématographique de façon exagérée pour attribuer aux personnages japonais des caractéristiques telles que la cruauté, la froideur, l'inhumanité et la cupidité. Cette position conduit à une prédominance de portraits de groupe de Japonais dans le cinéma sur la Guerre antijaponaise de cette époque, et à des personnages monolithiques et stéréotypés présentant une grande similarité.

En outre, la représentation de l'image des Japonais fait partie de l'imaginaire collectif de la société chinoise à l'époque de Mao. Cet imaginaire collectif du peuple chinois s'inscrit dans une vision globale du peuple japonais, et il est étroitement lié à l'histoire moderne et contemporaine de la Chine, ainsi qu'aux relations sino-japonaises. Lors du processus de façonnement de l'image des Japonais, cet imaginaire social et collectif existe inévitablement, sous une forme antérieure, dans le subconscient des dirigeants et des professionnels du cinéma

de l'époque de Mao, et il est lié à leurs personnalités, pensées, émotions et à leur connaissance du Japon ; ils mettent ainsi conjointement au point cette image des Japonais dans le cinéma durant cette période.

Appartenant à une nation victorieuse, la population chinoise considère que l'envahisseur japonais n'est plus un ennemi invincible. Dans les films sur la Guerre antijaponaise réalisés entre 1949 et 1966, les agresseurs japonais ont ainsi un comportement arrogant mais sont, en fait, des perdants faibles, vulnérables et condamnés à l'échec. Ce type de représentation du peuple japonais est en réalité parfaitement au diapason des mentalités dans le contexte social et culturel de l'époque de Mao : les Japonais sont considérés comme des « démons » et des perdants stupides, engendrant la répugnance du peuple chinois à l'égard de l'envahisseur japonais, et une fierté nationale glorifiée après la victoire dans la Guerre antijaponaise. Or, les professionnels du cinéma, tout en façonnant cette image des Japonais, laissent souvent apparaître involontairement le reflet de leur personnalité en tant que Chinois. La représentation des Japonais agit comme un miroir reflétant un vif désir, une anxiété, une peur, voire une hostilité des Chinois de l'époque de Mao envers les régimes capitalistes, y compris le Japon. Et cette image des Japonais, une fois créée, influe inévitablement sur un public plus large et favorise la reproduction de cette image au cinéma et dans d'autres domaines culturels.

Par ailleurs, l'incapacité des historiens de l'époque de Mao à mener des recherches sur la Seconde Guerre sino-japonaise de manière exhaustive et objective en raison des contraintes politiques contribue également à cette image stéréotypée et monolithique des Japonais.

Tous ces facteurs compromettent ainsi la possibilité pour les professionnels du cinéma de cette époque de saisir les caractéristiques psychologiques et spirituelles du peuple japonais lors de la conception de leurs personnages : la représentation des Japonais révèle, inévitablement, un caractère standardisé et stéréotypé. Ces facteurs entraînent une insuffisance générale de connaissances et de compréhension objectives, réalistes et profondes de l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise et des Japonais pour la population qui fréquente les cinémas à l'époque de Mao.

Toutefois, le Guomindang, soit la principale force armée ayant combattu l'envahisseur militaire japonais, est trop souvent négligé, absent, voire cantonné dans un rôle très négatif dans les films sur la Guerre antijaponaise : il est identifié comme l'ennemi permanent du peuple chinois et du PCC, caractérisé par son irresponsabilité et son incapacité dans la résistance contre l'agression japonaise, mais aussi par ses abus de pouvoir et la corruption. Ce façonnage de l'image du Guomindang résulte d'une modification de l'histoire de la Guerre sino-japonaise,

qui se concrétise ainsi visuellement.

En partant du point de vue de Gilles Deleuze, nous pensons que notre recherche s'articule effectivement autour d'un « circuit » complet, composé des cinéastes et de l'ensemble des professionnels du cinéma, sous la direction du PCC (l'auteur), d'un cinéma s'intéressant à la Guerre antijaponaise (le film) et d'un public chinois sous la domination de Mao (le spectateur) (Deleuze, 1985 : 210). À travers le vecteur que représentent les films sur cette guerre, « le plus haut degré de conscience » (pensée, intelligence) et « le plus profond du subconscient » (image, affect) entretiennent un lien étroit, constituant ainsi un « automate spirituel » complet de son histoire, ayant sa propre logique à l'égard des spectateurs chinois de l'époque de Mao (*ibid.* : 207).

Considérer les films sur la Guerre antijaponaise de l'ère maoïste comme un automate spirituel contribue essentiellement à mettre en lumière la raison pour laquelle l'idéologie du PCC exerce une emprise et impose sa suprématie sur la conception de cette histoire par les Chinois. En raison du choc produit par le mouvement automatique des images cinématographiques, l'automate spirituel crée une nouvelle perception de l'histoire de la guerre au sein du public chinois, établit l'ordre discursif prolétarien des « *Interventions* » de Yan'an, et suscite des sentiments de gratitude, de soutien et de respect à l'égard du PCC.

Par ailleurs, nous partageons la pensée de Jacques Rancière relevée dans *Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art* :

« La scène n'est pas l'illustration d'une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable [...]. La scène saisit les concepts à l'œuvre, dans leur rapport avec les objets nouveaux qu'ils cherchent à s'approprier, les objets anciens qu'ils tentent de penser à neuf et les schèmes qu'ils construisent ou transforment à cette fin » (Rancière, 2011 : 12).

Nous avons réalisé que nombre de scènes représentatives dans les films de la Seconde Guerre sino-japonaise rappellent les scènes indiquées ci-dessus par Jacques Rancière, scènes qui renouvellent l'objet historique de la guerre et modifient fortement les concepts esthétiques cinématographiques établis avant la fondation du régime communiste. Cette évolution esthétique n'est pas uniquement fondée sur les « fantaisies sans règles » des scénaristes, réalisateurs ou bureaucrates communistes, mais plutôt sur la logique d'un nouveau système,

réunissant des perceptions, affections et pensées que Jacques Rancière propose de nommer « régime esthétique de l'art » (*ibidem*).

D'évidence, scène après scène, film après film, le cinéma de l'époque de Mao établit progressivement un régime esthétique qui le distingue du cinéma chinois d'avant 1949. Ce régime esthétique prend peu à peu forme à travers de nombreux mouvements politiques au sein de l'industrie cinématographique au cours des années 1950 et 1960, il se met définitivement en place et atteint son apogée avec la création d'opéras modèles¹⁷² uniques en leur genre pendant la Révolution culturelle. Les mouvements politiques successifs dans le monde cinématographique de l'ère maoïste aboutissent ainsi au processus de formation de certains modèles de perception, d'effets et de formes d'expression du cinéma, façonnés par un paradigme artistique socialiste.

Malgré ses similitudes avec l'esthétique fasciste ou soviétique, le régime esthétique de l'art maoïste a la particularité d'adhérer en partie à la « morale utopique » de l'art officiel de l'Union soviétique, mais de rejeter totalement « l'esthétique utopique », avec l'idée de « perfection physique » de l'art fasciste que Susan Sontag développe dans son célèbre article intitulé « Fascinant fascisme » (Sontag, 1981 : 92).

Grâce à nos recherches, nous constatons que le cinéma antijaponais de l'ère maoïste est, sur le plan esthétique, complexe et multiforme, intégrant à la fois la méthode de création du réalisme socialiste soviétique et la méthode narrative de la littérature chinoise traditionnelle, tout en héritant du style littéraire des zones de libération du PCC, sans oublier le style narratif et les techniques de tournage du cinéma chinois traditionnel des années 1930. Nous concluons donc, qu'avec les films sur la Seconde Guerre sino-japonaise de l'époque de Mao, ainsi qu'avec d'autres films contemporains, un nouveau régime esthétique de l'art prend forme : le régime esthétique de l'art maoïste.

En 1976, Mao Zedong décède après 27 ans de règne. L'ère maoïste prend fin et le régime totalitaire chinois va faire preuve d'une certaine ouverture. Les dirigeants du PCC, qui mettent fin à une décennie de calamités due à la Révolution culturelle, abandonnent l'économie planifiée hautement centralisée et instituent des réformes économiques. En même temps, les frontières du pays se rouvrent, les échanges et le dialogue entre, d'une part, le gouvernement chinois, et d'autre part la population chinoise et la société occidentale, se font plus fréquents.

¹⁷² Ces opéras mêlent formes traditionnelles chinoises et techniques occidentales pour mieux s'adapter aux besoins de la propagande de l'époque, et constituent l'une des uniques créations artistiques de la période de la Révolution culturelle (1966-1976).

Les relations entre le Guomindang et le PCC s'améliorent considérablement, de même que les relations sino-japonaises. Dans le secteur cinématographique, le PCC ajuste sa politique, et le climat qui entoure la production des films s'apaise de plus en plus. « Le concept créatif qui implique la 'glorification des ouvriers, des paysans et des soldats, et la mise en valeur des héros' qui a dominé le cinéma chinois pendant 30 ans est progressivement remis en question, et le cinéma sur la Guerre antijaponaise est abordé sous un jour nouveau » (Shi, 2005 : 85). Les films de guerre antijaponais de l'époque de Mao à destination de la propagande politique ne monopolisent plus les écrans de cinéma : ils coexistent avec un modèle diversifié de films historiques, commerciaux, et à vocation de propagande politique. Entre 1977 et 2010, environ 260 films liés à la Seconde Guerre sino-japonaise sont réalisés¹⁷³. Contrairement à l'époque de Mao, le cinéma antijaponais de cette période aborde différents thèmes, les personnages sont étoffés et un nouveau langage cinématographique est adopté. L'avancée majeure réside surtout dans le fait que, dans les films antijaponais de cette période, les exploits guerriers ne sont plus entièrement attribués à l'armée du PCC : l'immense contribution de l'armée du Guomindang est enfin reconnue. Une réflexion profonde sur la guerre est menée, qui aboutit à la réalisation du chef-d'œuvre, mondialement réputé, du cinéma antijaponais, *Les Démons à ma porte*, récompensé par le Grand prix au Festival de Cannes en 2000.

Néanmoins, depuis les années 1980, les films de guerre antijaponais de l'ère maoïste n'ont pas disparu des écrans chinois, bien qu'ils soient remis en question par les spectateurs en raison de leur puissante fonction de propagande politique. La persistance de leur transmission dans l'ère post-maoïste ne peut être ignorée. Par leur inscription dans la continuité thématique de l'époque de Mao, les films antijaponais réalisés ces dernières années perpétuent la mise en scène de nombreux récits faisant l'éloge de la 8^e Armée de route, de la Nouvelle quatrième armée, des guérillas et des milices dans les zones d'occupation japonaise sous la direction du PCC, ainsi que des films d'espionnage mettant en vedette des agents communistes clandestins dans les rôles principaux, et montrant leur activité d'espionnage dans les zones d'occupation japonaise ou les territoires contrôlés par le Guomindang. La manifestation la plus remarquable de cette continuité provient des réadaptations des films de guerre antijaponais de l'époque de Mao. Selon nos statistiques, à partir des années 1980, environ la moitié des films antijaponais

¹⁷³ Selon nos statistiques recueillies dans *L'encyclopédie du film chinois 1977-1994* et *Les annales du film chinois 1995-2010*, 261 films abordant le thème de la Guerre antijaponaise sont tournés en Chine continentale entre 1977 et 2010. Ces statistiques ne sont collectées que jusqu'en 2010, ces annales n'ayant pas été publiées depuis 2011. Par conséquent, nous ne sommes pas en mesure de fournir un décompte précis du nombre de films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise de 2011 à aujourd'hui.

produits entre 1949 et 1966 font progressivement l'objet d'une réadaptation, voire plusieurs pour certains, en films, séries télévisées ou dessins animés. La majorité d'entre eux ont été financés par l'État, un plus petit nombre par des sociétés de production cinématographique privées. La nouvelle version de ces films supprime la notion de lutte des classes, un concept incompatible de la société post-maoïste, et accélère le rythme narratif, en ajoutant des éléments tels les romances, fusillades, combats à mains nues et les suspenses, ce qui répond davantage aux besoins de divertissement du public. Néanmoins, de par leur nature, ces films constituent toujours un puissant outil de propagande politique.

En outre, l'influence des films de guerre antijaponais de l'ère maoïste s'étend du monde fictif des images au monde réel. À l'époque de Mao, un certain nombre de films prétendent s'inspirer de l'expérience de personnes réelles ayant vécu la Guerre de résistance antijaponaise et, par conséquent, ils mettent en scène des héros antijaponais du PCC qui sont connus dans tous les foyers chinois. Depuis les années 1990, l'authenticité de ces comportements héroïques est ouvertement remise en question par les historiens, les cinéastes et le grand public, ce qui a même donné lieu à des procès entre les descendants de ces héros antijaponais et ceux qui remettent en question ces actions. Toutefois, ces contestations sont seulement soulevées par une minorité. Des musées rendent hommage à la mémoire des personnes qui se sont distinguées durant la Guerre antijaponaise, et qui sont glorifiées dans les films antijaponais de l'époque de Mao. Certaines de ces victimes ont même été désignées pour figurer dans les manuels scolaires. De plus, la popularité des films antijaponais de l'ère maoïste ayant atteint une immense notoriété auprès du public chinois depuis leur création, certains lieux de tournage de ces films, tels que la ville de Lüliang du film *Les héros de Lüliang*, sont mis à profit par les gouvernements locaux en tant que « destinations de tourisme rouge » et « hauts lieux de l'éducation révolutionnaire », synonymes de bénéfices économiques considérables pour les régions¹⁷⁴, et de diffusion de la propagande politique visant les jeunes.

Dans l'histoire du cinéma de propagande en Chine et dans le monde, les films de guerre antijaponais de l'époque de Mao sont promis à une vie éternelle. La caméra du cinéma antijaponais socialiste chinois n'a jamais été mise hors tension depuis le moment où elle a été allumée en 1949 : elle affiche une vitalité inépuisable et exerce toujours une vaste et profonde influence sur la société chinoise.

L'étude que nous avons développée constitue un premier pas dans la recherche sur le

¹⁷⁴ Les statistiques montrent que, de 2017 à 2018, le nombre de touristes visitant le Xian de Xin pour le tourisme rouge a atteint 2,17 millions, et les revenus touristiques du comté ont atteint 1,86 milliard de yuans (Zhang, 2019).

cinéma de la Seconde Guerre sino-japonaise et ouvre des perspectives interdisciplinaires vers la politique, le cinéma et l'histoire. À partir de nos recherches, nous pouvons considérer le cinéma antijaponais de l'ère maoïste comme un « dispositif ». Selon Foucault, un dispositif est « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques [...]. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments » (Foucault, 1994 : 299). Les mécanismes de production et les fonctions du cinéma antijaponais de l'ère maoïste sont fondamentalement différents de ceux d'avant 1949 et d'après la Révolution culturelle. En tant que « réseau », ce cinéma relie ensemble les politiques culturelles et cinématographiques, les documents, les discours cinématographiques et idéologiques, la recherche sur l'histoire de la Guerre antijaponaise, la philosophie marxiste, et les aménagements architecturaux tels que les organes de gestion cinématographique, les studios, les cinémas, voire les équipes mobiles de projection de films dans les zones rurales, ainsi que les musées, les destinations de tourisme rouge et les hauts lieux de l'éducation révolutionnaire. Si le film de guerre antijaponais de l'ère maoïste est considéré comme un dispositif, ce dernier peut, par essence, combiner en une image unifiée, des discours, des images, des mécanismes, des recherches historiques, des propositions philosophiques, des institutions et des architectures. Ces pistes que nous proposons ici peuvent rompre avec le cadre original des études sur le cinéma antijaponais, élargir nos horizons de recherche et nous fournir de nouvelles idées pour étudier l'héritage culturel de l'ère maoïste.

Bibliographie

Bibliographie classée par ordre alphabétique

« 400 films vénéneux et contenant des erreurs graves » 毒草及有严重错误的影片 400 部, 1968, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 III* 中国电影研究资料 1949-1979 下 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume III, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 167-183.

« La Conférence consultative politique du peuple chinois », 1949, disponible sur : https://news.qq.com/a/20111116/000896_2.htm [consulté le 10 mai 2019].

« Réunion convoquée par le Bureau des affaires culturelles concernant l'industrie cinématographique privée », 1949, « Wenyi chu zhaoji siying dianying ye zuotan » 文艺处召集私营电影业座谈 (Réunion convoquée par le Bureau des affaires culturelles concernant l'industrie cinématographique privée), Shanghai, Le *Wen Hui Bao* 文汇报, le 10 novembre.

A

Ai F. 艾风 dir., 1951, *Kangri Zhanzheng* 抗日战争 (La Guerre antijaponaise), Shanghai, Shanghai Xinghuo chubanshe 上海星火出版社 (Éd. Xinghuo de Shanghai).

Agence de Presse Xinhua, 1950, « Tigao guochan yingpian de sixiang wenhua shuiping, wenhua bu chengli dianying zhidao weiyuanhui » 提高国产影片的思想艺术水平, 文化部成立电影指导委员会 (Améliorer le niveau idéologique et artistique des films nationaux, fondation de la Commission directrice du cinéma mise en place par le Ministère de la Culture), *Le Quotidien du Peuple*, le 12 juillet.

Apter D. et Saich T., 1994, *Revolutionary Discourse in Mao's Republic* (Discours révolutionnaire dans la République de Mao), Cambridge, Harvard University Press.

Audoin-Rouzeau S., 2006, « Massacres, le corps et la guerre », in : Corbin A., Courtine J.-J. et Vigarello G., dirs., *Histoire du corps, les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Tome 3, Paris,

Seuil, pp. 281-320.

Aumont J. et Marie M. 1988, *L'analyse des films*, Paris, A. Colin, 2^e éd., 2006.

B

Bao T. 包同之, Zhang J. 张建勇, 1990, « *Dianying tizhi gaige : huigu, sikao yu zhanwang* » 电影体制改革：回顾、思考与展望 (*Réforme du système cinématographique : bilan, réflexions et perspectives*), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 4, pp. 6-16.

Bergeron R., 1983, *Le cinéma chinois 1949-1983*, Volume I, Paris, L'Harmattan.

Bertin-Maghit J.-P., 2011, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Éd. Nouveau Monde, 2015 (2^e édition).

Bi H. 毕鹤丹, 2010, *Changchu dianying zhipianchang yanjiu 1949-1966* 长春电影制片厂研究 1949-1966 (La recherche sur le Studio de Changchun 1949-1966), mémoire de master, Baoding, Université de Hebei.

Bian G. 边国立, 2012, *Zhongguo junshi dianying shi 1905-2001* 中国军事电影史 1905-2001 (Histoire des films militaires chinois 1905-2001), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Bo Y. 薄一波, 1991, *Ruogan zhongda juece yu shijian de huigu I* 若干重大决策与事件的回顾. 上卷 (Bilan de certaines décisions politiques et événements majeurs), Pékin, Zhonggong zhongyang dangxiao chubanshe 中共中央党校出版社 (Éd. École centrale du Parti communiste chinois).

Bo Y. 薄一波, 1997, *Ruogan zhongda juece yu shijian de huigu II* 若干重大决策与事件的回顾(修订本). 下卷 (Bilan de certaines décisions politiques et événements majeurs II), Pékin, Zhonggong zhongyang dangxiao chubanshe 中共中央党校出版社 (Éd. École centrale du Parti communiste chinois).

Bureau central du cinéma du ministère de la Culture, 1952, « 1952 nian dianying zhipian gongzuo jihua » 1952 年电影制片工作计划 (Plan de travail de la production cinématographique pour l'année 1952), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 231-235.

Bureau de gestion des entreprises cinématographiques du ministère de la Culture, dir., 1955, « Guanyu sulian zhuanjia daochang gongzuo qingkuang de baogao » 关于苏联专家到厂工作情况的报告 (Rapport sur le travail des experts soviétiques pour les studios), *Yewu tongbao* 业务通报 (Bulletin des activités professionnelles), 10, s. p.

Bureau de propagande du Congrès des travailleurs littéraires et artistiques, 1950, *Zhonghua quanguo wenxue yishu gongzuo zhe daibiao dahui jinian wenji* 中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集 (Anthologie du Premier congrès national des travailleurs littéraires et artistiques), Pékin, Xinhua shudian 新华书店 (Librairie Xinhua).

Bureau du cinéma, 1953, « 1954-1957 nian dianying gushi pian zhuti、ticai tishi » 1954-1957 年电影故事片主题、题材提示 (Propositions de thèmes et de sujets pour les films de fiction pour la période 1954-1957), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 348-360.

C

Cai C. 蔡楚生, 1952, « Gaizao sixiang, wei guanche mao zhuxi wenyi luxian er fendou » 改造思想, 为贯彻毛主席文艺路线而奋斗 (Réformer la pensée, se battre pour s'imprégner de la pensée politique de Mao dans le domaine des arts et des lettres), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 248-256.

Cai C. 蔡楚生, 1954, « Zai dianyingju 1954 nian di sancì zhipian chang changzhang huiyi shang de jianghua » 在电影局 1954 年第三次制片厂厂长会议上的讲话 (Discours à la 3^e réunion des directeurs des studios cinématographiques du Bureau du cinéma en 1954), in : Qi Z. 启之, 2010, *Mao Zedong shidai de renmin dianying 1949-1966* 毛泽东时代的人民电影 1949-1966 (Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966), Taipei, Showwe Information Co. Ltd., pp. 163-164.

Cai C. 蔡楚生, 1958, « You ducao jiu de jinxing douzheng : zai 'meiyou wancheng de xiju' taolun dahui shang de zongjie fayan » 有毒草就得进行斗争——在〈没有完成的喜剧〉讨论大会上的总结发言 (Là où il y a une plante vénéneuse, il faut livrer combat : discours de clôture de la réunion sur La comédie inachevée), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, s. p.

Chen B. 陈北鸥, *Renmin xuexi cidian* 人民学习辞典 (Dictionnaire d'étude à l'usage du peuple), Shanghai, Guangyi Shuju 广益书局 (Éd. Librairie Guangyi).

Chen B. 陈播, 1956, « Yishu lingdao : xinqin de yuanding » 艺术领导——辛勤的园丁 (L'encadrement dans le domaine des arts : le jardinier infatigable), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 19-20.

Chen B. 陈播, 2005, *Zhongguo dianying biannian jishi. Zhonggang juan. Shang* 中国电影编年纪事.总纲卷. 上 (Chronologie du cinéma chinois, volume sur le programme général : livre 1), Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社(Éd. des archives centrales).

Chen B. 陈波儿, 1950a, « Guanyu 1951 nian gushi pian chuanguo jihua cao'an ji youguan biandao gongzuo de yijian » 关于 1951 年故事片创作计划草案及有关编导工作的意见 (Sur le projet de plan de création des films de fiction pour l'année 1951 et remarques sur le travail de réalisation), *Yewu tongxun* 业务通讯 (Bulletin d'information), le 15 août, in : Hu J. 胡菊彬, 1995, *Zhongguo dianying yishi xingtai shi* 中国电影意识形态史 (Histoire de l'idéologie du cinéma chinois), Pékin, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe 中国广播电视出版社 (China Radio & Television Publishing House), pp. 33-34.

Chen B. 陈波儿, 1950b, « Gushipian congwu daoyou de biandao gongzuo » 故事片从无到

有的编导工作 (La création des longs métrages des auteurs-réalisateurs à partir de rien), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 I* 中国电影研究资料 1949-1979. 上卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume I), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 58-66.

Chen H. 陈荒煤, 1953, « Zuojia yao nuli chuangzuo dianying juben » 作家要努力创作电影剧本 (Les écrivains doivent se consacrer à la rédaction de scénarios), in : Chen H. 陈荒煤, 2013, *Chen Huangmei Wenji VII : Dianying pinglun I* 陈荒煤文集·第七卷：电影评论(上) (Collection des œuvres de Chen Huangmei, volume VII : Critique du film 1), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 7-11.

Chen H. 陈荒煤, 1956, « Guanyu dianying yishu de 'baihua qingfang' » 关于电影艺术的“百花齐放” (À propos de l'art cinématographique de la campagne des Cent Fleurs), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 5-10.

Chen H. 陈荒煤, 1958, « Dianying yuejinhui shang de fayan » 电影跃进会上的发言 (Discours à la réunion du Grand bond en avant), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de Recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 195-198.

Chen H. 陈荒煤, 1980, « Zhongguo geming zhanzheng dianying he dianying chuangzuo » 中国革命战争电影和电影创作 (Films de la guerre révolutionnaire chinoise et création cinématographique), in : Chen H. 陈荒煤, 1980, *Jiefangji* 解放集 (Collection de la Libération), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社 (Éd. littérature et art de Shanghai), pp. 262-283.

Chen H. 陈荒煤 dir., 1989, *Dangdai zhongguo dianying I* 当代中国电影·上册 (Cinéma contemporain chinois), Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe 中国社会科学出版社 (Éd. des sciences sociales de la Chine).

Chen H. 陈荒煤, 1992, *Yongheng de jinian* 永恒的纪念 (Souvenirs éternels), Chongqing, Chongqing chubanshe 重庆出版社 (Éd. de Chongqing).

Chen L. 陈鲤庭, 1956, « Daoyan yinggai shi yingpian shengchan de zhongxin huanjie » 导演应该是影片生产的中心环节 (Le réalisateur doit être le maillon central de la production cinématographique), Le *Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 23 novembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979. 中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 47-50.

Chen S. 陈顺馨, 2002, *1962 : jiafeng zhong shengcun* 1962: 夹缝中生存 (1962 : Exister dans les interstices), Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe 山东教育出版社 (Éd. de l'éducation du Shandong).

Chen Y., 2017, *Entre la mondialisation et l'identité nationale, l'évolution du cinéma national chinois à travers la représentation du corps (1984-2012)*, thèse, Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3.

Cheng J. 程季华 dir., 1963a, *Zhongguo dianying fazhanshi* (I) 中国电影发展史(第一卷) (Histoire du développement du cinéma chinois, volume 1), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Cheng J. 程季华 dir., 1963b, *Zhongguo dianying fazhanshi* (II) 中国电影发展史(第二卷) (Histoire du développement du cinéma chinois, volume 2), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Chu Y. 褚亚男, 2011, *Kunlun yingye gongsi fazhan yanjiu 1945-1952* 昆仑影业公司发展研究 1945-1952 (Recherche sur le développement du Studio Kunlun 1945-1952), thèse, Shanghai, Université de Shanghai.

Clark P. 1987, *Chinese Cinema : Culture and Politics Since 1949* (Cinéma chinois : culture et politique depuis 1949), Cambridge, Cambridge University Press.

Comité de rédaction du *Cinéma chinois* 《中国电影》编辑部, 1956, « Bianjibu de hua » 编辑部的话 (Le mot de la rédaction), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, p. 96.

Comité de rédaction, 2004, *Xiandai hanyu cihai* 现代汉语辞海 (Dictionnaire littéraire et encyclopédique du chinois moderne), Pékin, Xinhua chubanshe 新华出版社 (Éd. Xinhua).

Comité d'organisation dir., 2009, *100 wei wei xinzhongguo chengli zuochu tuchu gongxian de yingxiong mofan renwu* 100 位为新中国成立作出突出贡献的英雄模范人物 (Cent modèles héroïques ayant grandement contribué à l'édification de la Chine nouvelle), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du peuple).

Conesa P. 2011, *La Fabrication de l'ennemi ou comment tuer avec sa conscience pour soi*, Paris, R. Lafont.

Conseil des affaires de l'État, 1953, « Guanyu jiaqiang dianying zhipian gongzuo de jue ding » 关于加强电影制片工作的决定 (Instructions sur le renforcement de la production des films), in : la Direction générale du ministère de la Culture dir., *Wenhua gongzuo wenjian ziliao huibian 1 (1949-1959)* 文化工作文件资料汇编 (一) (1949-1959) (Compilation de documents sur le travail culturel, volume I, 1949-1959), pp. 143-147.

Cui B. 崔斌箴, 2009, « Guoqing xianlipian huimin zhidui paishe qianhou » 国庆献礼片回民支队拍摄前后 (Avant et après le tournage du Détachement des Hui, film commémoratif de la fête nationale), *Bainianchao* 百年潮 (Vague du centenaire), 3, pp. 69-72.

Cui X. 崔晓婕, 2015, « Xinzhongguo 'shiqi nian' kangzhan dianying de zhuyao xushi moshi » 新中国“十七年”抗战电影的主要叙事模式 (Principaux modes narratifs des films de guerre antijaponaise durant les dix-sept premières années de l'époque de Mao), *Mingzuo xinshang* 名作欣赏 (Revue des chefs d'œuvre), 9, pp. 167-168.

D

Deleuze G., 1985, *L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit.

Département politique de la région militaire du Hebei, 1958, *Jizhong kangri zhanzheng jianshi* 冀中抗日战争简史 (L'histoire abrégée de la Guerre antijaponaise au centre du Hebei),

Shijiazhuang, Hebei renmin chubanshe 河北人民出版社 (Éd. du peuple du Hebei).

Di D. 狄翟, 1999, « Fengyu shiqi nian : fang Xu Sangchu » 风雨十七年——访徐桑楚 (Dix-sept ans de vent et de pluie – l'entretien avec Xu Sangchu), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 4, pp. 77-82.

Ding L. 丁玲, 1957, *Jinjluyu kangri genjudi* 晋冀鲁豫抗日根据地 (La base de lutte contre l'agression japonaise aux frontières des provinces de Shanxi, de Hebei, de Shandong et de Henan), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du Peuple).

Du X, 杜霞, 2009, « Geming lunli jiaohua tixi zhong de 17 nian jiaoyu chengzhang dianying » 革命伦理教化体系中的 17 年教育成长电影 (Le système d'endoctrinement et l'éthique révolutionnaire dans les films à visée éducative de la période maoïste), *Dongyue luncong* 东岳论丛 (Dongyue Tribune), 4, pp. 60-64.

Duzan B., 2010, « *Ma vie*, La nouvelle de Lao She et le film de Shi Hui », disponible sur : http://www.chinese-shortstories.com/Adaptations%20cinematographiques_LaoShe_Ma_vie.htm [consulté le 15 mars 2017].

E

Eastman L. E., « Nationalist China during the Sino-Japanese War 1937-1945 » (La Chine nationaliste durant la Guerre sino-japonaise 1937-1945), in : Fairbank J. K., Feuerwerker A., 1986, *The Cambridge History of China. Vol. 13 : Republican China, 1912-1949, Part 2.* (L'histoire de Cambridge de la Chine. Vol. 13 : République de Chine, 1912-1949, 2^e partie), Cambridge, Cambridge University Press, pp.547-609.

Éd. du cinéma chinois 中国电影出版社 dir., 1958, *Hanwei dang dui dianying shiye de lingdao* 捍卫党对电影事业的领导 (Défendre l'encadrement du Parti dans l'industrie cinématographique), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Éd. du cinéma chinois 中国电影出版社 dir., 1958, *Hanwei dang dui dianying shiye de lingdao* 捍卫党对电影事业的领导. 续篇 (Défendre l'encadrement du Parti dans l'industrie cinématographique – suite), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Éditorial du *Quotidien du Peuple*, 1953, « Nuli fazhan wenxue yishu chuanguo » 努力发展文学艺术创作 (Développer activement de la création littéraire et artistique), le 8 octobre.

Ellul J., 1990, *Propagande*, Paris, Éd. Economica.

F

Feng B. 冯白鲁, 1952, « Pipan wo de geren zhuyi sixiang zuofeng » 批判我的个人主义的思想作风 (La critique de ma pensée individualiste) in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 268-270.

Feng D. 冯德英, 1958, « Wo zeyang xiechu le 'Ku caihua' » 我怎样写出了〈苦菜花〉 (Comment j'ai écrit *Le laiteron des champs*), *Jiefangjun wenyi* 解放军文艺 (Revue d'Art et de littérature de l'Armée de libération), 6, in : Le Département d'études chinoises de l'Université de Wuhan, 1978, *Zhongguo xiandai zuojia tan chuanguo jingyan* 中国现代作家谈创作经验 (Les écrivains chinois modernes à propos de l'expérience créative.), Wuhan, Éd. Université de Wuhan. pp. 286-291.

Feng D. 冯德英, 1959, *Ku caihua* 苦菜花 (*Le laiteron des champs*), Pékin, Jiefangjun wenyi chubanshe 解放军文艺出版社 (Éd. littérature et art de l'Armée de libération), 1978.

Feng M. 封敏, 1992, *Zhongguo dianying yishu shigang* 中国电影艺术史纲 (Les grandes lignes de l'histoire du cinéma chinois), Tianjin, Nankai daxue chubanshe 南开大学出版社 (Éd. de l'Université de Nankai).

Foucault M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

Foucault M., 1971, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard.

Foucault M., 1994, « Le jeu de Michel Foucault », in : Foucault M. 1994, *Dits et écrits*, III, Paris, Gallimard, pp. 298-329.

Fu X. 付晓, 2006, *Huanhu yu chentong : cong « liangge zhanchang » de jiaodu kan zhongguo kangzhan ticaizhan zheng dianying (1949-2005)* 欢呼与沉痛：从“两个战场”的角度看中国抗战题材战争电影（1949～2005） (Allégresse et affliction : les films sur la Guerre de résistance antijaponaise vus des deux camps de bataille (1949-2005)), mémoire de master, Nankin, Université normale de Nankin.

G

Gao H. 高华, 2000, « Yan'an wenyi zuotanhui yu Mao Zedong 'dang wenhua'guan de xingcheng » 《延安文艺座谈会与毛泽东“党文化”观的形成》 (« Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » et la formation de la 'culture du Parti 'de Mao Zedong), in : Gao H. 高华, 2000, *Hongtaiyang shi zenyang shengqi de – Yan'an zhengfeng de lailong qumai* 红太阳是怎样升起的——延安整风的来龙去脉 (Comment le soleil rouge s'est élevé : l'origine et le développement de la campagne de rectification de Yan'an), Hong Kong, Zhongwen daxue chubanshe 中文大学出版社 (Chinese University of Hong Kong Press), disponible sur : <http://www.chinainperspective.com/ArtShow.aspx?AID=15817> [consulté le 10 avril 2019].

Gao H. 高华, 2005, « Ruhe renshi Mao Zedong shidai ? » 如何认识毛时代 (Comment connaître l'époque de Mao Zedong), *Wenyi yanjiu* 文艺研究 (Études de littérature et d'art), 9, pp. 127-129.

Ge Z. 葛兆光, 2001, *Zhongguo sixiangshi daolun* 中国思想史导论 (Histoire de la pensée chinoise), Shanghai, Fudan daxue chubanshe 复旦大学出版社 (Éd. de l'Université de Fudan).

Gong X. 宫晓鹏, 2013, *Zhongmei duiri zuozhan zhazheng dianying bijiao yanjiu* 中美对日

作战战争电影比较研究 (Étude comparative des films de guerre sur les opérations militaires de la Chine et des États-Unis contre le Japon), thèse, Jinan, Université normale du Shandong.

Gong Y. 龚艳, 2013, « Chongjian 'shiqi' nian dianying jidiao de xingcheng » 重建与“十七年”电影基调的形成 (La reconstruction du mode du nouveau film chinois pendant dix-sept ans), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 8, pp. 87-92.

Gu Q. 顾倩, 2004, *Jianguo chu siying yingye tizhi zhuangui zhi gaiguan* 建国初私营影业体制转轨之概观 (La transformation des studios cinématographiques privés au début de la fondation de la République populaire de Chine), mémoire de master, Chongqing, Université Sud-ouest.

Guo M. 郭沫若, 1956, « Xin ernv yingxiong zhuan : Xu » 新儿女英雄传•序 (*Nouveaux héros et héroïnes : Préface*), in : Yuan J. 袁静, Kong J. 孔厥, 1956, *Xin ernv yingxiong zhuan* 新儿女英雄传 (*Nouveaux héros et héroïnes*), Pékin, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), p. 1.

H

He G. 何干之, 1955, *Zhongguo xiandai gemingshi jiangyi* 中国现代革命史讲义 (Le manuel de l'histoire de la révolution moderne de la Chine), Pékin, Beijing gaodeng jiaoyu chubanshe 北京高等教育出版社 (Éd. de l'éducation supérieure de Pékin).

He Z. 何仲勉, 2001, « Hongxing shanshan fang guangcai : bayi dianying zhipianchang fazhan jishi » 红星闪闪放光彩：八一电影制片厂发展纪实 (L'étoile rouge brille de tous ses feux : chronologie du développement du Studio du Premier-Août), *Dangshi tiandi* 党史天地 (Revue sur l'histoire du Parti communiste chinois), 8, pp. 18-19.

Hong H., 洪宏, 2008, *Sulian yingxiang yu zhongguo shiqi nian dianying* 苏联影响与中国十七年电影 (L'influence soviétique et 17 ans de cinéma chinois), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Hong S. 洪深, 1935, « Wode dagushiqi yijing guoleme ? » 我的打鼓时期已经过了么？

(Mon temps de batterie est déjà passée ?), in : Hong S. 洪深, 1959, *Hong Shen Wenji* 洪深文集 (Les œuvres de Hong Shen), Volume 4, Pékin, Zhongguo xiju chubanshe 中国戏剧出版社 (China Theatre Press), pp. 532-538.

Hong Z. 洪子诚, 1998, *1956 : Baihua shidai* 1956: 百花时代 (1956 : l'ère des 'Cent Fleurs'), Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe 山东教育出版社 (Shandong Education Press).

Hong Z. 洪子诚, 1999, *Dandai zhongguo wenxue shi* 中国当代文学史 (Histoire de la littérature chinoise contemporaine), Pékin, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社 (Éd. de l'Université de Pékin).

Hu H. 胡华, 1955, *Zhongguo xin minzhu zhuyi gemingshi* 中国新民主主义革命史 (L'histoire de la révolution de la démocratie nouvelle en Chine), Pékin, Beijing renmin jiaoyu chubansshe 北京人民教育出版社 (Éd. de l'éducation populaire de Pékin).

Hu J. 胡菊彬, 1995, *Zhongguo dianying yishi xingtai shi* 中国电影意识形态史 (Histoire de l'idéologie du cinéma chinois), Pékin, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe 中国广播电视出版社 (China Radio & Television Publishing House).

Hu Q. 胡乔木, 1951, *Zhongguo gongchandang sanshi nian* 中国共产党三十年 *Les trente années du Parti communiste chinois*, Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du Peuple).

Hu Q. 胡乔木, 1991, « Zhi zhongguo kangri zhanzheng shixuehui chengli dahui de xin » 致中国抗日战争史学会成立大会的信 (Lettre destinée à l'Association chinoise d'histoire de la guerre pour résister à l'agression japonaise lors de sa fondation), *Kangri zhanzheng yanjiu* 抗日战争研究 (La revue scientifique sur la Guerre pour résister à l'agression japonaise), 1, pp. 1-2.

Huang J. 黄金麟, 2005, *Zhengti yu shenti, suweiai de geming yu shenti* 政体与身体—苏维埃的革命与身体 1928—1937 (Le régime politique et le corps : la révolution soviétique et le corps 1928-1937), Taipei, Lianjing chubanshiye 联经出版社, (Éd. de lianjing).

Huangfu Y. 皇甫宜川, 2005, *Zhongguo zhanzheng dianyingshi* 中国战争电影史 (Histoire

du cinéma de guerre chinois), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Huangfu Y. 皇甫宜川, 2005, « Nahan, ouge, fansi – kangzhan ticaï dianying de yanbian » 呐喊、讴歌、反思——抗战题材电影的演变 (Acclamation, célébration et réflexion : l'évolution des films traitant de la Guerre antijaponaise), in : Chen J. 陈景亮 dir. *Huigu yu zhanwang : zhongguo dianying 100 zhounian guoji luntan wenji* 回顾与展望——中国电影 100 周年国际论文集 (Rétrospect et Prospect - Actes internationaux du 100e anniversaire du cinéma chinois), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 102-110.

J

Jiang H. 江海天, 1993, *Nanwang de licheng : Shanghai dianying shiliao* 难忘的历程：上海电影史料 (Histoire inoubliable : archives du cinéma de Shanghai), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (China Film Press).

Jiang H. 姜鸿涛, 1995, *Zhongguo yingpian dadian 1977-1994* 中国影片大典 1977-1994 (L'encyclopédie des films chinois de 1977 à 1994), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Jin Y. 金宜鸿, 2012, *Xin Zhongguo wenyi yu dangdai zhongguo dianying fazhan* 新中国文艺政策与当代中国电影发展 (Politique culturelle de la Chine nouvelle et évolution du cinéma chinois contemporain), thèse, Université de Wuhan.

Jullier L., 2007, *L'analyse des séquences*, Paris, A. Colin.

K

Kantorowicz E., 1957, *The King's Two Bodies. A study on medieval political theology* (Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen-Âge), Princeton. Princeton University Press.

L

La Cour Pénale, 2010, « Les actes d'agression », disponible sur : http://www.icc-cpi.int/fr_menus/icc/about_the_court/frequently_asked_questions/Pages/14.aspx. [consulté le 5 mai 2013].

Lagny M., 1992, *De l'histoire du cinéma, méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin.

Lao S. 老舍, 1956, « Jiujiu dianying » 救救电影 (Sauvez le cinéma), *Le Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 1 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979.中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 57-59.

Lao S., 1982, *Histoire de ma vie*, Paris, Gallimard.

Lasswell H. D., 1927, *Propaganda technique in World War I* (Technique de propagande pendant la Première Guerre mondiale), Cambridge, Massachusetts, London, England, The M.I.T. Presse. 1971.

Le groupe dirigeant du Parti du ministère de la Culture et le groupe dirigeant du Parti de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques, 1962, « Guanyu dangqian wenxue yishu gongzuo ruogan wenti de yijian (cao'an) » 关于当前文学艺术工作若干问题的意见(草案) (Avis concernant certaines questions d'actualité inhérentes à la production artistique et littéraire (projet)) in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979 中 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 388-398.

Le ministère de la Culture, 1957, « Wenhua bu dangzu Guanyu gaijin dianying zhipian gongzuo ruogan wenti de baogao » 文化部党组关于改进电影制片工作若干问题的报告 (Rapport du groupe dirigeant du Parti du ministère de la Culture concernant certaines questions relatives

à l'amélioration du travail cinématographique), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979 中 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 92-93.

Le ministère de la Culture, 1962, « Guanyu jiaqiang dianying yishupian chuangzuo he shengchan lingdao de yijian (cao'an) » 关于加强电影艺术片创作和生产领导的意见 (草案) (Avis sur le renforcement de l'encadrement de la création et la production de films d'art cinématographique (projet), Archives du ministère de la Culture de la République populaire de Chine.

Leyda J., 1985 « Zhao Yiman », in : Quiquemelle M.-C. et Passek J.-L. dirs., 1985, *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 200-201.

Li J. 李俊, 1984, « Shishi, xugou, yishu zhenshi – cong yingpian huimin zhidui de chuangzuo tanqi » 史实、虚构、艺术真实——从影片回民支队的创作谈起 (Entre réalité historique, fiction et réalité artistique – la genèse du film Le détachement du peuple des Hui), in : Centre de recherche sur l'art cinématographique chinois 中国电影艺术研究中心 dir., 1984, *Lishi, zhanzheng, dianyingmei* 历史、战争、电影美 (Histoire, guerre et esthétique du film), Pékin, Jiefangjun wenyi chubanshe 解放军文艺出版社 (Éd. Art et littérature de l'Armée de libération), pp. 99-107.

Li Q. 李启军, 2004, « Yingxiong chongbai yu dianying xushi zhong de 'yingxiong qingjie' » 英雄崇拜与电影叙事中的“英雄情结” (Le culte du héros et le ‘complexe du héros’ dans le récit cinématographique), *Beijing dianying xueyuan xuebao* 北京电影学院学报 (Journal de l'Institut du cinéma de Pékin), 3, pp. 1-8.

Li S. 李少白, 2006, *Zhongguo dianyingshi* 中国电影史 (Histoire du cinéma chinois), Pékin, Gaodeng jiaoyu chubanshe 高等教育出版社 (Presse de l'enseignement supérieur).

Li T. 李陀, 1998, « Wang Zengqi yu xiandai hanyu xiezuo — jiantan mao wenti » 汪曾祺与现代汉语写作——兼谈毛文体 (Wang Zengqi et l'écriture chinoise moderne, et une discussion sur le « style de Mao »), *Huacheng* 花城, 10, disponible sur :

<https://www.douban.com/group/topic/8051808/> [consulté le 10 avril 2019].

Li T. 李陀, 2000, « Ding Ling bu jian dan —— geming shiqi zhishi fenzi zai huayu shengchan zhong de fuza jue se » 丁玲不简单——革命时期知识分子在话语生产中的复杂角色 (Ambiguë Ding Ling : le rôle complexe des intellectuels dans la production discursive pendant le régime maoïste), in : He X. 贺雄飞 dir., 2000, *Jinri sichao : « Beijing wenxue » suibi jishi jingpin* 今日思潮:《北京文学》随笔纪实精品 (Courants de pensée actuels : essais informels de Littérature de Pékin), Changchun, Jilin wenshi chubanshe 吉林文史出版社 (Jilin Literature and History Press), pp. 417-435.

Li X. 李新, Peng M. 彭明 et al., 1962, *Zhongguo xin minzhu zhuyi geming shiqi tongshi III* 中国新民主主义革命时期通史第三卷 (L'histoire générale de la période de la révolution de la démocratie nouvelle en Chine, tome III) Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du Peuple).

Li Y. 李一, Gong Z. 龚之方, 1936, « Tuijian 'langshan diexue ji' » 推荐〈狼山喋血记〉 (Recommander *Bain de sang sur la montagne aux loups*), *Da wanbao* 大晚报 (Le grand journal du soir), le 22 novembre.

Li Y. 李一, 1951, *Zhongguo remmin shi zenyang dabai riben diguo zhuyi* 中国人民是怎样打败日本帝国主义 (Comment le peuple chinois a-t-il vaincu l'impérialisme japonais ?), Kaiming chubanshe 开明出版社 (Éd. Kaiming).

Li Y. 李杨, 1993, *Kangzheng suming zhilu : shehui zhuyi xianshi zhuyi (1942-1976) yanjiu* 抗争宿命之路——社会主义现实主义 (1942-1976) 研究 (Combattre la fatalité : la recherche sur le réalisme socialiste (1942-1976)), Jilin, Shidai wenyi chubanshe 时代文艺出版社 (Éd. littérature et art de l'époque).

Li Y. 李英儒, 1960, « Guanyu 'Yehuo chunfeng dou gucheng' : cong chuanguo dao xiugai » 关于〈野火春风斗古城〉——从创作到修改 (À propos de *Luttes dans une ville ancienne* : de la création à la révision), *Renmin Wenxue* 人民文学 (La littérature du peuple), 7, in : Le Département d'études chinoises de l'Université de Wuhan, 1978, *Zhongguo xiandai zuojia tan chuanguo jingyan* 中国现代作家谈创作经验 (Les écrivains chinois modernes à propos de

l'expérience créative.), Wuhan, Éd. Université de Wuhan. pp. 363-369.

Li Z. 黎之, 1998, *Wentan fengyun lu* 文坛风云录 (Propos sur le monde littéraire), Zhengzhou, Henan renmin chubanshe 河南人民出版社 (Éd. du peuple du Henan).

Liang F. 梁芬, 2008, *Mao Zedong yinmu xingxiang yanjiu* 毛泽东银幕形象研究 (Études sur l'image de Mao Zedong à l'écran), mémoire de master, Changsha, Université de Hunan.

Lin J. 林吉安, 2013, *Renxing guanzhao xia de kangzhanlishi gaixie yu fansi : xin shiqi dalu kangzhan tica dianying lun (1979-1989)* 人性关照下的抗战历史改写与反思——新时期大陆抗战题材电影论 1979-1989 (Réécriture historique et réflexion dans la perspective de l'humanité : une étude sur les films de la Guerre antijaponaise en Chine continentale 1979-1989), mémoire de master, Pékin, Université de communication de Chine.

Liu H. 刘怀舜 dir., 1999, *Zhongguo dianying tuzhi* 中国电影图志 (Illustré du cinéma chinois), Zhuhai, Zhuhai chubanshe 珠海出版社 (Éd. de Zhuhai).

Liu H. 刘禾, 2009, *Diguo de huayu zhengzhi* 帝国的话语政治 (Politique du discours de l'empire), Pékin, Sanlian shudian 三联书店 (Éd. Sanlian).

Liu Y. 刘洋 et Lin J. 林吉安, 2015, « *Minguo kangzhan dianying shulun (1931-1949)* » 民国抗战电影述论 1931-1949 (Sur les films de guerre antijaponais en République de Chine 1931-1949), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 9, pp. 102-106.

Liu Y. 刘宇清, 2007, *Shanghai dianying chuantong de fenhua yu liebian (1945-1965)* 上海电影传统的分化与裂变 1945-1965 (La différenciation et la fission de la tradition cinématographique de Shanghai), thèse, Shanghai, Université de Shanghai.

Lovell J., 2019, *Maoism: A Global History* (Le maoïsme : une histoire globale), Londres, Bodley Head.

Lu D., 陆定一, 1956, « *Baihua qifang, baijia zhengming* » 百花齐放, 百家争鸣 (Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent), *Le Quotidien du Peuple*, le 13 juin.

Lu X. 陆小宁, 2010, « Zhang Ruifang : Modelling the socialist Red Star » (Zhang Ruifang : la modélisation de la star socialiste rouge), in : Zhang Y. et Farquahar M. 2010, *Chinese Film Stars* (Stars chinoises de cinéma), Abingdon, Éd. Routledge, pp. 97-107.

Luo J. 罗静予, 1964, « Tui la yao yi : xiao bing Zhang Ga jingtou yundong zatan » 推拉摇移：小兵张嘎镜头运用杂谈 (Zoom et travelling, à propos des mouvements de caméras du film Zhang Ga le petit soldat), *Dianying yishu* 电影艺术 (Art du film), pp. 68-72.

Lü B., 吕班, 1951, « Wo Renshi le wo de cuowu sixiang » 我认识了我的错误思想 (Je connais mes mauvaises pensées), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 220-223.

M

Ma H. 马海垒, 2012, « Cong Nie Er de qunzhong gequ zhong kan qi chuanguo tezheng – yi biyeghe he yiyongjun jinxingqu weili » 从聂耳的群众歌曲中看其创作特征——以毕业歌和义勇军进行曲为例 (Les particularités des chansons populaires de Nie Er : l'exemple de La chanson de fin d'études et La marche des Volontaires), *Minzu yinyue* 民族音乐 (musique folklorique), 3, pp. 33-35.

Mao Z. 毛泽东, 1938, « Lun chijiuzhan » 论持久战 (De la guerre prolongée), disponible sur : <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-193805b.htm> [consulté le 15 mai 2019].

Mao Z. 毛泽东, 1942, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen'an*, Pékin, Waiwen chubanshe 外文出版社 (Éd. en langues étrangères), 1962.

Mao Z. 毛泽东, 1945, « Lun lianhe zhengfu » 论联合政府 (Du gouvernement de coalition), disponible sur : <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19450424.htm> [consulté le 20 mars 2017].

Mao Z. 毛泽东, 1951, « Zai wenyi jie zhankai zhengfeng xuexi » 在文学艺术界开展整风学习 (Rectification du style de travail dans les milieux littéraires et artistiques), in : Mao Z. 毛泽东, 2002, *Mao Zedong wenyi lunji* 毛泽东文艺论集 (Recueil d'écrits sur la littérature et l'art de Mao Zedong), Pékin, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社 (Éd. des archives centrales), pp. 138-139.

Mao Z. 毛泽东, 1957, « Shiqing zhengzai qi bianhua » 事情正在起变化 (Les choses sont en train de changer), in : Mao Z. 毛泽东, 1977, *Mao Zedong xuanji di wu juan* 毛泽东选集第五卷 (Les œuvres choisies de Mao Zedong, volume 5), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du peuple), pp. 423-429.

Mao Z. 毛泽东, 1963, « Mao Zedong dui wenxue yishu de pishi » 毛泽东对文学艺术的批示 (La directive de Mao Zedong sur la littérature et l'art), le 12 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979 中 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 418-419.

Mao Z. 毛泽东, 1964, « Mao Zedong dui wenxue yishu de pishi » 毛泽东对文学艺术的批示 (La directive de Mao Zedong sur la littérature et l'art), le 27 juin, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979 中 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 436.

Mao Z. 毛泽东, 1993, *Mao Zedong Wenji II* 毛泽东文集 2 (Les œuvres de Mao Zedong volume 2), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du peuple).

Mao Z. 毛泽东, 2002, *Mao Zedong Wenyi lunji* 毛泽东文艺论集 (Collection des œuvres de Mao Zedong sur la littérature et de l'art), Pékin, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社 (Éd. des archives centrales).

Meng F. 孟繁华, 1998, « Shehui zhuyi xianshi zhuyi de lai yuan yu zai zhongguo de jieshou » 社会主义现实主义的来源与在中国的接受 (Les origines du réalisme socialiste et son

accueil en Chine), *Guangbo dianshi daxue xuebao* 广播电视大学学报 (Journal de l'Université de radio et de télévision), 4, pp. 25-30.

Meng F. 孟繁华, 2001, « Shehui zhuyi xianshi zhuyi » 社会主义现实主义 (Le réalisme socialiste), in : Hong Z. 洪子诚, Meng F. 孟繁华, dirs., 2001, *Dangdai wenxue guanjianci* 当代文学关键词 (Mots clés de la littérature contemporaine), Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社 (Guangxi Normal University Press), pp. 8-17.

Meng G. 孟国祥, Zhang Q. 张庆军, 1995 « Guanyu kangri zhanzheng zhong woguo junmin shangwang de shuzi wenti » 关于抗日战争中我国军民伤亡数字问题 (Question concernant le nombre de victimes militaires et civiles pendant la Guerre pour résister à l'agression japonaise), *Kangri zhanzheng yanjiu* 抗日战争研究 (La revue scientifique sur la Guerre pour résister à l'agression japonaise), 3, pp. 94-107.

Meng H., 孟华, 2001, « Bijiao wenxue xingxiangxue » 比较文学形象学 (Étude des formes dans la littérature comparée), Pékin, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社 (Éd. de l'Université de Pékin).

Meng L. 孟犁野, 2001, « Yuanze xing yu linghuo xing de jiehe : chongwen zhonggong zhongyang xuanchuan bu 1948 nian 'Guanyu dianying gongzuo de zhishi' yide » 原则性与灵活性的结合：重温中共中央宣传部 1948 年<关于电影工作的指示>一得 (Associer principe et flexibilité : étude des 'Instructions à propos du travail cinématographique' datant de 1948 du département de la propagande du Comité central du PCC), *Dianying yishu* 电影艺术 (Art du film), 4, pp. 9-13.

Meng L. 孟犁野, 2011, *Xin zhongguo dianying yishu shi 1949-1965* 新中国电影艺术史 1949-1965 (Histoire de l'art cinématographique de la Chine nouvelle 1949-1965), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Miao Z. 苗壮, 2016, « 'shiqi nian' kangzhan dianying shiguan yu leixing huang yanjiu » “十七年” 抗战电影史观与类型化研究 (Études sur les concepts historiques et la catégorisation des films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise durant les dix-sept premières années de l'époque de Mao), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 1, pp. 135-141.

Ministère de la Culture (Chine), 1950, « Wenhua bu guanyu dianying ye wuge zaxing banfa » 文化部关于电影业五个暂行办法 (Cinq décrets provisoires du ministère de la Culture sur l'industrie cinématographique), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 67-71.

Ministère de la culture (Chine), 1951, « Wenhua bu 1950 nian quanguo wenhua yishu gongzuo baogao yu 1951 nian jihua yaodian (1951 nian siyue) 文化部一九五零年全国文化艺术工作报告与一九五一年计划要点 (一九五一年四月) (Rapport sur les travaux culturels et artistiques nationaux en 1950, et les points essentiels du plan pour 1951), in : Ministère de la culture dir., Wenhua gongzuo wenjian ziliao huibian 1 文化工作文件资料汇编第一卷) (Compilation de documents sur le travail culturel, volume I (confidentiel), pp. 1-11.

Miu C. 缪楚黄, 1959, *Zhongguo gongchandang jianyao lishi* 中国共产党简要历史 (L'histoire abrégée du Parti communiste chinois), Pékin, Zhongguo qingnian chubanshe 中国青年出版社 (Éd. de la jeunesse chinoise).

Mu X. 穆欣 dir., 1959, *Jinsui jiefang qu minbing kangri douzheng sanji* 晋绥解放区民兵抗日斗争散记 (Les notes sur la lutte contre l'agression japonaise conduite par la milice de la région libérée des provinces du Shanxi et du Suiyuan), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社 (Éd. du peuple de Shanghai).

N

Note de la rédaction du *Quotidien du peuple*, 1951, « Gei Demian Bedny de xin » 给 Demian Bedny 的信 (Lettre à Demian Bedny), Le *Quotidien du peuple*, 12 août.

O

Office du Bureau du cinéma, 1958a, « Huiyi jianbao » 会议简报 (Compte-rendu de réunion simplifié), le 2 novembre, Archives du ministère de la Culture de la République populaire de

Chine.

Office du Bureau du cinéma, 1958b, « Huiyi jianbao 5 » 会议简报 (5) (Compte-rendu de réunion simplifié 5), le 7 novembre, Archives du ministère de la Culture de la République populaire de Chine.

Office du Bureau du cinéma, 1958c, « Huiyi jianbao 6 » 会议简报 (6) (Compte-rendu de réunion simplifié 6), le 7 novembre, Archives du ministère de la Culture de la République populaire de Chine.

« Ouverture de séance de la première Conférence nationale sur l'écriture de scénarios cinématographiques », 1953, « Diyi jie quanguo dianying juben chuangzuo huiyi kaimu » 第一届全国电影剧本创作会议开幕, *Dazhong dianying* 大众电影 (Cinéma populaire), 4. s.p.

Ouyang Y. 欧阳予倩, Cai C. 蔡楚生, *et al.* 1949, « Dianying zhengce xianyi » 电影政策献议 (Propositions sur les politiques cinématographiques), *in* : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 3-5.

P

Parent-Altier D., 1997, *Approche du scénario*, Paris, A. Colin, 2009.

Pickowicz P.-G., 2007, « Acting like revolutionnaires : Shi Hui, the Wenhua studio, and Private-sector filmmaking 1949-1952 » (Agir comme des révolutionnaires : Shi Hui, le studio Wenhua et la réalisation de films du secteur privé 1949-1952), *in* : *Dilemmas of Victory : the early years of the People's republic of China* (Dilemmes de victoire : les premières années de la République populaire de Chine 1949-1952), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Presse, pp. 257-288.

Pozner V., « Le 'réalisme socialiste' et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique », *in* : Feigelson K. dir., 2005, *Cinéma politique : cinéma et stalinisme*, Paris, Presses Sorbonne

Nouvelle, pp. 11-18.

Q

Qi W. 齐武, 1957, *Yige geming genjudi de chengzhang : kangri zhanzheng he jiefang zhanzheng shiqi de jinjiluyu bianqu gaikuang* 一个革命根据地的成长——抗日战争和解放战争时期的晋冀鲁豫边区概况 (Le développement d'une base d'appui révolutionnaire : aperçu de la région frontière du Shanxi, du Hebei, du Shandong et du Henan pendant la Seconde Guerre sino-japonaise et la Guerre de libération), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du Peuple).

Qi Z. 启之, 2010, *Mao Zedong shidai de renmin dianying 1949-1966* 毛泽东时代的人民电影 1949-1966 (Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966), Taipei, Showwe Information Co. Ltd.

Qian C. 钱春莲, 2001, *Xin zhongguo chuqi siying dianying yanjiu* 新中国初期私营电影研究 (La recherche sur les films des studios privés au début de la Chine nouvelle), mémoire de master, Pékin, Centre de recherche sur l'art cinématographique.

Qian L. 钱理群, Wen R. 温儒敏, Wu F. 吴福辉, 1998, *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian* 中国现代文学三十年 (Trois décennies de littérature moderne chinoise), Pékin, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社 (Éd. de l'Université de Pékin).

Qian Q. 钱庆国, 2002, « Xin zhongguo kangzhan tici dianying gushipian xingtai yanbian » 新中国抗战题材电影故事片形态演变 (Évolution des films de fiction sur la Seconde Guerre sino-japonaise dans la Chine nouvelle), *Jiefangjun yishu xueyuan yuanbao* 解放军艺术学院学报 (Journal de l'Académie des Arts PLA), 4, pp. 12-19.

Qiao X. 乔晓英, 2014, *Jingxiang yu xiangxing : zhongguo dianying zhong deriben ren xingxiang yanjiu (1930-2010)* 镜像与想象：中国电影中的日本人形象研究 (1930-2010) (Image miroir et imagination : une étude sur l'image des Japonais dans les films chinois (1930-2010), Chengdu, Sichuan daxue chubanshe 四川大学出版社 (Éd. de l'Université de Sichuan).

Qin H. 秦晖2005, « Shui shi nongmin » 谁是农民? (Qui est le paysan ?), *in* : Tian C. 田翠琴, Qi X. 齐心, 2005, *Nongmin xianxia* 农民闲暇 (Les loisirs des paysans), Pékin, Shehui kexue wenxian chubanshe 社会科学文献出版社 (Social Sciences Academic Press), s. p.

Quiquemelle M.-C. et Passek J.-L. dirs., 1985, *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou.

Quotidien du peuple dir., 1965, « Danghao wuchan jieji geming jiebanren – Beijing shi shaonian gong xiaopengyou zuotan yingpian xiaobing Zhang Ga he jimaixin » 当好无产阶级革命接班人——北京市少年宫小朋友座谈影片小兵张嘎和鸡毛信 (Devenir les dignes successeurs de la révolution prolétarienne – Des enfants discutent des films *Zhang Ga le petit soldat* et *La lettre à plumes* à la Maison des jeunes de Pékin), le *Quotidien du peuple*, le 26 août.

R

Rancière J., 2011, *Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éd. Galilée.

S

Sarfati G.-É., 2005, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, A. Colin, 2^e édition.

Shang C. 商昌宝, 2011, *Zuojia jiatao yu wenxue zhuanxing* 作家检讨与文学转型 (Autocritique d'écrivains et transformations de la littérature chinoise), Pékin, Xinxing chubanshe 新星出版社 (Éd. Xinxing).

Shanin T., 1987, *Peasants and Peasant Societies* (Paysans et sociétés paysannes), Londres, Éd. Penguin.

Shao G. 邵国义, 2007, *Lun Zhongguo xiandangdai xiaoshuozhong kangzhanlei lishi tujing de shidai bianqian* 论中国现当代小说中抗战类历史图景的时代变迁 (La recherche sur l'évolution de l'histoire de la Guerre antijaponaise dans les romans chinois modernes et contemporains), thèse, Jinan, Université de Shandong.

Shao Y. 邵瑜莲, 2014, « Shi Dongshan kangzhan dianying de jianshu yu tezheng » 史东山抗战电影的建树与特征 (Les contributions et les caractéristiques des films sur la Guerre antijaponaise de Shi Dongshan), *Kangzhan wenhua yanjiu* 抗战文化研究 (Études sur la culture de la Guerre antijaponaise), 8, pp 212-222.

Shen C. 沈崇武, 2004, *Sidalin moshi de xiandai xingsi* 斯大林模式的现代省思 (Réflexions modernes sur le modèle stalinien), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 云南人民出版社 (Éd. du peuple du Yunnan).

Shen Y. 沈芸, 2005, *Zhongguo dianying chanye shi* 中国电影产业史 (Histoire de l'industrie cinématographique chinoise), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Shi B. 史博公, 2005, « Yizhong tica, bieyang fengcai : zhongguo kangzhan tica dianying shuping (1932-2005) » 一种题材, 别样风采——中国“抗战题材”电影述评 (1932-2005) « Une variété de thèmes : exposé synthétique des films chinois sur la Guerre antijaponaise (1932-2005) », *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 5, pp. 80-86.

Shi C. 石川, 2001, *Zhengzhi, yingxiang, shiyi : 1949-1966 nian de zhongguo dianying* 政治、影像、诗意：1949-1966 年的中国电影 (Politique, image, poétique : le cinéma chinois de 1949 à 1966), thèse, École supérieure de l'académie nationale chinoise des arts.

Shi D. 史东山, 1949, « Hebi zai panghuang » 何必再彷徨 (Pourquoi hésiter encore ?), in : Lu H. 陆弘石, Li D. 李道新 et Zhao X. 赵小青 dirs., 2002, *Shi Dongshan yingcun Shang* 史东山影存 上 (Collection des œuvres de Shi Dongshan de Shi Dongshan, volume I), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (China Film Press), pp. 622-623.

Shi D. 史东山, 1949, « Muqian dianying yishu de zuofa » 目前电影艺术的做法 (Pratiques actuelles dans l'art cinématographique), *Le Quotidien du Peuple*, le 17 août, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 35-37.

Shi D. 史东山, 1951, « Zai juying zhouhui shang ting Shi Dongshan baogao ceji » 在剧影周会上听史东山报告侧记 (Aperçu du rapport de Shi Dongshan lors de la réunion hebdomadaire consacrée au cinéma et au théâtre), *Qingqing dianying* 青青电影 (Qingqing Film), 9, s. p.

Shi D. 史东山, 1950, « Guanyu 'xin ernü yingxiong zhuan' » 关于〈新儿女英雄传〉 (Concernent *Les nouveaux héros et héroïnes*), *Dazhong dianying* 大众电影 (Cinéma populaire), 18, in : Lu H. 陆弘石, Li D. 李道新, Zhao X. 赵小青, dirs., 2002, *Shi Dongshan wencun I* 史东山文存 (Collection des œuvres de Shi Dongshan, volume I), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (China Film Press), pp.644-647.

Shi D. 史东山, 1952, « Renzhen xuexi, nuli gaizao ziji » 认真学习努力改造自己 (Étudier la politique avec application et tout faire pour se réformer), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 257-263.

Shi H. 石挥, 1954, « 'Jimaixin' Daoyan chanshu » '鸡毛信'导演阐述 (Note de réalisateur de *La lettre à plumes*), in : Fédération des arts et des lettres de la ville de Shanghai et association des réalisateurs shanghaiens 上海市文学艺术联合会与上海电影家协会 dir., 2005, *Yinse yinji : Shanghai yingren chuangzuo wenxuan* 银色印记：上海影人创作文选 (Empreintes argentées : les réalisateurs shanghaiens et leurs créations), Fudan daxue chubanshe 复旦大学出版社, pp. 29-33.

Shi H. 石挥, 1956, « Wo dui 'zhengmin' de yidian kanfa » 我对“争鸣”的一点看法 (Mon point de vue sur ce débat), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 20-21.

Shi H. 石挥, 1956, « Zhongshi zhongguo dianying de chuantong » 重视中国电影的传统 (Préserver la tradition cinématographique chinoise), *Le Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 3 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979.中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 59-60.

Song Z. 宋昭, 2006, *Mama de yisheng : Wang Ping zhguan* 妈妈的一生：王苹传 (La vie de maman : Biographie de Wang Ping), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Sontag S., 1981, « Fascinating Fascism » (Fascinant fascisme), in : Sontag S., 1981, *Under the sign of Saturn* (Sous le signe de Saturne), New York, Éd. Vintage Books, pp. 73-105.

Su L. 苏里, Wu Z. 武兆堤, 1959, « ‘Pingyuan youjidui’ daoyan chanshu » 《平原游击队》导演阐述 (Le note des réalisateurs *La guérilla de la plaine*), in : Zuo L. 佐临 et al., 1959, *Dianying daoyan chanshu ji* 电影导演阐述集 (Collection des notes des cinéastes), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 47-70.

Sun Y. 孙瑜, 1956, « Zunzhong dianying de yishu chuantong » 尊重电影的艺术传统 (Respect de la tradition artistique du cinéma), *Le Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 29 novembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979.中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l’art), pp. 54-56.

Union des studios de Shanghai, 1952, « Shanghai lianhe dianying zhipianchang wenyi zhengfeng xuexi zongjie baogao » 上海联合电影制片厂文艺整风学习总结报告 (Bilan de la campagne de rectification de l’Union des studios de Shanghai), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l’art), pp. 306-325.

T

Tang D. 唐德坤, 2012, *Zhongguo kangzhan tica dianying zai renshi* 中国抗战题材电影再认识 (Réflexion sur les films traitant de la thématique de la Seconde Guerre sino-japonaise en Chine), mémoire de master, Nankin, Beaux-Arts de l’Institut d’art de Nankin.

Tian S. 田韶峻, 2015, ‘*Zai yan ’an wenyi zuotanhui shang de jianghua*’ lilun suyuan 〈在延安

文艺座谈会上的讲话〉理论溯源 (Recherche théorique sur les « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an »), thèse, Fuzhou, Université normale de Fujian.

Townsend J., 1974, *Politics in China* (La politique en Chine), Boston, Éd. Little, Brown and company.

Turner B.S., 1984, *The Body and Society*, traduit en chinois par Ma H. et Zhao G., 2000, *Shenti yu shehui* 身体与社会 (Le corps et la société), Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe 春风文艺出版社 (Éd. de littérature et d'art de Chunfeng).

V

Véray L., 2011, « Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre : endoctrinement ou consentement de l'Opinion », in : Bertin-Maghit J.-P. 2011, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Éd. Nouveau Monde, 2015 (2^e édition), pp. 27-62.

W

Wan X. 万笑男, 2011, *Cong nü mingxing dao renmin yanyuan : renmin gongheguo zaoqi de shanghai dianying nü yanyuan 1949-1960* 从女明星到人民演员——人民共和国早期的上海电影女演员 1949-1960 (De stars à actrices du peuple : les actrices de Shanghai au début de la République 1949-1960), thèse, Shanghai, Université normale de la Chine de l'Est.

Wang B. 王斑, 1997, *The sublime figure of history : aesthetics and politics in twentieth century China* (La figure sublime de l'histoire : esthétique et politique en Chine au XX^e siècle), Redwood City, Stanford University Presse, traduit de l'anglais au chinois par Meng X., 2008, Shanghai, Shanghai sanlian chubanshe 上海三联出版社 (Éd. Shanghai sanlian).

Wang G. 汪珩, 1956, « Dianying shiye zouguo de yiduan wanlu » 电影事业走过的一段弯路 (Les vicissitudes de l'industrie cinématographique), Le *Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 28 novembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979. 中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et

de l'art), pp. 51-54.

Wang G. 王功璐, Wang T. 王天竞, 2001, *Zhongguo yingpian dadian 1949.10-1976* 中国影片大典 1949.10-1976 (L'encyclopédie des films chinois d'octobre 1949 au 1976), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Wang H. 王恒, 2008, *Shangbian de lishi yingxiang – jian'guo hou kangzhan tica dianying biao xian xingtai yanbian yanjiu* 嬗变的历史影像——建国后抗战题材电影表现形态演变研究 (Transformation des images historiques : études sur l'évolution des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise après la fondation de la République populaire de Chine), mémoire de master, Jinan, Université normale du Shandong.

Wang L. 王阑西, 1956, « Dianying gongzuo zhong de jige wenti » 电影工作中的几个问题 (Quelques problèmes dans le travail cinématographique), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 3-4.

Wang M. 汪民安, 2004, « Women shidai de toufa » 我们时代的头发 (Les cheveux de notre époque), in : Wang M. 汪民安 dir., 2004, *Shenti de wenhua zhengzhixue* 身体的文化政治学 (Politique culturelle du corps), Kaifeng, Henan daxue chubanshe 河南大学出版社 (Éd. de l'Université de Henan), pp. 246-254.

Wang P. 王苹, 1959, « 'Liubao de gushi' daoyan chanshu » 《柳堡的故事》导演阐述 (Le note du cinéaste de *L'histoire du village de Liubao*), in : Zuo L. 佐临 et al., 1959, *Dianying daoyan chanshu ji* 电影导演阐述集 (Collection des notes des cinéastes), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 150-163.

Wang P. 王培, 2014, *Zhonghua minzu jingshen chengzhang de lishiguiji : minzu yishi, shidai xinli, minzu xinli shijiao xia de zhongguo kangri zhanzheng tica yingshiju yanjiu* 中华民族精神成长的历史轨迹——民族意识、时代心理、民族心理视角下的中国抗日题材影视剧研究 (La trajectoire historique de la croissance spirituelle de la nation chinoise : une étude des films et séries télévisées chinois ayant pour thème la Résistance à l'agression japonaise du point de vue de la conscience nationale, de la mentalité de l'époque et de la psychologie collective), thèse, Shanghai, Académie de théâtre de Shanghai.

Wang R. 王尧, 2016, *Dangdai zhongguo wenxue fanshi de shanbian (1949-1985) : jiyu diyi ci zhi disi ci wendai hui de kaocha* 中国当代文学范式的嬗变 (1949-1985) : 基于第一次至第四次文代会的考察 (Évolution du paradigme de la littérature contemporaine chinoise (1949-1985) : d'après les recherches du premier au quatrième congrès national des travailleurs littéraires et artistiques), thèse, Suzhou, Université de Suzhou.

Wang S. 王实 *et al.*, 1958, *Zhongguo gongchandang lishi jianbian* 中国共产党历史简编 *Chronologie abrégée de l'histoire du Parti communiste chinois* 上海人民出版社 (Éd. du peuple de Shanghai).

Wang W. 王惟, 2006, *Shehui xingbie shijiao xia de dangdai zhongguo dalu kangzhan dianying* 社会性别视角下的当代中国大陆抗战电影 (Films chinois contemporains sur la Seconde Guerre sino-japonaise du point de vue du genre), mémoire de master, Guilin, Université normale du Guangxi.

Wang Y. 汪洋, 1985, « Beijing dianying zhipianchang dansheng sanshiwu zhounian » 北京电影制片厂诞生三十五周年 (35e anniversaire du Studio de Pékin), in : Département de recherche sur l'histoire du cinéma de l'Association des cinéastes chinois, dir., 1985, *Zhonghua renmin gongheguo dianying shiye sanshiwu zhounian 1949-1984* 中华人民共和国电影事业三十五年 1949-1984 (35 ans de carrière de l'industrie cinématographique de la République populaire de Chine 1949-1984), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 56-95.

Wang Z. 王珍珍, 2005, *Zhongguo yingpian dadian 1931-1949.9* 中国影片大典 1931-1949.9 (L'encyclopédie des films chinois 1931-1949.9), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Wen G. 文贵良, 2003, *Weiji yu xinsheng – zhanzheng niandai (1937-1948) de wenxue huayu zhuanxing* 危机与新生——战争年代(1937—1948)的文学话语转型 (Crise et renaissance : transformation du discours littéraire en temps de guerre (1937-1948), thèse, Shanghai, Université de Fudan.

Weng Y. 翁燕, 2003, « Wangshi huihuang, heyiweiji : bayi dianying zhipian chang changzhang

Ming Zhenjiang fangtan » 往事辉煌，何以为继：八一电影制片厂厂长明振江访谈 (Comment s'y prendre pour perpétuer un passé glorieux ? Interview de Ming Zhenjiang, directeur du Studio du Premier-Août), *Dianying* 电影 (Cinéma), 12, pp.7-8.

Wenyi Bao, 1951, « Renzhen xuexi, gaizao sixiang, gaijin gongzuo » 认真学习，改造思想，改进工作 (Étudier sérieusement la politique, réformer la pensée et progresser dans le travail), *Wenyi Bao* 文艺报 (Journal des arts et des lettres), le 10 décembre.

Wu D. 吴迪, 2005, « Jiaoshoujia houmian de zhenshi : shehui zh yi xianshi zhuyi » 脚手架后面的真实：社会主义现实主义 (La vérité derrière l'échafaudage : le réalisme socialiste), *Dianying yishu* 电影艺术 (Art du film), 1, pp.44-50.

Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1976), volume I, II, III, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art).

Wu T. 吴天骥, 1956, *Pingxingguan dajie* 平型关大战 (La bataille de Pingxingguan), Nanjing, Jiangsu renmin chubanshe 江苏人民出版社 (Éd. du peuple du Jiangsu).

Wu T. 吴天, 1957, « Lü Ban zai xiju de muhou ganle xie shenme » 吕班在喜剧的幕后干了些什么 (Ce que Lü Ban a fait dans les coulisses de La Comédie inachevée) », *Dazhong dianying* 大众电影 (Cinéma populaire), 9. s. p.

Wu T. 吴天, 1958, « Poshi Sha Meng Guo Wei de fandong lundian » 剖视沙蒙、郭维的反动论点 (Disséquer les arguments réactionnaires de Sha Meng et Guo Wei), in : Éd. du cinéma chinois 中国电影出版社 dir., 1958, *Hanwei dang dui dianying shiye de lingdao* 捍卫党对电影事业的领导.续篇 (Défendre l'encadrement du Parti dans l'industrie cinématographique – suite), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 40-58.

Wu Y. 吴贻弓 dir., 1999, *Shanghai dianyingzhi* 上海电影志 (Archives du cinéma de Shanghai), Shanghai, Shanghai Shehui Kexue Chubanshe 上海社会科学院出版社 (Presse de sciences sociales de Shanghai).

Wu Z. 吴祖光, 1957a, « Zai 1957 nian 5 yue 13 ri wenlian di'er ci zuotanhui shang de fayan » 在 1957 年 5 月 13 日文联第二次座谈会上的发言 (Discours prononcé lors de la deuxième réunion de la Fédération littéraire et artistique du 13 mai 1957), in : Niu H. 牛汉, Deng J. 邓九平 dirs., 1998, *Jingjilu : jiyi zhong de fanyoupai yundong* 荆棘路：记忆中的反右派运动 (Un chemin épineux : un mouvement antidroitier en mémoire), Pékin, Economic Daily Press, pp. 82-93.

Wu Z. 吴祖光, 1957b, « Dang 'chenzao bie lingdao yishu gongzuo' » 党“趁早别领导艺术工作” (Il vaudrait mieux que le Parti n'encadre pas le travail artistique), *Xiju Bao* 戏剧报 (Actualités du théâtre), le 3 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979. 中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 115-118.

Wu Z. 吴祖光, 1998, « Cong 1957 nian shuoqi » 从 1957 年说起 (Paroles de cinéaste depuis 1957), in : Niu H. 牛汉, Deng J. 邓九平 dirs., 1998, *Jingjilu : jiyi zhong de fanyoupai yundong* 荆棘路：记忆中的反右派运动 (Un chemin épineux : un mouvement antidroitier en mémoire), Pékin, Jingji ribao chubanshe 经济日报出版社 (Economic Daily Press), pp. 82-93.

X

Xi Z. 习仲勋, 1953, « Duiyu dianying gongzuo de yijian : zai quanguo diyi jie dianying juban huiyi shang baogao zhong zuihou bufen » 对于电影工作的意见——在全国第一届电影剧本会议上报告中最后部分 (Suggestions sur le travail cinématographique : la partie finale du rapport de la première Conférence nationale sur les scénarios cinématographiques), Bureau de rédaction de l'écriture de scénarios du Bureau central du cinéma dir., *Dianying juzuo tongxun* 电影剧作通讯 (Bulletin d'informations sur les scénaristes de films), 1, s. p.

Xia X. 夏杏珍, 1996, « 'Baihua qifang, baijia zhengming' fangzhen de xingcheng guocheng de lishi huigu » “百花齐放，百家争鸣”方针的形成过程的历史回顾 (Point historique sur l'élaboration de la politique 'Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent'), *Wenyi Bao* 文艺报 (Journal des arts et des lettres), le 3 mai.

Xia Y. 夏衍, 1958, « Zai taolun yishupian fang weixing zuotanhui shang de baogao » 在讨论艺术片放卫星座谈会上的报告 (Rapport du symposium sur les films artistiques satellites), le 1^{er} novembre, Archives du ministère de la Culture de la République populaire de Chine.

Xia Y. 夏衍, 1985, *Lanxun jiumeng lu* 懒寻旧梦录 (Trop paresseux pour partir à la recherche des rêves d'antan), Pékin, Sanlian Shudian 三联书店 (Sanlian Publishing House).

Xia Y. 夏衍, 1993, « Xin de bashe » 新的跋涉 (Nouveaux périples), in : Chen B. 陈播 dir. *Zuoyi dianying yundong* 中国左翼电影运动 (Le mouvement cinématographique de gauche en Chine), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 9-14.

Xu G. 徐光耀, 1963, « 'Xiaobing Zhang Ga' juben » 《小兵张嘎》剧本 (Le scénario de *Zhang Ga le petit soldat*), in : Éd. du cinéma chinois dir., (1981) *Zhongguo dianying juben xuanji (9)* 中国电影剧本选集 (九) (Recueil de scénarios du cinéma chinois, volume 9), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 637-706.

Xu N. 许南明, Fu L. 富澜, Cui J. 崔君衍 dirs., 2005, *Dianying yishu cidian* 电影艺术词典 (Dictionnaire de l'art cinématographique), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Xu S. 徐桑楚, 1985, « Jiwang kailai de shanghai dianying zhipian chang » 继往开来的上海电影制片厂 (Le Studio de Shanghai innove en s'inspirant de la tradition), in : Département de recherche sur l'histoire du cinéma de l'Association des cinéastes chinois, dir., 1985, *Zhonghua renmin gongheguo dianying shiye sanshiwu zhounian 1949-1984* 中华人民共和国电影事业三十五年 1949-1984 (35 ans de carrière de l'industrie cinématographique de la République populaire de Chine 1949-1984), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 96-120.

Xu S. 徐苏灵, 1956, « Daoyan yinggai you chuanguo shang de zhudong » 导演应该有创作上的主动 (Le réalisateur doit prendre l'initiative sur le plan créatif), *Wenhui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 19 novembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu*

ziliao 1949-1979 II 中国电影研究资料 1949-1979. 中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 37-39.

Xu Y. 徐元冬, 1962, *Zhongguo gongchandang lishi jianghua* 中国共产党历史讲话 *Les discours historiques du Parti communiste chinois* Pékin, Zhongguo qingnian chubanshe 中国青年出版社 (Éd. de la jeunesse chinoise).

Xu Z. 许志英, Zou T. 邹恬, dirs., 2001, *Zhongguo xiandai wenxue zhuchao II* 中国现代文学主潮-下 (Principaux courants de la littérature chinoise contemporaine), Fuzhou, Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社 (Fujian Education Press).

Y

Yan Y. 颜一烟, 1979, « Cong zhonghua nver dao fenghuo shaonian » 从中华女儿到烽火少年 (Du film *Filles de Chine* au *Jeune homme au temps de la guerre*), *Dianying yishu* 电影艺术 (Art du film), 5, pp.70-74.

Yan Y. 颜一烟, 1995, « Wo he kangzhan dianying » 我和抗战电影 (La Guerre antijaponaise et moi), *Xinwenhua shiliao* 新文化史料 (Écrits historiques de la nouvelle culture), 4, pp. 59-62.

Yang C. 杨村彬, 1956, « Genben wenti shi bu fuhe yishu tezheng » 根本问题是不符合艺术特征 (Le problème fondamental n'est pas lié aux caractéristiques artistiques), *Le Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 4 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979. 中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 60-62.

Yang F. 杨方, 2010, *Zhou Yang sixiang wenhua huodong yanjiu* 周扬思想文化活动研究 (Recherche sur les activités idéologiques et culturelles de Zhou Yang), thèse, Shanghai, Université de Fudan.

Yang H. 阳翰笙, 1983, « Zuoyi dianying yundong de ruogan lishi jingyan » 左翼电影运动

的若干历史经验 (Quelques expériences historiques du mouvement cinématographique de gauche), in : Chen B. 陈播 dir. *Zuoyi dianying yundong* 中国左翼电影运动 (Le mouvement cinématographique de gauche en Chine), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 1-8.

Yang H. 阳翰笙, 1986, « Nining zhong de zhandou——yingshi huiyilu » 泥泞中的战斗——影事回忆录 (Bataille dans la boue – Mémoires des choses de ce monde), *Dianying yishu* 电影艺术 (Art du film), 1, pp.57-63.

Yang M. 杨沫, 1958, *Qingchun zhige* 青春之歌 (Le chant de la jeunesse), Pékin, Zuoja chubanshe 作家出版社 (Éd. des écrivains).

Yang M. 杨沫, 1959, « Tantan ‘Qingchun zhige’ li de renwu he chuanguo guocheng » 谈谈〈青春之歌〉里的人物和创作过程 (Sur les personnages et le processus de création dans *Le chant de la jeunesse*), in : Le Département d’études chinoises de l’Université de Wuhan, 1978, *Zhongguo xiandai zuojia tan chuanguo jingyan* 中国现代作家谈创作经验 (Les écrivains chinois modernes à propos de l’expérience créative.), Wuhan, Éd. Université de Wuhan. pp. 465-473.

Yang R. 杨荣誉, 2013, *Yingxiang shijue xinlixue* 影像视觉心理学 (Psychologie de l’image sur le plan visuel), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Yang X. 杨晓民, Zhou Y. 周翼虎, 1999, *Zhongguo danwei zhidu* 中国单位制度 (Le système d’unité de travail en Chine), Pékin, Zhongguo jingji chubanshe 中国经济出版社 (Éd. économique de la Chine).

Yang Y. 杨玉霞 et Yao R. 姚汝勇, 2005, « Chunzhen niandai li de ‘hongse leixingpian’ : chongdu ‘shiqi nian’ kangzhan dianying » 纯真年代里的“红色类型片”——重读“十七年”抗战电影 (Les films révolutionnaires à l’ère de l’innocence : réétudier le cinéma antijaponais de la période des dix-sept ans), *Fujian yishu* 福建艺术 (L’art du Fulian), 6, pp. 34-36.

Yang Y. 杨远婴, 2006, « Zhongguo dianying daoyan de daiqun jiegou » 中国电影导演的代

群结构 (Structure des groupes de génération de cinéastes chinois), in : Yang Y. 杨远婴, dir., 2006, *Zhongguo dianying zhuanke yanjiu : Wenhua juan* 中国电影专业史研究：电影文化卷 (Études particulières sur l'histoire du cinéma chinois : la culture cinématographique), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 3-28.

Yang Y. 杨玉霞, Yao R. 姚汝勇, 2008, « Chunzhen niandai li de 'meng' : zaidu 'shiqi nian' kangzhan dianying » 纯真年代里的“梦”——再读“十七年”抗战电影 (Les 'rêves' à l'ère de l'innocence : revoir le cinéma antijaponais de la période des dix-sept ans), *Dianying pingjia* 电影评价 (La critique de cinéma), 3, pp. 3-4.

Yao Y. 姚远, 2017, « Kangzhan mingqu 'Biyeye' » 抗战名曲'毕业歌' (*La chanson de fin d'études*, un air célèbre de l'époque antijaponaise), *Dangshi wenyuan* 党史文苑 (Archives historiques du Parti), 6, pp. 37-38.

Ye H. 叶蠖生, 1956, *Renmin de shengli* 人民的胜利 (La victoire du peuple), Gongren chubanshe 工人出版社 (Éd. des Ouvriers).

Yin H. 尹鸿, Ling Y. 凌燕, 2002, *Xinzhongguo dianyingshi (1949-2000)* 新中国电影史 (1949-2000) (Histoire du cinéma de la Chine nouvelle (1949-2000)), Changsha, Hunan meishu chubanshe 湖南美术出版社 (Éd. des beaux-arts du Hunan).

Yin K., 2011, *Un écran idéologisé : le cinéma chinois de 1949 à 1966*, thèse, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Yin P. 殷鹏, 2015, *Xiangcun fangyingdui yu xiangcun xuanchuan dongyuan, yi he'nan sheng weili (1949-1957)* 电影放映队与乡村传动员——以河南省为例 (1949-1957) (Équipes de projection de films et propagande et mobilisation rurale : prenons l'exemple de la province du Henan 1949-1957), mémoire de master, Wuhan, Université normale de Chine centrale.

You X. 游晓光, Huang R. 黄瑞璐, 2015, « Xinzhongguo kangzhan dianying lunshu (1949-1978) » 新中国抗战电影述论 (1949-1978) (Exposé synthétique des films de sur la Guerre antijaponaise de la Chine nouvelle 1949-1978), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 9, pp. 107-111.

Yu J. 虞棘, 1956, « Dianyng ju zuojia weishen me gandao 'beibi' ? » 电影剧作家为什么感到“卑鄙”? (Pourquoi les scénaristes se sentent-ils 'méprisables' ?), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 18-19.

Yu L. 于伶, 1963, « Cong chuanguo Nie Er juben dedao de qifa » 从创作 Nie Er 剧本得到的启发 (Inspiration de la création du scénario de Nie Er), in : Éd. du cinéma chinois 中国电影出版社 dir., 1963, *Nie Er, cong juben dao yingpian* 聂耳, 从剧本到影片 (Nie Er : du scénario au film), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp 261-265.

Yu L. 于丽, dir., 2006, *Zhongguo dianying zhuanke shi yanjiu — dianying zhipian, faxing, fangying juan* 中国电影专业史研究—电影制片、发行、放映卷 (Les Recherches sur le cinéma chinois : Volume de la production, de la distribution et de la diffusion), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Yu M. 余敏玲, 2015, *Xingsu 'xinren' : zhonggong xuanchuan yu sulian jingyan* 形塑‘新人’: 中共宣传与苏联经验 (Façonner l'« homme nouveau » : propagande du Parti communiste chinois et expérience de l'Union soviétique), Taipei, Zhongyang yanjiu yuan jindai shi yanjiu suo 中央研究院近代史研究所 (Éd. Institution d'histoire moderne, Academia Sinica).

Yuan W. 袁文姝, 1956, « Feichu dianying chuanguo zhong de qingui jielü » 废除电影创作中的清规戒律 (Abroger les règles draconiennes dans la création cinématographique), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 15-17.

Z

Zhang J. 张骏祥, 1958, « Shi Hui shi dianying jie jiduan youpai fenzi » 石挥是电影界极端右派分子 (Shi Hui est un extrémiste de droite dans le monde cinématographique), *Le Quotidien du peuple*, le 23 janvier.

Zhang J. 张骏祥, Cheng J. 程季华, 1995, *Zhongguo dianying da cidian* 中国电影大辞典 (Grand dictionnaire du cinéma chinois), Shanghai cishu chubanshe 上海辞书出版社 (Éd.

lexicographique de Shanghai).

Zhang S. 张硕果, 2006, *Lun Shanghai de shehui zhuyi dianying wenhua* 论上海的社会主义电影文化 (1949—1966) (Sur la culture du film socialiste à Shanghai (1949-1966), thèse, Shanghai, Université normale de la Chine de l'Est.

Zhang S. 张硕果, 2011, « Jianguo chu zhongguo dalu dianying shencha kaolüe » 建国初中国大陆电影审查考略 (Recherches sur la censure cinématographique en Chine continentale au début de la fondation de la République populaire de Chine), *Xinwen daxue* 新闻大学 (Recherche en journalisme), 2, pp. 113-121.

Zhang S. 张硕果, 2014, '*Shiqi nian*' *Shanghai dianying wenhua yanjiu*' 十七年'上海电影文化研究 (Recherche sur la culture cinématographique de Shanghai pendant les dix-sept premières années), Pékin, Shehui kexue wenxian chubanshe 社会科学文献出版社 (Social Sciences Academic Press).

Zhang T. 张天翼, 1965, « Ping 'Linjia puzi' de gaibian » 评〈林家铺子〉的改编 (Commentaire sur l'adaptation cinématographique de *La boutique de la famille Lin*), *Wenyi bao* 文艺报 (Journal des arts et lettres), 6.

Zhang W. 张巍, 2006, *Zhongguo dianying zhuan ye shi yanjiu : dianying bianju juan* 中国电影专业史研究·电影编剧卷 (Études particulières sur l'histoire du cinéma chinois: les scénaristes), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Zhang Y. 张焱, 2010, *Xuanchuan : zhengdang lingdao de hefaxing jiangou, yi zhongguo gongchandang wei yanjiu duixiang* 宣传：政党领导的合法性建构——以中国共产党为研究对象 (Propagande : la construction de la légitimité du leadership de partis politiques, le Parti communiste chinois comme objet de recherche), thèse, Shanghai, Université Fudan.

Zhang Y. 张艳, 2019, « Cong 'lvliang yingxiong zhuan' dao 'yingxiong zhuan lvliang' » 从‘吕梁英雄传’到‘英雄转吕梁’ (Du film *Les héros de Lüliang* aux vrais héros de Luliang), disponible sur : <https://kknews.cc/zh-cn/travel/gm33568.html> [consulté le 15 juin 2020].

Zhang Y. 张永禄, 2004, « Toufa de zhengzhixue chanshi – yi zhongguo xiandangdai wenxue weili » 头发的政治学阐释——以中国现当代文学为例 (La politisation des cheveux : Prenant comme exemple la littérature chinoise moderne et contemporaine), *Wenyi lilun yu piping* 文艺理论与批评 (Théorie et critique de la littérature et de l'art) 5, pp. 71-76.

Zhang Z. 张震钦, 2005, « 'Zuguo de huaduo' : xiaoyuan xushi huayu de jian'gou jiqi yingxiang » '祖国的花朵': 校园叙事话语的建构及其影响 (Les Fleurs de la mère-patrie : la création d'un style narratif pour les enfants et ses influences), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 6, pp. 78-82.

Zhao D. 赵丹, Qu B. 瞿白音, 1958, « Shi Hui 'gun' de zhexue he ta de caineng » 石挥“滚”的哲学和他的才能》 « La philosophie de Gun de Shi Hui et son talent », in : Éd. du cinéma chinois 中国电影出版社 dir., 1958, *Hanwei dang dui dianying shiye de lingdao* 捍卫党对电影事业的领导.续篇 (Défendre l'encadrement du Parti dans l'industrie cinématographique – suite), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 33-34.

Zheng J. 郑君里, Zhao D. 赵丹, Qu B. 瞿白音 etc., 1957, « Lubian yehua » 炉边夜话 (Discussion nocturne au coin du feu), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 31-35.

Zheng J. 郑君里, 1979, *Huawaiyin* 画外音 (Lire entre les images), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Zheng J. 郑健, 2008, « Qiantan Nie Er dui zhongguo dianying yinyue de lishixing gongxian » 浅谈聂耳对中国电影音乐的历史性贡献 (À propos de la contribution historique de Nie Er dans la composition de musiques de film), *Dazhong wenyi (lilun)* 大众文艺 (理论) (Arts et lettres populaires. Théorie), 12, pp. 22-23.

Zheng Z. 郑正秋, 1925, « Zhongguo xiju de qucai wenti » 中国戏剧的取材问题 (La question sur le choix du sujet dans le théâtre chinois), *Minxing tekan* 明星特刊 (Numéro spécial de la revue de Mingxing compagnie), Shanghai, le Studio Mingxing, le 5 juin 1925.

Zhou E. 周恩来, 1949, « Zai zhonghua quanguo wenxue yishu gongzuozhe daibiao dahui shang de zhengzhi baogao » 在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告 (Rapport politique au Premier congrès national des travailleurs littéraires et artistique), disponible sur : <https://www.marxists.org/chinese/zhouenlai/058.htm> [consulté le 15 mars 2019].

Zhi S. 支绍曾, dir., 2015, *Zhongguo kangri zhanzhengshi jianming duben* 中国抗日战争史简明读本 (La Guerre chinoise pour résister à l'agression japonaise, une histoire concise), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du peuple).

Zhi X. 知侠, 1955, « Wo zenyang xie 'Tiedao youji dui' de » 我怎样写〈铁道游击队〉的 (Comment j'ai écrit *La guérilla du chemin de fer*), *Dushu yuebao* 读书月报 (La lecture mensuel), 3, pp. 22-23.

Zhong D. 钟惦棐, 1956, « Dianying de luogu » 电影的锣鼓 (Les gongs et tambours du cinéma), *Wenhui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 21 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979 中 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 78-82.

Zhou E. 周恩来, 1953a, « Guodu shiqi zongluxian » 过渡时期的总路线 (La ligne générale pour la période de transition), disponible sur : <https://marxists.catbull.com/chinese/zhouenlai/112.htm> [consulté le 15 mai 2019].

Zhou E. 周恩来, 1953b, « Wei zong luxian er fendou de wenyi gongzuo zhe de renwu » 为总路线而奋斗的文艺工作者的任务 (La tâche des travailleurs littéraires et artistiques qui luttent pour la ligne générale), disponible sur : <http://zhuantu.artnchina.com/zyjh/index.html?wendaihui> [consulté le 15 mai 2019].

Zhou E. 周恩来, 1961, « Zai wenyi gongzuo zuotanhui he gushipian chuanguo huiyi shang dejianghua » 在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话 (Discours du Symposium national des travailleurs littéraires et artistiques et de la Réunion sur la création de films de fiction), in : Luo Y. 罗艺军 dir., 2003, *20 shiji zhongguo dianying lilun wenxuan* 20 世纪中国电影理论文选 (Choix d'ouvrages théoriques sur le cinéma chinois au vingtième siècle),

Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois) pp. 473-484.

Zhou H. 周海燕, 2013, *Jiyi de zhengzhi – dashengchan yundong zai faxian* 记忆的政治——大生产运动再发现 (Politique de la mémoire : Redécouverte du mouvement de production de masse), Pékin, Zhongguo fazhan chubanshe 中国发展出版社 (China Development Press).

Zhou J. 周俊, 2009, *Mao Zedong 'Zai yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua' yanjiu* 毛泽东〈在延安文艺座谈会上的讲话〉研究 (Études sur les « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » de Mao Zedong), thèse, Jinan, Université de Shandong.

Zhou X. 周晓风, 2008, *Xin zhongguo wenyi zhengce de wenhua chanshi* 新中国文艺政策的文化阐释 (Interprétation culturelle sur la politique artistique et littéraire de la Chine nouvelle), Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe 中国社会科学出版社 (Éd. des sciences sociales de la Chine).

Zhou Y. 周扬, 1933, « Wenxue de zhenshi xing » 文学的真实性 (La vérité dans la littérature), in : Zhou Y. 周扬, 1984, *Zhou Yang Wenji* (I) 周扬文集·第一卷 (Collection des œuvres de Zhou Yang, volume I), Pékin, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), pp.58-73.

Zhou Y. 周扬, 1949, « Xinde renmin de wenyi » 新的人民的文艺 (Littérature et art nouveaux pour le peuple), in : Bureau de propagande du Congrès des travailleurs littéraires et artistiques, 1950, *Zhonghua quanguo wenxue yishu gongzuo zhe daibiao dahui jinian wenji* 中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集 (Anthologie du Premier congrès national des travailleurs littéraires et artistiques), Pékin, Xinhua shudian 新华书店 (Librairie Xinhua), pp.69-98.

Zhou Y. 周扬, 1949, « Xin de renmin de wenyi » 新的人民的文艺 (Littérature et art nouveaux pour le peuple), in : Zhou Y. 周扬, 1984, *Zhou Yang wenji* (I) 周扬文集·第一卷 (Collection des œuvres de Zhou Yang, volume I), Pékin, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), pp. 512-535.

Zhou Y. 周扬, 1951, « Jianjue guanche Mao Zedong wenyi sixiang » 坚决贯彻毛泽东文艺

思想 (Appliquer résolument la pensée littéraire et artistique de Mao Zedong), in : Zhou Y. 周扬, 1985, *Zhou Yang wenji* (II) 周扬文集·第二卷 (Collection des œuvres de Zhou Yang, volume II), Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), pp. 50-64.

Zhou Y. 周扬, 1953a, « Zai quanguo diyi jie dianying juzuo huiyi shang guanyu xuexi shehui zhuyi xianshi zhuyi wenti de baogao » 在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会主义现实主义问题的报告 (Rapport sur l'étude du réalisme socialiste lors de la première Conférence nationale sur les scénarios pour le cinéma), in : Zhou Y. 周扬, 1985, *Zhou Yang wenji* (II) 周扬文集 (第二卷) (Collection des œuvres de Zhou Yang, volume II), Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), pp. 192-233.

Zhou Y. 周扬, 1953b, « Diyi jie dianying yishu gongzuo huiyi shang de zongjie baogao » 第一届电影艺术工作会议上的总结报告 (Rapport de synthèse de la première Conférence de travail sur l'art cinématographique), s. l., Archives du ministère de la Culture, s. p.

Zhou Y. 周扬, 1956, « Zai quanguo qingnian wenxue chuanguo zhe huiyi shang de jianghua » 在全国青年文学创作者会议上的讲话 (Discours à la Conférence nationale des jeunes auteurs littéraires), in : Zhou Y. 周扬, 1985, *Zhou Yang wenji* (II) 周扬文集 (第二卷) (Collection des œuvres de Zhou Yang, volume II), Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), pp. 369-390.

Zhou Y. 周扬, 1960, « Woguo shehui zhuyi wenxue yishu de daolu » 我国社会主义文学艺术的道路 (« La voie de la littérature et de l'art socialistes en Chine »), *Le Quotidien du Peuple*, le 4 septembre.

Zhou Y. 周涌, 2009, « Tizhi hua : 1949 nian yihou zhongguo dianying shengchan tixi de chonggou » 体制化：1949年后中国电影生产体系的重构 (La reconstruction du système de production du cinéma chinois depuis 1949), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 10, pp.77-82.

Zhu A. 朱安平, 2012, « Dianying 'Zhao Yiman' de muhou gushi » 电影《赵一曼》的幕后故事 (Dans les coulisses du film *Zhao Yiman*), *Dangshi bolan* 党史博览 (Revue générale du

Parti communiste chinois), 8, pp.41-43.

Zhu G. 朱光磊, 1988, *Dangdai zhongguo ge jiecheng fenxi* 当代中国各阶层分析 (Analyse des classes de la Chine contemporaine), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe 天津人民出版社 (Éd. du peuple de Tianjin).

Zhu X. 朱晓东, 2004, « Tongguo hunyin de zhili – 1930-1950 nian zhongguo gongchandang de hunyin he funv jiefang faling zhong de celue yu shenti » 通过婚姻的治理——1930-1950年中国共产党的婚姻和妇女解放法令中的策略与身体 (Gouvernance par le mariage : stratégies et corps dans la loi du Parti communiste chinois sur le mariage et l'émancipation des femmes entre 1930 et 1950), in : Wang M. 汪民安 dir., 2004, *Shenti de wenhua zhengzhixue* 身体的文化政治学 (Politique culturelle du corps), Kaifeng, Henan daxue chubanshe 河南大学出版社 (Éd. de l'Université de Henan), pp.51-74.

Zhu Z. 朱正, 1998, *1957 nian de xiaji : cong baijia zhengming dao liangjia zhengming* 1957年的夏季：从百家争鸣到两家争鸣 (Été 1957 : de 'Que cent écoles rivalisent' à un esprit fermé), Zhengzhou, Henan renmin chubanshe 河南人民出版社 (Éd. du peuple du Henan).

Bibliographie classée par catégories

1. Ouvrages

Ai F. 艾风, dir., 1951, *Kangri Zhanzheng* 抗日战争 (La Guerre antijaponaise), Shanghai, Shanghai Xinghuo chubanshe 上海星火出版社 (Éd. Xinghuo de Shanghai)

Apter D. et Saich T., 1994, *Revolutionary Discourse in Mao's Republic* (Discours révolutionnaire dans la République de Mao), Cambridge, Harvard University Press.

Aumont J. et Marie M., 1988, L'analyse des films, Paris, A. Colin, 2^e éd., 2006.

Bertin-Maghit J.-P., 2011, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Éd. Nouveau Monde, 2015 (2^e édition).

Bian G. 边国立, 2012, *Zhongguo junshi dianying shi 1905-2001* 中国军事电影史 1905-2001 (Histoire des films militaires chinois 1905-2001), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Bergeron R., 1983, *Le cinéma chinois 1949-1983*, Volume I, Paris, L'Harmattan.

Bo Y. 薄一波, 1991, *Ruogan zhongda juece yu shijian de huigu I* 若干重大决策与事件的回顾. 上卷 (Bilan de certaines décisions politiques et événements majeurs), Pékin, Zhonggong zhongyang dangxiao chubanshe 中共中央党校出版社 (Éd. École centrale du Parti communiste chinois).

Bo Y. 薄一波, 1997, *Ruogan zhongda juece yu shijian de huigu II* 若干重大决策与事件的回顾(修订本). 下卷 (Bilan de certaines décisions politiques et événements majeurs II), Pékin, Zhonggong zhongyang dangxiao chubanshe 中共中央党校出版社 (Éd. École centrale du Parti communiste chinois).

Bureau de propagande du Congrès des travailleurs littéraires et artistiques, 1950, *Zhonghua*

quanguo wenxue yishu gongzuo zhe daibiao dahui jinian wenji 中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集 (Anthologie du Premier congrès national des travailleurs littéraires et artistiques), Pékin, Xinhua shudian 新华书店 (Librairie Xinhua).

Chen B. 陈北鸥, *Renmin xuexi cidian* 人民学习辞典 (Dictionnaire d'étude à l'usage du peuple), Shanghai, Guangyi Shuju 广益书局 (Éd. Librairie Guangyi).

Chen H. 陈荒煤 dir., 1989, *Dangdai zhongguo dianying 1* 当代中国电影·上册 (Cinéma contemporain chinois), Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe 中国社会科学出版社 (Éd. des sciences sociales de la Chine).

Chen H. 陈荒煤, 1992, *Yongheng de jinian* 永恒的纪念 (Souvenirs éternels), Chongqing, Chongqing chubanshe 重庆出版社 (Éd. de Chongqing).

Chen S. 陈顺馨, 2002, *1962 : jiafeng zhong shengcun* 1962: 夹缝中生存 (1962 : Exister dans les interstices), Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe 山东教育出版社 (Éd. de l'éducation du Shandong)

Cheng J. 程季华 dir., 1963a, *Zhongguo dianying fazhanshi* (I) 中国电影发展史(第一卷) (Histoire du développement du cinéma chinois, volume 1), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Cheng J. 程季华 dir., 1963b, *Zhongguo dianying fazhanshi* (II) 中国电影发展史(第二卷) (Histoire du développement du cinéma chinois, volume 2), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Clark P. 1987, *Chinese Cinema : Culture and Politics Since 1949* (Cinéma chinois : culture et politique depuis 1949), Cambridge, Cambridge University Press.

Comité d'organisation dir., 2009, *100 wei wei xinzhongguo chengli zuochu tuchu gongxian de yingxiong mofan renwu 100* 位为新中国成立作出突出贡献的英雄模范人物 (Cent modèles héroïques ayant grandement contribué à l'édification de la Chine nouvelle), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du peuple).

Conesa P. 2011, *La Fabrication de l'ennemi ou comment tuer avec sa conscience pour soi*, Paris, R. Lafont.

Deleuze G., 1985, *L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit.

Département politique de la région militaire du Hebei, 1958, *Jizhong kangri zhanzheng jianshi* 冀中抗日战争简史 (L'histoire abrégée de la Guerre antijaponaise au centre du Hebei), Shijiazhuang, Hebei renmin chubanshe 河北人民出版社 (Éd. du peuple du Hebei).

Ding L. 丁玲, 1957, *Jinjluyu kangri genjudi* 晋冀鲁豫抗日根据地 (La base de lutte contre l'agression japonaise aux frontières des provinces de Shanxi, de Hebei, de Shandong et de Henan), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du Peuple).

Ellul J., 1990, *Propagande*, Paris, Éd. Economica.

Éd. du cinéma chinois 中国电影出版社 dir., 1958, *Hanwei dang dui dianying shiye de lingdao* 捍卫党对电影事业的领导 (Défendre l'encadrement du Parti dans l'industrie cinématographique), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Éd. du cinéma chinois 中国电影出版社 dir., 1958, *Hanwei dang dui dianying shiye de lingdao* 捍卫党对电影事业的领导. 续篇 (Défendre l'encadrement du Parti dans l'industrie cinématographique – suite), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Feng D. 冯德英, 1959, *Ku caihua* 苦菜花 (*Le laiteron des champs*), Pékin, Jiefangjun wenyi chubanshe 解放军文艺出版社 (Éd. Art et littérature de l'Armée de libération), 1978.

Feng M. 封敏, 1992, *Zhongguo dianying yishu shigang* 中国电影艺术史纲 (Les grandes lignes de l'histoire du cinéma chinois), Tianjin, Nankai daxue chubanshe 南开大学出版社 (Éd. de l'Université de Nankai).

Foucault M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

Foucault M., 1971, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard.

Ge Z. 葛兆光, 2001, *Zhongguo sixiangshi daolun* 中国思想史导论 (Histoire de la pensée chinoise), Shanghai, Fudan daxue chubanshe 复旦大学出版社 (Éd. de l'Université de Fudan).

He G. 何干之, 1955, *Zhongguo xiandai gemingshi jiangyi* 中国现代革命史讲义 (Le manuel de l'histoire de la révolution moderne de la Chine), Pékin, Beijing gaodeng jiaoyu chubanshe 北京高等教育出版社 (Éd. de l'éducation supérieure de Pékin).

Hong H., 洪宏, 2008, *Sulian yingxiang yu zhongguo shiqi nian dianying* 苏联影响与中国十七年电影 (L'influence soviétique et 17 ans de cinéma chinois), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Hong Z. 洪子诚, 1998, *1956 : Baihua shidai* 1956: 百花时代 (1956 : l'ère des 'Cent Fleurs'), Jinan, Shandong jiaoyu chubanshe 山东教育出版社 (Shandong Education Press).

Hong Z. 洪子诚, 1999, *Dandai zhongguo wenxue shi* 中国当代文学史 (Histoire de la littérature chinoise contemporaine), Pékin, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社 (Éd. de l'Université de Pékin).

Hu H. 胡华, 1955, *Zhongguo xin minzhu zhuyi gemingshi* 中国新民主主义革命史 (L'histoire de la révolution de la démocratie nouvelle en Chine), Pékin, Beijing renmin jiaoyu chubansshe 北京人民教育出版社 (Éd. de l'éducation populaire de Pékin).

Hu J. 胡菊彬, 1995, *Zhongguo dianying yishi xingtai shi* 中国电影意识形态史 (Histoire de l'idéologie du cinéma chinois), Pékin, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe 中国广播电视出版社 (China Radio & Television Publishing House).

Hu Q. 胡乔木, 1951, *Zhongguo gongchandang sanshi nian* 中国共产党三十年 *Les trente années du Parti communiste chinois*, Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du Peuple).

Huang J. 黄金麟, 2005, *Zhengti yu shenti, suweiai de geming yu shenti* 政体与身体—苏维埃的革命与身体 1928—1937 (Le régime politique et le corps : la révolution soviétique et le corps 1928-1937), Taipei, Lianjing chubanshiye 联经出版社, (Éd. de lianjing).

Huangfu Y. 皇甫宜川, 2005, *Zhongguo zhanzheng dianyingshi* 中国战争电影史 (Histoire du cinéma de guerre chinois), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Jiang H. 江海天, 1993, *Nanwang de licheng : Shanghai dianying shiliao* 难忘的历程：上海电影史料 (Histoire inoubliable : archives du cinéma de Shanghai), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (China Film Press).

Jullier L., 2007, *L'analyse des séquences*, Paris, A. Colin.

Kantorowicz E., 1957, *The King's Two Bodies. A study on medieval political theology* (Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen-Âge), Princeton. Princeton University Press.

Lagny M., 1992, *De l'histoire du cinéma, méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin.

Lao S., 1982, *Histoire de ma vie*, Paris, Gallimard.

Lasswell H. D., 1927, *Propaganda technique in World War I* (Technique de propagande pendant la Première Guerre mondiale), Cambridge, Massachusetts, London, England, The M.I.T. Presse. 1971.

Li S. 李少白, 2006, *Zhongguo dianyingshi* 中国电影史 (Histoire du cinéma chinois), Pékin, Gaodeng jiaoyu chubanshe 高等教育出版社 (Presse de l'enseignement supérieur).

Li X. 李新, Peng M. 彭明 *et al.*, 1962, *Zhongguo xin minzhu zhuyi geming shiqi tongshi III* 中国新民主主义革命时期通史第三卷 (L'histoire générale de la période de la révolution de la démocratie nouvelle en Chine, tome III) Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du

Peuple).

Li Y. 李一叶, 1951, *Zhongguo remmin shi zenyang dabai riben diguo zhuyi* 中国人民是怎样打败日本帝国主义 (Comment le peuple chinois a-t-il vaincu l'impérialisme japonais ?), Kaiming chubanshe 开明出版社 (Éd. Kaiming).

Li Y. 李杨, 1993, *Kangzheng suming zhilu : shehui zhuyi xianshi zhuyi (1942-1976) yanjiu* 抗争宿命之路——社会主义现实主义 (1942-1976) 研究 (Combattre la fatalité : la recherche sur le réalisme socialiste (1942-1976), Jilin, Shidai wenyi chubanshe 时代文艺出版社 (Éd. littérature et art de l'époque).

Li Z. 黎之, 1998, *Wentan fengyun lu* 文坛风云录 (Propos sur le monde littéraire), Zhengzhou, Henan renmin chubanshe 河南人民出版社 (Éd. du peuple du Henan).

Liu H. 刘怀舜 dir., 1999, *Zhongguo dianying tuzhi* 中国电影图志 (Illustré du cinéma chinois), Zhuhai, Zhuhai chubanshe 珠海出版社 (Éd. de Zhuhai).

Liu H. 刘禾, 2009, *Diguo de huayu zhengzhi* 帝国的话语政治 (Politique du discours de l'empire), Pékin, Sanlian shudian 三联书店 (Éd. Sanlian).

Lovell J., 2019, *Maoism : A Global History* (Le maoïsme : une histoire globale), Londres, Bodley Head.

Mao Z. 毛泽东, 1942, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen'an*, Pékin, Waiwen chubanshe 外文出版社 (Éd. en langues étrangères), 1962.

Mao Z. 毛泽东, 1993, *Mao Zedong Wenji II* 毛泽东文集 2 (Les œuvres de Mao Zedong volume 2), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du peuple).

Mao Z. 毛泽东, 2002, *Mao Zedong Wenyi lunji* 毛泽东文艺论集 (Collection des œuvres de Mao Zedong sur la littérature et de l'art), Pékin, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社 (Éd. des archives centrales).

Meng L. 孟犁野, 2011, *Xin zhongguo dianying yishu shi 1949-1965* 新中国电影艺术史 1949-1965

1965 (Histoire de l'art cinématographique de la Chine nouvelle 1949-1965), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Miu C. 缪楚黄, 1959, *Zhongguo gongchandang jianyao lishi* 中国共产党简要历史 (L'histoire abrégée du Parti communiste chinois), Pékin, Zhongguo qingnian chubanshe 中国青年出版社 (Éd. de la jeunesse chinoise).

Mu X. 穆欣 dir., 1959, *Jinsui jiefang qu minbing kangri douzheng sanji* 晋绥解放区民兵抗日斗争散记 (Les notes sur la lutte contre l'agression japonaise conduite par la milice de la région libérée des provinces du Shanxi et du Suiyuan), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社 (Éd. du peuple de Shanghai).

Parent-Altier D., 1997, *Approche du scénario*, Paris, A. Colin, 2009.

Qi W. 齐武, 1957, *Yige geming genjudi de chengzhang : kangri zhanzheng he jiefang zhanzheng shiqi de jinjiluyu bianqu gaikuang* 一个革命根据地的成长——抗日战争和解放战争时期的晋冀鲁豫边区概况 (Le développement d'une base d'appui révolutionnaire : aperçu de la région frontière du Shanxi, du Hebei, du Shandong et du Henan pendant la Seconde Guerre sino-japonaise et la Guerre de libération), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du Peuple).

Qi Z. 启之, 2010, *Mao Zedong shidai de renmin dianying 1949-1966* 毛泽东时代的人民电影 1949-1966 (Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966), Taipei, Showwe Information Co. Ltd.

Qian L. 钱理群, Wen R. 温儒敏, Wu F. 吴福辉, 1998, *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian* 中国现代文学三十年 (Trois décennies de littérature moderne chinoise), Pékin, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社 (Éd. de l'Université de Pékin).

Qiao X. 乔晓英, 2014, *Jingxiang yu xiangxing : zhongguo dianying zhong deriben ren xingxiang yanjiu (1930-2010)* 镜像与想象：中国电影中的日本人形象研究 (1930-2010) (Image miroir et imagination : une étude sur l'image des Japonais dans les films chinois (1930-2010), Chengdu, Sichuan daxue chubanshe 四川大学出版社 (Éd. de l'Université de Sichuan).

Quiquemelle M.-C. et Passek J.-L. dirs., 1985, *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou.

Rancière J., 2011, *Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Éd. Galilée.

Sarfati G.-É., 2005, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, A. Colin, 2^e édition.

Shang C. 商昌宝, 2011, *Zuojia jiatao yu wenxue zhuanxing* 作家检讨与文学转型 (Autocritique d'écrivains et transformations de la littérature chinoise), Pékin, Xinxing chubanshe 新星出版社 (Éd. Xinxing).

Shanin T., 1987, *Peasants and Peasant Societies* (Paysans et sociétés paysannes), Londres, Éd. Penguin.

Shen C. 沈崇武, 2004, *Sidalin moshi de xiandai xingsi* 斯大林模式的现代省思 (Réflexions modernes sur le modèle stalinien), Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 云南人民出版社 (Éd. du peuple du Yunnan).

Shen Y. 沈芸, 2005, *Zhongguo dianying chanye shi* 中国电影产业史 (Histoire de l'industrie cinématographique chinoise), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Song Z. 宋昭, 2006, *Mama de yisheng : Wang Ping zhiguan* 妈妈的一生：王苹传 (La vie de maman : Biographie de Wang Ping), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Townsend J. 1974, *Politics in China* (La politique en Chine), Boston, Éd. Little, Brown and company.

Turner B.S., 1984, *The Body and Society*, traduit en chinois par Ma H. et Zhao G., 2000, *Shenti yu shehui* 身体与社会 (Le corps et la société), Shenyang, Chunfeng wenyi chubanshe 春风文艺出版社 (Éd. de littérature et d'art de Chunfeng).

Wang B. 王斑, 1997, *The sublime figure of history : aesthetics and politics in twentieth century China* (La figure sublime de l'histoire : esthétique et politique en Chine au XXe siècle), Redwood City, Stanford University Presse, traduit de l'anglais au chinois par Meng X., 2008, Shanghai, Shanghai sanlian chubanshe 上海三联出版社 (Éd. Shanghai sanlian).

Wang S. 王实 et al., 1958, *Zhongguo gongchandang lishi jianbian* 中国共产党历史简编 *Chronologie abrégée de l'histoire du Parti communiste chinois* 上海人民出版社 (Éd. du peuple de Shanghai).

Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1976), volume I, II, III, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art).

Wu T. 吴天骥, 1956, *Pingxingguan dajie* 平型关大战 (La bataille de Pingxingguan), Nanjing, Jiangsu renmin chubanshe 江苏人民出版社 (Éd. du peuple du Jiangsu).

Wu Y. 吴贻弓 dir., 1999, *Shanghai dianyingzhi* 上海电影志 (Archives du cinéma de Shanghai), Shanghai, Shanghai Shehui Kexue Chubanshe 上海社会科学院出版社 (Presse de sciences sociales de Shanghai).

Xia Y. 夏衍, 1985, *Lanxun jiumeng lu* 懒寻旧梦录 (Trop paresseux pour partir à la recherche des rêves d'antan), Pékin, Sanlian Shudian 三联书店 (Sanlian Publishing House).

Xu Y. 徐元冬, 1962, *Zhongguo gongchandang lishi jianghua* 中国共产党历史讲话 *Les discours historiques du Parti communiste chinois* Pékin, Zhongguo qingnian chubanshe 中国青年出版社 (Éd. de la jeunesse chinoise).

Xu Z. 许志英, Zou T. 邹恬, dirs., 2001, *Zhongguo xiandai wenxue zhuchao II* 中国现代文学主潮-下 (Principaux courants de la littérature chinoise contemporaine), Fuzhou, Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社 (Fujian Education Press).

Yang M. 杨沫, 1958, *Qingchun zhige* 青春之歌 (Le chant de la jeunesse), Pékin, Zuojia chubanshe 作家出版社 (Éd. des écrivains).

Yang R. 杨荣誉, 2013, *Yingxiang shijue xinlixue* 影像视觉心理学 (Psychologie de l'image sur le plan visuel), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Yang X. 杨晓民, Zhou Y. 周翼虎, 1999, *Zhongguo danwei zhidu* 中国单位制度 (Le système d'unité de travail en Chine), Pékin, Zhongguo jingji chubanshe 中国经济出版社 (Éd. économique de la Chine).

Ye H. 叶蠖生, 1956, *Renmin de shengli* 人民的胜利 (La victoire du peuple), Gongren chubanshe 工人出版社 (Éd. des Ouvriers).

Yin H. 尹鸿, Ling Y. 凌燕, 2002, *Xinzhongguo dianyingshi (1949-2000)* 新中国电影史 (1949-2000) (Histoire du cinéma de la Chine nouvelle (1949-2000)), Changsha, Hunan meishu chubanshe 湖南美术出版社 (Éd. des beaux-arts du Hunan).

Yu L. 于丽, dir., 2006, *Zhongguo dianying zhuan ye shi yanjiu — dianying zhipian, faxing, fangying juan* 中国电影专业史研究—电影制片、发行、放映卷 (Les Recherches sur le cinéma chinois : Volume de la production, de la distribution et de la diffusion), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Yu M. 余敏玲, 2015, *Xingsu 'xinren' : zhonggong xuanchuan yu sulian jingyan* 形塑'新人': 中共宣传与苏联经验 (Façonner l'« homme nouveau » : propagande du Parti communiste chinois et expérience de l'Union soviétique), Taipei, Zhongyang yanjiu yuan jindai shi yanjiu suo 中央研究院近代史研究所 (Éd. Institution d'histoire moderne, Academia Sinica).

Zhang S. 张硕果, 2014, *'Shiqi nian' Shanghai dianying wenhua yanjiu* '十七年'上海电影文化研究 (Recherche sur la culture cinématographique de Shanghai pendant les dix-sept premières années), Pékin, Shehui kexue wenxian chubanshe 社会科学文献出版社 (Social Sciences Academic Press).

Zhang W. 张巍, 2006, *Zhongguo dianying zhuan ye shi yanjiu : dianying bianju juan* 中国电影专业史研究·电影编剧卷 (Études particulières sur l'histoire du cinéma chinois: les

scénaristes), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Zheng J. 郑君里, 1979, *Huawaiyin* 画外音 (Lire entre les images), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Zhi S. 支绍曾, dir., 2015, *Zhongguo kangri zhanzhengshi jianming duben* 中国抗日战争史简明读本 (La Guerre chinoise pour résister à l'agression japonaise, une histoire concise), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du peuple).

Zhou H. 周海燕, 2013, *Jiyi de zhengzhi – dashengchan yundong zai faxian* 记忆的政治——大生产运动再发现 (Politique de la mémoire : Redécouverte du mouvement de production de masse), Pékin, Zhongguo fazhan chubanshe 中国发展出版社 (China Development Press).

Zhou X. 周晓风, 2008, *Xin zhongguo wenyi zhengce de wenhua chanshi* 新中国文艺政策的文化阐释 (Interprétation culturelle sur la politique artistique et littéraire de la Chine nouvelle), Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe 中国社会科学出版社 (Éd. des sciences sociales de la Chine).

Zhu G. 朱光磊, 1988, *Dangdai zhongguo ge jieceng fenxi* 当代中国各阶层分析 (Analyse des classes de la Chine contemporaine), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe 天津人民出版社 (Éd. du peuple de Tianjin).

Zhu Z. 朱正, 1998, *1957 nian de xiaji : cong baijia zhengming dao liangjia zhengming* 1957 年的夏季：从百家争鸣到两家争鸣 (Été 1957 : de 'Que cent écoles rivalisent' à un esprit fermé), Zhengzhou, Henan renmin chubanshe 河南人民出版社 (Éd. du peuple du Henan).

2. Articles

« 400 films vénéneux et contenant des erreurs graves » 毒草及有严重错误的影片 400 部, 1968, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 III* 中国电影研究资料 1949-1979 下 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume III, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 167-183.

« La Conférence consultative politique du peuple chinois », 1949, disponible sur : https://news.qq.com/a/20111116/000896_2.htm [consulté le 10 mai 2019].

« Wenyi chu zhaoji siying dianying ye zuotan », 1949, 文艺处召集私营电影业座谈 (Réunion convoquée par le Bureau des affaires culturelles concernant l'industrie cinématographique privée), Shanghai, Le *Wen Hui Bao* 文汇报, le 10 novembre.

Agence de Presse Xinhua, 1950, « Tigao guochan yingpian de sixiang wenhua shuiping, wenhua bu chengli dianying zhidao weiyuanhui » 提高国产影片的思想艺术水平, 文化部成立电影指导委员会 (Améliorer le niveau idéologique et artistique des films nationaux, fondation de la Commission directrice du cinéma mise en place par le Ministère de la Culture), *Le Quotidien du Peuple*, le 12 juillet.

Audoin-Rouzeau S., 2006, « Massacres, le corps et la guerre », in : Corbin A., Courtine J.-J. et Vigarello G., dirs., *Histoire du corps, les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Tome 3, Paris, Seuil, pp. 281-320.

Bao T. 包同之, Zhang J. 张建勇, 1990, « Dianying tizhi gaige : huigu, sikao yu zhanwang » 电影体制改革：回顾、思考与展望 (Réforme du système cinématographique : bilan, réflexions et perspectives), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 4, pp. 6-16.

Bureau central du cinéma du ministère de la Culture, 1952, « 1952 nian dianying zhipian gongzuo jihua » 1952 年电影制片工作计划 (Plan de travail de la production cinématographique pour l'année 1952), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 231-235.

Bureau de gestion des entreprises cinématographiques du ministère de la Culture, dir., 1955, « Guanyu sulian zhuanjia daochang gongzuo qingkuang de baogao » 关于苏联专家到厂工作情况的报告 (Rapport sur le travail des experts soviétiques pour les studios), *Yewu tongbao* 业务通报 (Bulletin des activités professionnelles), 10, s. p.

Bureau du cinéma, 1953, « 1954-1957 nian dianying gushi pian zhuti、ticai tishi » 1954-1957 年电影故事片主题、题材提示 (Propositions de thèmes et de sujets pour les films de fiction pour la période 1954-1957), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 348-360.

Cai C., 蔡楚生, 1952, « Gaizao sixiang, wei guanche mao zhuxi wenyi luxian er fendou » 改造思想，为贯彻毛主席文艺路线而奋斗 (Réformer la pensée, se battre pour s'imprégner de la pensée politique de Mao dans le domaine des arts et des lettres), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 248-256.

Cai C. 蔡楚生, 1954, « Zai dianyingju 1954 nian di sanci zhipian chang changzhang huiyi shang de jianghua » 在电影局 1954 年第三次制片厂厂长会议上的讲话 (Discours à la 3^e réunion des directeurs des studios cinématographiques du Bureau du cinéma en 1954), in : Qi Z. 启之, 2010, *Mao Zedong shidai de renmin dianying 1949-1966* 毛泽东时代的人民电影 1949-1966 (Le cinéma du peuple à l'époque de Mao Zedong 1949-1966), Taipei, Showwe Information Co. Ltd., pp. 163-164.

Cai C. 蔡楚生, 1958, « You ducao jiu de jinxing douzheng : zai 'meiyou wancheng de xiju' taolun dahui shang de zongjie fayan » 有毒草就得进行斗争——在〈没有完成的喜剧〉讨论大会上的总结发言 (Là où il y a une plante vénéneuse, il faut livrer combat : discours de clôture de la réunion sur La comédie inachevée), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, s. p.

Chen B. 陈播, 1956, « Yishu lingdao : xinqin de yuanding » 艺术领导——辛勤的园丁 (L'encadrement dans le domaine des arts : le jardinier infatigable), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 19-20.

Chen B. 陈波儿, 1950a, « Guanyu 1951 nian gushi pian chuanguo jihua cao'an ji youguan

biandao gongzuo de yijian » 关于 1951 年故事片创作计划草案及有关编导工作的意见 (Sur le projet de plan de création des films de fiction pour l'année 1951 et remarques sur le travail de réalisation), *Yewu tongxun* 业务通讯 (Bulletin d'information), le 15 août, in : Hu J. 胡菊彬, 1995, *Zhongguo dianying yishi xingtai shi* 中国电影意识形态史 (Histoire de l'idéologie du cinéma chinois), Pékin, Zhongguo guangbo dianshi chubanshe 中国广播电视出版社 (China Radio & Television Publishing House), pp. 33-34.

Chen B. 陈波儿, 1950b, « Gushipian congwu daoyou de biandao gongzuo » 故事片从无到有的编导工作 (La création des longs métrages des auteurs-réalisateurs à partir de rien), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 I* 中国电影研究资料 1949-1979. 上卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume I), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 58-66.

Chen H. 陈荒煤, 1953, « Zuojia yao nuli chuangzuo dianying juben » 作家要努力创作电影剧本 (Les écrivains doivent se consacrer à la rédaction de scénarios), in : Chen H. 陈荒煤, 2013, *Chen Huangmei Wenji VII : Dianying pinglun I* 陈荒煤文集·第七卷：电影评论(上) (Collection des œuvres de Chen Huangmei, volume VII : Critique du film 1), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 7-11.

Chen H. 陈荒煤, 1956, « Guanyu dianying yishu de 'baihua qingfang' » 关于电影艺术的“百花齐放” (À propos de l'art cinématographique de la campagne des Cent Fleurs), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 5-10.

Chen H. 陈荒煤, 1958, « Dianying yuejinhui shang de fayan » 电影跃进会上的发言 (Discours à la réunion du Grand bond en avant), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de Recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 195-198.

Chen H. 陈荒煤, 1980, « Zhongguo geming zhanzheng dianying he dianying chuangzuo » 中国革命战争电影和电影创作 (Films de la guerre révolutionnaire chinoise et création cinématographique), in : Chen H. 陈荒煤, 1980, *Jiefangji* 解放集 (Collection de la Libération), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社 (Éd. littérature et art de

Shanghai), pp. 262-283.

Chen L. 陈鲤庭, 1956, « Daoyan yinggai shi yingpian shengchan de zhongxin huanjie » 导演应该是影片生产的中心环节 (Le réalisateur doit être le maillon central de la production cinématographique), Le *Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 23 novembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979. 中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 47-50.

Comité de rédaction du *Cinéma chinois* 《中国电影》编辑部, 1956, « Bianjibu de hua » 编辑部的话 (Le mot de la rédaction), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, p. 96.

Conseil des affaires de l'État, 1953, « Guanyu jiaqiang dianying zhipian gongzuo de jue ding » 关于加强电影制片工作的决定 (Instructions sur le renforcement de la production des films), in : la Direction générale du ministère de la Culture dir., *Wenhua gongzuo wenjian ziliao huibian 1 (1949-1959)* 文化工作文件资料汇编 (一) (1949-1959) (Compilation de documents sur le travail culturel, volume I, 1949-1959), pp. 143-147.

Cui B. 崔斌箴, 2009, « Guoqing xianlipian huimin zhidui paishe qianhou » 国庆献礼片回民支队拍摄前后 (Avant et après le tournage du Détachement des Hui, film commémoratif de la fête nationale), *Bainianchao* 百年潮 (Vague du centenaire), 3, pp. 69-72.

Cui X. 崔晓婕, 2015, « Xinzhongguo 'shiqi nian' kangzhan dianying de zhuyao xushi moshi » 新中国“十七年”抗战电影的主要叙事模式 (Principaux modes narratifs des films de guerre antijaponaise durant les dix-sept premières années de l'époque de Mao), *Mingzuo xinshang* 名作欣赏 (Revue des chefs d'œuvre), 9, pp. 167-168.

Di D. 狄翟, 1999, « Fengyu shiqi nian : fang Xu Sangchu » 风雨十七年——访徐桑楚 (Dix-sept ans de vent et de pluie – l'entretien avec Xu Sangchu), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 4, pp. 77-82.

Du X. 杜霞, 2009, « Geming lunli jiaohua tixi zhong de 17 nian jiaoyu chengzhang dianying » 革命伦理教化体系中的 17 年教育成长电影 (Le système d'endoctrinement et l'éthique

révolutionnaire dans les films à visée éducative de la période maoïste), *Dongyue luncong* 东岳论丛 (Dongyue Tribune), 4, pp.60-64.

Duzan B., 2010, « *Ma vie*, La nouvelle de Lao She et le film de Shi Hui », disponible sur : http://www.chinese-shortstories.com/Adaptations%20cinematographiques_LaoShe_Ma_vie.htm [consulté le 15 mars 2017].

Eastman L. E., « Nationalist China during the Sino-Japanese War 1937-1945 » (La Chine nationaliste durant la Guerre sino-japonaise 1937-1945), in : Fairbank J. K., Feuerwerker A., 1986, *The Cambridge History of China. Vol. 13 : Republican China, 1912-1949, Part 2.* (L'histoire de Cambridge de la Chine. Vol. 13 : République de Chine, 1912-1949, 2^e partie), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 547-609.

Éditorial du *Quotidien du Peuple*, 1953, « Nuli fazhan wenxue yishu chuanguo » 努力发展文学艺术创作 (Développer activement de la création littéraire et artistique), le 8 octobre.

Feng B. 冯白鲁, 1952, « Pipan wo de geren zhuyi sixiang zuofeng » 批判我的个人主义的思想作风 (La critique de ma pensée individualiste) in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 268-270.

Feng D. 冯德英, 1958, « Wo zeyang xiechu le 'Ku caihua' » 我怎样写出了〈苦菜花〉 (Comment j'ai écrit *Le laiteron des champs*), *Jiefangjun wenyi* 解放军文艺 (Revue d'Art et de littérature de l'Armée de libération), 6, in : Le Département d'études chinoises de l'Université de Wuhan, 1978, *Zhongguo xiandai zuojia tan chuanguo jingyan* 中国现代作家谈创作经验 (Les écrivains chinois modernes à propos de l'expérience créative.), Wuhan, Wuhan daxue chubanshe 武汉大学出版社 (Éd. de l'Université de Wuhan), pp. 286-291.

Foucault M., 1994, « Le jeu de Michel Foucault », in : Foucault M. 1994, *Dits et écrits*, III, Paris, Gallimard, pp. 298-329.

Gao H. 高华, 2000, « Yan'an wenyi zuotanhui yu Mao Zedong 'dang wenhua'guan de xingcheng » 《延安文艺座谈会与毛泽东“党文化”观的形成》 (« Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » et la formation de la 'culture du Parti 'de Mao Zedong), in : Gao H. 高华, 2000, *Hongtaiyang shi zenyang shenqii de – Yan'an zhengfeng de lailong qumai* 红太阳是怎样升起的—延安整风的来龙去脉 (Comment le soleil rouge s'est élevé : l'origine et le développement de la campagne de rectification de Yan'an), Hong Kong, Zhongwen daxue chubanshe 中文大学出版社 (Chinese University of Hong Kong Press), disponible sur : <http://www.chinainperspective.com/ArtShow.aspx?AID=15817> [consulté le 10 avril 2019].

Gao H. 高华, 2005, « Ruhe renshi Mao Zedong shidai ? » 如何认识毛时代 (Comment connaître l'époque de Mao Zedong), *Wenji yanjiu* 文艺研究 (Études de littérature et d'art), 9, pp.127-129.

Gong Y. 龚艳, 2013, « Chongjian 'shiqi' nian dianying jidiao de xingcheng » 重建与“十七年”电影基调的形成 (La reconstruction du mode du nouveau film chinois pendant dix-sept ans), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 8, pp. 87-92.

Guo M. 郭沫若, 1956, « Xin ernv yingxiong zhuan : Xu » 新儿女英雄传•序 (*Nouveaux héros et héroïnes* : Préface), in : Yuan J. 袁静, Kong J. 孔厥, 1956, *Xin ernv yingxiong zhuan* 新儿女英雄传 (*Nouveaux héros et héroïnes*), Pékin, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), p.1.

He Z. 何仲勉, 2001, « Hongxing shanshan fang guangcai : bayi dianying zhipianchang fazhan jishi » 红星闪闪放光彩：八一电影制片厂发展纪实 (L'étoile rouge brille de tous ses feux : chronologie du développement du Studio du Premier-Août), *Dangshi tiandi* 党史天地 (Revue sur l'histoire du Parti communiste chinois), 8, pp. 18-19.

Hong S. 洪深, 1935, « Wode dagushiqi yijing guoleme ? » 我的打鼓时期已经过了么？ (Mon temps de batterie est déjà passée ?), in : Hong S. 洪深, 1959, *Hong Shen Wenji* 洪深文集 (Les œuvres de Hong Shen), Volume 4, Pékin, Zhongguo xiju chubanshe 中国戏剧出版社 (China Theater Press), pp. 532-538.

Hu Q. 胡乔木, 1991, « Zhi zhongguo kangri zhanzheng shixuehui chengli dahui de xin » 致中国抗日战争史学会成立大会的信 (Lettre destinée à l'Association chinoise d'histoire de la guerre pour résister à l'agression japonaise lors de sa fondation), *Kangri zhanzheng yanjiu* 抗日战争研究 (La revue scientifique sur la Guerre pour résister à l'agression japonaise), 1, pp. 1-2.

Huangfu Y. 皇甫宜川, 2005, « Nahan, ouge, fansi – kangzhan ticaï dianying de yanbian » 呐喊、讴歌、反思——抗战题材电影的演变 (Acclamation, célébration et réflexion : l'évolution des films traitant de la Guerre antijaponaise), in : Chen J. 陈景亮 dir. *Huigu yu zhanwang : zhongguo dianying 100 zhounian guoji luntan wenji* 回顾与展望——中国电影 100 周年国际论文集 (Rétrospect et Prospect - Actes internationaux du 100^e anniversaire du cinéma chinois), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 102-110.

La Cour Pénale, 2010, « Les actes d'agression », disponible sur :

[http://www.icc-cpi.int/fr_menus/icc/about the court/frequently asked questions/Pages/14.aspx](http://www.icc-cpi.int/fr_menus/icc/about%20the%20court/frequently%20asked%20questions/Pages/14.aspx). [consulté le 5 mai 2013].

Lao S. 老舍, 1956, « Jiujiu dianying » 救救电影 (Sauvez le cinéma), *Le Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 1 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979. 中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 57-59.

Le groupe dirigeant du Parti du ministère de la Culture et le groupe dirigeant du Parti de la Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques, 1962, « Guanyu dangqian wenxue yishu gongzuo ruogan wenti de yijian (cao'an) 关于当前文学艺术工作若干问题的意见 (草案) (Avis concernant certaines questions d'actualité inhérentes à la production artistique et littéraire (projet)) in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979 中 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 388-398.

Le ministère de la Culture, 1957, « Wenhua bu dangzu Guanyu gaijin dianying zhipian gongzuo ruogan wenti de baogao » 文化部党组关于改进电影制片工作若干问题的报告 (Rapport du groupe dirigeant du Parti du ministère de la Culture concernant certaines questions relatives à l'amélioration du travail cinématographique), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979 中 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 92-93.

Le ministère de la Culture, 1962, « Guanyu jiaqiang dianying yishupian chuanguo he shengchan lingdao de yijian (cao'an) » 关于加强电影艺术片创作和生产领导的意见 (草案) (Avis sur le renforcement de l'encadrement de la création et la production de films d'art cinématographique (projet), Archives du ministère de la Culture de la République populaire de Chine.

Leyda J., 1985 « Zhao Yiman », in : Quiquemelle M.-C. et Passek J.-L. dirs., 1985, *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 200-201.

Li J. 李俊, 1984, « Shishi, xugou, yishu zhenshi – cong yingpian huimin zhidui de chuanguo tanqi » 史实、虚构、艺术真实——从影片回民支队的创作谈起 (Entre réalité historique, fiction et réalité artistique – la genèse du film Le détachement du peuple des Hui), in : Centre de recherche sur l'art cinématographique chinois 中国电影艺术研究中心 dir., 1984, *Lishi, zhanzheng, dianyingmei* 历史、战争、电影美 (Histoire, guerre et esthétique du film), Pékin, Jiefangjun wenyi chubanshe 解放军文艺出版社 (Éd. Art et littérature de l'Armée de libération), pp. 99-107.

Li Q. 李启军, 2004, « Yingxiong chongbai yu dianying xushi zhong de 'yingxiong qingjie' » 英雄崇拜与电影叙事中的“英雄情结” (Le culte du héros et le ‘complexe du héros’ dans le récit cinématographique), *Beijing dianying xueyuan xuebao* 北京电影学院学报 (Journal de l'Institut du cinéma de Pékin), 3, pp. 1-8.

Li T. 李陀, 1998, « Wang Zengqi yu xiandai hanyu xiezuo — jiantan mao wenti » 汪曾祺与现代汉语写作——兼谈毛文体 (Wang Zengqi et l'écriture chinoise moderne, et une discussion sur le « style de Mao »), *Huacheng* 花城, 10, disponible sur :

<https://www.douban.com/group/topic/8051808/> [consulté le 10 avril 2019].

Li T. 李陀, 2000, « Ding Ling bu jian dan —— geming shiqi zhishi fenzi zai huayu shengchan zhong de fuza jue se » 丁玲不简单——革命时期知识分子在话语生产中的复杂角色 (Ambiguë Ding Ling : le rôle complexe des intellectuels dans la production discursive pendant le régime maoïste), in : He X. 贺雄飞 dir., 2000, *Jinri sichao : « Beijing wenxue » suibi jishi jingpin* 今日思潮:《北京文学》随笔纪实精品 (Courants de pensée actuels : essais informels de Littérature de Pékin), Changchun, Jilin wenshi chubanshe 吉林文史出版社 (Jilin Literature and History Press), pp. 417-435.

Li Y. 李一, Gong Z. 龚之方, 1936, « Tuijian 'langshan diexue ji' » 推荐〈狼山喋血记〉 (Recommander *Bain de sang sur la montagne aux loups*), *Da wanbao* 大晚报 (Le grand journal du soir), le 22 novembre.

Li Y. 李英儒, 1960, « Guanyu 'Yehuo chunfeng dou gucheng' : cong chuanguo dao xiugai » 关于〈野火春风斗古城〉——从创作到修改 (À propos de *Luttes dans une ville ancienne* : de la création à la révision), *Renmin Wenxue* 人民文学 (La littérature du peuple), 7, in : Le Département d'études chinoises de l'Université de Wuhan, 1978, *Zhongguo xiandai zuojia tan chuanguo jingyan* 中国现代作家谈创作经验 (Les écrivains chinois modernes à propos de l'expérience créative.), Wuhan, Éd. Université de Wuhan. pp. 363-369.

Liu Y. 刘洋 et Lin J. 林吉安, 2015, « Minguo kangzhan dianying shulun (1931-1949) » 民国抗战电影述论 1931-1949 (Sur les films de guerre antijaponais en République de Chine 1931-1949), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 9, pp. 102-106.

Lu D., 陆定一, 1956, « Baihua qifang, baijia zhengming » 百花齐放, 百家争鸣 (Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent), *Le Quotidien du Peuple*, le 13 juin.

Lu X. 陆小宁, 2010, « Zhang Ruifang : Modelling the socialist Red Star » (Zhang Ruifang : la modélisation de la star socialiste rouge), in : Zhang Y. et Farquahar M. 2010, *Chinese Film Stars* (Stars chinoises de cinéma), Abingdon, Éd. Routledge, pp. 97-107.

Luo J. 罗静予, 1964, « Tui la yao yi : xiao bing Zhang Ga jingtou yundong zatan » 推拉摇

移：小兵张嘎镜头运用杂谈 (Zoom et travelling, à propos des mouvements de caméras du film Zhang Ga le petit soldat), *Dianying yishu* 电影艺术 (Art du film), pp. 68-72.

Lü B., 吕班, 1951, « Wo Renshi le wo de cuowu sixiang » 我认识了我的错误思想 (Je connais mes mauvaises pensées), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 220-223.

Ma H. 马海垒, 2012, « Cong Nie Er de qunzhong gequ zhong kan qi chuanguo tezheng – yi biyeghe he yiyongjun jinxingqu weili » 从聂耳的群众歌曲中看其创作特征——以毕业歌和义勇军进行曲为例 (Les particularités des chansons populaires de Nie Er : l'exemple de La chanson de fin d'études et La marche des Volontaires), *Minzu yinyue* 民族音乐 (musique folklorique), 3, pp. 33-35.

Mao Z. 毛泽东, 1938, « Lun chijiuzhan » 论持久战 (De la guerre prolongée), disponible sur : <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-193805b.htm> [consulté le 15 mai 2019].

Mao Z. 毛泽东, 1945, « Lun lianhe zhengfu » 论联合政府 (Du gouvernement de coalition), disponible sur : <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-19450424.htm> [consulté le 20 mars 2017].

Mao Z. 毛泽东, 1951, « Zai wenyi jie zhankai zhengfeng xuexi » 在文学艺术界开展整风学习 (Rectification du style de travail dans les milieux littéraires et artistiques), in : Mao Z. 毛泽东, 2002, *Mao Zedong wenyi lunji* 毛泽东文艺论集 (Recueil d'écrits sur la littérature et l'art de Mao Zedong), Pékin, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社 (Éd. des archives centrales), pp.138-139.

Mao Z. 毛泽东, 1957, « Shiqing zhengzai qi bianhua » 事情正在起变化 (Les choses sont en train de changer), in : Mao Z. 毛泽东, 1977, *Mao Zedong xuanji di wu juan* 毛泽东选集第五卷 (Les œuvres choisies de Mao Zedong, volume 5), Pékin, Renmin chubanshe 人民出版社 (Éd. du peuple), pp. 423-429.

Mao Z. 毛泽东, 1963, « Mao Zedong dui wenxue yishu de pishi » 毛泽东对文学艺术的批示 (La directive de Mao Zedong sur la littérature et l'art), le 12 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979 中 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 418-419.

Mao Z. 毛泽东, 1964, « Mao Zedong dui wenxue yishu de pishi » 毛泽东对文学艺术的批示 (La directive de Mao Zedong sur la littérature et l'art), le 27 juin, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979 中 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 436.

Meng F. 孟繁华, 1998, « Shehui zhuyi xianshi zhuyi de lai yuan yu zai zhongguo de jieshou » 社会主义现实主义的来源与在中国的接受 (Les origines du réalisme socialiste et son accueil en Chine), *Guangbo dianshi daxue xuebao* 广播电视大学学报 (Journal de l'Université de radio et de télévision), 4, pp. 25-30.

Meng F. 孟繁华, 2001, « Shehui zhuyi xianshi zhuyi » 社会主义现实主义 (Le réalisme socialiste), in : Hong Z. 洪子诚, Meng F. 孟繁华, dirs., 2001, *Dangdai wenxue guanjianci* 当代文学关键词 (Mots clés de la littérature contemporaine), Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社 (Guangxi Normal University Press), pp. 8-17.

Meng G. 孟国祥, Zhang Q. 张庆军, 1995 « Guanyu kangri zhanzheng zhong woguo junmin shangwang de shuzi wenti » 关于抗日战争中我国军民伤亡数字问题 (Question concernant le nombre de victimes militaires et civiles pendant la Guerre pour résister à l'agression japonaise), *Kangri zhanzheng yanjiu* 抗日战争研究 (La revue scientifique sur la Guerre pour résister à l'agression japonaise), 3, pp. 94-107.

Meng H., 孟华, 2001, « Bijiao wenxue xingxiangxue » 比较文学形象学 (Étude des formes dans la littérature comparée), Pékin, Beijing daxue chubanshe 北京大学出版社 (Éd. de l'Université de Pékin).

Meng L. 孟犁野, 2001, « Yuanze xing yu linghuo xing de jiehe : chongwen zhonggong zhongyang xuanchuan bu 1948 nian ‘Guanyu dianying gongzuo de zhishi’ yide » 原则性与灵活性的结合: 重温中共中央宣传部 1948 年<关于电影工作的指示>一得 (Associer principe et flexibilité : étude des ‘Instructions à propos du travail cinématographique’ datant de 1948 du département de la propagande du Comité central du PCC), *Dianying yishu* 电影艺术 (Art du film), 4, pp. 9-13.

Miao Z. 苗壮, 2016, « ‘shiqi nian’ kangzhan dianying shiguan yu leixing huang yanjiu » “十七年”抗战电影史观与类型化研究 (Études sur les concepts historiques et la catégorisation des films traitant la thématique de la Guerre antijaponaise durant les dix-sept premières années de l’époque de Mao), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 1, pp. 135-141.

Ministère de la Culture (Chine), 1950, « Wenhua bu guanyu dianying ye wuge zaxing banfa » 文化部关于电影业五个暂行办法 (Cinq décrets provisoires du ministère de la Culture sur l’industrie cinématographique), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l’art), pp. 67-71.

Ministère de la culture (Chine), 1951, « Wenhua bu 1950 nian quanguo wenhua yishu gongzuo baogao yu 1951 nian jihua yaodian (1951 nian siyue) » 文化部一九五零年全国文化艺术工作报告与一九五一年计划要点 (一九五一年四月) (Rapport sur les travaux culturels et artistiques nationaux en 1950, et les points essentiels du plan pour 1951), in : Ministère de la culture dir., *Wenhua gongzuo wenjian ziliao huibian 1* 文化工作文件资料汇编第一卷 (Compilation de documents sur le travail culturel, volume I (confidentiel), pp. 1-11.

Note de la rédaction du *Quotidien du peuple*, 1951, « Gei Demian Bedny de xin » 给 Demian Bedny 的信 (Lettre à Demian Bedny), *Quotidien du peuple*, 12 août.

Office du Bureau du cinéma, 1958a, « Huiyi jianbao » 会议简报 (Compte-rendu de réunion simplifié), le 2 novembre, Archives du ministère de la Culture de la République populaire de Chine.

Office du Bureau du cinéma, 1958b, « Huiyi jianbao 5 » 会议简报 (5) (Compte-rendu de réunion simplifié 5), le 7 novembre, Archives du ministère de la Culture de la République populaire de Chine.

Office du Bureau du cinéma, 1958c, « Huiyi jianbao 6 » 会议简报 (6) (Compte-rendu de réunion simplifié 6), le 7 novembre, Archives du ministère de la Culture de la République populaire de Chine.

« Ouverture de séance de la première Conférence nationale sur l'écriture de scénarios cinématographiques », 1953, « Diyi jie quanguo dianying juban chuangzuo huiyi kaimu » 第一届全国电影剧本创作会议开幕, *Dazhong dianying* 大众电影 (Cinéma populaire), 4. s.p.

Ouyang Y. 欧阳予倩, Cai C. 蔡楚生, *et al.* 1949, « Dianying zhengce xianyi » 电影政策献议 (Propositions sur les politiques cinématographiques), *in* : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp.3-5.

Pickowicz P.-G. 2007, « Acting like revolutionnaires : Shi Hui, the Wenhua studio, and Private-sector filmmaking 1949-1952 » (Agir comme des révolutionnaires : Shi Hui, le studio Wenhua et la réalisation de films du secteur privé 1949-1952), *in* : *Dilemmas of Victory : the early years of the People's republic of China* (Dilemmes de victoire : les premières années de la République populaire de Chine 1949-1952), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Presse, pp. 257-288.

Pozner V., « Le 'réalisme socialiste' et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique », *in* : Feigelson K. dir., 2005, *Cinéma politique : cinéma et stalinisme*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 11-18.

Qian Q. 钱庆国, 2002, « Xin zhongguo kangzhan tici dianying gushipian xingtai yanbian » 新中国抗战题材电影故事片形态演变 (Évolution des films de fiction sur la Seconde Guerre sino-japonaise dans la Chine nouvelle), *Jiefangjun yishu xueyuan yuanbao* 解放军艺术学院学报 (Journal de l'Académie des Arts PLA), 4, pp. 12-19.

Qin H. 秦晖 2005, « Shui shi nongmin » 谁是农民? (Qui est le paysan ?), in : Tian C. 田翠琴, Qi X. 齐心, 2005, *Nongmin xianxia* 农民闲暇 (Les loisirs des paysans), Pékin, Shehui kexue wenxian chubanshe 社会科学文献出版社 (Social Sciences Academic Press), s. p.

Quotidien du peuple dir., 1965, « Danghao wuchan jieji geming jiebanren – Beijing shi shaonianong xiaopengyou zuotan yingpian xiaobing Zhang Ga he jimaixin » 当好无产阶级革命接班人——北京市少年宫小朋友座谈影片小兵张嘎和鸡毛信 (Devenir les dignes successeurs de la révolution prolétarienne – Des enfants discutent des films *Zhang Ga le petit soldat* et *La lettre à plumes* à la Maison des jeunes de Pékin), le *Quotidien du peuple*, le 26 août.

Shao Y. 邵瑜莲, 2014, « Shi Dongshan kangzhan dianying de jianshu yu tezheng » 史东山抗战电影的建树与特征 (Les contributions et les caractéristiques des films sur la Guerre antijaponaise de Shi Dongshan), *Kangzhan wenhua yanjiu* 抗战文化研究 (Études sur la culture de la Guerre antijaponaise), 8, pp 212-222.

Shi B. 史博公, 2005, « Yizhong tica, bieyang fengcai : zhongguo kangzhan tica dianying shuping (1932-2005) » 一种题材, 别样风采——中国“抗战题材”电影述评 (1932-2005) « Une variété de thèmes : exposé synthétique des films chinois sur la Guerre antijaponaise (1932-2005) », *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 5, pp. 80-86.

Shi D. 史东山, 1949, « Hebi zai panghuang » 何必再彷徨 (Pourquoi hésiter encore ?), in : Lu H. 陆弘石, Li D. 李道新 et Zhao X. 赵小青 dirs., 2002, *Shi Dongshan yingcun Shang* 史东山影存 上 (Collection des œuvres de Shi Dongshan de Shi Dongshan, volume I), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (China Film Press), pp. 622-623.

Shi D. 史东山, 1949, « Muqian dianying yishu de zuofa » 目前电影艺术的做法 (Pratiques actuelles dans l'art cinématographique), *Le Quotidien du Peuple*, le 17 août, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 35-37.

Shi D. 史东山, 1951, « Zai juying zhouhui shang ting Shi Dongshan baogao ceji » 在剧影周

会上听史东山报告侧记 (Aperçu du rapport de Shi Dongshan lors de la réunion hebdomadaire consacrée au cinéma et au théâtre), *Qingqing dianying* 青青电影 (Qingqing Film), 9, s. p.

Shi D. 史东山, 1950, « Guanyu 'xin ernü yingxiong zhuan' » 关于〈新儿女英雄传〉 (Concernent *Les nouveaux héros et héroïnes*), *Dazhong dianying* 大众电影 (Cinéma populaire), 18, in : Lu H. 陆弘石, Li D. 李道新, Zhao X. 赵小青, dirs., 2002, Shi Dongshan wencun I 史东山文存 (Collection des œuvres de Shi Dongshan, volume I), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (China Film Press), pp. 644-647.

Shi D. 史东山, 1952, « Renzhen xuexi, nüli gaizao ziji » 认真学习努力改造自己 (Étudier la politique avec application et tout faire pour se réformer), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 257-263.

Shi H. 石挥, 1954, « 'Jimaixin' Daoyan chanshu » '鸡毛信'导演阐述 (Note de réalisateur de *La lettre à plumes*), in : Fédération des arts et des lettres de la ville de Shanghai et association des réalisateurs shanghaiens 上海市文学艺术联合会与上海电影家协会 dir., 2005, *Yinse yinji : Shanghai yingren chuanguo wenxuan* 银色印记：上海影人创作文选 (Empreintes argentées : les réalisateurs shanghaiens et leurs créations), Fudan daxue chubanshe 复旦大学出版社, pp. 29-33.

Shi H. 石挥, 1956, « Wo dui 'zhengmin' de yidian kanfa » 我对“争鸣”的一点看法 (Mon point de vue sur ce débat), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 20-21.

Shi H. 石挥, 1956, « Zhongshi zhongguo dianying de chuantong » 重视中国电影的传统 (Préserver la tradition cinématographique chinoise), *Le Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 3 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979.中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 59-60.

Sontag S., 1981, « Fascinating Fascism » (Fascinant fascisme), in : Sontag S., 1981, *Under the*

sign of Saturn (Sous le signe de Saturne), New York, Éd. Vintage Books, pp.73-105.

Su L. 苏里, Wu Z. 武兆堤, 1959, « 'Pingyuan youjidui' daoyan chanshu » 《平原游击队》导演阐述 (Le note des réalisateurs *La guérilla de la plaine*), in : Zuo L. 佐临 *et al.*, 1959, *Dianying daoyan chanshu ji* 电影导演阐述集 (Collection des notes des cinéastes), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 47-70.

Sun Y. 孙瑜, 1956, « Zunzhong dianying de yishu chuantong » 尊重电影的艺术传统 (Respect de la tradition artistique du cinéma), Le *Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 29 novembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979.中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 54-56.

Union des studios de Shanghai, 1952, « Shanghai lianhe dianying zhipianchang wenyi zhengfeng xuexi zongjie baogao » 上海联合电影制片厂文艺整风学习总结报告 (Bilan de la campagne de rectification de l'Union des studios de Shanghai), in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979* 中国电影研究资料 1949-1979 (Les Matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), Volume I, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 306-325.

Véray L., 2011, « Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre : endoctrinement ou consentement de l'Opinion », in : Bertin-Maghit J.-P. 2011, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Éd. Nouveau Monde, 2015 (2^e édition), pp. 27-62.

Wang G. 汪巩, 1956, « Dianying shiye zouguo de yiduan wanlu » 电影事业走过的一段弯路 (Les vicissitudes de l'industrie cinématographique), Le *Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 28 novembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979.中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 51-54.

Wang L. 王阑西, 1956, « Dianying gongzuo zhong de jige wenti » 电影工作中的几个问题

(Quelques problèmes dans le travail cinématographique), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 3-4.

Wang M. 汪民安, 2004, « Women shidai de toufa » 我们时代的头发 (Les cheveux de notre époque), in : Wang M. 汪民安 dir., 2004, *Shenti de wenhua zhengzhixue* 身体的文化政治学 (Politique culturelle du corps), Kaifeng, Henan daxue chubanshe 河南大学出版社 (Éd. de l'Université de Henan), pp. 246-254.

Wang P. 王苹, 1959, « 'Liubao de gushi' daoyan chanshu » 《柳堡的故事》导演阐述 (Le note du cinéaste de *L'histoire du village de Liubao*), in : Zuo L. 佐临 et al., 1959, *Dianying daoyan chanshu ji* 电影导演阐述集 (Collection des notes des cinéastes), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 150-163.

Wang Y. 汪洋, 1985, « Beijing dianying zhipianchang dansheng sanshiwu zhounian » 北京电影制片厂诞生三十五周年 (35^e anniversaire du Studio de Pékin), in : Département de recherche sur l'histoire du cinéma de l'Association des cinéastes chinois, dir., 1985, *Zhonghua renmin gongheguo dianying shiye sanshiwu zhounian 1949-1984* 中华人民共和国电影事业三十五年 1949-1984 (35 ans de carrière de l'industrie cinématographique de la République populaire de Chine 1949-1984), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 56-95.

Weng Y. 翁燕, 2003, « Wangshi huihuang, heyiweiiji : bayi dianying zhipian chang changzhang Ming Zhenjiang fangtan » 往事辉煌，何以为继：八一电影制片厂厂长明振江访谈 (Comment s'y prendre pour perpétuer un passé glorieux ? Interview de Ming Zhenjiang, directeur du Studio du Premier-Août), *Dianying* 电影 (Cinéma), 12, pp. 7-8.

Wenyi Bao, 1951, « Renzhen xuexi, gaizao sixiang, gaijin gongzuo » 认真学习，改造思想，改进工作 (Étudier sérieusement la politique, réformer la pensée et progresser dans le travail), *Wenyi Bao* 文艺报 (Journal des arts et des lettres), le 10 décembre.

Wu D. 吴迪, 2005, « Jiaoshoujia houmian de zhenshi : shehui zh yi xianshi zhuyi » 脚手架后面的真实：社会主义现实主义 (La vérité derrière l'échafaudage : le réalisme socialiste), *Dianying yishu* 电影艺术 (Art du film), 1, pp. 44-50.

Wu T. 吴天, 1957, « Lü Ban zai xiju de muhou ganle xie shenme » 吕班在喜剧的幕后干了些什么 (Ce que Lü Ban a fait dans les coulisses de La Comédie inachevée) », *Dazhong dianying* 大众电影 (Cinéam popualire), 9.

Wu T. 吴天, 1958, « Poshì Sha Meng Guo Wei de fandong lundian 剖视沙蒙、郭维的反动论点 (Disséquer les arguments réactionnaires de Sha Meng et Guo Wei), in : Éd. du cinéma chinois 中国电影出版社 dir., 1958, *Hanwei dang dui dianying shiye de lingdao* 捍卫党对电影事业的领导.续篇 (Défendre l'encadrement du Parti dans l'industrie cinématographique – suite), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 40-58.

Wu Z. 吴祖光, 1957a, « Zai 1957 nian 5 yue 13 ri wenlian di'er ci zuotanhui shang de fayan » 在 1957 年 5 月 13 日文联第二次座谈会上的发言 (Discours prononcé lors de la deuxième réunion de la Fédération littéraire et artistique du 13 mai 1957), in : Niu H. 牛汉, Deng J. 邓九平 dirs., 1998, *Jingjilu : jiyi zhong de fanyoupai yundong* 荆棘路：记忆中的反右派运动 (Un chemin épineux : un mouvement antidroitier en mémoire), Pékin, Economic Daily Press, pp. 82-93.

Wu Z. 吴祖光, 1957b, « Dang 'chenzao bie lingdao yishu gongzuo' » 党“趁早别领导艺术工作” (Il vaudrait mieux que le Parti n'encadre pas le travail artistique), *Xiju Bao* 戏剧报 (Actualités du théâtre), le 3 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979.中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 115-118.

Wu Z. 吴祖光, 1998, « Cong 1957 nian shuoqi » 从 1957 年说起 (Paroles de cinéaste depuis 1957), in : Niu H. 牛汉, Deng J. 邓九平 dirs., 1998, *Jingjilu : jiyi zhong de fanyoupai yundong* 荆棘路：记忆中的反右派运动 (Un chemin épineux : un mouvement antidroitier en mémoire), Pékin, Jingji ribao chubanshe 经济日报出版社 (Economic Daily Press), pp. 82-93.

Xi Z. 习仲勋, 1953, « Duiyu dianying gongzuo de yijian : zai quanguo diyi jie dianying juban huiyi shang baogao zhong zuihou bufen » 对于电影工作的意见——在全国第一届电影剧

本会议上报告中最后部分 (Suggestions sur le travail cinématographique : la partie finale du rapport de la première Conférence nationale sur les scénarios cinématographiques), Bureau de rédaction de l'écriture de scénarios du Bureau central du cinéma dir., *Dianying juzuo tongxun* 电影剧作通讯 (Bulletin d'informations sur les scénaristes de films), 1, s. p.

Xia X. 夏杏珍, 1996, « 'Baihua qifang, baijia zhengming' fangzhen de xingcheng guocheng de lishi huigu » “百花齐放，百家争鸣”方针的形成过程的历史回顾 (Point historique sur l'élaboration de la politique 'Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent'), *Wenyi Bao* 文艺报 (Journal des arts et des lettres), le 3 mai.

Xia Y. 夏衍, 1958, « Zai taolun yishupian fang weixing zuotanhui shang de baogao » 在讨论艺术片放卫星座谈会上的报告 (Rapport du symposium sur les films artistiques satellites), le 1^{er} novembre, Archives du ministère de la Culture de la République populaire de Chine.

Xia Y. 夏衍, 1993, « Xin de bashe » 新的跋涉 (Nouveaux périples), in : Chen B. 陈播 dir. *Zuoyi dianying yundong* 中国左翼电影运动 (Le mouvement cinématographique de gauche en Chine), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 9-14

Xu G. 徐光耀, 1963, « 'Xiaobing Zhang Ga' juben » 《小兵张嘎》剧本 (Le scénario de *Zhang Ga le petit soldat*), in : Éd. du cinéma chinois dir., (1981) *Zhongguo dianying juban xuanji* (9) 中国电影剧本选集 (九) (Recueil de scénarios du cinéma chinois, volume 9), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 637-706.

Xu S. 徐桑楚, 1985, « Jiwang kailai de shanghai dianying zhipian chang » 继往开来的上海电影制片厂 (Le Studio de Shanghai innove en s'inspirant de la tradition), in : Département de recherche sur l'histoire du cinéma de l'Association des cinéastes chinois, dir., 1985, *Zhonghua renmin gongheguo dianying shiye sanshiwu zhounian 1949-1984* 中华人民共和国电影事业三十五年 1949-1984 (35 ans de carrière de l'industrie cinématographique de la République populaire de Chine 1949-1984), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 96-120.

Xu S. 徐苏灵, 1956, « Daoyan yinggai you chuangzuo shang de zhudong » 导演应该有创作

上的主动 (Le réalisateur doit prendre l'initiative sur le plan créatif), *Le Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 19 novembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979.中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 37-39.

Yan Y. 颜一烟, 1979, « Cong zhonghua nver dao fenghuo shaonian » 从中华女儿到烽火少年 (Du film *Filles de Chine* au *Jeune homme au temps de la guerre*), *Dianying yishu* 电影艺术 (Art du film), 5, pp. 70-74.

Yan Y. 颜一烟, 1995, « Wo he kangzhan dianying » 我和抗战电影 (La Guerre antijaponaise et moi), *Xinwenhua shiliao* 新文化史料 (Écrits historiques de la nouvelle culture), 4, pp. 59-62.

Yang C. 杨村彬, 1956, « Genben wenti shi bu fuhe yishu tezheng » 根本问题是不符合艺术特征 (Le problème fondamental n'est pas lié aux caractéristiques artistiques), *Le Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 4 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979.中卷 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979, volume II), Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 60-62.

Yang H. 阳翰笙, 1983, « Zuoyi dianying yundong de ruogan lishi jingyan » 左翼电影运动的若干历史经验 (Quelques expériences historiques du mouvement cinématographique de gauche), in : Chen B. 陈播 dir., *Zuoyi dianying yundong* 中国左翼电影运动 (Le mouvement cinématographique de gauche en Chine), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 1-8.

Yang H. 阳翰笙, 1986, « Nining zhong de zhandou——yingshi huiyilu » 泥泞中的战斗——影事回忆录 (Bataille dans la boue – Mémoires des choses de ce monde), *Dianying yishu* 电影艺术 (Art du film), 1, pp. 57-63.

Yang M. 杨沫, 1959, « Tantan 'Qingchun zhige' li de renwu he chuanguo guocheng » 谈谈《青春之歌》里的人物和创作过程 (Sur les personnages et le processus de création dans *Le*

chant de la jeunesse), in : Le Département d'études chinoises de l'Université de Wuhan, 1978, *Zhongguo xiandai zuojia tan chuangzuo jingyan* 中国现代作家谈创作经验 (Les écrivains chinois modernes à propos de l'expérience créative.), Wuhan, Éd. Université de Wuhan. pp. 465-473.

Yang Y. 杨玉霞 et Yao R. 姚汝勇, 2005, « Chunzhen niandai li de 'hongse leixingpian' : chongdu 'shiqi nian' kangzhan dianying » 纯真年代里的“红色类型片”——重读“十七年”抗战电影 (Les films révolutionnaires à l'ère de l'innocence : réétudier le cinéma antijaponais de la période des dix-sept ans), *Fujian yishu* 福建艺术 (L'art du Fujian), 6, pp. 34-36.

Yang Y. 杨远婴, 2006, « Zhongguo dianying daoyan de daiqun jiegou » 中国电影导演的代群结构 (Structure des groupes de génération de cinéastes chinois), in : Yang Y. 杨远婴, dir., 2006, *Zhongguo dianying zhuanke yanjiu : Wenhua juan* 中国电影专业史研究：电影文化卷 (Études particulières sur l'histoire du cinéma chinois : la culture cinématographique), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 3-28.

Yang Y. 杨玉霞, Yao R. 姚汝勇, 2008, « Chunzhen niandai li de 'meng' : zaidu 'shiqi nian' kangzhan dianying » 纯真年代里的“梦”——再读“十七年”抗战电影 (Les 'rêves' à l'ère de l'innocence : revoir le cinéma antijaponais de la période des dix-sept ans), *Dianying pingjia* 电影评价 (La critique de cinéma), 3, pp. 3-4.

Yao Y. 姚远, 2017, « Kangzhan mingqu 'Biyegē' » 抗战名曲'毕业歌' (*La chanson de fin d'études*, un air célèbre de l'époque antijaponaise), *Dangshi wenyuan* 党史文苑 (Archives historiques du Parti), 6, pp. 37-38.

You X. 游晓光, Huang R. 黄瑞璐, 2015, « Xinzhongguo kangzhan dianying lunshu (1949-1978) » 新中国抗战电影述论 (1949-1978) (Exposé synthétique des films de sur la Guerre antijaponaise de la Chine nouvelle 1949-1978), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 9, pp. 107-111.

Yu J. 虞棘, 1956, « Dianying ju zuojia weishen me gandao 'beibi' ? » 电影剧作家为什么感到“卑鄙”？ (Pourquoi les scénaristes se sentent-ils 'méprisables' ?), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 18-19.

Yu L. 于伶, 1963, « Cong chuanguo Nie Er juben dedao de qifa » 从创作 Nie Er 剧本得到的启发 (Inspiration de la création du scénario de Nie Er), in : Éd. du cinéma chinois 中国电影出版社 dir., 1963, *Nie Er, cong juben dao yingpian* 聂耳, 从剧本到影片 (Nie Er : du scénario au film), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp 261-265.

Yuan W. 袁文姝, 1956, « Feichu dianying chuanguo zhong de qinggui jielü » 废除电影创作中的清规戒律 (Abroger les règles draconiennes dans la création cinématographique), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 15-17.

Zhang J. 张骏祥, 1958, « Shi Hui shi dianying jie jiduan youpai fenzi » 石挥是电影界极端右派分子 (Shi Hui est un extrémiste de droite dans le monde cinématographique), *Le Quotidien du peuple*, le 23 janvier.

Zhang S. 张硕果, 2011, « Jianguo chu zhongguo dalu dianying shencha kaolue » 建国初中国大陆电影审查考略 (Recherches sur la censure cinématographique en Chine continentale au début de la fondation de la République populaire de Chine), *Xinwen daxue* 新闻大学 (Recherche en journalisme), 2, pp. 113-121.

Zhang T. 张天翼, 1965, « Ping 'Linjia puzi' de gaibian » 评〈林家铺子〉的改编 (Commentaire sur l'adaptation cinématographique de *La boutique de la famille Lin*), *Wenyi bao* 文艺报 (Journal des arts et lettres), 6.

Zhang Y. 张艳, 2019, « Cong 'lvliang yingxiong zhuan' dao 'yingxiong zhuan lvliang' » 从‘吕梁英雄传’到‘英雄转吕梁’ (Du film *Les héros de Lüliang* aux vrais héros de Luliang), disponible sur : <https://kknews.cc/zh-cn/travel/gm33568.html> [consulté le 15 juin 2020].

Zhang Y. 张永禄, 2004, « Toufa de zhengzhixue chanshi – yi zhongguo xiandangdai wenxue weili » 头发的政治学阐释——以中国现当代文学为例 (La politisation des cheveux : Prenant comme exemple la littérature chinoise moderne et contemporaine), *Wenyi lilun yu piping* 文艺理论与批评 (Théorie et critique de la littérature et de l'art) 5, pp. 71-76.

Zhang Z. 张震钦, 2005, « ‘Zuguo de huaduo’ : xiaoyuan xushi huayu de jian’gou jiqi yingxiang » ‘祖国的花朵’: 校园叙事话语的建构及其影响 (Les Fleurs de la mère-patrie : la création d’un style narratif pour les enfants et ses influences), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 6, pp. 78-82.

Zhao D. 赵丹, Qu B. 瞿白音, 1958, « Shi Hui ‘gun’ de zhexue he ta de caineng » 石挥“滚”的哲学和他的才能 (La philosophie de Gun de Shi Hui et son talent), in : Éd. du cinéma chinois 中国电影出版社 dir., 1958, *Hanwei dang dui dianying shiye de lingdao* 捍卫党对电影事业的领导.续篇 (Défendre l’encadrement du Parti dans l’industrie cinématographique – suite), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois), pp. 33-34.

Zheng J. 郑君里, Zhao D. 赵丹, Qu B. 瞿白音 *et al.*, 1957, « Lubian yehua » 炉边夜话 (Discussion nocturne au coin du feu), *Zhongguo dianying* 中国电影 (Cinéma chinois), 1, pp. 31-35.

Zheng J. 郑健, 2008, « Qiantan Nie Er dui zhongguo dianying yinyue de lishixing gongxian » 浅谈聂耳对中国电影音乐的历史性贡献 (À propos de la contribution historique de Nie Er dans la composition de musiques de film), *Dazhong wenyi (lilun)* 大众文艺 (理论) (Arts et lettres populaires. Théorie), 12, pp. 22-23.

Zheng Z. 郑正秋, 1925, « Zhongguo xiju de qucai wenti » 中国戏剧的取材问题 (La question sur le choix du sujet dans le théâtre chinois), *Minxing tekan* 明星特刊 (Numéro spécial de la revue de Mingxing compagnie), Shanghai, le Studio Mingxing, le 5 juin 1925.

Zhou E. 周恩来, 1949, « Zai zhonghua quanguo wenxue yishu gongzuozhe daibiao dahui shang de zhengzhi baogao » 在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告 (Rapport politique au Premier congrès national des travailleurs littéraires et artistique), disponible sur : <https://www.marxists.org/chinese/zhouenlai/058.htm> [consulté le 15 mars 2019].

Zhi X. 知侠, 1955, « Wo zenyang xie ‘Tiedao youji dui’ de » 我怎样写《铁道游击队》的 (Comment j’ai écrit *La guérilla du chemin de fer*), *Dushu yuebao* 读书月报 (La lecture mensuel), 3, pp. 22-23.

Zhong D. 钟惦棐, 1956, « Dianying de luogu » 电影的锣鼓 (Les gongs et tambours du cinéma), Le *Wen Hui Bao* 文汇报 (Journal Wenhui), le 21 décembre, in : Wu D. 吴迪, dir., 2006, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao 1949-1979 II* 中国电影研究资料 1949-1979 中 (Les matériaux de recherches du cinéma chinois 1949-1979), volume II, Pékin, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社 (Éd. de la culture et de l'art), pp. 78-82.

Zhou E. 周恩来, 1953a, « Guodu shiqi zongluxian » 过渡时期的总路线 (La ligne générale pour la période de transition), disponible sur :

<https://marxists.catbull.com/chinese/zhouenlai/112.htm> [consulté le 15 mai 2019].

Zhou E. 周恩来, 1953b, « Wei zong luxian er fendou de wenyi gongzuo zhe de renwu » 为总路线而奋斗的文艺工作者的任务 (La tâche des travailleurs littéraires et artistiques qui luttent pour la ligne générale), disponible sur :

<http://zhuanti.artnchina.com/zyjh/index.html?wendaihui> [consulté le 15 mai 2019].

Zhou E. 周恩来, 1961, « Zai wenyi gongzuo zuotanhui he gushipian chuanguo huiyi shang dejianghua » 在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话 (Discours du Symposium national des travailleurs littéraires et artistiques et de la Réunion sur la création de films de fiction), in : Luo Y. 罗艺军 dir., 2003, *20 shiji zhongguo dianying lilun wenxuan* 20 世纪中国电影理论文选 (Choix d'ouvrages théoriques sur le cinéma chinois au vingtième siècle), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois) pp. 473-484.

Zhou Y. 周扬, 1933, « Wenxue de zhenshi xing » 文学的真实性 (La vérité dans la littérature), in : Zhou Y. 周扬, 1984, *Zhou Yang Wenji* (I) 周扬文集·第一卷 (Collection des œuvres de Zhou Yang, volume I), Pékin, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), pp. 58-73.

Zhou Y. 周扬, 1949, « Xinde renmin de wenyi » 新的人民的文艺 (Littérature et art nouveaux pour le peuple), in : Bureau de propagande du Congrès des travailleurs littéraires et artistiques, 1950, *Zhonghua quanguo wenxue yishu gongzuo zhe daibiao dahui jinian wenji* 中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集 (Anthologie du Premier congrès national des travailleurs littéraires et artistiques), Pékin, Xinhua shudian 新华书店 (Librairie Xinhua),

pp.69-98.

Zhou Y. 周扬, 1949, « Xin de renmin de wenyi » 新的人民的文艺 (Littérature et art nouveaux pour le peuple), in : Zhou Y. 周扬, 1984, *Zhou Yang wenji* (I) 周扬文集·第一卷 (Collection des œuvres de Zhou Yang, volume I), Pékin, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), pp. 512-535.

Zhou Y. 周扬, 1951, « Jianjue guanche Mao Zedong wenyi sixiang » 坚决贯彻毛泽东文艺思想 (Appliquer résolument la pensée littéraire et artistique de Mao Zedong), in : Zhou Y. 周扬, 1985, *Zhou Yang wenji* (II) 周扬文集·第二卷 (Collection des œuvres de Zhou Yang, volume II), Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), pp. 50-64.

Zhou Y. 周扬, 1953a, « Zai quanguo diyi jie dianying juzuo huiyi shang guanyu xuexi shehui zhuyi xianshi zhuyi wenti de baogao » 在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会主义现实主义问题的报告 (Rapport sur l'étude du réalisme socialiste lors de la première Conférence nationale sur les scénarios pour le cinéma), in : Zhou Y. 周扬, 1985, *Zhou Yang wenji* (II) 周扬文集 (第二卷) (Collection des œuvres de Zhou Yang, volume II), Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), pp. 192-233.

Zhou Y. 周扬, 1953b, « Diyi jie dianying yishu gongzuo huiyi shang de zongjie baogao » 第一届电影艺术工作会议上的总结报告 (Rapport de synthèse de la première Conférence de travail sur l'art cinématographique), s. l., Archives du ministère de la Culture, s. p.

Zhou Y. 周扬, 1956, « Zai quanguo qingnian wenxue chuanguo zhe huiyi shang de jianghua » 在全国青年文学创作者会议上的讲话 (Discours à la Conférence nationale des jeunes auteurs littéraires), in : Zhou Y. 周扬, 1985, *Zhou Yang wenji* (II) 周扬文集 (第二卷) (Collection des œuvres de Zhou Yang, volume II), Pékin, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Éd. littérature du peuple), pp. 369-390.

Zhou Y. 周扬, 1960, « Woguo shehui zhuyi wenxue yishu de daolu » 我国社会主义文学艺术的道路 (« La voie de la littérature et de l'art socialistes en Chine »), *Le Quotidien du Peuple*, le 4 septembre.

Zhou Y. 周涌, 2009, « Tizhi hua : 1949 nian yihou zhongguo dianying shengchan tixi de chonggou » 体制化：1949 年后中国电影生产体系的重构 (La reconstruction du système de production du cinéma chinois depuis 1949), *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma contemporain), 10, pp. 77-82.

Zhu A. 朱安平, 2012, « Dianying 'Zhao Yiman' de muhou gushi » 电影《赵一曼》的幕后故事 (Dans les coulisses du film *Zhao Yiman*), *Dangshi bolan* 党史博览 (Revue générale du Parti communiste chinois), 8, pp. 41-43.

Zhu X. 朱晓东, 2004, « Tongguo hunyin de zhili – 1930-1950 nian zhongguo gongchandang de hunyin he funv jiefang faling zhong de celue yu shenti » 通过婚姻的治理——1930-1950 年中国共产党的婚姻和妇女解放法令中的策略与身体 (Gouvernance par le mariage : stratégies et corps dans la loi du Parti communiste chinois sur le mariage et l'émancipation des femmes entre 1930 et 1950), in : Wang M. 汪民安 dir., 2004, *Shenti de wenhua zhengzhixue* 身体的文化政治学 (Politique culturelle du corps), Kaifeng, Henan daxue chubanshe 河南大学出版社 (Éd. de l'Université de Henan), pp. 51-74.

3. Thèse et mémoire de Master

Bi H. 毕鹤丹, 2010, *Changchu dianying zhipianchang yanjiu 1949-1966* 长春电影制片厂研究 1949-1966 (La recherche sur le Studio de Changchun 1949-1966), mémoire de master, Baoding, Université de Hebei.

Chen Y., 2017, *Entre la mondialisation et l'identité nationale, l'évolution du cinéma national chinois à travers la représentation du corps (1984-2012)*, thèse, Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3.

Chu Y. 褚亚男, 2011, *Kunlun yingye gongsi fazhan yanjiu 1945-1952* 昆仑影业公司发展研究 1945-1952 (Recherche sur le développement du Studio Kunlun 1945-1952), thèse, Shanghai, Université de Shanghai.

Fu X. 付晓, 2006, *Huanhu yu chentong : cong « liangge zhanchang » de jiaodu kan zhongguo*

kangzhan ticaï zhanzheng dianying (1949-2005) 欢呼与沉痛：从“两个战场”的角度看中国抗战题材战争电影（1949～2005）（*Allégresse et affliction : les films sur la Guerre de résistance antijaponaise vus des deux camps de bataille (1949-2005)*), mémoire de master, Nankin, Université normale de Nankin.

Gong X. 宫晓鹏, 2013, *Zhongmei duiri zuozhan zhanzheng dianying bijiao yanjiu* 中美对日作战战争电影比较研究（*Étude comparative des films de guerre sur les opérations militaires de la Chine et des États-Unis contre le Japon*), thèse, Jinan, Université normale du Shandong.

Gu Q. 顾倩, 2004, *Jianguo chu siying yingye tizhi zhuangui zhi gaiguan* 建国初私营影业体制转轨之概观（*La transformation des studios cinématographiques privés au début de la fondation de la République populaire de Chine*), mémoire de master, Chongqing, Université Sud-ouest.

Jin Y. 金宜鸿, 2012, *Xin Zhongguo wenyi yu dangdai zhongguo dianying fazhan* 新中国文艺政策与当代中国电影发展（*Politique culturelle de la Chine nouvelle et évolution du cinéma chinois contemporain*), thèse, Université de Wuhan.

Liang F. 梁芬, 2008, *Mao Zedong yinmu xingxiang yanjiu* 毛泽东银幕形象研究（*Études sur l'image de Mao Zedong à l'écran*), mémoire de master, Changsha, Université de Hunan.

Lin J. 林吉安, 2013, *Renxing guanzhao xia de kangzhanlishi gaixie yu fansi : xin shiqi dalu kangzhan ticaï dianying lun (1979-1989)* 人性关照下的抗战历史改写与反思——新时期大陆抗战题材电影论 1979-1989（*Réécriture historique et réflexion dans la perspective de l'humanité : une étude sur les films de la Guerre antijaponaise en Chine continentale 1979-1989*), mémoire de master, Pékin, Université de communication de Chine.

Liu Y. 刘宇清, 2007, *Shanghai dianying chuantong de fenhua yu liebian (1945-1965)* 上海电影传统的分化与裂变 1945-1965（*La différenciation et la fission de la tradition cinématographique de Shanghai*), thèse, Shanghai, Université de Shanghai.

Qian C. 钱春莲, 2001, *Xin zhongguo chuqi siying dianying yanjiu* 新中国初期私营电影研究（*La recherche sur les films des studios privés au début de la Chine nouvelle*), mémoire de master,

Pékin, Centre de recherche sur l'art cinématographique.

Shao G. 邵国义, 2007, *Lun Zhongguo xiandai xiaoshuozhong kangzhanlei lishi tujing de shidai bianqian* 论中国现当代小说中抗战类历史图景的时代变迁 (La recherche sur l'évolution de l'histoire de la Guerre antijaponaise dans les romans chinois modernes et contemporains), thèse, Jinan, Université de Shandong.

Shi C. 石川, 2001, *Zhengzhi, yingxiang, shiyi : 1949-1966 nian de zhongguo dianying* 政治、影像、诗意：1949-1966 年的中国电影 (Politique, image, poétique : le cinéma chinois de 1949 à 1966), thèse, École supérieure de l'académie nationale chinoise des arts.

Tang D. 唐德坤, 2012, *Zhongguo kangzhan tica dianying zai renshi* 中国抗战题材电影再认识 (Réflexion sur les films traitant de la thématique de la Seconde Guerre sino-japonaise en Chine), mémoire de master, Nankin, Beaux-Arts de l'Institut d'art de Nankin.

Tian S. 田韶峻, 2015, *'Zai yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua' lilun suyuan* 〈在延安文艺座谈会上的讲话〉理论溯源 (Recherche théorique sur les « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an »), thèse, Fuzhou, Université normale de Fujian.

Wan X. 万笑男, 2011, *Cong nü mingxing dao renmin yanyuan : renmin gongheguo zaoqi de shanghai dianying nü yanyuan 1949-1960* 从女明星到人民演员——人民共和国早期的上海电影女演员 1949-1960 (De stars à actrices du peuple : les actrices de Shanghai au début de la République 1949-1960), thèse, Shanghai, Université normale de la Chine de l'Est.

Wang H. 王恒, 2008, *Shangbian de lishi yingxiang – jian'guo hou kangzhan tica dianying biao xian xingtai yanbian yanjiu* 嬗变的历史影像——建国后抗战题材电影表现形态演变研究 (Transformation des images historiques : études sur l'évolution des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise après la fondation de la République populaire de Chine), mémoire de master, Jinan, Université normale du Shandong.

Wang P. 王培, 2014, *Zhonghua minzu jingshen chengzhang de lishiguiji : minzu yishi, shidai xinli, minzu xinli shijiao xia de zhongguo kangri zhanzheng tica yingshiju yanjiu* 中华民族精神成长的历史轨迹——民族意识、时代心理、民族心理视角下的中国抗日题材影视剧研

究(La trajectoire historique de la croissance spirituelle de la nation chinoise : une étude des films et séries télévisées chinois ayant pour thème la Résistance à l'agression japonaise du point de vue de la conscience nationale, de la mentalité de l'époque et de la psychologie collective), thèse, Shanghai, Académie de théâtre de Shanghai.

Wang R. 王尧, 2016, *Dangdai zhongguo wenxue fanshi de jibian (1949-1985) : jiyu diyi ci zhi disi ci wendai hui de kaocha* 中国当代文学范式的嬗变 (1949-1985) : 基于第一次至第四次文代会的考察 (Évolution du paradigme de la littérature contemporaine chinoise (1949-1985) : d'après les recherches du premier au quatrième congrès national des travailleurs littéraires et artistiques), thèse, Suzhou, Université de Suzhou.

Wang W. 王惟, 2006, *Shehui xingbie shijiao xia de dangdai zhongguo dalu kangzhan dianying* 社会性别视角下的当代中国大陆抗战电影 (Films chinois contemporains sur la Seconde Guerre sino-japonaise du point de vue du genre), mémoire de master, Guilin, Université normale du Guangxi.

Wen G. 文贵良, 2003, *Weiji yu xinsheng – zhanzheng niandai (1937-1948) de wenxue huayu zhuanxing* 危机与新生——战争年代(1937—1948)的文学话语转型 (Crise et renaissance : transformation du discours littéraire en temps de guerre (1937-1948), thèse, Shanghai, Université de Fudan.

Yang F. 杨方, 2010, *Zhou Yang sixiang wenhua huodong yanjiu* 周扬思想文化活动研究 (Recherche sur les activités idéologiques et culturelles de Zhou Yang), thèse, Shanghai, Université de Fudan.

Yin K., 2011, *Un écran idéologisé : le cinéma chinois de 1949 à 1966*, thèse, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Yin P. 殷鹏, 2015, *Xiangcun fangyingdui yu xiangcun xuanchuan dongyuan, yi he'nan sheng weili (1949-1957)* 电影放映队与乡村传动员——以河南省为例 (1949-1957) (Équipes de projection de films et propagande et mobilisation rurale : prenons l'exemple de la province du Henan 1949-1957), mémoire de master, Wuhan, Université normale de Chine centrale.

Zhang S. 张硕果, 2006, *Lun Shanghai de shehui zhuyi dianying wenhua* 论上海的社会主义电影文化 (1949—1966) (Sur la culture du film socialiste à Shanghai (1949-1966), thèse, Shanghai, Université normale de la Chine de l'Est.

Zhang Y. 张燚, 2010, *Xuanchuan : zhengdang lingdao de hefaxing jiangou, yi zhongguo gongchandang wei yanjiu duixiang* 宣传：政党领导的合法性建构——以中国共产党为研究对象 (Propagande : la construction de la légitimité du leadership de partis politiques, le Parti communiste chinois comme objet de recherche), thèse, Shanghai, Université Fudan.

Zhou J. 周俊, 2009, *Mao Zedong 'Zai yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua' yanjiu* 毛泽东〈在延安文艺座谈会上的讲话〉研究 (Études sur les « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an » de Mao Zedong), thèse, Jinan, Université de Shandong.

4. Dictionnaire et encyclopédie

Chen B. 陈播, 2005, *Zhongguo dianying biannian jishi. Zhonggang juan. Shang* 中国电影编年纪事.总纲卷. 上 (Chronologie du cinéma chinois, volume sur le programme général : livre 1), Pékin, Zhongyang wenxian chubanshe 中央文献出版社 (Éd. des archives centrales).

Comité de rédaction, 2004, *Xiandai hanyu cihai* 现代汉语辞海 (Dictionnaire littéraire et encyclopédique du chinois moderne), Pékin, Xinhua chubanshe 新华出版社 (Éd. Xinhua).

Jiang H. 姜鸿涛, 1995, *Zhongguo yingpian dadian 1977-1994* 中国影片大典 1977-1994 (L'encyclopédie des films chinois de 1977 à 1994), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Wang G. 王功璐, Wang T. 王天竞, 2001, *Zhongguo yingpian dadian 1949.10-1976* 中国影片大典 1949.10-1976 (L'encyclopédie des films chinois d'octobre 1949 au 1976), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Wang Z. 王珍珍, 2005, *Zhongguo yingpian dadian 1931-1949.9* 中国影片大典 1931-1949.9 (L'encyclopédie des films chinois 1931-1949.9), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Xu N. 许南明, Fu L. 富澜, Cui J. 崔君衍 dirs., 2005, *Dianying yishu cidian* 电影艺术词典 (Dictionnaire de l'art cinématographique), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社 (Éd. du cinéma chinois).

Zhang J. 张骏祥, Cheng J. 程季华, 1995, *Zhongguo dianying da cidian* 中国电影大辞典 (Grand dictionnaire du cinéma chinois), Shanghai cishu chubanshe 上海辞书出版社 (Éd. lexicographique de Shanghai).

Liste des tableaux

Tableau 1. Liste des études cinématographiques sur le cinéma de l'époque de Mao concernant la Seconde Guerre sino-japonaise.....	33
Tableau 2. La recherche sur l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise entre 1949 et 1966.....	52
Tableau 3. Les textes typiques de la politique cinématographique.....	73
Tableau 4. Les textes complémentaires de la politique cinématographique : Rapports de travail et discours des responsables des plus hautes instances de l'État	77
Tableau 5. Les textes complémentaires de politique cinématographique : les discours de Mao Zedong	79
Tableau 6. Catégorie I : Les films au sujet de la Seconde Guerre sino-japonaise.....	83
Tableau 7. Catégorie II : Les films dans un contexte partiel de Seconde Guerre sino-japonaise.....	85
Tableau 8. Corpus de films.....	87
Tableau 9. Les professionnels représentatifs du cinéma antijaponais avant 1949.....	166
Tableau 10. Le cinéma chinois avant et après 1949.....	175
Tableau 11. Première séquence du cinéma antijaponais mettant en scène des actes d'agression japonaise	248
Tableau 12. Les articles constituant le débat sur les questions relatives au cinéma 1956-1957.....	302
Tableau 13. L'évolution de Zhang Ga, jeune héros antijaponais	361
Tableau 14. Découpage de la scène de l'entrée de Nie Er au Parti	385
Tableau 15. La première apparition de l'officier japonais Matsui	408

Listes des images

Image 1. Lao Ma encourageant l'esprit de résistance des miliciens.....	218
Image 2 : Les paysans encouragés à résister à l'agression japonaise.....	218
Image 3. Hei Laocai (au milieu) proposant à Niu Dashui (à gauche) d'intégrer la milice antijaponaise	219
Image 4. Shen Yuan se cachant dans un coin.....	220
Image 5. Shen Yuan se présentant au policier sous son identité communiste.....	221
Image 6. La grande douleur de Leng Yun à l'annonce de la mort de son mari	223
Image 7. Leng Yun décide de continuer à se battre pour venger son mari.....	224
Image 8. La grande douleur de Zhao Yiman à l'annonce de la mort de son mari.....	225
Image 9. Zhao Yiman conduisant les troupes au combat contre l'armée japonaise.....	225
Image 10. Hu Xiuzhi montrant son chignon à d'autres femmes soldats	228
Image 11. Zhang Yiman à la ville.....	229
Image 12. Zhang Yiman à la campagne.....	229
Image 13. Liu Yanyun, refusant de jouer dans un opéra populaire projaponais	230
Image 14. Propos de Mao Zedong apparaissant dans le hall du Mémorial des martyrs à Harbin	232
Image 15. Le secrétaire du comité du Parti et chef de brigade Lao Ma encourageant les milices à persévérer dans la résistance contre les Japonais	234
Image 16. Le chef de la Nouvelle quatrième armée assignant les tâches pour les opérations militaires	235
Images 17. et 18. Le portrait du président Mao passant du flou à la netteté.....	237
Image 19. Une troupe de l'armée japonaise dans la montagne au nord-est de la Chine.....	244
Image 20. Une troupe de l'armée japonaise sur la plaine de Huabei.....	244
Image 21. Une troupe d'artillerie japonaise sur la plaine de Huabei.....	245
Image 22. Le repliement de la milice communiste du village.....	245
Image 23. La fuite des paysans du village vers la plaine de Huabei.....	245
Image 24. La torture de Yuan Shaolou par un officier japonais	246
Image 25. Portrait de l'officier japonais.....	246

Image 26. Gros plan sur le visage d'une femme terrorisée.....	250
Image 27. Gros plan sur le visage du mari de Hu Xiuzhi brûlé par les soldats japonais.....	250
Image 28 .Les éclats de rire de deux soldats japonais.....	251
Image 29. Zhang Ga offrant le pistolet en bois à son ami	367
Image 30. Expression du visage de Nie Er apprenant l'acceptation de sa demande d'adhésion au Parti	387
Image 31. Nie Er dirigeant le chœur d'étudiants chantant <i>La chanson de fin d'études</i>	389
Image 32. Défilé militaire transportant une statue de Mao Zedong sur la place Tiananmen devant les dirigeants du pays.....	393
Image 33. L'instructeur tournant la tête et cherchant Ermeizi du regard	397
Image 34. Ermeizi regardant s'éloigner la Nouvelle Quatrième armée.....	398
Image 35. Li Xia annonçant à sa femme l'approbation par les dirigeants de leur projet d'espionnage.....	403
Image 36. L'officier japonais Matsui sur son cheval en train de diriger ses troupes.....	407
Image 37. L'officier japonais Matsui jouant du shamisen.....	409
Images 38 et 39 – Interrogatoire de la grand-mère de Zhang Ga par l'officier japonais Kameda.....	416
Image 40. Ordre donné par l'officier japonais Kameda pour la mise à mort de la grand-mère de Zhang Ga.....	417
Image 41. La mort héroïque de la grand-mère de Zhang Ga	417

Annexes

Annexe I.

Liste des instances politiques en charge du cinéma sous Mao Zedong 1942-1966

N°	Date	Institution/ Rapporteur	Titre français/chinois
1.	Mai 1942	Mao Zedong	Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an 在延安文艺座谈会上的讲话
2.	26 oct. 1948	Département de la propagande du Comité central du PCC	Instructions à propos du travail cinématographique 关于电影工作的指示
3.	14 août 1949	Département de la propagande du Comité central du PCC	Instructions sur le renforcement des carrières cinématographiques, pour l'affectation des cadres, à l'attention du service politique des armées de campagne 关于加强电影事业向各野战军政治部抽调干部的 指示
4.	août 1950	Bureau du cinéma	Sur le projet de plan de création des films de fiction pour l'année 1951 et remarques sur le travail de réalisation
5.	24 oct. 1950	Conseil des affaires de l'État	Cinq décrets provisoires sur l'industrie cinématographique 文化部关于电影业五个暂行办法
6.	8 déc. 1950	Shen Yanbing Ministre de la Culture	Rapport sur le travail cinématographique 中央文化部关于电影工作的报告
7.	mars 1951	Ministère de la Culture	Décision sur le renforcement de la direction du PCC dans la création cinématographique 加强党对于电影创作领导的决定
8.	24 mars 1951	Zhou Enlai Premier ministre	Questions sur la direction du cinéma 电影工作的领导问题
9.	3 oct. 1951	11 officiers cinématographiques dont Shen Yanbing, Zhou Yang, Ding	Rapport de la quatrième réunion du Comité directeur permanent de l'industrie cinématographique 电影指导委员会第四次会议（常委会）纪录

		Xilin, Yuan Muzhi,	
10.	3 oct. 1951	Shen Yanbing Ministre de la Culture	Question de la censure sur les films réalisés par les studios nationaux 关于国营电影的审查问题
11.	24 nov. 1951	Hu Qiaomu Secrétaire perpétuel du Président Mao Zedong.	« Pourquoi les littéraires et artistes devraient-ils reformer la pensée ? » 文艺工作者为什么要改造思想
12.	26 nov. 1951	Mao Zedong Président de la RPC	Campagne de rectification dans le monde de la littérature et de l'art 在文学艺术界开展整风学习
13.	Janv. 1952	Administration du film chinois	Programme de la production cinématographique de l'année 1952 1952年电影制片工作计划
14.	3 juill. 1952	Ministère de la Culture	Instructions sur le renforcement de la distribution et de la projection des films 文化部关于加强电影发行与放映工作的指示
15.	11 mars 1953	Zhou Yang Vice-ministre de la Culture	Rapport sur l'étude du réalisme socialiste lors de la première réunion nationale des scénaristes 在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会主义 现实主义问题的报告
16.	22 mai 1953	Zhou Yang Vice-ministre de la Culture	Il faut éliminer la bureaucratie dans la direction actuelle du cinéma 当前电影艺术领导中的官僚主义必须改变
17.	1 oct. 1953	Administration du film chinois	Projet de la proposition des thèmes et sujets des longs métrages de 1954 à 1957 1954—1957年电影故事片主题、题材提示草案
18.	15 juin 1954	Chen Huangmei Directeur de l'Administration du film chinois	Question sur la création du scénario 关于电影剧本创作问题
19.	15 oct. 1953	Administration du film chinois	Règlements provisoires sur les procédures et étapes de la production de longs métrages (version révisée)

			关于故事片摄制程序及阶段划分的暂行规定（修正本）
			Annexe I : Organisation de l'équipe de tournage et recrutement du personnel 附录一：摄制组的组织编制及人员任用
			Annexe II : Règlements sur l'équipe de tournage des films de fiction et mise à l'essai de la responsabilité du directeur de production 附录二：关于在各制片厂故事片摄制组重点试行制片主任制的规定
			Annexe III : Points d'amélioration ou d'attention dans la réalisation de films 附录三：摄制过程中应予改进或注意之点
			Règlements provisoires complémentaires sur les procédures et étapes de la production de longs métrages 关于故事片摄制程序及阶段划分的暂行规定的补充指示
20.	12 déc. 1953	Conseil des affaires de l'État	Instructions sur le renforcement de la distribution et la projection des films 政务院关于加强电影放映和发行工作的指示
21.	24 déc. 1953	Conseil des affaires de l'État La 199e séance Conseil des affaires de l'État a approuvé	Décision sur le renforcement de la production cinématographique 政务院关于加强电影制片工作的决定
22.	24 déc. 1953	Conseil des affaires de l'État La 199e séance du Conseil des affaires de l'État a approuvé	Décision sur la création d'un réseau de distribution et d'une industrie cinématographique 政务院关于建立电影放映网与电影工业的决定

23.	24 déc. 1953	Conseil des affaires de l'État La 199 ^e séance	Instructions relatives à la révision du quota de consommation de pellicules 关于修正“各种影片的胶片消耗定额”的指示
		Conseil des affaires de l'État a approuvé	Ci-joint le quota de consommation de pellicules 附各种影片的胶片消耗定额
24.	Mars 1956	Chen Huangmei Directeur de l'Administration du film chinois	Lutter pour la prospérité de la création de scénario 为繁荣电影剧本创作而奋斗
25.	28 avril et 2 mai 1956	Mao Zedong Président de la RPC	Faire de la Campagne des Cent fleurs notre directive 百花齐放、百家争鸣应该成为我们的方针
26.	15 janv. 1957	Ministère de la Culture	Rapport sur certaines questions concernant l'amélioration de la production cinématographique 文化部党组关于改进电影制片工作若干问题的报告
27.	17 février 1957	Mao Zedong Président de la RPC	De la juste manière de résoudre les contradictions au sein du peuple : Chapitre VIII - Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent ; coexistence à long terme et contrôle mutuel 《关于正确处理人民内部矛盾》第八节“关于百 花齐放、百家争鸣、长期共存、互相监督”。
28.	8 mars 1957	Mao Zedong, Président de la RPC	Conversation avec des représentants des milieux artistiques et littéraires 同文艺界代表的谈话
29.	8 juin 1957	Mao Zedong, Président de la RPC	Organiser nos forces pour repousser les attaques des droitistes Instructions pour le Comité central du PCC rédigé par Mao Zedong 组织力量反击右派分子的猖狂进攻

30.	15 mars 1958	Ministère de la Culture	Promotion du Grand Bond en avant ¹⁷⁵ sur la distribution et la projection de films 文化部关于促进电影发行放映工作大跃进的通知
31.	23 mai 1958	Ministère de la Culture	Décision sur la promotion du Grand Bond en avant de la production cinématographique 文化部关于促进影片生产大跃进的决定
32.	Sept. 1958	Ministère de la Culture, Ministère de la Défense	Règlements sur l'amélioration de l'assistance militaire dans le tournage de film 文化部、国防部关于改进军队协助拍摄影片工作的 规定
33.	Nov. 1958	Zhou Yang Vice-ministre de la Culture	Instructions sur la réunion de planification des thèmes des films artistiques de l'année 1959 对1959年艺术片主题计划会议的指示
34.	Juill.1959	Administration du film chinois	Rapport sur l'amélioration de la qualité artistique 关于提高艺术质量的报告
35.	23 déc. 1959	Ministère de la Culture	Décision provisoire sur le système de distribution et de projection cinématographique en 1960 文化部关于1960年电影发行放映体制的暂行决定
36.	22 juill. 1960	Zhou Yang Vice-ministre de la Culture	Notre chemin vers l'art et la littérature socialiste 我们社会主义文学艺术的道路 第三次全国文代会上的报告
37.	29 déc.1960	Xia Yan, vice- ministre de la Culture	La nécessité d'améliorer la qualité de l'art 一定要提高艺术的质量
38.	22 avr. 1961	Ministère de la Culture	Règlements sur l'examen et l'approbation des films 文化部关于送审影片的规定
39.	19 juin 1961	Zhou Enlai Premier ministre	Discours au Congrès du travail littéraire et artistique et au Congrès de la création de longs métrages 在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话
40.	21 juin	Xia Yan	Discours au Congrès national de 1961 sur la

¹⁷⁵ Nom donné à une politique économique lancée par Mao Zedong et mise en œuvre de 1958 à 1960.

	1961	vice-ministre de la Culture	création de longs métrages 在1961年在全国故事片创作会议上的讲话
41.	23 juin 1961	Zhou Yang vice-ministre de la Culture	Discours au Congrès national de 1961 sur la création de longs métrages 在全国故事片创作会议上的发言
42.	2 juill. 1961	Xia Yan vice-ministre de la Culture	Rapport final au Congrès national de 1961 sur la création de longs métrages 在1961年在全国故事片创作会议上的总结报告
43.	13 nov. 1961	Ministère de la Culture	Projet sur le renforcement de la direction dans la création et la production de films artistiques 文化部关于加强电影艺术片创作和生产领导的意见（草案）
44.	25 avr. 1962	Ministère de la Culture	Rapport sur les ajustements du système de production cinématographique des studios 文化部党组关于调整电影厂体制的报告
45.	30 avr. 1962	Ministère de la Culture	Projet sur certaines questions concernant le travail littéraire et artistique actuel 文化部党组、文联党组关于当前文学艺术工作若干问题的意见(草案)
46.	12 juill. 1962	Ministère de la Culture	Communication aux autorités locales sur l'interdiction d'arrêter la projection sans permission 文化部关于各地不得自动禁映影片的通知
47.	8 sept. 1962	Ministère de la Culture	Communication sur l'interdiction de la projection des films susceptibles de contrevenir à la politique actuelle 文化部关于对违反当前政策精神的影片停止发行的通知
48.	11 déc. 1962	Ministère de la Culture	Mesures provisoires sur les droits d'auteur des films de fiction 关于故事片各类稿酬的暂行办法
49.	21 déc. 1962	Ministère de la Culture	Projet de règlements sur la censure des scénarios et des films 文化部关于各种电影剧本与影片审查的规定（草

			案)
50.	20 sept. 1962	Xia Yan vice-ministre de la Culture	Discours à la réunion de 1962 des professionnels du cinéma de Shanghai 在1962年在上海电影创作人员座谈会上的讲话
51.	23 janv. 1963	Ministère de la Culture	Rapport sur le renforcement de la distribution des films dans les régions rurales 文化部关于加强农村电影发行工作向国务院文教 办公室的报告
52.	24 mai 1963	Ministère de la Culture	Règlements sur la gestion des revenus de la projection des films 文化部、财政部关于管理电影发行收入的若干规 定
53.	12 déc. 1963	Mao Zedong Président de la RPC	Directives de Mao Zedong sur la littérature et l'art – I 毛泽东对文学艺术的批示
54.	27 juin 1964	Mao Zedong Président de la RPC	Directives de Mao Zedong sur la littérature et l'art – II 毛泽东对文学艺术的批示
55.	Juin 1964	Éditorial de la Revue <i>Hong Qi</i> (La drapeau rouge)	Grande révolution sur le front du combat culturel 文化战线上的一个大革命
56.	Juill. 1964	Jiang Qing épouse de Mao	De la réforme de l'Opéra de Pékin 谈京剧改革
57.	19 déc. 1964	Département de la propagande du Comité central du PCC	Rapport sur la planification de la production des films de fiction de l'année 1962 中宣部关于1965年故事影片生产计划的报告
58.	20 juill. 1965	Administration du film chinois	Programme de la production cinématographique de l'année 1966 关于1966年剧目选题计划
59.	11 août 1965	Zhou Enlai Premier ministre	De la politique de la littérature et de l'art et questions sur le cinéma 关于文艺方针和电影问题

Annexe II.

Liste des films portant sur la Seconde Guerre sino-japonaise 1949-1966

N°	Titre	Année	Studio de cinéma	Réalisateur
Période I 1949-1952				
1.	Le Martyr du jardin des poiriers 二百五小传	1949	Studio Datong	Zheng Xiaoqiu
2.	Filles de Chine 中华女儿	1949	Studio du Nord-Est	Ling Zifeng et Zhai Qiang
3.	Déchéance 腐蚀	1950	Studio Wenhua	Zhuo Lin
4.	Liu Hulan 刘胡兰	1950	Studio du Nord-Est	Feng Bailu
5.	Les héros de Lüliang 吕梁英雄	1950	Studio de Pékin	Lü Ban et Yin Lin
6.	Protéger nos foyers et défendre notre pays 卫国保家	1950	Studio du Nord-Est	Yan Gong
7.	La renaissance de notre terre 大地重光	1950	Studio de Shanghai	Xu Tao
8.	Ma vie 我这一辈子	1950	Studio Wenhua	Shi Hui
9.	Zhao Yiman 赵一曼	1950	Studio du Nord-Est	Sha Meng
10.	Symphonie de la vie 生命交响曲	1950	Studio Guotai	Xu Suling
11.	La rage du pont Taiping 太平桥的怒潮	1950	Studio Xinzhonghua	Chen Yiqing et Yang Xiaozhong
12.	Rêve de la montage Wu 巫山梦回	1950	Studio Yilian	Yu Feng
13.	Liberté du ciel et de la terre 自由天地	1950	Studio Datong	Huang Han
14.	Nouveaux héros et héroïnes 新儿女英雄传	1951	Studio de Pékin	Shi Dongshan et Lü Ban
15.	Il y a une famille 有一家人家	1951	Studio Wenhua	Sang Hu
16.	Le camp de concentration de Shangrao 上饶集中营	1951	Studio de Shanghai	Sha Meng et Zhang Ke

17.	Fang Zhenzhu 方珍珠	1952	Studio Daguangming	Xu Changlin
18.	Une société secrète réactionnaire 一贯害人道	1952	Studio de Pékin	Li Enjie et Wang Guangyan
Période II 1953-1966				
19.	La lettre à plumes 鸡毛信	1954	Studio de Shanghai	Shi Hui
20.	Dong Cunrui 董存瑞	1955	Studio de Changchun	Guo Wei
21.	La fureur de l'île de Hainan 南岛风云	1955	Studio de Shanghai	Bai Chen
22.	La guérilla de la plaine 平原游击队	1955	Studio de Changchun	Su Li
23.	Briser l'obscurité avant l'aube 冲破黎明前的黑暗	1956	Studio du Premier- Août	Ding Li, Wang Ping et Liu Peiran
24.	La flamme éternelle 扑不灭的火焰	1956	Studio de Changchun	Yi Lin
25.	La guérilla du chemin de fer 铁道游击队	1956	Studio de Shanghai	Zhao Ming
26.	Pour la paix 为了和平	1956	Studio de Shanghai	Zhuo Lin
27.	Les jeunes compagnons 小伙伴	1956	Studio de Shanghai	Ge Xin
28.	L'histoire du village de Liubao 柳堡的故事	1957	Studio du Premier- Août	Wang Ping
29.	Le chant de la cocoteraie 椰林曲	1957	Studio de Shanghai Tianma	Wang Weiyi
30.	Grandir dans la guerre 战斗里成长	1957	Studio du Premier- Août	Yan Jizhou et Sun Min
31.	Le son de la cloche dans un temple ancien 古刹钟声	1958	Studio de Changchun	Zhu Wenshun
32.	Test d'amitié 患难之交	1958	Studio de Changchun	Wang Yi
33.	Les cinq héros de la montagne	1958	Studio du Premier-	Shi Wenzhi

	de Langya 狼牙山五壮士		Août	
34.	Les chrysanthèmes sur la montagne 深山里的菊花	1958	Studio de Shanghai Haiyan	Ling Zifeng
35.	Cœur à cœur 心连心	1958	Studio de Shanghai Haiyan	Wu Tian
36.	Une onde radio éternelle 永不消逝的电波	1958	Studio du Premier- Août	Wang Ping
37.	Chant du matin sur la prairie 草原晨曲	1959	Coproduction : Studio de Changchun et Studio de Mongolie- Intérieure	Zhu Wenshun et Zhulan Qiqike
38.	L'histoire du fleuve Huangpu 黄浦江的故事	1959	Studio de Shanghai Haiyan	Zhuo Lin
39.	Le détachement du peuple des Hui 回民支队	1959	Studio du Premier- Août	Feng Yifu et Li Jun
40.	Jin Yuji 金玉姬	1959	Studio de Changchun	Wang Jiayi
41.	Lampe de mineur 矿灯	1959	Studio de Pékin	Li Si'en
42.	Les céréales 粮食	1959	Studio de Pékin	Wei Rong
43.	La boutique de la famille Lin 林家铺子	1959	Studio de Pékin	Shui Hua
44.	Nie Er 聂耳	1959	Studio a de Shanghai Haiyan	Zheng Junli
45.	Le chant de la jeunesse 青春之歌	1959	Studio de Pékin	Chen Huaikai et Cui Wei
46.	Amitié éternelle 永恒的友谊	1960	Studio de Xi'an	Liu Baode
47.	Dépôt numéro 51 51号兵站	1961	Studio de Shanghai Haiyan	Liu Qiong
48.	Étincelles à distance 远方星火	1961	Studio de Xinjiang	Ou Fan
49.	La guerre des mines 地雷战	1962	Studio du Premier- Août	Tang Yingqing, Xu Da et Wu Jianhai

50.	Prélude à la marche vers l’Est 东进序曲	1962	Studio du Premier- Août	Su Fan et Hua Chun
51.	Vagues sur la mer de Chine méridionale 南海潮	1961	Studio de Zhujiang	Cai Chusheng et Wang Weiyi
52.	Le lanceur de couteaux 飞刀华	1963	Studio de Shanghai Haiyan	Xu Suling
53.	Zhang Ga le petit soldat 小兵张嘎	1963	Studio de Pékin	Cui Wei et Ouyang Hongying
54.	Luttes dans une ville ancienne 野火春风斗古城	1963	Studio du Premier- Août	Yan Jizhou, Li Yingru et Li Tian
55.	Succession de volontaires 自有后来人	1963	Studio de Changchun	Yu Yanfu
56.	Docteur Bethune 白求恩医生	1964	Coproduction : Studio de Shanghai Haiyan et Studio du Premier- Août	Zhang Junxiang
57.	Le mariage de Xiao Erhei 小二黑结婚	1964	Studio de Pékin	Gan Xuewei et Shi Yifu
58.	La guerre des tunnels 地道战	1965	Studio du Premier- Août	Ren Xudong
59.	Jie Zhenguo 节振国	1965	Studio de Changchun	Yu Yanfu et Zeng Mozhi
60.	Le laitron des champs 苦菜花	1965	Studio du Premier- Août	Li Ang
61.	Trois attaques dans une ville de montagne 三进山城	1965	Studio de Changchun	Zhang Fengxiang

Annexe III.

Synopsis des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise 1949-1966

Synopsis étudiés des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise

Le Martyr du jardin des poiriers 二百五小传 (Zheng Xiaoqiu, 1949)

Durant la Seconde Guerre sino-japonaise, les acteurs d'opéra de Pékin Yuan Shaolou et Liu Yanyun sillonnent le pays, donnant aux quatre coins de la Chine des représentations à travers lesquelles ils appellent à la résistance contre l'envahisseur, faisant au passage la satire des collaborateurs chinois, traîtres à la patrie. Un commissaire de police fantoche de connivence avec la police japonaise fait arrêter Yuan Shaolou et en profite pour exercer du chantage sur l'actrice Liu Yanyun. Après sa libération, Yuan Shaolou demande Liu Yanyun en mariage. Celle-ci, embarrassée mais contrainte au silence, l'éconduit par des faux-fuyants. Craignant des ennuis, le directeur de la troupe congédie Yuan Shaolou. De retour à Pékin, celui-ci est chaleureusement accueilli par un ancien camarade du lycée. Peu après, Liu Yanyun se rend également à Pékin mais les acteurs de la vieille école hostiles à toute réforme de l'opéra de Pékin les obligent à quitter la capitale et ils partent ensemble à Shanghai pour participer au mouvement de modernisation du théâtre chanté. Ils jouent différentes pièces, « *Yue Fei* », « *Wen Tianxiang* », « *Shi Kefa* », œuvres progressistes visant à critiquer la capitulation et la collaboration. Chaque spectacle connaît un vif succès. Yuan Shaolou est quelqu'un qui accepte tous les rôles sans jamais rechigner et qui est toujours prêt à en découdre face à l'injustice. Il se voit ainsi affublé du surnom de « 205 » qui en chinois signifie idiot. Liu Yanyun est contrainte à un mariage forcé. Yuan Shaolou, profondément choqué, sombre dans l'alcoolisme. Il en perd sa voix, mais continue à se consacrer ardemment à la réforme théâtrale. Peu après, la mère de Liu Yanyun décède d'une maladie et Yuan Shaolou l'accompagne à Shanghai. Un patron de théâtre souhaitant attirer davantage de public, demande à Liu Yanyun de jouer « *En ouvrant le cercueil* », une pièce érotique sur le thème religieux des rétributions. La comédienne refuse, mais Yuan Shaolou trouve finalement une solution. Il modifie la pièce et y crée un rôle d'idiot « 205 ». Dès la première représentation la pièce est un triomphe. Le traître Wang Jingwei établit un gouvernement à Nankin et demande à Yuan Shaolou et Liu Yanyun de jouer des pièces sur le thème de collaboration pour flatter les Japonais. Prétextant de maladie, ils refusent et prennent congés. Le gouvernement de Wang Jingwei fait appel à une autre troupe de théâtre. Le jour de la représentation de la pièce collaborationniste, Yuan Shaolou est dans le théâtre et se met à pousser des hurlements de douleur, interrompant ainsi le spectacle. Il est mis à mort par les Japonais.

Filles de Chine 中华女儿 (Ling Zifeng et Zhai Qiang, 1949)

À l'automne 1936, le mari de Hu Xiuzhi, une femme paysanne, meurt brûlé par l'armée japonaise. Pour le venger, elle prend part à la Coalition démocratique antijaponaise du Nord-Est. Un jour, Hu Xiuzhi participe à une bataille pour éliminer des postes militaires japonais dans la ville de Loushan. Blessée à son tour, elle réussit cependant à échapper à la traque de l'ennemi et se réfugie dans la montagne où ses troupes sont cachées. L'année suivante, elle s'inscrit au Parti communiste chinois. Chef Zhou, le mari de Lengyun, une femme soldat, se faufile dans les territoires occupés par le renseignement militaire et se sacrifie. Les nouvelles de sa mort rendent Lengyun très triste. Malgré tout, elle accepte une nouvelle mission : dynamiter un train qui transporte des munitions. Cette mission est un succès, les femmes soldats réussissent à faire sauter le train. Mais, sur la route du retour, elles font face à une situation d'urgence : un grand nombre de militaires japonais avancent vers leur camp de résistants, dans une tentative d'attaque improvisée. Lengyun envoie immédiatement un messenger à ses troupes pour qu'elles se déplacent rapidement. Elle mène la lutte avec une douzaine de soldats pour dévier les envahisseurs japonais vers la rivière Mudan. Lors de l'affrontement, plusieurs combattantes meurent. Il ne reste que huit femmes soldats. Après le sacrifice de Lengyun, Hu Xiuzhi jette la dernière grenade et les autres femmes guerrières se battent jusqu'à la dernière balle. Puis, elles brisent leurs fusils. L'ennemi devant, la rivière derrière, elles n'ont aucune crainte et se jettent dans la rivière houleuse en tenant le cadavre de Lengyun. Quel martyre héroïque !

Héros au Mont de Lüliang 吕梁英雄 (Lü Ban et Yin Lin, 1950)

Au printemps 1942, la base antijaponaise située dans la zone du Mont de Lüliang est harcelée par les envahisseurs japonais. Dans le village de Kang Jia Zhai, il ne reste que quatre membres du Parti communiste chinois : Zhuzi, le chef de la milice et secrétaire du parti communiste local, Qinxiao, le chef de village, et Erwa et Mingli, deux jeunes miliciens. Les villageois sont conservateurs dans la lutte contre l'envahissement japonais. Ma, secrétaire du Parti du district et grand capitaine, leur envoie un message pour les informer que les militaires japonais veulent les attaquer d'ici un ou deux jours. Zhuzi exhorte alors les villageois à s'enfuir tout en passant une nuit blanche, mais de nombreux villageois ne le croient pas. À leur arrivée, les japonais ratissent ainsi tout le village, incendient les maisons, s'emparent de tous les

animaux et vivres, et même, blessent et tuent les membres de la famille du vieil homme Zhang. Ma en tire une leçon. Il aide alors les villageois à déplacer la nourriture tout en les mobilisant pour mener activement la lutte antijaponaise. Après que la culture printanière a débuté, les villageois, sous la direction de Zhuzi, se faufilent dans la forteresse japonaise et récupèrent leur bétail. Le père de Bao'er, éternel conservateur, envoie aussi son fils pour participer à la milice. La récolte d'automne en vue, l'envahisseur japonais revient s'emparer des vivres. Afin de défendre la récolte de blé, les miliciens disposent des mines. Cette fois, ils remportent la victoire, célébrée par *Le quotidien de Jinsui* et le haut commandant communiste Helong. Le traître, un bourgeois foncier du village, fait semblant de donner les vivres pour que la milice achète des armes à feu, mais, secrètement, il renseigne l'ennemi dans le but d'arrêter les cadres du parti communiste. Le couple Zhuzi échappe à l'arrestation. Zhang assumant son rôle de maire, il conduit l'ennemi à la falaise et se suicide avec le capitaine ennemi. Zhuzi se précipite alors pour sauver les villageois en convoquant des miliciens, mais il est capturé dans la bataille et subira de nombreuses tortures. Ma collabore avec les travailleurs infiltrés qui sont de connivence avec le camp de l'envahisseur. Ensemble, ils dirigent les miliciens contre les ennemis japonais. Lors de cette offensive, Zhuzi et les cadres capturés sont libérés, le commandant japonais Matsumoto est tué, le traître Kang Xixue capturé, et la commune de Shuiyu enfin libérée. Après la capitulation du Japon, Zhuzi et d'autres miliciens prendront part à l'Armée populaire de libération.

Ma vie 我这一辈子 (Shi Hui, 1950)

Je suis un vieux policier de plus de soixante ans. Durant toute ma carrière j'ai respecté les lois, enduré toutes sortes d'épreuves, et me voici maintenant réduit à la misère, sans famille ni maison. Errant dans les rues, je ne peux m'empêcher de repenser à des souvenirs vieux de cinquante ans. A la fin de la dynastie des Qing, âgé de vingt ans, je perds soudainement mon emploi et vis dans une grande précarité. Grâce à l'aide d'un voisin policier, Mr Zhao, je trouve un poste d'agent de police. La dynastie Qing vit alors ses dernières heures et les soldats mandchous se livrent à toutes sortes d'exactions : meurtres, incendies, viols et vols. Bien qu'agent de police, je n'ai que la colère comme ressort et suis réduit à la plus grande impuissance. Par chance, non longtemps après, une république est fondée; la bannière du dragon laisse place au drapeau à cinq couleurs et avec lui l'espoir renaît. Je suis alors muté à une poste de garde à la porte d'une grande résidence dont le propriétaire se nomme Qin, faisant

de moi le témoin du luxe, de la débauche et de la corruption auxquelles s'adonne ce personnage. Ce que je vois échappe totalement à mon entendement. La vague du mouvement du quatre mai 1919 déferle sur Pékin. Mr Qin et d'autres éminents personnages sont destitués. Une nouvelle atmosphère règne à nouveau sur la capitale. Je suis promu à un poste d'agent de police, ma vie devient stable avec des revenus assurés. Je fais même la connaissance de Shen Yuan, le leader d'un mouvement étudiant. Or, quelques années plus tard, contre toute attente, Mr Qin retrouve ses fonctions de fonctionnaire avec encore plus de morgue et d'ambition qu'avant. Me voilà de nouveau à faire la sentinelle à la porte de sa résidence, ce qui me plonge dans la plus grande perplexité. Ma femme décède de maladie, me laissant deux enfants, Daniu et Haifu. Bizarrement, le commissariat me rétrograde au niveau d'agent de troisième catégorie. Je suis dans un état de grande souffrance. Mr Qin fait arrêter tous les révolutionnaires. Dans un moment critique, je réussis à faire évader Shen Yuan. Peu après, le drapeau aux cinq couleurs laisse place à un nouvel étendard flanqué d'un soleil dans du ciel bleu sur fond rouge. Nous espérons alors tous des jours meilleurs. Les enfants ont grandi, Daniu est mariée et vit chez sa belle-famille. Haifu, comme moi, est devenu agent de police. Il s'entend très bien avec Shen Yuan. Peu après, les Japonais envahissent la région nord-est. L'absence de résistance du gouvernement condamne Pékin qui, quelques années plus tard, tombe aux mains de l'envahisseur. Nous subissons les crimes et les humiliations infligés par l'ennemi. La fiancée de Haifu est capturée par les Japonais. Je ne peux que subir en silence, ce que ne supporte pas Haifu. Avec Shen Yuan, il quitte Pékin et prend le maquis dans la huitième armée de route. Shen Yuan aide nombreux jeunes à sortir de Pékin mais se fait capturer par les Japonais et est jeté en prison. Après avoir enduré huit ans de guerre, la victoire vient enfin. Qui aurait prédit que les anciens traitres collaborateurs réussiraient à avoir des fonctions officielles grâce à des posts de vins, au népotisme et autres relations de jupons. A cause de l'engagement de Haifu dans la huitième armée de route, je suis arrêté et torturé. Je retrouve Shen Yuan en prison et déverse sur lui toutes les larmes de mon corps. Il m'explique les principes de la révolution et je réalise alors ma bêtise durant toutes ces années. Shen Yuan meurt en martyr. Je suis relâché de la prison et perd évidemment mon travail. L'économie sombre dans le marasme, la monnaie est dévaluée. Je suis petit ouvrier, je ramasse des boules de charbon, puis j'erre dans les rues pour finir clochard.

Zhao Yiman 赵一曼 (Sha Meng, 1950)

En 1933 l'armée japonaise envahit Harbin. La communiste Zhao Yiman et son mari, le vieux Cao, organisent un mouvement de grève ouvrière selon les ordres émis par les dirigeants de la cellule du Parti. Suite aux succès de la grève, l'ennemi se livre à de violentes répressions. Le vieux Cao est arrêté. Zhao Yiman organise le travail au sein de la ville, puis est envoyée à la campagne dans la région de Zhuhe où elle fait de la propagande pour le Parti, mobilise les masses, et participe à l'aide logistique auprès des forces alliées antijaponaises. En 1934, afin de couper le lien viscéral unissant les populations aux forces alliées, les Japonais sèment la terreur en tuant, brûlant et pillant. Ils imposent un système d'annexion. Zhao Yiman dirige une opération par laquelle les populations s'emparent des armes ennemies et met sur pied une armée de guérilla. A l'automne, le corps de partisans qu'elle dirige retrouve dans les montagnes de la région de Zhuhe le commandant Wang et ses troupes alliées antijaponaises. Les instances supérieures mandatent Zhao Yiman du statut de membre du comité politique des troupes. A la fin de l'automne, les vivres viennent à manquer et les conditions de vie deviennent pénibles. Zhao Yiman apprend que son mari a été tué. Elle ne se laisse abattre ni par la peine ni par les difficultés et continue assidûment la lutte. Un paysan, Mr Lü, approvisionne en céréales les troupes alliées au risque de sa vie. Zhao Yiman loue cet acte de bravoure auprès des troupes et cet enseignement renforce la vaillance des soldats. A la fin de l'année 1935, les troupes alliées antijaponaises apprennent que l'armée rouge du Comité central a atteint le nord du Shaanxi. Les hommes sont si heureux que le soir ils font un feu de joie pour fêter cette victoire. Les Japonais réussissent à localiser les troupes alliées et envoient une importante armée assiéger leur camp. Zhao Yiman envoie le commandant Wang briser l'encerclement tandis qu'elle assure sur place la protection des troupes. Au cours de violents combats, elle est grièvement blessée et capturée par l'ennemi. Elle est emmenée sous escorte à Harbin, où, sous la torture elle est contrainte aux aveux. De crainte qu'elle ne meure de ses blessures, les Japonais l'amènent à l'hôpital. Là, l'infirmière Xiaohan et Dong, chargé de sa surveillance, sont touchés par son état d'esprit et ils l'aident à s'évader de l'hôpital. Sur le chemin la menant à sa base, elle est de nouveau capturée par l'ennemi. Le premier juillet 1936 la communiste Zhao Yiman est abattue par les Japonais.

La renaissance de notre terre 大地重光 (Xu Tao, 1950)

Août 1945, le Japon capitule. Pour éviter la Guerre civile et s'efforcer de maintenir la paix, la Nouvelle IV^e Armée, selon les directives du Comité central du Parti communiste chinois, transfère ses troupes du sud du Yangtsé vers le nord du fleuve. Cependant, le Guomintang rompt l'accord d'armistice et déploie des forces armées massives pour encercler et anéantir les troupes en mouvement du PCC. À l'aide du peuple local, la Nouvelle IV^e Armée de la région montagneuse Siming de la province du Zhejiang réussit à leur échapper. Seuls l'instructeur politique d'une colonne, Zhou Qiang, le tireur de la mitrailleuse, Lao Shen, et l'infirmière Yang Yuwen, restée pour secourir quelques blessés comme Yuan Xuewu, Guo Zhiying, M. Chen et M. Sun, sont à la traîne et sont très vite repérés par l'ennemi. En sous-nombre, ils sont capturés par l'armée du KMT. Sur le chemin du transfert, ils réussissent, à l'aide des locaux, à tuer le chef du peloton ennemi et à retourner dans la montagne Siming équipés des armes saisies au Guomintang. L'armée du Guomintang attaque la montagne, massacre les habitants de la région, brûle leurs maisons et pille leurs biens. Malgré tout, Zhou Qiang conduit ses compagnons à la victoire sur le KMT et quitte la montagne ; seul le chef de section, Yuan Xuewu, a été tué pendant le combat. Incapable de supporter les conditions de vie pénibles, un des blessés, Guo Zhiying est terrorisé ; mais, grâce au soutien et à l'encouragement de l'instructeur Zhou Qiang, il parvient à surmonter sa peur. Les soldats mènent une vie dure de guérilla dans la forêt de bambou et dans une grotte, mais ils réussissent à mobiliser les masses locales et à former une armée populaire qui rejoint la guérilla commandée par Ma, chef du district. La nouvelle armée établit ainsi une base d'appui et s'agrandit au fil des combats. En 1949, l'Armée populaire de Libération traverse le Yangtsé et poursuit sa progression vers le sud de la Chine. Pour coordonner l'attaque des forces principales, Zhou Qiang envoie Yang Yuwen, déguisée en fille de pêcheur, et un paysan, Grand père Zhang. Ils traversent le fleuve sur une petite embarcation pour prendre contact avec l'Armée populaire de Libération. Mais l'ennemi en place sur la rive les repère et tire sur le bateau avec un puissant canon. Grand père Zhang se sacrifie, alors que Yang continue la traversée en nageant et réussit à rejoindre l'Armée de Libération. Ainsi, l'armée populaire de la montagne Siming et les forces principales réalisent enfin leur réunification.

Les nouveaux héros et héroïnes 新儿女英雄传 (Shi Dongshan et Lü Ban, 1951)

Cette histoire se déroule dans le village de Shenjiazhuang, sur la rive de la zone humide Baiyangdian de la province du Hebei où de jeunes paysans, Niu Dashui et Yang Xiaomei, tombent amoureux l'un de l'autre. Mais la mère de Yang Xiaomei dédaigne la famille pauvre de Niu Dashui et n'est pas d'accord pour marier sa fille. Après l'incident du pont Marco Polo, l'armée de Kuomintang recrute les villageois volontaires pour creuser des tranchées. Non seulement cette armée de Guomintang s'enfuit mais elle s'empare aussi des biens des villageois. Le village de Shenjia et de nombreux villages aux alentours sont assaillis par les déserteurs. Les troupes appelées par l'Armée de la 8^e Route arrivent à temps pour maintenir l'ordre social et mettent en œuvre la réduction du loyer de terrain et de l'intérêt dans le village. Par ailleurs, elles établissent les "Forces d'autodéfense antijaponaises", dont le capitaine est Heilaocai et auxquelles participe Dashui. Il est très brave dans les combats et donc est bientôt accepté en tant que membre du Parti communiste. Xiaomei ne supporte plus le rudoïement de son mari Zhang Jinlong et cherche le secours de l'Armée de la 8^e Route. Le capitaine Heilaocai lui suggère de se joindre, avec Dashui, aux classes culturelles et politiques organisées par le Parti communiste chinois. Après l'obtention de leur diplôme, ils sont tous les deux envoyés pour travailler dans le même village. Dashui mène les miliciens au front de la guerre antijaponaise et Xiaomei conduit les femmes du village pour apporter le soutien logistique aux milices. Elle essaie aussi de persuader son mari de participer à la Guerre antijaponaise. Bien que Zhang Jinlong l'ait promis, il ne respecte pas la discipline de la 8^e Armée de route et finalement déserte le camp et passe du côté de l'ennemi. Xiaomei décide de le quitter. Heilaocai, Dashui et Xiaomei luttent ensemble avec les villageois contre le grand ratissage lancé par l'armée japonaise. Xiaomei est blessée mais elle réussit à s'échapper. Lors du sauvetage de son camarade Gaotuen, Dashui est capturé par Zhang Jinlong, l'ancien mari de Xiaomei. He Shixiong, avec d'autres soldats, torture Dashui, mais il préfère mourir plutôt que de se rendre. Gaotuen saisit alors le fils de He Shixiong pour l'échanger contre Dashui. Comme Dashui et Xiaomei sont soignés au même endroit, ils commencent à nourrir de profonds sentiments mutuels. Après leur rétablissement, Xiaomei continue à participer aux combats antijaponais et reçoit bientôt un message annonçant la retraite de l'armée de He Shixiong. Cai et Dashui dirigent séparément les combats avec les miliciens et capturent leurs ennemis He Shixiong et Zhang Jinlong. Lors de la célébration de la victoire, Cai et Dashui encouragent les villageois à continuer à se battre contre les japonais, ils sont alors applaudis ! Xiaomei, au milieu de la foule, regarde en haut Dashui crier de toutes ses forces en agitant son bras, et ne peut s'empêcher de sourire.

Lettre à plumes 鸡毛信 Shi Hui 1954

Pendant la Guerre sino-japonaise, dans le village de Longmen situé sur la base de la lutte du Nord de la Chine, un petit berger de 12 ans, du nom de Haiwa, est le chef de la Ligue des Enfants du village et son père, le Vieux Zhao, le capitaine de la milice. Un jour, une troupe japonaise, stationnée dans la tour à canon au pied de la montagne, décide d'entrer dans le village pour piller les céréales. Seul leur capitaine, « Œil de chat », et quelques soldats restent dans la tour. Le Vieux Zhao reçoit une directive et une feuille de route pour lui ordonnant d'attaquer la tour à canons. Il écrit alors une lettre dédiée au Chef de compagnie Zhang qu'il donne à Haiwa. Le jeune garçon, sous couvert de mener paître un troupeau de moutons, part pour le village de Sanwang pour remettre cette lettre. À sa grande surprise, il rencontre en route une troupe japonaise. Pour tromper les Japonais, il cache la lettre sous la queue d'un mouton. Cependant, les Japonais trouvant le troupeau fort à leur goût, Haiwa est forcé de suivre la troupe japonaise avec ses moutons. Arrivés au village de Pingxi, les Japonais pillent les céréales et les bestiaux. Haiwa saisit cette occasion pour s'échapper mais il est vite rattrapé par les armées japonaises et collaboratrices. Le capitaine japonais le force à les conduire au village de Longmen. Haiwa prétend alors que la grande route est parsemée de mines, pour les amener ainsi à prendre une plus petite route dans les montagnes. Il profite de cette occasion pour s'enfuir. Mais les Japonais tirent dans sa direction et le touchent au bras. À ce moment critique, la 8^e Armée de Route stationnée au sommet de la montagne repère les Japonais. Après une bataille acharnée, les ennemis sont tous anéantis. Haiwa, sauvé, remet la lettre au Chef de compagnie Zhang, qui, selon le plan de campagne et la feuille de route contenus dans la lettre, dynamite et détruit la tour à canon de l'armée japonaise. Les céréales et les matériaux pillés sont récupérés et le capitaine japonais capturé. Haiwa devient alors un vrai petit héros et retourne au village de Longmen pour continuer la lutte contre l'agression japonaise.

Les Guérilleros de la Plaine 平原游击队 (Su Li et Wu Zhaodi 1955)

À l'automne 1943, les envahisseurs japonais lancent des raids militaires criminels sur l'une des bases démocratiques de la Résistance, située dans le nord de la Chine (Huabei). Le PCC mène une glorieuse lutte anti-raïd, avec les armées et les masses populaires de la base. Li Xiangyang, le chef des guérilleros est chargé par le commandant de la sous-région militaire d'une importante mission : conduire sa troupe derrière les lignes ennemies, dans une petite ville

de la plaine, pour retenir les hommes japonais du chef d'escadron Matsui (Songjing) dans leur caserne et les empêcher ainsi d'envoyer des renforts aux montagnes, diminuant la pression des Japonais sur les bases de ces régions. Li est aussi chargé de protéger les céréales, contribution des paysans à l'armée, stockées dans les greniers du village voisin Li. Les guérilleros, divisés en 2 groupes, l'un conduit par Qian Dayou, le chef d'état-major, l'autre par Li Xiangyang, s'introduisent derrière les ennemis. À leur arrivée, et pour semer la confusion, les hommes répandent la rumeur de l'arrivée par les montagnes des troupes de Li. La nuit tombée, Li Xiangyang rencontre le camarade Zhong Kao, secrétaire du PCC clandestin sous l'occupation, pour étudier le plan de diversion et de protection des céréales. Au milieu de la nuit, le chef Matsui s'étonne de l'arrivée de Li Xiangyang au moment où il compte aller renforcer la protection des céréales dans les ~~aux~~ montagnes. Yang Laozong, son informateur et propriétaire terrien anti-révolutionnaire du village Li, le contacte pour qu'il se rende au village. Li Xiangyang, caché dans des passages souterrains, décide d'attaquer les Japonais par surprise et de brûler leurs casernes situées autour du village. Cependant, Matsui ne réplique pas. Les collaborateurs confient aux Japonais l'emplacement des accès aux passages souterrains des résistants. Li Xiangyang et ses hommes entrent en ville, sèment la terreur chez les Japonais, toujours dans l'idée de libérer les villageois capturés par Matsui. Le vieux renard de Matsui ne bouge pas de sa position. Après avoir obligé les villageois à quitter les passages souterrains, il les torture pour savoir où sont passés Li Xiangyang et les céréales. La troupe de Li livre une bataille féroce en ville, poussant Matsui à revenir pour porter son aide. Déguisé, Li Xiangyang pénètre dans la ville, met feu aux rations militaires des ennemis et exécute le collaborateur Yang Laozong. Furieux, Matsui dirige son armée vers le village. Cette fois, tous les villageois périssent, emportés par les tourbillons d'une guerre totale du peuple chinois.

L'histoire du village de Liubao 柳堡的故事 (Wang Ping, 1957)

En 1949, une troupe de l'Armée de libération descend vers le sud en passant par Liubao, un joli village de la province du Jiangsu. Song Wei, le responsable politique, y est déjà venu et se remémore un événement passé. Au printemps de l'année 1944, Song Wei sert d'instructeur dans la deuxième compagnie d'une section de la quatrième armée récemment formée. La deuxième compagnie arrive dans le secteur du village de Liubao pour réorganiser et entraîner les troupes. Il s'agit d'une région nouvellement libérée et, en raison des campagnes de calomnies menées par l'ennemi, les populations locales craignent l'armée. La nouvelle quatrième armée se lance

immédiatement dans des travaux de bénévolat afin d'aider les gens à nettoyer leur cour, porter de l'eau, faire des réparations dans les maisons, repiquer le riz, etc. La quatrième section habite chez le vieux Tian. Celui-ci a une fille appelée La seconde et un fils nommé Xiao Niu. Un des soldats, Li Jin, et La seconde ont des sentiments l'un pour l'autre. Li Jin, blessé au combat, est en convalescence chez le vieux Tian. La seconde lui apporte de l'eau et vient le réconforter, puis, gênée, lui fait savoir qu'elle souhaiterait rentrer dans l'armée. Le soldat Ma Xiaobao les surprend en train de parler et s' imagine que Li Jin est en train de flirter. L'instructeur convoque alors Li Jin pour le rappeler à l'ordre ; une relation amoureuse peut émousser la vaillance du soldat au combat et constitue une infraction à la discipline de la quatrième compagnie. Li Jin reconnaît ses torts et promet à l'instructeur de renoncer à ce genre de sentiments. Or, Li Jin garde en lui des liens amoureux. Un jour qu'il se repose au camp d'entraînement, La seconde envoie Xiao Niu fixer un rendez-vous afin de lui parler. Li Jin refuse, content de parvenir à vaincre ses propres sentiments. Mais, le soir, quittant sa sentinelle et rentrant chez lui, La seconde le poursuit sur la route et arrive à sa hauteur. Leur conversation est de nouveau épiée par un soldat de la quatrième section. La section décide donc d'organiser une réunion pour que des critiques soient émises sur cette affaire. Lors de la réunion, Li Jin, navré, explique ce que lui a dit La seconde la veille au soir : un certain Liu Huzi, traître à la nation, se fait passer dans la région pour un chef militaire. Il a déjà violé la sœur aînée de La seconde et l'a maltraitée à mort. Peu de temps avant l'arrivée de la quatrième compagnie, Liu Huzi s'est soudainement rendu du bourg du Pont Jiang à Liubao pour forcer La seconde à l'épouser. Le vieux Tian et La seconde refusent mais le propriétaire terrien Wang Zhanggui force le vieux Tian, par des menaces, à envoyer sa fille en bateau jusqu'au Pont Jiang pour qu'elle s'y marie. Heureusement, l'arrivée de la quatrième compagnie met un terme au projet. Avant de s'enfuir de Liubao, le propriétaire terrien tente d'emporter avec lui La seconde en la menaçant par du chantage. La seconde n'est venue chercher Li Jin que dans l'espoir d'être sauvée par l'armée. Les soldats de la quatrième section sont révoltés par les exactions de cet ennemi de classe et exigent des instructions de l'échelon supérieur pour attaquer le bourg du Pong Jiang afin de capturer Liu Huzi. Or, les troupes ont depuis longtemps l'intention d'attaquer ce bourg. Afin de se familiariser avec la topographie de la région, la deuxième compagnie se rend d'abord au village de Xima et y attend les ordres. Liu Huzi apprend que la quatrième armée a quitté Liubao et envoie alors Wang Zhanggui et ses hommes en pleine nuit dans le village pour kidnapper La seconde. Par chance Xiao Niu arrive à temps à Xima pour prévenir la deuxième compagnie. L'instructeur prend en personne la tête de la quatrième section et se lance aux trousses de Wang

Zhanggui. Li Jin capture Wang et sauve La seconde. Le cœur de Li Jin s'embrase de nouveau. La seconde, reconnaissante, est aussi amoureuse. L'armée s'apprête à repartir en campagne. Li Jin sombre à ce moment dans un cruel dilemme. Grâce à l'aide de son instructeur, ce jeune communiste choisit sans hésiter de renoncer à son amour pour suivre les troupes sur le front du sud. Cinq ans passent et Lin Jin est promu chef de compagnie. La seconde est entrée au Parti où elle est devenue cadre. Elle ne cesse de penser à Li Jin. Un jour, alors qu'elle aide sur un des bateaux transportant des céréales vers le sud, les deux amants de la révolution se retrouvent.

Une onde radio éternelle 永不消失的电波 (Wang Ping, 1958)

Pendant la Guerre antijaponaise, en 1938, le poste de transmission radio d'une organisation clandestine du PCC à Shanghai est détruit par l'armée japonaise. Li Xia, chef du comité politique de la radio du PCC à Yan'an, est envoyé à Shanghai afin d'assurer secrètement les transmissions radio. L'organisation clandestine communiste de Shanghai envoie en même temps une ouvrière du nom de He Lanfen pour aider au travail, qui doit se faire passer pour la femme de Li Xia. Pendant la journée, Li Xia prend l'identité d'un marchand de broderies du Hunan et le soir, sous les combles d'un immeuble, il reçoit et envoie des messages radio. He Lanfen, ouvrière dans une usine de soieries, a du mal à s'adapter à son rôle d'épouse. Li Xia s'efforce patiemment de la convaincre, lui expliquant l'importance de son poste dans la révolution. Au cours de leurs activités clandestines, des sentiments naissent entre eux et ils se marient, avec l'aval de l'organisation secrète du PCC. Li Xia dévoile par radio le projet de capitulation de la branche droite du Parti nationaliste et transmet les appels au combat lancés par le PCC contre les japonais, provoquant un vent de panique chez l'ennemi. En 1941, éclate la guerre du Pacifique. Après l'invasion japonaise des concessions étrangères de Shanghai, les japonais utilisent différents moyens dont des coupures d'électricité sectorisées pour découvrir les radios de transmission. Li Xia est ainsi capturé. Malgré la torture, il ne révèle aucune information, se contentant de dire : « je suis chinois ». L'armée japonaise pense que Li Xia travaille pour une radio commerciale et le relâche. Le compagnon de cellule de Li Xia, Yao Wei, est un agent du Parti nationaliste. Sans avoir été torturé, il révèle aux Japonais tout ce qu'il sait des radios de Shanghai, tel un collaborateur. À sa sortie de prison, Yao Wei invite Li Xia à participer à la transmission d'informations concernant la reddition aux Japonais. Li Xia profite de l'occasion pour transmettre toutes les informations à Yan'an.

Après la capitulation japonaise, Li Xia et sa femme vivent à Shanghai et continuent à

collecter secrètement des informations pour le PCC. En 1949, la guerre entre les Partis nationalistes et communistes est sur le point de s'achever. La radio de Li Xia est découverte par un agent du Parti nationaliste et une cellule du PCC le somme de quitter son poste. La veille de son départ, Li Xia apprend cependant deux informations importantes : un programme ennemi de protection ainsi que l'heure et le signal du soulèvement d'une troupe d'artillerie ennemie. Ces nouvelles doivent être transmises dans un délai de vingt-quatre heures et Li Xia continue donc à envoyer des messages à Yan'an. Un agent du Parti nationaliste parvient à localiser la fréquence de la radio de Li Xia et fait encercler l'immeuble. Une fois toutes les informations envoyées, Li Xia, calmement, transmet à Yan'an un dernier message : « Adieu camarades, je pense bien à vous ! ».

Le détachement du peuple des Hui 回民支队 (Feng Yifu et Li Jun, 1959)

En 1938, dans une plaine au centre de la province du Hebei, Ma Benzhai, un progressiste de l'ethnie Hui, crée une armée de volontaires pour lutter contre l'agression japonaise. Dans la bataille de Zhangzhuang, à défaut de mobiliser les masses, cette troupe essuie défaite sur défaite, et est au bord d'être anéantie. À ce moment crucial, la VIII^e Armée de Route participe au combat et sauve l'armée de volontaires, qui subit pourtant de lourdes pertes. Bai Shouren et Ha Shaofu, issus de familles de propriétaires fonciers, poussent Ma Benzhai à chercher la protection de l'armée japonaise. Mais Ma et Han Fumo estiment que rejoindre la VIII^e Armée de Route est la seule issue. Pour conserver ses forces armées, Bai Shouren accepte de rejoindre la VIII^e Armée de Route mais compte agir selon les circonstances ; de son côté, Ha Shaofu se range secrètement aux côtés des Japonais. L'armée de volontaires contre l'agression japonaise est réorganisée et devient l'unité des Hui de la VIII^e Armée de Route, qui est renforcée en hommes, en vivres et en munitions. Le Commandant de régiment Guo est désigné commissaire politique de l'unité. Cependant, Bai Shouren viole souvent ses disciples, frappe et injurie les soldats, provoque des dissensions et abuse de son pouvoir. Malgré les admonestations difficiles à entendre mais légitimes du Commissaire politique Guo, Bai Shouren ne pense jamais à se repentir et entretient même une complicité avec Ha Shoufu pour tenter de se révolter et passer à l'ennemi. Bai Shouren conseille à Ma Benzhai de contenir la lutte des paysans qui demandent une réduction des loyers et des taux d'intérêts, mais Ma désapprouve son idée. Bai Shouren torture alors illégalement le président de l'association paysanne, ce qui provoque le mécontentement des soldats d'origine paysanne, qui désertent leur poste. Pour conserver ses

forces, Bai retire sa troupe. Ma tue brutalement Bai Shouren et ramène ses soldats à la caserne. La mère de Ma est assignée à résidence et surveillée par l'armée japonaise. Le Commissaire politique Guo explique ensuite à Ma Benzhai la portée significative de la réduction des loyers et des taux d'intérêts. La mère de Ma refuse de s'alimenter et meurt. L'unité des Hui engage une nouvelle bataille acharnée contre l'armée japonaise, pendant laquelle le Commissaire politique Guo est gravement blessé. Après avoir entendu l'explication du garde du corps Xiao Liu, Ma Benzhai se rend enfin compte que le Commissaire politique Guo, le commandant du régiment, est en réalité son sauveur. Après avoir accordé à Ma sa demande d'adhésion au Parti, le Commissaire politique Guo rend son dernier soupir. Avec les larmes aux yeux, Ma enveloppe le corps de Guo dans un drapeau rouge. Il décide alors de continuer le combat contre l'ennemi et finit par tuer le chef de l'armée japonaise.

Nie Er 聂耳 (Zheng Junli, 1959)

En 1930, Nie Er, alors âgé de 19 ans, quitte son village natal du Yunnan pour fuir l'oppression du régime nationaliste. Il se rend à Shanghai où il travaille comme commis dans une boutique. L'hiver de cette même année, la boutique fait faillite et Nie Er perd son emploi. Comme il a des dons de musicien et joue très bien du piano, pour faire face au désœuvrement, il accompagne une troupe d'artistes chanteuses et danseuses. Il reçoit alors un télégramme de Zheng Lei, un camarade de Kunming, lui demandant de rejoindre les masses et de s'engager dans la lutte. Dès ce moment, sa vie prend un nouveau sens et il étudie seul, avec assiduité, toujours très exigeant envers lui-même. Un jour, lors d'une soirée où un spectacle de charité est organisé pour collecter des fonds d'aide aux réfugiés de seize provinces victimes d'inondations, il fait la connaissance d'un membre d'une organisation clandestine du PCC nommé Su Ping. Ce dernier le présente à la « Grande alliance anti-impérialiste de Shanghai » pour qu'il œuvre à leurs activités.

En 1931, les Japonais envahissent la Mandchourie et occupent la ville de Shenyang. L'année d'après, ils envahissent Shanghai et provoquent la guerre du même nom, cristallisée par l'incident du 28 janvier. La dix-neuvième armée résiste vaillamment à l'ennemi, soutenue par le peuple de Shanghai. Nie Er incite la troupe d'artistes à se produire dans le quartier de Zhabei pour reconforter les troupes, mais les généraux n'apprécient pas du tout leur spectacle chanté et dansé intitulé « *La rivière des fleurs de pêcheurs* ». Nie Er, se sentant fautif, entonne la « *Marseillaise* ». Un artiste soldat de la première ligne soupire en disant qu'il serait bien que

la Chine ait sa propre « *Marseillaise* ». Nie Er retient cette parole. Touché par le sort des réfugiés victimes des inondations, Nie Er décide de quitter la troupe d'artistes et s'engage sur la voie de la révolution. L'année suivante, à l'automne, se tient à Pékin un grand spectacle fédératif réunissant le monde des arts et des lettres. En plein milieu du spectacle, la représentation est interrompue et interdite par des membres réactionnaires du Parti nationaliste. Nie Er prend l'initiative de chanter l'Internationale et toute l'assistance chante avec lui, se tenant la main pour former une barrière humaine, cachant ainsi les artistes et leur permettant de quitter les lieux en toute sécurité. Peu de temps après, Nie Er et Su Ping sont mutés de nouveau à Shanghai. Au péril de sa vie, Nie Er organise des activités musicales. Il se rend sur les docks au milieu des ouvriers pour partager leur expérience. Il écrit la musique de l'opéra « *Tempête sur le Yang Tsé* » et y joue le rôle du vieux Wang, à la grande joie des ouvriers.

Peu après, Nie Er entre au Parti communiste et devient un combattant de l'avant-garde prolétarienne. Il compose les chansons « *La grande route* », « *Les éclaireurs de l'avant-garde* », « *Femmes nouvelles* », « *La chanson de fin d'étude* », « *Le chant du marchand de journal* », « *La campagnarde hors concours* » etc., qui deviennent des armes pour le peuple, le stimulant dans sa lutte contre l'ennemi. Le Parti l'envoie alors se perfectionner en union soviétique. Avant son départ, il compose avec passion et exaltation la musique du « *Départ des volontaires* » sur les paroles de Tian Han, devenant le symbole du ralliement à la résistance contre l'envahisseur, l'arme capable de donner aux Chinois la force et le courage d'aller de l'avant.

Zhang Ga le petit soldat 小兵张嘎 (Cui Wei et Ouyang Hongying, 1963)

Pendant la Guerre de résistance contre l'agression japonaise, sur les bords du lac Baiyangdian près de la ville de Baoding dans la province du Hebei, Zhang Ga, un adolescent, voit de ses propres yeux sa grand-mère être tuée par l'armée japonaise pour avoir protégé Laozhong, un cadre de la VIII^e Armée de Route qui est capturé. Zhang Ga décide alors de partir seul au chef-lieu du district, pour chercher Luo Jinbao, un héros légendaire de lutte contre les Japonais et le persuader de l'aider à venger sa grand-mère. Leur première rencontre tourne au quiproquo, puisque Zhang Ga prend Luo pour un traître. Zhang Ga rêve de devenir soldat dans la VIII^e Armée de Route et de posséder un pistolet. Ses envies sont tellement passionnées qu'il commet plusieurs erreurs : déjà, il agit en véritable vaurien en bouchant la cheminée de chez Dodu, puis il viole la loi en cachant, dans un nid d'oiseau, un vrai pistolet saisi pendant une bataille. Zhang Ga retourne au chef-lieu du district avec Dodu, car il veut venger sa grand-mère

par lui-même. Ils y rencontrent le chef d'équipe japonais Guitian et son interprète Le Gros. Après un concours d'intelligence et de courage, Guitian n'obtient rien sur Zhang Ga. Finalement, la dernière tour à canon occupée par l'armée japonaise est conquise par la troupe de l'arrondissement du PCC, Guitian est tué, Laozhong sauvé, et ainsi la grand-mère de Zhang Ga est vengée. Zhang Ga obtient enfin ce véritable pistolet si longtemps désiré et le chef de la troupe de l'arrondissement annonce qu'il est officiellement éclaireur. Zhang Ga offre son cher pistolet en bois à Dodu, et l'exhorte à en saisir un vrai.

Synopsis non étudiés des films sur la Seconde Guerre sino-japonaise

Liu Hulan 刘胡兰 (Feng Bailu, 1950)

À Zhouxi, petit village du comté de Wenshui, dans la province du Shanxi, Liu Hulan, une jeune fille, porte le fardeau de la vie familiale. Avec son voisin Xiaoqing, ils vont souvent chercher du charbon dans les montagnes. Petit à petit, ils tombent amoureux. Lors de l'occupation du comté de Wenshui par les militaires japonais, le bourgeois foncier Lü Shanqing, dont les biens ont été partagés sous l'autorité de l'Armée rouge, devient de nouveau le chef du village. Le communiste Sun, de retour au village de Zhouxi, dirige les villageois afin de constituer une équipe d'agriculteurs, une milice et une association d'aide aux femmes que Liu Hulan est chargée de diriger. Lorsque Xiaoqing veut s'enrôler dans l'Armée, Liu l'encourage à se battre courageusement et à faire des efforts pour prendre part au parti communiste. Sous la direction du Parti communiste, Liu Hulan dirige les villageois qui s'opposent aux attaques de l'armée japonaise, elle est alors acceptée comme membre par le Parti communiste. Après la capitulation du Japon, les troupes de Xiaoqing sont de retour dans la province du Shanxi et exproprient les armées japonaises. Mais Chiang Kai-shek (chef de l'État à l'époque) lance une nouvelle guerre civile et les troupes de Xiaoqing participent de nouveau à la bataille. De son côté, Liu Hulan dirige les femmes paysannes de l'association afin d'envoyer des cadeaux, d'évacuer les blessés et de rester en soutien au front. Après son retour au village, elle entend que le secrétaire de la section du Parti communiste et une dizaine de villageois ont été arrêtés par l'armée de Kuomintang. Elle participe courageusement à leur libération, mais malheureusement, elle est arrêtée. L'armée de Kuomintang et le bourgeois foncier Lü Shanqing la torturent, mais Liu Hulan est ferme et inflexible. Finalement, le martyr héroïque de Liu Hulan s'achève sous la guillotine de l'ennemi. "Née dans la grandeur, morte dans la gloire" sont les mots que Mao Zedong écrira pour Liu Hulan.

Protéger nos foyers et défendre notre pays 卫国保家 (Yan Gong, 1950)

Les troupes de l'Armée populaire de libération chinoise s'arrêtent au village de Chenjiazhuang pour défendre les villageois et aider les agriculteurs. Les villageois les accueillent chaleureusement. La femme chef du village, Chen Guiying, plus heureuse que les autres, voit ainsi, avec le retour des troupes, celui de son fiancé parti s'enrôler dans l'armée cinq

ans plus tôt. À la demande des enfants, Chen Guiying relate les péripéties et les pensées tortueuses qu'elle a eues lorsqu'elle a dû envoyer son fiancé rejoindre l'armée. Au printemps 1944, l'Armée de la 8^e Route, dirigée par le Parti communiste chinois pendant la Guerre de Résistance contre le Japon, chasse l'armée japonaise et mène la campagne contre la politique de loyers des terrains et d'intérêts des dettes. Mais, sous la menace du bourgeois foncier Liu Erhuai, les villageois n'osent pas lutter. Le père de Chen Guiying possède quelques acres de terrain, mais Liu Erhuai s'en empare et veut se marier avec Chen Guiying pour faire d'elle sa seconde épouse. À ce moment-là, une femme membre du Parti communiste, Li Yutian, est hébergée dans la maison de Chen Guiying. Cette dernière demande à Li Yutian de la sauver. Avec l'aide de Li Yutian, Chen Guiying et son père intentent un procès à Liu Erhuai auprès de la mairie. Ils gagnent ce procès et ainsi la liberté de Chen Guiying. Les villageois sont encouragés par cet événement et mènent à bien la lutte pour la réduction des loyers de terrains. Chen Guiying dirige alors un groupe de femmes pour réaliser du filage et est sélectionnée comme modèle textile dans son district. Lors d'une réunion de modèles, Chen Guiying fait connaissance de Yang Dezhi, le héros de la milice, avec lequel elle se fiance un peu plus tard. Après la capitulation par l'armée Japonaise, c'est bientôt le mariage. Cependant, Chiang Kai-shek lance une nouvelle guerre civile et attaque les régions libérées par le Parti communiste chinois. Pendant une réunion de mobilisation, le fiancé de Chen Guiying décide de s'engager dans l'armée, Chen Guiying faisant part quant à elle d'une extrême hésitation. Li Yutian critique alors le fantasme de paix et les idées épicuriennes de Chen Guiying, jusqu'à ce qu'elle regrette d'avoir oublié ses racines prolétaires. Lors de la réunion de l'équipe des femmes, Chen Guiying fait son autocritique et reconquiert l'admiration du peuple. Puis, dans la musique et au son des tambours, Yang Dezhi, son fiancé, prend congé de Chen pour rejoindre l'armée. Après la victoire, il reviendra dans son village natal où il la retrouvera.

Le camp de concentration de Shangrao 上饶集中营 (Sha Meng et Zhang Ke, 1951)

En janvier 1941, le Guomindang déclenche l'« Incident de Wannan ». Jiang Jieshi crée à Shangrao un camp de concentration pour incarcérer le Général Ye Ting, ainsi que plus de 700 cadres de la Nouvelle IV^e Armée et plus de 200 sympathisants communistes capturés dans les provinces du Sud-Est. Les agents spéciaux du Guomindang forcent les prisonniers à « se repentir » et à « se rendre » par des moyens de séduction et de torture. Une femme soldat de la Nouvelle IV^e Armée, Shi Zhen, refusant de céder aux réactionnaires, subit même un viol

collectif, lui occasionnant de graves blessures aux parties intimes qui la paralysèrent. Un vieux professeur, Zhou Zhiheng, se met même à injurier le Guomindang dans ses rêves. Un cadre militaire communiste, Sun Gang, quant à lui, se révolte violemment contre Xie Bailun, agent spécial de Guomindang. De leur côté, les prisonniers Wang Daming et Li Hua recueillent des informations qui leur parviennent de l'extérieur du camp : la réorganisation de la Nouvelle IV^e Armée est achevée et c'est Chen Yi qui assure la fonction intérimaire de commandant. Immédiatement, ils répandent cette heureuse nouvelle dans le camp faisant vibrer les cœurs de tous les prisonniers qui entonnent le chant militaire de la Nouvelle IV^e Armée. Les lettres de repentance distribuées aux prisonniers sont déchirées. Shi Zhen, en refusant d'accepter « le traitement sous condition de s'amender », est jetée dans un profond lac. Les captifs entament une grève de la faim, et une grande partie d'entre eux ~~est~~ sont alors fusillés successivement. À bout de ressources, les agents spéciaux falsifient la « lettre de confession » écrite par le ministre de l'organisation de la Nouvelle IV^e Armée, Zhao Hong. Pourtant, les prisonniers continuent de croire fermement à la loyauté de Zhao envers le Parti, ce qui fait échouer le complot de l'ennemi. En 1942, l'armée japonaise s'avance vers Jinhua ; les troupes du Guomindang sont forcées de se retirer de Shangrao. De leur côté, les agents spéciaux redoublent d'effort dans la persécution des prisonniers et accélèrent leur massacre. Quand enfin les troupes arrivent au bourg de Chishi, les prisonniers se révoltent sous la direction de Lü Gong, mettent l'ennemi en déroute et réussissent à s'échapper. Ils rejoignent ainsi les communistes et les guérillas de la Montagne Wuyi ainsi que leurs armées respectives.

Dong Cunrui 董存瑞 (Guo Wei, 1955)

En 1945, Dong Cunrui et son ami Zhi Zhenbiao demandent à être enrôlés dans l'armée, au service du secrétaire du Comité du Parti pour le district, Wang Ping, et du Chef de compagnie Zhao de la VIII^e Armée de Route. Ils n'ont que 16 ans, leur demande est donc refusée. L'armée japonaise attaque les régions libérées. Sous la direction de Wang Ping, Dong est chargé d'aider les villageois à évacuer. Les troupes japonaises qui sévissent dans la montagne sont repoussées mais Wang Ping sacrifie sa vie. Dong retrouve Zhao et lui remet la dernière cotisation au Parti que Wang Ping lui a confiée. Il est enfin admis dans l'armée. La première fois que Dong participe au combat, il ne pense qu'à tuer les Japonais. Il ignore complètement la discipline et tire d'un seul coup 9 balles sur les 10 qu'il a reçues et rate totalement son assaut. Après le combat, quand les autres soldats analysent leurs résultats, Dong se rend compte qu'il n'a encore

manipulé aucune arme et qu'il ne sait pas s'il a tué des ennemis. Cet échec le blesse gravement dans son amour-propre. Zhao lui recommande alors de s'aguerrir et de se soumettre à l'épreuve au cours des prochains combats, ce qui renforce la conviction et la passion révolutionnaires de Dong. Le Japon capitule, tout le peuple chinois célèbre la victoire et les soldats entrevoient un avenir brillant. À ce moment-là, Jiang Jieshi fait larguer des bombes sur le village et déclenche une guerre civile. Sous la direction du PPC et de Mao Zedong, le peuple chinois mène alors la Guerre de Libération. Lors d'une bataille d'interception, Dong se trouve en total désaccord avec son chef d'escouade plus conservateur ; il conduit ses compagnons d'armes à une attaque active pour appuyer la compagnie frère. Ils remportent une belle victoire dans cette bataille. Dong obtient une décoration et est admis au Parti. En mai 1948, l'Armée de Libération marche sur Longhua, ville de la province du Rehe. Dong est désigné comme chef d'équipe d'assaut et de dynamitage, sa mission consistant à détruire les blockhaus ennemis. Quand le bataillon réussit à faire sauter le dernier blockhaus ennemi situé en tête de pont, les soldats se rendent compte que ce pont est aussi un fortin caché, d'où parvient un déluge de tirs. Dong se précipite alors sous le pont avec des explosifs. Comme tous les supports pour maintenir les explosifs sont abîmés, il cherche en toute hâte un endroit pour placer les explosifs. À ce moment-là retentit le signal d'appel de l'offensive générale. Voyant ses frères d'armes tomber sous les tirs provenant du fortin caché, Dong décide alors de tenir les explosifs dans sa main et allume la mèche. Pour réduire les pertes en vies humaines et assurer la victoire, il s'est servi de son corps comme support pour faire exploser le fortin caché de l'ennemi.

La fureur de l'Île de Hainan 南岛风云 (Bai Chen,1955)

En 1943, l'île de Hainan est occupée par l'armée japonaise. La troupe communiste part pour le front, laissant derrière elle 18 soldats blessés, cachés dans la luxuriance de la montagne afin qu'ils se rétablissent. L'infirmière principale, Fu Ruohua, l'intendant et une cuisinière, Xiaochun, sont chargés de s'occuper des soldats. L'armée japonaise s'empare du village situé au pied de la montagne, coupant ainsi tout contact entre les blessés restés sur la montagne et les villageois. Dépourvus de nourriture et de médicaments, ils vivent une situation très difficile. Un jour, Xiaochun descend au village pour chercher des céréales et des plantes médicinales. Avec un des villageois, Oncle Ajin, il fixe alors le lieu et la date de la prochaine livraison. Malheureusement, Oncle Ajin est arrêté et sacrifie sa vie alors qu'il va au rendez-vous. L'intendant est lui aussi embarqué par la troupe japonaise sur le lieu de livraison, mais il

parvient à s'échapper. Fu Ruohua informe les blessés de la mort d'Oncle Ajin et du fait que l'intendant n'a pas pu rapporter de nourriture. Les soldats gardent cependant espoir et chantent ensemble l'*Hymne à Yan'an*, convaincus de leur victoire dans la lutte contre l'agression japonaise. L'armée japonaise resserre cependant son encerclement, la pénurie alimentaire sur la montagne se fait de plus en plus sentir. L'intendant essaye à plusieurs reprises de descendre de la montagne, mais en vain. Lors de sa dernière tentative, il arrive à rapporter des céréales et des médicaments, mais au retour, il est tué par les Japonais. Un des soldats blessés resté dans la montagne, Lin Dong, veut descendre au village et se rendre à l'ennemi. S'il s'échappe, la base cachée dans la montagne sera connue des Japonais. Fu Ruohua tue alors le traître et déplace tous les blessés dans une autre grotte. L'armée japonaise, voulant attaquer la montagne, envoie un agent secret déguisé en villageois pour recueillir des renseignements. Mais Fu Ruohua et les soldats blessés réussissent à capturer cet espion. Peu après, après avoir remporté la victoire au front, l'armée communiste retourne dans la montagne et les soldats blessés peuvent enfin rejoindre leur troupe.

Briser l'obscurité avant l'aube 冲破黎明前的黑暗 (Ding Li, Wang Ping et Liu Peiran, 1956)

En mai 1942, le Japon rassemble une centaine de milliers d'hommes pour mener une violente opération dans la base de lutte ennemie du centre de la province du Hebei. Partout, les soldats japonais massacrent les paysans. Une section de la VIII^e Armée de Route, après avoir mis à couvert le déplacement des forces principales selon l'ordre reçu, est attaquée des deux côtés par l'ennemi. En nombre inférieur, elle est forcée de se disperser pour briser l'encerclement. Le chef de section, Yan Zhigang, est grièvement blessé mais sauvé par une famille de résistants, Mère Li et sa belle-fille Fengxia, qui le soignent. Un jour, une troupe japonaise vient faire une perquisition. Les deux femmes risquent leur vie pour cacher Yan. Le Parti ordonne alors que Yan reste dans le village pour se rétablir et pour seconder le travail du Parti local. Un an plus tard, les troupes de résistants communistes, qui grossissent chaque jour davantage, développent la guerre de partisans pour combattre l'armée japonaise. Yan et ses hommes s'appuient sur un épais rideau de verdure (vaste étendue de terre recouverte de cultures) pour attaquer de toutes parts l'ennemi. Les Japonais mobilisent leurs forces armées pour piller les céréales de la réserve de vivres du village de Liujiaying. De leur côté, Yan et sa troupe ont déjà creusé un tunnel pour résister à l'attaque de l'ennemi. Mais, pour éliminer les soldats

communistes cachés dans le tunnel, les Japonais y répandent un gaz toxique et font venir en renfort leurs réservistes de Zhaozhuang. Le Parti décide alors de supprimer le point d'appui de l'armée japonaise à Liujiaying afin de libérer la voie pour le corps principal de la VIII^e Armée de Route. Yan suggère une stratégie ingénieuse : sous sa conduite, les soldats et les villageois se déguisent en collaborateurs qui livrent des produits d'approvisionnement. Ils s'introduisent ainsi dans la tour de sentinelle des Japonais et réussissent à anéantir l'ensemble de l'armée japonaise présente dans cette tour.

La flamme éternelle 扑不灭的火焰 (Yi Lin, 1956)

En 1942, Jiang San, un communiste, sur les instructions du Parti, quitte la base de lutte contre l'agression japonaise et retourne dans son village natal, Tangxingzhuang, situé dans le district Fenyang de la province du Shanxi, afin de mobiliser les villageois pour résister à l'armée japonaise. Son frère aîné, Jiang Er, devenu chef d'escadron de l'armée des collaborateurs, campe près de Tangxingzhuang à Renyanbao, et opprime les paysans locaux. Jiang San cherche à persuader son frère de revenir dans le droit chemin, alors que, de son côté, Jiang Er veut inciter Jiang San à se rendre aux Japonais et ainsi obtenir une belle promotion. Le jour de l'anniversaire de leur mère, Jiang Er, incapable de convaincre son frère, sort son arme pour arrêter Jiang San, mais il en est empêché par sa mère. Il quitte alors la maison, avec le cœur plein de ressentiment. Pour s'enquérir secrètement des activités de la guérilla communiste, il fait envoyer des soldats fantoches qui sont capturés par Jiang San. Après avoir reçu une rééducation, ces soldats changent de mentalité et travaillent ensuite en cachette avec la guérilla. Ainsi, les rangs de la guérilla grossissent de jour en jour, et ces partisans insaisissables attaquent régulièrement l'ennemi par surprise. Jitian, le commandant de l'armée japonaise du district Fenyang, ordonne à Jiang Er de capturer rapidement son frère Jiang San. Il force alors sa mère à révéler le lieu où demeure Jiang San, mais en vain. Furieux, Jiang Er emprisonne sa propre mère. Peu après, la guérilla de Jiang San reçoit comme ordre de mission de prendre le contrôle de la tour de guet du village de Xinghua, sans avoir recours à la force, dans le but de couvrir un groupe de cadres communistes qui doivent franchir la ligne de blocus. Cherchant en vain une solution, Jiang San reçoit une lettre de Jiang Er qui le pousse à capituler. Il profite de cette occasion pour entrer dans la base de Renyanbao. Jiang Er fait confiance à l'intention de son frère et discute avec lui des détails de la capitulation. L'heure convenue de la traversée de la ligne de blocus arrive, Jiang San pointe alors son pistolet sur Jiang Er et le force à ordonner, par un coup de téléphone,

l'évacuation des gardes de la tour de guet du village de Xinghua. Jiang San réussit à s'enfuir de Renyanbao. Mais son épouse, Liu Yumei, tombée entre les mains de l'ennemi, subit de terribles tortures. Jiang San incite d'abord Jiang Er à encercler Tangxingzhuang et conduit ensuite sa guérilla dans une attaque contre Renyanbao, le point le plus vulnérable. Quand Jiang Er se rend compte du piège, il fait demi-tour pour porter secours. Il tombe dans l'embuscade tendue par Jiang San qui le capture. Jiang Er essaye alors de fuir mais son frère le tue. La guérilla de Jiang San poursuit la lutte contre l'agression japonaise.

La guérilla du chemin de fer 铁道游击队 (Zhao Ming, 1956)

En 1940, un groupe de guérilleros opérant sur les voies ferrées s'active sur une ligne de chemin de fer reliant Lincheng à Zaozhuang, dans la province du Shandong. Ils ciblent les lignes de communication de l'armée japonaise afin de paralyser ses forces. La guérilla organisée par le chef de brigade, Liu Hong, et le commissaire politique, Li Zheng, ouvre une fabrique de charbon pour leur servir de couverture. Ils attaquent plusieurs convois militaires japonais afin de s'armer et de fournir des armes à la 8^e Armée de route. La population les appelle les « Tigres volants ». L'armée japonaise envoie une unité spéciale, l'unité de Kobayashi, dans le but d'éliminer les Tigres volants. Mais ces derniers sont d'une rapidité d'action étonnante et bénéficient du soutien des masses ; l'armée japonaise ne retrouve donc pas leur trace. En s'alliant à l'armée nationaliste, les Japonais assiègent les guérilleros. Blessé, Liu Hong est soigné chez madame Fang Lin dont la demeure devient le lieu de rassemblement des chefs de guérilla. Le mari de Fang Lin étant mort en martyr, elle prodigue à Liu Hong des soins attentifs. Peu à peu, ils tombent amoureux. Okamura découvre le lieu d'opération de la guérilla et l'attaque par surprise. Liu Hong et Li Zheng réagissent rapidement par un contre-encercllement et écrasent l'armée ennemie, mais Okamura réussit à s'échapper. En représailles, l'armée japonaise incendie des villages. Fou de rage, Liu Hong veut engager une bataille décisive contre l'ennemi. Li Zheng s'empresse alors de l'en empêcher et les troupes obéissent à ses ordres, évitant ainsi de lourdes pertes. Après le repos et la réorganisation des troupes, le nombre de Tigres volants grossit. Lorsqu'éclate la guerre du Pacifique, le transport militaire japonais s'intensifie. Liu Hong dirige régulièrement des assauts sur les voies ferrées. L'armée japonaise, de son côté, rassemble l'intégralité de ses forces déployées au sud du Shandong pour attaquer le lac Weishan. Après avoir blessé et tué une grande partie des troupes japonaises, les Tigres volants se griment en soldats ennemis pour rompre leur encerclement. Ils tombent sur Okamura

et, au cours d'une violente bataille, ses forces spéciales sont anéanties et Okamura lui-même est tué. Fang Lin, qui a reçu l'ordre de se rendre à Huxi en éclairage, se fait malheureusement capturer. À l'issue victorieuse de la guerre anti-japonaise, Li Zheng se remet de ses blessures et rejoint les Tigres volants. Ces derniers freinent et attaquent l'armée nationaliste qui tente de se réfugier au nord. Ils libèrent Fang Lin, rattrapent les troupes de Kobayashi et les forcent à capituler.

Pour la paix 为了和平 (Zuo Lin, 1956)

En 1941, la Guerre du Pacifique éclate. L'armée japonaise occupe les concessions de Shanghai. L'Université de Donghua, fondée par les missionnaires, doit aussi être saisie par les Japonais. La direction de l'Université convoque une réunion urgente au cours de laquelle le Professeur Jiang Hao propose de fermer l'université pour éviter de servir les Japonais. Pendant son dernier cours, Jiang encourage ses étudiants à lutter fermement pour l'indépendance de la nation. De retour chez lui, il est cependant arrêté par les Japonais. Son fils aîné, Siling, part alors pour l'arrière-pays pour participer à la guerre de résistance. Son épouse, Ding Menghui, son fils cadet, Siyuan et sa fille, Sixiu, mènent ensuite une vie très pénible. Quatre ans plus tard, le Japon capitule et Jiang Hao sort de prison. Le couple pense pouvoir enfin mener une existence calme et heureuse, mais c'est alors que Jiang Jieshi déclenche la guerre civile, avec le soutien de l'impérialisme américain. Siling leur envoie une lettre, leur signifiant que l'armée du Guomintang à laquelle il appartient est forcée de partir pour le Nord-Est de la Chine pour combattre l'armée communiste. Jiang Hao reprend son métier de professeur, et continue à croire que les États-Unis soutiennent la démocratie. Dans le pays tout entier, se déclenche le mouvement contre la guerre civile et contre la faim. Toutes les universités de Shanghai répondent activement aux appels. Jiang Hao participe aussi à la manifestation. Le gouvernement du Guomintang envoie alors des gendarmes pour réprimer les manifestants et Siyuan est arrêté sur place. Sous la pression de l'opinion publique, les étudiants arrêtés sont libérés et Siyuan décide de partir pour la région contrôlée par le PCC. Le même jour, Jiang Hao prononce un discours dans un meeting d'ouvriers. Sur le chemin du retour, il est tué par un agent secret de Jiang Jieshi. Profondément affligée, Ding décide de réaliser la dernière volonté de son époux et de vivre courageusement. En mai 1945, Shanghai est libéré, Siyuan revient dans son pays natal avec son armée. La mère et le fils sont enfin réunis. Après la démobilisation, Siyuan travaille dans le secteur ferroviaire et Sixiu dans un hôpital. Peu après, éclate la guerre de Corée. Siling revient brusquement et dit à sa mère qu'il va partir pour le front de la Corée.

Siyuan et Sixiu décident alors également de se rendre utiles au front. Après une discussion familiale, Ding approuve la demande de ses trois enfants. Finalement, le Parti persuade Sixiu de rester et de travailler pour l'Université de Médecine militaire de Shanghai. Ding Menghui, cette mère honorable qui consacre tout pour la patrie et pour la paix, est élue représentante du peuple.

Les jeunes compagnons 小伙伴 (Ge Xin, 1956)

Xiao Wang est agent de communication communiste. Âgé seulement de 15 ans, ce garçon agile trouve toujours des moyens pour faire face aux Japonais ou aux traîtres. Son amie, Xiaorong, est une fille de 12 ans, dont la mère est agent de liaison. Xiaowang va souvent chez Xiaorong pour livrer des renseignements. Xiaorong envie beaucoup le travail de Xiaowang et elle accompagne parfois sa mère pour apporter des documents chez Mère Zhang. Peu après, la mère de Xiaorong est arrêtée par un traître, Li Tiankui, et leur maison est saisie. Xiaowang, qui vient pour amener des informations, arrive juste à temps pour être témoin de ce malheur. Xiaorong, effaçant ses larmes, amène Xiaowang chez Mère Zhang qui, après avoir appris le malheur de Xiaorong, propose de l'héberger. Mais Xiaorong refuse et demande à Xiaowang de l'emmener rejoindre l'armée. Xiaowang informe le Chef de section Zhao du comité régional du Parti de la situation de la mère de Xiaorong, qui décide alors de garder Xiaorong. Par contre, il n'attribue aucune mission à la jeune fille. Elle exprime son mécontentement au Chef de section Zhao, qui lui demande cependant d'obéir aux ordres. Un jour, Xiaowang se voit attribuer une tâche d'une extrême importance qui consiste à délivrer, avant l'aube, un document au Commandant Liao du régiment stationné à Gejiazhuang. Xiaowang part la nuit même et s'aperçoit à mi-chemin qu'il a perdu le document. Il fait demi-tour et le cherche tout le long de la route, mais en vain. Le Chef de section Zhao est très inquiet. À ce moment-là, Xiaorong entre et remet un reçu. En fait, le document n'est pas perdu, c'est Xiaorong qui l'a déjà remis au Commandant Liao. Le Chef de section Zhao autorise enfin la participation de Xiaorong au travail de l'armée. Xiaorong et Xiaowang accomplissent ensemble plusieurs missions importantes et assistent aussi le bataillon du district dans la capture de Li Tiankui. Peu après, la VIII^e Armée de Route remporte la victoire, et la mère de Xiaorong est libérée. Le peuple chinois est en passe de gagner la guerre sino-japonaise. Le Chef de section Zhao envoie alors Xiaowang et Xiaorong suivre des études afin qu'ils soient prêts à assumer des tâches plus importantes pour la cause révolutionnaire.

Le chant de la cocoteraie 椰林曲 (Wang Weiyi, 1957)

Pendant la guerre sino-japonaise, l'armée japonaise construit une ligne de fortification jusqu'à la mer, coupant ainsi tout contact entre l'île de Hainan et le reste de la Chine. La force armée populaire de l'île perd la direction immédiate du Comité central du Parti et se trouve dans l'isolement le plus complet. Le parti envoie alors un officier d'état-major, Tian Zhen, et un chef d'escouade, Zhang Ling, traverser la ligne de blocus et rejoindre la péninsule de Leizhou, ceci en s'appuyant sur le petit port du golfe de la Forêt des Cocotiers. Leur mission principale consiste à aller récupérer la radio que le Parti a fournie à l'île de Hainan et d'établir ainsi un réseau de télécommunication. De son côté, le parti clandestin du golfe de la Forêt des Cocotiers continue ses activités. L'épouse de Zhang Ling, Lin Xiumei, habite près du golfe de la Forêt des Cocotiers. Son père est parti de l'autre côté de la mer 10 ans auparavant et n'a plus donné de ses nouvelles depuis. Sa mère et elle éprouvent toutes sortes d'humiliations aux mains des traîtres, mais persèverent cependant dans la lutte révolutionnaire ; elles sont successivement admises toutes les deux dans le Parti. Assistée par Lin Chun, timonier chevronné, Xiumei profite de l'occasion d'aller pêcher en mer pour conduire Tan Zhen et Zhang Ling de l'autre côté de la ligne de blocus. Mais en route ils rencontrent un bateau patrouilleur japonais, et ne peuvent plus continuer leur chemin. Tan Zhen est blessé par une balle ; Lin Chun, effrayé, refuse de risquer sa vie. Quand tout le monde s'angoisse, Xiumei raconte alors l'expérience de son père. Pendant une nuit venteuse et sans lune, Xiumei et sa mère suivent des yeux Zhang Ling qui prend la mer. Alors que le petit bateau s'éloigne de la côte, les Japonais tirent un puissant coup de feu qui fait couler le bateau. Xiumei, en voyant cette scène, s'évanouit. Puis, l'ennemi met sous scellés tous les bateaux de pêche du golfe de la Forêt des Cocotiers et interdit aux pêcheurs d'aller en mer. Xiumei, ayant appris que Chen Ergong prendra la mer ce soir-là en secret, lui demande de l'emmener. Bien que Chen ne soit pas membre du Parti, il accepte résolument de s'impliquer dans une mission urgente du Parti. Grâce à ses vingt années d'expérience en navigation maritime, ils réussissent à échapper aux navires et aux patrouilleurs japonais lors de leur troisième tentative. Cette nuit-là, Xiumei, Zhang Ling (qui échappe de justesse à la mort) et Monsieur Wang, homme déguisé envoyé par le Parti, embarquent sur le bateau de Chen Ergong pour transporter la radio sur l'île de Hainan. Malheureusement, ils tombent une nouvelle fois sur le patrouilleur japonais et Chen Ergong sacrifie sa vie pour protéger la radio. Monsieur Wang fait exploser la salle des machines du navire ennemi en lançant une grenade, leur permettant enfin de traverser le détroit de Qiongzhou. La radio arrive

intacte à la base de lutte contre l'agression japonaise du Hainan. Monsieur Wang est en réalité Lin Hai, le père de Xiumei, envoyé par le Comité central du Parti pour diriger la résistance. La radio est installée, les combattants de l'île de Hainan peuvent enfin rétablir le contact avec le Parti.

Le son de la cloche dans un temple ancien 古刹钟声 (Zhu Wenshun, 1958)

Pendant la guerre sino-japonaise, une usine de guerre de la VIII^e Armée de Route est détruite lors d'une explosion dirigée par les agents secrets japonais. Le chef des services de sécurité Zhou ordonne immédiatement, par un avis urgent, une enquête. À l'aube, Wang, le chef de section d'enquête, découvre un cadavre dans un recoin d'un temple ancien situé dans une forêt. Zhou décide d'y envoyer Wang et un garde, Huzi, afin d'y mener une enquête approfondie. Dans ce temple, vivent deux bonzes, un vieux et un jeune muet. Une nuit, des coups de feu retentissent dans la montagne, le vieux bonze conseille alors à Wang de partir. Deux jours plus tard, Wang s'aperçoit qu'une importante quantité de vivres est amenée dans le temple. Il en déduit immédiatement que plus de deux personnes se trouvent dans ce temple. Dans la nuit, le jeune bonze insère un bout de papier dans l'entrebâillement de la fenêtre de la chambre de Wang sur lequel on lit : « Attention ! » Wang envoie alors Huzi se renseigner auprès du jeune bonze qui finalement n'est pas muet de naissance. En effet, 5 ans auparavant, une bande de brigands a fait irruption dans le temple, emmenée par leur chef, le commandant Gao, qui est en réalité le vieux bonze. Tous les bonzes du temple ont été massacrés, à l'exception du plus jeune qui, empoisonné, est devenu muet. Secrètement, dans la nuit, le jeune bonze conduit Wang dans la grande salle du temple. Caché derrière la statue de bouddha, Wang voit que le vieux bonze se glisse dans le sous-sol où se cache un groupe d'agents secrets. Le vieux bonze, qui a reçu une formation complète d'espionnage chez les Japonais, s'est déguisé en religieux pour mieux se cacher dans le temple et pratiquer ses activités. Ce groupe a non seulement fait exploser l'usine de guerre de la VIII^e Armée de Route, mais il était également encouragé par le service secret japonais à détruire un entrepôt ; cette tentative a cependant échoué. Le groupe cherche alors à brûler les blés de la base d'appui. De son côté, Wang rapporte le secret du temple au Chef Zhou. Mais, au même moment, les ennemis attachent le jeune bonze et Huzi pour les torturer. Finalement, Wang et ses hommes encerclent le temple par toutes les sorties, réussissent à sauver les otages et arrêtent, par un coup de filet magistral, tous les agents secrets cachés dans le temple.

Test d'amitié 患难之交 (Wang Yi, 1958)

Au pied de la montagne Changbai, dans un petit village occupé par les collaborateurs, deux jeunes hommes, Liu Jinbao, de l'ethnie Han, et Jin Yongjun de l'ethnie coréenne, risquent régulièrement leur vie pour chercher des racines de ginseng dans la montagne. Un jour, ils rencontrent une section de l'armée japonaise. Pour protéger son ami Jinbao, Yongjun reçoit une balle et tombe de la falaise. Jinbao rentre alors tout seul au village, donne la totalité de l'argent provenant de la vente des ginsengs à la famille de Yongjun et prend en charge tous les travaux agricoles de cette famille. La sœur cadette de Yongjun, Huishu, est très reconnaissante envers Jinbao. Les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre. Cependant, Petit Bâton, un traître, profitant de la disparition de Yongjun, déclare qu'il va arrêter Jinbao pour meurtre afin de s'emparer des biens de son ami, et de lui escroquer son argent. Un jour, Petit Bâton veut blesser la fiancée de Yongjun. Shunnü et Jinbao la sauvent, ce qui rend Petit Bâton furieux. Il arrête Jinbao sous l'inculpation de tuer pour prendre des biens. À ce moment-là, Yongjun rentre au village, sauvé par les soldats de l'Armée alliée du Nord-Est de résistance contre le Japon. Quand il apprend que Jinbao a été arrêté par sa faute, il part immédiatement pour payer la caution et le faire sortir de la garde-à-vue. Obligé de libérer Jinbao, Petit Bâton ne se résigne toujours pas et arrête Yongjun pour avoir entretenu des relations avec la VIII^e Armée de Route. Dans la nuit, Jinbao réussit à sauver Yongjun et lui conseille de chercher la protection de la VIII^e Armée de Route avec Shunnü dans la montagne. Pour les avoir protégés, Jinbao et Huishu sont arrêtés par l'ennemi. Yongjun et Shunnü rejoignent la VIII^e Armée de Route avec l'intention de les venger.

Les cinq héros de la montagne de Langya 狼牙山五壮士 (Shi Wenzhi, 1958)

À l'automne 1941, l'armée japonaise lance une opération de ratissage dans une région située aux confins des provinces du Hebei, du Chahar et du Shanxi et pratique la politique du « tout brûler, tout tuer et tout piller ». Pour couvrir l'évacuation des civils de la base de lutte contre l'agression japonaise et contenir les ennemis au pied de la montagne de Langya, la VIII^e Armée de Route déplace le gros de ses troupes en dehors de la ligne de ratissage. Elle peut ainsi attaquer plus puissamment ses ennemis, en envoyant un groupe de combattants contenir les Japonais à l'intérieur de cette ligne. Mao Baolin, chef d'escouade d'une division de la VIII^e Armée de Route et quatre de ses soldats (Ge Zhenlin, Song Xueyi, Hu Fucui, et Hu Delin)

reçoivent l'ordre de leur supérieur d'intercepter les ennemis au sommet de la montagne de Langya. Les trois mille soldats japonais foncent sur la montagne avec la rapidité de l'éclair, alors que les cinq soldats chinois, s'appuyant sur leur position dominante, combattent avec acharnement la troupe japonaise possédant des avions et des canons. Les agresseurs japonais lancent successivement trois assauts qui sont tous repoussés. Ils réussissent à gagner du temps sur les troupes principales de l'armée et à accomplir leur mission en contenant les forces ennemies. Pourtant, à ce moment-là, les cinq soldats sont tous à court de vivres et de munitions. Ils décident de prendre des pierres comme armes pour lutter à mort contre leurs ennemis. Finalement, sans aucune issue face aux soldats japonais qui s'approchent inexorablement, les cinq héros se jettent de la falaise.

Les chrysanthèmes sur la montagne 深山里的菊花 (Ling Zifeng, 1958)

Dans un endroit reculé d'une montagne, s'épanouit un massif de chrysanthèmes. Une famille, la grand-mère, son fils, Zhang Meng, sa belle-fille, Li Guirong et sa petite fille, Chou'er vivent près de ces fleurs. En 1942, l'armée japonaise mène une politique qui consiste à réunir plusieurs villages pour en créer un camp de concentration. Ne voulant pas être réduits à l'état d'esclaves, cette famille et d'autres villageois s'échappent et s'enfuient dans la montagne. Un jour, le Commandant Yang de la VIII^e Armée de Route confie son fils de huit ans, Wenzhi, aux soins de cette famille, pendant qu'il accomplit une mission difficile. De son côté, Zhang Meng part aussi avec son armée pour faire la révolution. Wenzhi et Chou'er deviennent comme frère et sœur, élevés par la grand-mère et Li Guirong qu'ils aident beaucoup dans les tâches ménagères. Ces dernières donnent aussi beaucoup d'affection à ces deux enfants, ils vivent ensemble et se soutiennent. Un jour, la mère apporte un pied de chrysanthème qu'elle plante dans la montagne. Chou'er et Wenzhi se rendent presque tous les jours devant ces chrysanthèmes où ils discutent. Zhang Meng et la mère de Wenzhi, Song Ying, ont déjà été tués sur le front. Un jour, alors que Li Guirong emmène Wenzhi visiter les soldats blessés de la VIII^e Armée de Route, les Japonais arrivent chez eux. Ils arrachent tous les chrysanthèmes et tuent Chou'er, dont le sang coule sur les racines des fleurs. Wenzhi contemple ces racines en pleurant et pense à Chou'er. Les chrysanthèmes s'épanouissent à nouveau. La mère et la grand-mère élèvent Wenzhi dans l'intention de venger Chou'er. Après de longues années de misère, le Japon capitule et Jiang Jieshi est vaincu. Wenzhi atteint aussi la majorité. Après la libération, le Commandant Yang retourne dans la montagne et, après avoir obtenu la permission de la grand-mère et de Li

Guirong, il emmène Wenzhi avec lui, hors de la montagne, pour qu'elle suive des études. Plus tard, Wenzhi reviendra avec des amis voir sa famille adoptive.

Jin Yuji 金玉姬 (Wang Jiayi, 1959)

Pendant la guerre sino-japonaise, la région montagneuse de Changbai abrite une unité de l'Armée alliée du Nord-Est de résistance contre le Japon. Pour contenir les troupes japonaises qui marchent vers le nord, cette unité mène une exceptionnelle bataille d'embuscade. Le chef de l'unité, Jin Yuji, conduit ses camarades à la victoire, capture le commandant de brigade japonais, Shanben, et déjoue le complot de l'armée japonaise qui prévoyait d'attaquer l'armée amie dans le nord. Mais, de jour en jour, en raison de l'intensité des guérillas, les vivres viennent à manquer dans la montagne. La direction décide alors d'envoyer Jin Yuji et l'officier d'état-major, Jin Zhaoming, pour rassembler des céréales au pied de la montagne. Ils prennent deux chemins différents. Arrivée dans les villages, Jin Yuji prépare les esprits des villageois à la révolution. Non seulement elle réussit à se procurer des vivres, mais elle parvient également à stimuler la volonté de combattre de la population contre l'armée japonaise. De nombreux adolescents décident de rejoindre l'Armée alliée de résistance contre le Japon, parmi lesquels, Petit Li, fils cadet de Mère Li, qui, avec l'autorisation de sa mère, s'engage dans l'armée. Ce garçon est très apprécié de la direction et de Jin Yuji qui l'aiment beaucoup. Par contre, Jin Zhaoming n'est toujours pas rentré et tout le monde s'inquiète de sa disparition. Par mesure de sécurité, la direction décide de déplacer immédiatement l'armée. Mais, à peine l'évacuation commence-t-elle, que des tirs retentissent et l'armée est rapidement encerclée par les ennemis. L'époux de Jin Yuji, le Capitaine Cui, se sacrifie pour couvrir le déplacement du gros de l'armée. La mort de Cui rend Jin Yuji encore plus dure et renfermée, et son cœur est plein de haine envers l'ennemi. Elle demande à rester pour mener des activités clandestines après l'évacuation de l'armée. De son côté, Jin Zhaoming a, en fait, trahi son camp et, à cause de cet acte, Jin Yuji est arrêtée par l'armée japonaise. Quelque atroces que soient les tortures qu'elle subit, elle réussit à ne jamais divulguer les secrets du Parti et de la guérilla. L'épouse du Commandant de brigade Shanben, qui se rend spécialement pour la Chine, tire sur Jin Yuji. Mourante, elle est sauvée par la Mère Li qui la sort d'un charnier et la cache dans une grotte. Dès qu'elle est guérie, elle repart pour la région des mines afin de retrouver l'organisation du Parti. Selon les directives du commissaire politique, Liu Guilan, la fille d'un mineur, l'aide à prendre contact avec l'organisation du Parti. Jin Yuji tient absolument à conduire la lutte populaire contre l'ennemi

et parvient à la victoire. Accompagnée des chants de victoire, Jin Yuji retourne à Yanji et revoit Petit Li ainsi que ses anciens supérieurs. Ensemble, ils se lancent dans l'édification socialiste.

Le chant matinal dans les steppes 草原晨曲 (Zhu Wenshu et Zhulan Qiqike, 1959)

À l'époque du conflit sino-japonais, Hu He, Jia Miyang, Laxi Ningbu, et Zhang Yuxi, de jeunes chasseurs, galopent à brides abattues à travers les plaines des vastes steppes de Mongolie, traquant les loups. Leur chevauchée s'arrête soudain au pied du mont sacré Baiyu Ebo. Ils aperçoivent alors, sur la colline, une équipe japonaise de prospection minière. Les Japonais convoitent depuis longtemps les pierres précieuses contenues dans le sous-sol de la montagne sacrée. Hu He rapporte immédiatement la nouvelle au village. Sous le commandement de Zhang Yuxi et de Hu He, des pasteurs nomades lancent une violente attaque contre les japonais qui répliquent et chargent le traître Guan Bu, un collaborateur Mongol, de capturer Hu He, Jia Miyang et Zhang Yuxi. Xiu Zhi, la femme de Hu He, qui est également la sœur de Zhang yuxi, est employée comme domestique chez Guan Bu. Elle réussit à faire évader son mari et ses amis, mais en route, les fugitifs essuient les tirs des japonais et Zhang Yuxi est grièvement blessé. Avant de mourir, il demande à Hu He d'aller au Mont Daqing chercher Fang Zhicheng pour l'enrôler parmi les troupes de guérilla antijaponaises. Il lui demande aussi de prendre soin de sa fille Xiao Ling. Hu He confie alors Xiao Ling à sa propre mère et, après des adieux douloureux à Xiu Zhi, son épouse enceinte, Hu He prend la route du Mont Daqing. Son mari une fois enrôlé dans la guérilla, Xiu Zhi est obligée de quitter les steppes et le couple se perd de vue.

Dix ans plus tard, le pays libéré par la victoire communiste, Hu He est de retour au village. Il est alors employé comme secrétaire de comité local du Parti. Après la mort de la mère de Hu He, Laxi Ningbu qui a pris en charge Xiao Ling jusqu'à sa majorité, qui prend, à ce moment-là, le nom de Na Buqi. Na Buqi et le fils adoptif de Hu He, Guan Qika, souhaitent ardemment se joindre au groupe de prospection minière. Le collectif charge alors le fils de Xiu Zhi, Zhang Xiang, de donner des cours de conduite automobile à Na Buqi. Le vieux supérieur de Hu He, Zhang Zhicheng, est secrétaire du Parti de la nouvelle aciérie. Hu He, lui, est secrétaire du Parti dans une mine. Guan Qika et d'autres Mongols sont les premiers ouvriers de l'aciérie à être envoyés à Angang pour y suivre des cours de politique. Le fils de Guan Bu, Dao Erji, un mauvais garçon, tente de semer la discorde entre les ethnies chinoise et mongole ; il manipule Laxi Ningbu afin qu'il s'oppose à l'exploitation minière du Mont sacré Baiyu Ebo. Laxi Ningbu

prend progressivement ses distances avec Hu He, Jia Miyang et Na Buqi. Hu He et Jia Miyang tentent d'aider au mieux leur vieil ami Laxi Ningbu pour qu'il change d'avis mais celui-ci reste sur ses positions. Zhang Xiang travaille comme chauffeur au service de Hu He mais le père et le fils ignorent la filiation qui les unit. Un jour, un incendie se déclare dans la maison de Laxi Ningbu. Tentant de sauver des flammes le fils de Laxi Ningbu, Zhang Xiang est gravement brûlé. Xiu zhi vient le voir. Laxi Ningbu réalise enfin le vrai visage de Dao Erji. Il le dénonce ce réactionnaire et renoue avec ses vieux compagnons leur amitié d'antan. Xiu Zhi part avec d'autres ouvriers étudier à Angang. De retour au village, une fête est organisée le soir pour les accueillir. Na Buqi invite Xiu Zhi à la soirée. Elle y retrouve Hu He et la famille se trouve enfin réunie.

Les céréales 粮食 (Wei Rong, 1959)

En 1943, la Guerre de résistance contre l'agression japonaise entre dans une étape de stabilisation des forces. Cette année-là, dans le village de Kangzhuang, la récolte des blés est belle et abondante. Cependant, l'armée japonaise continue de piller les céréales, au nom de la perception des « céréales de garde ». Le maire du village, Kang Luotai, et deux cadres, Kangcheng et Facheng, se réunissent dans le tunnel secret et discutent des moyens à mettre en place pour faire face aux ennemis. L'agent de liaison, Xiulan, leur apporte alors une nouvelle : la VIII^e Armée de Route passera dans 3 jours pour transporter les céréales. Ils décident de battre le gong pour faire semblant de presser les paysans à remettre leurs céréales. Afin de brouiller les ennemis, les villageois transportent sans cesse, délibérément, les céréales d'un bout du village à un autre. Se doutant d'un mauvais coup, le chef de la colonne japonaise, Qingshui, ordonne au collaborateur, Moine Si, de surveiller le village. Les troupes fantoches, stationnées aux environs, envoient aussi l'un de leurs, Han Laoer pour demander du blé aux villageois afin de suppléer à leurs provisions. Moine Si, se vantant de ses appuis japonais, frappe Han Laosì. Kang Luotai profite alors du conflit entre les troupes japonaises et fantoches, et réussit à persuader Han Laoer de faire appel à son chef de peloton, Li Desheng, qui, à son tour, frappe très violemment Moine Si. Informé de la situation, Qingshui, le chef de colonne japonais, retourne à Kangzhuang et chasse Li Desheng hors du village. Le conflit entre les troupes japonaises et fantoches s'aggrave. Retournée à sa base d'appui, Xiulan apporte les directives de Wang, le commandant du régiment de la VIII^e Armée de Route et celles du secrétaire du comité du Parti de district. Le comité désigne alors Laowang, secrétaire de cellule de

Kangzhuang, pour diriger la lutte. Laowang et Kang Luotai déploient un stratagème ingénieux qui consiste à disposer des milices de façon à faire croire aux ennemis à l'arrivée des forces principales de la VIII^e Armée de Route. Effrayés par cette armée, Moine Si se cache dans un placard, les troupes fantoches dans la tour, à bout de souffle. Les « diables japonais » tombent dans le piège, alors que les milices de Kangzhuang forcent le blocus des ennemis et réussissent à transporter les céréales à la base d'appui. Le complot des ennemis visant à piller les céréales est ainsi déjoué.

La boutique de la famille Lin 林家铺子 (Shui Hua, 1959)

En 1931, l'invasion japonaise soulève un vent de colère dans la population chinoise. Partout, la jeunesse étudiante appelle à un boycott des produits japonais. Ce mouvement de contestation atteint une petite commune de la région du delta du Yang-Tsé dans la province du Zhejiang où M. Lin tient une boutique. Parce qu'elle porte une robe fabriquée au Japon, sa fille, est rejetée par ses camarades et il reçoit même une lettre provenant du comité de lutte antijaponaise de l'école exigeant qu'il cesse de vendre des produits japonais. Sous prétexte de contrôle des produits en provenance du Japon, le dirigeant local du Parti nationaliste de Guomindang, avec la complicité de Yu, le président du syndicat des commerçants, en profite pour extorquer de l'argent aux commerçants. M. Lin, moyennant un pot-de-vin de 400 yuans versés à Yu, obtient des autorités qu'elles ferment les yeux sur sa vente de produits japonais. Au moment du nouvel an chinois, il expose ainsi, dans les rayons de sa boutique, de la marchandise japonaise dont il trafique l'emballage afin de faire croire à des produits chinois. M. Lin pense que les affaires vont reprendre avec les festivités du nouvel an ; or, comment de pauvres gens, n'ayant même pas les moyens d'acheter du riz, auraient-ils pu faire des achats pour le réveillon ? Les affaires de M. Lin se portent donc toujours aussi mal. Afin de concurrencer la boutique située en face de la sienne, il lance alors une promotion pour le nouvel an, avec une remise de vingt-pour-cent sur ses produits, pensant ainsi attirer le chaland. Les affaires reprenant à peine, le dirigeant local de Parti nationaliste vient le racketter une nouvelle fois.

Au début de l'année 1932, l'armée japonaise envahit Shanghai. Un commerçant de Shanghai, créancier de M. Lin le presse de lui rembourser sa dette. Lin, n'ayant pas l'argent, s'adresse alors à un usurier mais l'emprunt lui est refusé. Heureusement, le commis de Lin, Shousheng, réussit à trouver cette somme, permettant ainsi à Lin de payer partiellement ses dettes. Pour

s'en sortir financièrement, Lin fait l'article des marchandises japonaises auprès des réfugiés venus de Shanghai. Son commerce devient florissant, ce qui attise la jalousie du personnel du magasin d'en face qui répand la rumeur que Lin brade ses prix afin d'accumuler de quoi prendre la fuite. Deux personnes désargentées, la veuve Zhang et Zhu Santai, qui avaient mis un peu d'argent à l'abri chez Lin veulent du coup le récupérer. Sentant que des choses se trament dans son dos, Lin demande de l'aide au président du syndicat des commerçants. Celui-ci qui lui impose alors une condition : Lin doit offrir sa fille comme concubine au commandant de police. Lin et sa famille ne savent que faire. Le lendemain, la police arrête Lin sous prétexte d'enfreindre les intérêts de la population. Pour le faire libérer, la famille de Lin doit verser une caution de plus d'un million de yuans. Le soir venu, Lin chasse la veuve Zhang et fuit avec sa fille. La boutique fait ainsi faillite. Des créiteurs influents, apprenant la nouvelle, accourent pour tenter de se rembourser en saisissant les quelques marchandises restantes. Le commandant de police se rend sur place pour enquêter sur la disparition de Lin Mingxiu. La veuve Zhang et Zhu Santai, eux aussi créiteurs mais pauvres et chétifs, se voient interdire par la police l'accès à la boutique, perdant ainsi leur petit capital. Dans la cohue générale, le fils de la veuve Zhang meurt piétiné par la foule. La veuve éplorée s'écroule à terre. Dans la bruine et le brouillard du petit matin, Lin et sa fille fuient au loin sur une frêle embarcation.

Dépôt numéro 51 51 号兵站 (Liu Qiong, 1961)

En 1943, la Nouvelle IV^e Armée de la base d'appui du centre de la province du Jiangsu établit un dépôt clandestin à Shanghai. Suite à une dénonciation par un traître, l'armée japonaise apprend son existence. Mais, grâce aux réactions adroites et vigilantes des camarades, le dépôt est sauvé et continue son activité. Afin de récupérer le matériel qui se trouve dans le dépôt, l'armée japonaise bloque la ville et l'estuaire Wusongkou pour mener une perquisition. Pour renforcer le dépôt, une division de la Nouvelle IV^e Armée y envoie Liang Hong. Arrivé à Shanghai, il devient un proche de Huang Yuanlong, le chef de patrouille de l'armée fantoche et disciple aîné de Fan Jinsheng, le leader de la bande mafieuse locale. Le directeur de la division de renseignement de l'armée japonaise, Guitian, a des soupçons sur l'identité de Liang Hong. Pour éclaircir la situation, Liang Hong invite ingénieusement Huang Yuanlong à donner un banquet en son nom. Pendant le banquet, Ma Fugen, chef de section de la division de renseignement, interroge alors, dans un argot de mafia, Liang Hong. Celui-ci lui répond couramment et pertinemment dans la même langue. Malgré l'attitude toujours sceptique de Ma

Fugen, Liang Hong réussit à s'installer à Shanghai. Le dépôt clandestin profite du conflit entre les troupes japonaises et fantoches pour poursuivre activement son travail. Mais les officiers généraux de l'armée japonaise sont pris de panique et ordonnent à Guitian de démanteler au plus vite ce dépôt. Guitian prépare une embuscade qui consiste à supprimer, en apparence, le groupe de renseignement de l'estuaire Wusongkou et à promouvoir Huang Yuanlong commandant adjoint du fort de Wusongkou. Cette ruse doit inciter Liang Hong et ses hommes à agir en se servant du statut de Huang et en espérant ainsi qu'ils dévoilent leurs objectifs. Liang Hong utilise à son profit ce stratagème et renforce les contacts avec Huang en s'associant avec Huang Yuanlong pour faire du commerce. Il transporte délibérément, à Wusongkou, un lot d'articles à usage quotidien pour l'exportation. Ma Fugen affirme que ce lot est le matériel de guerre appartenant au dépôt. Malgré les protestations de Huang Yuanlong, il fait fouiller toute la marchandise sans rien obtenir. Après cet incident, Huang Yuanlong et Guitian commencent à se méfier l'un de l'autre, ce qui arrange Liang Hong. La base d'appui du PCC a besoin de tubes en acier sans soudure pour fabriquer des canons. Avant le transport, ces tubes, découverts par les japonais, sont désormais sous la surveillance des agents secrets. Les camarades du dépôt, déguisés en agents japonais, en prennent livraison, en dépit des risques, et transportent ces tubes au quartier général de Huang Yuanlong. À ce moment crucial, Liang Hong avoue sa vraie identité à Huang et réussit à le persuader de tuer Ma Fugen, qui les a pris en chasse. Huang envoie un patrouilleur escorter Liang Hong et le matériel de guerre vers l'extérieur de l'estuaire Wusongkou, afin d'atteindre sans encombre la base d'appui du centre de la province du Jiangsu.

La guerre des mines 地雷战 (Tang Yingqing, Xu Da et Wu Jianhai, 1962)

En 1942, l'armée japonaise déploie sans interruption des opérations de ratissage vers la base de lutte contre l'agression japonaise de Jiaodong. L'armée du PCC y envoie un groupe de cadres pour diriger les troupes de milices et organiser une formation collective de leurs élites afin de leur enseigner les techniques de la mine. Le village de Huangcun est une importante position fortifiée de l'armée japonaise et le village de Zhaojiazhuang, quant à lui, séparé par le col de Huangcun, se situe aux limites des zones d'affrontement. Sous la direction du chef Lei du comité du PCC d'arrondissement, les milices de Zhaojiazhuang et de quelques villages voisins se regroupent pour former une armée de défense conjointe. Ils utilisent alors des armes de leur propre fabrication pour combattre les troupes japonaises, équipées elles d'armes modernes. Les mines sont l'une des armes favorites des villageois, qu'ils surnomment « les

pastèques de fer », et avec lesquelles, les milices remportent plusieurs victoires, ce qui leur redonne énormément confiance. « Fusil plus mine » devient un modèle de réussite dans la lutte, de même que le slogan « Se procurer des matériaux sur place, et compter sur ses propres efforts » ! Les milices de Zhaojiazhuang fabriquent de leurs propres mains les mines. La guerre des mines devient ainsi une méthode courante de lutte contre l'armée japonaise. L'ennemi fait venir de Qingdao des démineurs et réussit ainsi pour la première fois à entrer dans Zhaojiazhuang. Il massacre les villageois, brûle leurs maisons et pille leurs biens, en infligeant des pertes sévères au village. Pour combattre les Japonais, les milices améliorent encore les techniques de fabrication des mines. Lors d'une autre bataille, ils utilisent des mines chimiques artisanales, indétectables par les démineurs. À l'automne 1944, les troupes japonaises, profitant de l'absence des milices parties précipitamment récolter les céréales, enlèvent plusieurs villageois et forcent ainsi les milices à rendre les armes. Les Japonais menacent de faire marcher les villageois sur les mines, si les milices refusent de capituler. Les milices et la VIII^e Armée de Route détournent cette agression à leur profit, en positionnant ingénieusement des mines de façon à ce que les villageois puissent passer de manière sûre en utilisant des marchepieds. Par contre, quand les troupes japonaises traversent cette zone, les mines explosent. Après un combat intense, les prisonniers sont sauvés et les troupes japonaises anéanties.

Prélude à la marche vers l'Est 东进序曲 (Su Fan et Hua Chun, 1962)

En 1940, les membres conservateurs du Guomintang préconisent de limiter la progression de la VIII^e Armée de Route et de la Nouvelle IV^e Armée dirigées par le PCC. Ils empêchent ces troupes de pénétrer dans les lignes arrières ennemis et cherchent à anéantir toutes les armées du PCC. La colonne en avant de la Nouvelle IV^e Armée compte plus d'un millier de soldats, qui, voyant se résoudre la crise de capitulation de la région du Nord de la province du Jiangsu, décident de pulvériser les attaques successives menées par les troupes fantoches japonaises et par celles des conservateurs du Kuomintang. Elle conquiert alors Qiaotouzhen, un point d'appui de l'armée japonaise au nord du Jiangsu. Stationnée à Jiangzhou, l'armée du KMT ayant sous son autorité les provinces du Jiangsu, du Shandong et de l'Anhui, est un groupe local puissant et influent, dont le président de la province du Jiangsu, Han Deqin, ainsi que le président du gouvernement fantoche, Wang Jingwei, veulent tous les deux s'emparer. Comme le commandant général Liu Shiyi a abandonné son poste, c'est maintenant le commandant

adjoint, Liu Yukun, qui dirige cette armée. Autour de lui se rassemblent des conservateurs et des représentants du gouvernement fantoche, qui plaident tous pour une attaque contre la colonne communiste à Qiaotouzhen. Liu Yukun envoie ses hommes prendre en main cette ville et encercler la troupe du PCC. Le commandant de la colonne d'avance, Meng Qiyu, envoie Huang Bingguang à Jiangzhou pour ouvrir la négociation. Huang fait entendre à Liu Yukun l'enjeu et les intérêts communs de la nation, avant de riposter haut et fort contre les conservateurs et les représentants de l'armée fantoche. Cependant, à la suite des menaces et des promesses faites par les deux parties, Liu tire le premier coup de feu de provocation en emprisonnant Huang Bingguang. Ensuite, Liu lance à son tour une attaque mise en échec par la troupe communiste. Après cette première défaite, Liu déplace des troupes massives pour une deuxième attaque et force alors les colonnes de Zhou Mingzhe et de Lin Yi à participer à cette guerre. Malgré les niveaux très inégaux des deux forces armées, la colonne communiste attaque son ennemi par surprise, par l'arrière, le prenant ainsi en tenailles, et remporte la victoire. Le commandant de la deuxième colonne, Shi Zhongzhu est aussi capturé. Liu Yukun demande alors des comptes à Zhou Mingzhe. Le chef de la division de l'instruction politique, Duan Zemin, et le représentant des conservateurs, Jiang Gongren, complotent ensemble pour assassiner Zhou Mingzh. Mais cette conspiration est démasquée par Lin Yi et Duan est tué sur place par Zhou Mingzhe qui se soulève avec ses hommes. Déjà, la majeure partie de la Nouvelle IV^e Armée traverse le Yangtsé et se trouve aux portes de Jiangzhou. Bloqué dans la ville, Liu Yukun ne sait plus quel parti prendre. Les représentants des troupes fantoches et ceux des conservateurs profitent de son impuissance pour le persuader de capituler face à l'armée japonaise ou à demander secours à Han Deqin. À ce moment, Liu Shiyi, laissé pour disparu, ressurgit à Jiangzhou. Les troupes communistes libèrent Shi Zhongzhu et proposent de se réconcilier. Il leur suffit d'arrêter les projets anticomunistes et de lutter ensemble contre l'agression japonaise pour que les actes passés soient pardonnés. Sous l'influence du front uni du PCC et afin de protéger la puissance militaire de son armée, Liu Shiyi demande pardon à Huang Bingguang encore prisonnier, lui déclare son intention de mettre fin à la guerre civile et de combattre avec le PCC contre les troupes japonaises. Tous les obstacles sont enfin tombés et, avec les chaleureux adieux du peuple, l'armée du PCC commence son parcours de lutte contre l'agression japonaise vers l'Est.

Après l'armistice 停战以后 (Cheng Yin, 1962)

Gu Qing, l'un des officiers généraux de l'Armée populaire de Libération, rencontre par hasard au Grand Palais du Peuple, Li Guoqing, prisonnier libéré avec clémence pour la deuxième fois par le PCC. Un souvenir lui revient alors à l'esprit. Après la victoire dans la Guerre contre l'agression japonaise, Jiang Jieshi empêche les troupes japonaises et fantoches de rejoindre l'armée du PCC, tout en transférant des troupes dans les grandes villes du Nord-Est et du Nord de la Chine, aidé par l'occupant américain. Le PCC et l'Armée populaire de Libération portent des coups durs aux armées du Guomindang, et toutes les masses populaires appellent à l'arrêt de la Guerre civile. Sous la pression intérieure et extérieure, le KMT et Jiang Jieshi sont forcés de négocier la paix avec le PCC et de signer l'armistice. Au printemps 1946, peu après l'annonce de cet accord, Gu Qing arrive à Beiping (Beijing/Pékin avant la fondation de la Nouvelle Chine) pour travailler en tant que représentant du PCC au sein de la Division de la médiation militaire, formée par le KMT, le PCC et les États-Unis. Au cours de la négociation, le représentant du PCC, celui des États-Unis, M. Feiding, celui du KMT, et Li Guoqing, engagent un combat très serré. Les États-Unis, d'un côté servent de médiateur mais de l'autre côté fournissent des armes et des équipements pour appuyer l'attaque menée par Jiang Jieshi sur les régions libérées. Afin de gagner la faveur des élites intellectuelles, les États-Unis organisent un cocktail. Diuke, professeur américain et très bon connaisseur de la Chine, est chargé par M. Feiding de rencontrer et de séduire les centristes. Alors qu'il lève son verre pour porter un toast à la paix, les « Marines » américains stationnés à Tianjin et l'armée des Nations Unies lancent une attaque surprise contre la commune d'Anping, une région libérée. Les États-Unis participent directement à la guerre : d'une part, ils cherchent à transpercer l'autoroute Beiping-Tianjin pour accéder à la région libre de l'Est de la province du Hebei, et d'autre part, ils continuent à mettre la pression sur le PCC. Après avoir subi une défaite cuisante, et dans le but de contrôler l'opinion publique, les États-Unis ordonnent à Li Guoqing de convoquer dans la nuit même une conférence de presse, cherchant à faire porter la responsabilité du sabotage du processus de paix au PCC. Lors de cette conférence, un journaliste de l'Agence de Presse Xinhua, Xue Ping, est kidnappé par des agents secrets à cause de ses questions. Un groupe spécial, chargé d'enquêter sur l'incident d'Anping, arrive sur place et démasque le stratagème échafaudé par Jiang Jieshi et l'occupant américain, qui se trouvent alors dans une situation très embarrassante. À cet instant, la guerre se répand dans tout le Nord de la Chine, l'armée du KMT clamant l'anéantissement de l'armée du PCC en 3 à 6 mois. C'est ainsi que les négociations ont

échoué, les représentants du PCC se retirent alors dans la région libérée. En quittant Beiping, Gu Qing est rassuré de voir que le professeur Xie Hong, qui auparavant portait tous ses espoirs sur le gouvernement américain, se tient aujourd'hui au premier rang de la lutte contre les États-Unis. De plus en plus de chinois prennent conscience de la réalité et rejoignent le PCC. Cet événement terminé, Gu Qing dit à Li Guoqing, qui demande à se repentir, que la nature de l'impérialisme ne change jamais, et que c'est le peuple qui détermine le destin du monde !

Luttes dans une ville ancienne 野火春风斗古城 (Yan Jizhou, Li Yingru et Li Tian 1963)

À la fin de l'étape de stabilisation des forces de la Guerre de résistance contre l'agression japonaise, le commissaire politique d'une certaine guérilla, Yang Xiaodong, ayant reçu ordre du Parti communiste chinois, sous l'escorte du Chef Liang de l'équipe armée de travail, et des jumelles Jinhuan et Yinhuan, et à l'aide de Gao Ziping, jeune membre de l'organisation périphérique du PCC, qui s'occupe des papiers, réussit à entrer dans une ville du Nord de Chine et à s'installer chez Han Yanlai, un communiste clandestin. À ce moment-là, une quantité massive de troupes japonaises est déplacée pour participer à la Guerre du Pacifique alors que la ville est contrôlée par l'armée fantoche. La mission de Yang vise à inciter le commandant du régiment de cette armée, Guan Jingtao, à tourner casaque. Lors d'une embuscade, Guan et le chef d'équipe des agents secrets, Lan Mao, sont capturés. Malheureusement, Lan Mao s'échappe et donne des indices à l'armée japonaise, qui lance une recherche et capture successivement Jinhuan et la mère de Yang. Sous la menace de l'ennemi, Gao Ziping passe dans le camp adverse. Après avoir été éduqué et libéré par la guérilla communiste, Guan Jingtao éveille le soupçon des Japonais dont Duotian, le conseiller, et Gao Dacheng, le commandant général des forces fantoches de sécurité, qui organisent ensemble une confrontation. Quand Jinhuan rencontre brusquement Guan Jingtao assigné à résidence, elle tourne à son profit le complot de l'ennemi et se sacrifie pour innocenter Guan. Par imprudence, Yinhuan révèle à Gao Ziping le lieu de rendez-vous avec Yang Xiaodong qui sera ensuite arrêté par l'agent secret. Gao Dacheng tente alors de se servir de l'affection d'une mère pour son fils pour attendrir la position de Yang et ainsi arrêter tous les membres de l'organisation clandestine du PCC par un vaste coup de filet. La mère de Yang, pour appuyer la volonté de combattre de son fils, se suicide en se jetant d'un immeuble. Après avoir obtenu l'autorisation de ses supérieurs, Yinhuan organise une grande opération de libération et Yang Xiaodong est libéré avec succès. Avec Yinhuan, il rend visite à Guan Jingtao, lui affirme leurs intérêts communs pour la nation et

réfute la nature réactionnaire de la théorie « sauver la nation par une voie détournée ». Il promet aussi un bel avenir prospère, ce qui éveille la conscience de Guan, qui décide de se mettre avec sa troupe sous la protection du PCC. Gao Dacheng ordonne aux forces fantoches de sécurité de s'emparer des céréales entreposées à l'extérieur de la ville. Guan Jingtao se saisit alors de cette opportunité pour déplacer toutes ses troupes, avec la collaboration de l'équipe armée de travail, réussit à anéantir les agents secrets venus pour superviser, et à se soulever avec les troupes fantoches. Sa mission accomplie, Yang Xiaodong quitte Yinhuan en lui offrant un cadeau, un anneau incrusté d'un cœur rouge que sa mère espère voir porter par sa belle-fille. Yinhuan, tenant cet anneau, regarde au loin la silhouette de Yang Xiaodong disparaître dans les nuages rosés de l'aube.

Succession de volontaires 自有后来人 (Yu Yanfu, 1963)

En 1939, les 3 générations d'une même famille vivent dans une ville du Nord-Est de la Chine. La grand-mère est ouvrière retraitée, son fils Li Yuhe est ouvrier ferroviaire et la petite-fille s'appelle Li Tiemei. Personne ne connaît les origines de cette famille heureuse, même pas Tiemei. En l'an XV de la République de Chine (1926), pendant la grève des ouvriers ferroviaires de Dalian, Li Yuhe est apprenti cadet du Maître Li, dont l'apprenti aîné s'appelle Zhang Daxi, président du syndicat. Une nuit, alors que Zhang Daxi tient une réunion des ouvriers chez lui, les Japonais font irruption accompagnée de policiers. Maître Li, Zhang Daxi et sa femme sont tués dans le combat. Li Yuhe s'enfuit de Dalian avec la femme de son maître et la fille de Zhang Daxi, Tiemei. Ces trois personnes, issues de différentes familles, vivent à partir de ce jour, sous le même toit. Un jour, Li Yuhe, communiste, reçoit un ordre du Parti : il doit transmettre au plus vite à la guérilla un code secret délivré par un agent clandestin de liaison. Lors du rendez-vous, l'agent de liaison, en sautant du train, est blessé par des soldats japonais. Li le porte sur son dos et court à toutes jambes, le Sergent de police Wang couvrant leur fuite derrière eux. Rentré chez Li, l'agent de liaison meurt après lui avoir délivré le code. Étant à leur recherche, le capitaine de la gendarmerie japonaise, Jiushan, proclame l'état de siège dans toute la ville. À son tour, Li Yuhe essaie à plusieurs reprises de transmettre le code, mais sans succès. Il est alors obligé d'enterrer, avec Tiemei, le code dans le ballast d'une voie ferrée. Par hasard, Jiushan découvre que c'est lui-même qui a tiré sur le bras gauche du Sergent Wang, dans la nuit où l'agent de liaison est mort. Wang passe aux aveux et trahit Li Yuhe. Jiushan invite Li à dîner et le force à lui livrer le code. Li choisit de mourir plutôt que de se rendre. Jiushan se rend chez

Li, cherchant à escroquer le code à sa mère qui voit très clair dans son jeu. Le lendemain, Jiushan organise une réunion des trois membres de la famille Li et tente d'obtenir le code par une écoute clandestine, mais toujours en vain. Il fait conduire les Li en terrain d'exécution, force Tiemei à lui donner le code, en menaçant de tuer son père et sa grand-mère. Tiemei préfère sacrifier sa propre vie plutôt que de céder. Des coups de feu retentissent, la grand-mère et le père tombent. Jiushan libère Tiemei et lui envoie le Sergent Wang, toujours pour la persuader de livrer le code. Très adroitement, Tiemei se débarrasse de Wang et court vers la rive du fleuve. Grand-père Zhang, envoyé par la guérilla, la suit et l'emmène vers le lieu de rassemblement. Le code est enfin transmis à la guérilla.

Docteur Bethune 白求恩大夫 (Zhang Junxiang, 1964)

Norman Bethune, chirurgien, est membre du Parti ouvrier progressiste du Canada. Pendant la deuxième guerre mondiale, avec le soutien de l'« United China Relief », il forme une mission médicale qui se rend en Chine afin de soutenir la lutte contre l'agression japonaise. En juin 1938, le docteur Bethune entre dans la base de résistance du PCC contre l'agression japonaise aux frontières des provinces du Shanxi, du Chahar et du Hebei. Son arrivée est applaudie bien chaleureusement par les cadres, les soldats et les civils de la base. Il est ensuite nommé conseiller médical et pharmaceutique de la région militaire. À la suite d'une inspection, il découvre que les hôpitaux appartenant à la région militaire ne possèdent pas une seule salle d'opération conforme aux normes, les chirurgiens et les outils médicaux sont insuffisants et les conditions médicales s'y révèlent très mauvaises. Bethune sollicite alors le commandant général de la région militaire pour créer un hôpital pilote à l'arrière-front et pour convoquer les médecins des sous-régions à une formation. De plus, il écrit à ses amis canadiens pour leur demander des instruments médicaux. Le docteur Bethune écrit lui-même le manuel pour les cours et transmet avec soin à ses élèves les techniques chirurgicales. À l'issue de la formation, le niveau technique des médecins appartenant aux hôpitaux des sous-régions militaires progresse notablement. Bethune va lui-même en première ligne pour opérer les soldats blessés. Pendant la bataille de Lingqiu dans la province du Shanxi, à laquelle participe la brigade 359, et pour sauver la vie du chef de compagnie Xu gravement blessé, Bethune prélève son propre sang pour le transfuser à Xu et ne quitte son poste qu'à la fin de la dernière opération. Souhaitant informer le monde entier de la situation de la résistance du peuple chinois contre l'agression japonaise, il décide donc de rentrer au Canada. La région militaire lui organise alors une

cérémonie de départ. Quand le secrétaire Tong et le docteur Fang le reconduisent au bord de la petite rivière, le docteur Bethune s'arrête soudainement et décide de ne plus partir. Il décrète que c'est la révolution qui a le plus besoin de lui. Il retourne donc au front, combat dans plusieurs régions et participe finalement à la bataille de Huangtuling. Dans la salle d'opération provisoire du front, Bethune se coupe accidentellement le doigt. Rentré à l'hôpital, il continue à opérer pendant deux heures mais, pendant l'opération, son gant chirurgical se déchire par accident. Son doigt blessé contracte alors une infection qui se transforme malheureusement en septicémie. En dépit des médicaments, le docteur Bethune en meurt.

La guerre des tunnels 地道战 (Ren Xudong, 1965)

En mai 1942, l'armée japonaise lance une grande opération de ratissage sur la base de lutte du Parti communiste chinois contre l'agression japonaise, située au centre de la province du Hebei. Pour se protéger, la population du village de Gaojiazhuang, sous la direction de Gao Laozhong, secrétaire de la cellule du Parti, et de Gao Chuanbao, capitaine de la milice populaire, décide de transformer des terriers et des caves en tunnels, reliant ainsi plusieurs familles entre elles et d'en construire plusieurs sorties. Une nuit, la troupe japonaise stationnée à Heifengkou encercle secrètement Gaojiazhuang et complot le massacre des villageois. Gao Laozhuang, pendant sa ronde sur les sentinelles, aperçoit l'ennemi. Il sonne alors la vieille cloche du village. Alertés, la population se cache dans les tunnels et réussit à échapper au pire, mais Gao Laozhuang est tué à coups de baïonnette par des soldats japonais. Shantian, capitaine de la troupe japonaise, et Tang Binghui, cadre de l'armée fantoche, ordonnent à leurs hommes de creuser le plus profondément possible pour trouver les villageois. Les tunnels sont gravement abîmés. À ce moment critique, la troupe de l'arrondissement dirigée par son chef Zhao Pingyuan arrive avec la milice et interrompt l'opération japonaise qui visait à occuper le village et à éliminer la population ainsi que l'armée rouge. Après la mort de Gao Laozhuang, Gao Chuanbao assume courageusement le rôle de chef de la population de Gaojiazhuang pour mener des combats à l'arrière du front. Il s'inspire de l'ouvrage *De la Guerre prolongée* du Président Mao. Après avoir fait, avec ses compagnons d'armes, un bilan du combat des tunnels, il arrive à comprendre la relation dialectique entre l'anéantissement de l'ennemi et la conservation des forces. Ainsi, sous sa conduite, les villageois transforment les tunnels - auparavant de simples cachettes - en lieu de combat, pouvant servir à attaquer, à éliminer activement l'ennemi et à mettre le peuple à l'abri. L'été suivant, des agents secrets japonais se déguisent en membres de

l'équipe armée de travail du PCC et parviennent à s'introduire dans le village. Cependant, Gao Chuanbao perce à jour le complot de l'ennemi, profite des tunnels pour tuer deux agents secrets et appuie l'opération de l'équipe armée de travail de l'arrondissement, qui réussit ainsi à éliminer tous les ennemis. Pour exercer des représailles, l'armée japonaise regroupe ensuite des forces armées en plusieurs points d'appui. Mais les villageois de Gaojiazhuang profitent des tunnels reliant toutes les maisons, des fortifications, des bunkers, des pièges et des mines, des grenades à main, des fusils et des canons artisanaux pour combattre puissamment les ennemis, et les vaincre, preuve de l'efficacité des tunnels. Après leur victoire, les villageois font un bilan très positif de cette stratégie, et proposent de prolonger les galeries souterraines vers la campagne, transformant les tunnels de défense en tunnels d'attaque. Le comité de défense commune de la région frontrière de lutte contre l'agression japonaise du PCC décide alors d'assiéger l'armée japonaise en utilisant les tunnels pour inciter la troupe campée à Heifengkou à leur venir en aide ; cette tactique consiste à utiliser les troupes ennemies encerclées comme appât, le vrai but étant d'attaquer les forces de renfort. Cependant, Shantian, capitaine de l'armée japonaise, tente d'attaquer par surprise Gaojiazhuang afin de briser l'encerclement de Xiping. Les tunnels de Gaojiazhuang montrent encore une fois leur efficacité : les miliciennes réussissent à éliminer les soldats japonais qui pénètrent dans les tunnels en utilisant des mécanismes. La nuit même, la force principale, les troupes de la région et la milice attaquent ensemble Heifengkou, détruisent le point d'appui japonais et éliminent les troupes ennemies présentes à la campagne. Enfin, Gao Chuanbao capture le capitaine Shantian.

Jie Zhenguo 节振国 (Yu Yanfu et Zeng Mozhi, 1965)

En 1938, au début de la Guerre de résistance contre l'agression japonaise, les employés de la mine de charbon de Kailuan, située dans la province du Hebei, organisent une grève de grande envergure. Jie Zhenguo, chef du piquet de grève de la mine de Zhaogezhuang, mène de vaillants combats contre l'armée japonaise et les capitalistes. Geng Sanhe, l'intendant de la mine, tente de briser le moral des grévistes en forçant l'un des ouvriers, Feng Laoshun, à retourner travailler dans la mine pour payer ses dettes. Pour aider Feng à rembourser sa dette, Jie Zhenguo vend son ancestrale épée, transmise de père en fils, faisant ainsi échouer le complot de Geng Sanhe. En fin d'année, la vie des ouvriers devient très difficile, et Geng Sanhe en profite alors pour corrompre Jie Zhenguo et les grévistes en leur proposant de l'argent. Mais les grévistes refusent violemment. Faute d'expérience de combat, Jie Zhenguo décide, sans

avoir demandé l'autorisation de Hu Zhifa, membre clandestin du PCC, de conduire les ouvriers à occuper la charbonnerie. Ils subissent alors la répression de l'armée japonaise et les deux frères, ennemis jurés de Jie, Yang Xiaolin et Xia Lianfeng, sont capturés. Incapable de résister à l'intimidation et à la séduction de l'ennemi, Xia Lianfeng fait défection. En voyant les deux frères capturés, Jie Zhenguo veut combattre à tout prix l'ennemi. Cependant, après les instructions de Hu Zhifa, il élève son niveau de conscience morale et politique. Il arrive à comprendre les tactiques de combat et se rend compte que, sans la direction du Parti, un révolutionnaire est perdu, comme quelqu'un qui marche dans les ténèbres sans aucune lumière. De son côté, le capitaine de l'armée japonaise, Bintian, sous la pression des ouvriers, accepte les conditions des grévistes, mais, en secret, à l'aide du traître, Xia Lianfeng recherche les leaders des ouvriers pour les sanctionner. Jie est forcé de s'enfuir à la campagne et se cache chez Yang Xiaolin. Incapable de capturer Jie, les Japonais arrêtent sa femme, Liu Yulan. Chez Yang Xiaolin, Hu Zhifa propose à Jie de participer à la formation des cadres du PCC à la Montagne de Ceinture. En route, ils rencontrent Yang Xiaolin qui s'est échappé, et l'invitent à participer aussi à la formation. De son côté, Xia Lianfeng souhaite vivement arrêter Yang Xiaolin chez lui, mais en vain. En revanche, il tue sa mère. Par ailleurs, Jie Zhenguo est admis au PCC. Il organise une guérilla et descend de la montagne pour lutter contre l'armée japonaise. À Tangjiazhuang, cette guérilla détruit le bureau de police et tue l'inspecteur général Niu. À Zhaogezhuang, elle crée un esclandre à l'Hôtel Yingbin, capture le chef des agents secrets et saisit toutes les armes et munitions. À la mine de Linxi, elle brûle la maison d'arrêt, emporte les armes et munitions et libère tous les ouvriers arrêtés. La guérilla rabaisse considérablement l'arrogance de l'ennemi. Suivant les directives de ses supérieurs, Jie Zhenguo pénètre dans la mine et organise les ouvriers pour préparer une insurrection armée. Bintian, informé du retour de Jie, fait semblant de libérer sa femme, Liu Yulan, mais cherche à l'attaquer par surprise et ainsi éliminer tous les partisans de la guérilla par un beau coup de filet. Jie Zhenguo, s'appuyant sur les informations reçues par ses complices, décide d'avancer l'insurrection. Il tourne alors à son profit le complot de Bintian et réussit à tuer le traître. Grâce à l'intelligence de Geng Sanhe, il capture ensuite le traître et tue Bintian. L'insurrection ouvrière remporte enfin un véritable succès et établit dans cette région minière, la première guérilla de l'est de la province du Hebei.

Les laitillons des champs 苦菜花 (Li Ang, 1965)

En 1937, dans le village de Wangguanzhuang situé sur la péninsule de Jiaodong, Wang

Weiyi, un propriétaire foncier, s'empare d'un terrain d'une superficie d'un mu (1 mu = 1/15 ha) appartenant à la famille de Feng Renyi, un paysan pauvre. Feng cherche à le rencontrer pour lui faire entendre raison, mais il est battu à mort. De peur que son fils, Feng Degang, vienne provoquer des troubles, le propriétaire foncier veut qu'il soit emprisonné. Informé de son intention, Degang s'enfuit de Wangguanzhuang dans la nuit, et arrive à Guandong (au Nord-Est de la Chine). Après la mort de Feng Renyi, sa femme, Mère Feng et ses quatre enfants (un fils et trois filles) mènent une vie extrêmement dure et parviennent tout juste à joindre les deux bouts. En 1940, l'armée japonaise ratisse la base d'appui révolutionnaire de la province du Shandong. La fille de Mère Feng, Juanzi, sort le fusil de chasse de son père et participe à la milice. Sous la conduite de Jiang Yongquan, responsable du parti clandestin du PCC, les paysans de Wangguanzhuang s'insurgent contre l'autorité fantoche du village et exécutent le propriétaire foncier et traître, Wang Weiyi. Aguerrie au combat, Juanzi devient chef de l'Association des femmes pour le salut de la nation de Wangguanzhuang. Le niveau de conscience politique de Mère Feng s'élève aussi à l'issue du combat et non seulement soutient alors la lutte de Juanzi contre les Japonais, mais elle envoie également son fils cadet, Deqiang, s'engager dans l'armée. L'armée japonaise désigne Wang Jianzhi comme traître pour entrer dans Wangguanzhuang et mener des actions secrètes en tant que directeur de l'école primaire. Zhao Xingmei, chef de l'Association des femmes pour le salut de la nation de l'arrondissement, arrive à Wangguanzhuang pour enquêter sur l'identité de Wang Jianzhi. Elle découvre alors que son fiancé, Wang Degang, ouvrier à l'usine de guerre, est en réalité le fils de Mère Feng, à qui elle raconte la mort héroïque de Degang pour protéger les machines. L'usine de guerre du PCC est transférée à Wangguanzhuang. Mais cette nouvelle est divulguée par Wang Jianzhi à l'armée japonaise qui attaque le village par surprise. Mère Feng est arrêtée. L'ennemi fait semblant de torturer Wang Jianzhi pour que les villageois lui fassent confiance. Cependant, son identité de traître est connue depuis longtemps par les communistes et les villageois de Wangguanzhuang. Quand les soldats japonais sont prêts à faire feu sur les villageois, Zhao Xingmei se porte en avant, elle est alors fusillée mais réussit à protéger la population. Mère Feng supporte le chagrin de la perte d'un être cher et attire les ennemis dans une mine embusquée où deux soldats fantoches sont tués. L'ennemi torture Mère Feng pour lui extorquer le lieu où sont enterrées les machines de l'usine de guerre, capture même sa fille cadette qui est même battue, mais Mère Feng ne plie pas. Finalement, la VIII^e Armée de Route entre dans Wangguanzhuang, Deqiang et la milice du village sauvent sa sœur et Mère Feng. Wang Jianzhi, le traître, d'abord exposé, est ensuite poursuivi par la milice et se voit acculé dans une impasse. Il supplie Mère Feng de

lui faire grâce mais elle le fusille sans sommation.

Trois attaques dans une ville de montagne 三进山城 (Zhang Fengxiang, 1965)

À l'automne 1943, le Japon impérialiste rassemble cinq ou six mille soldats fantoches dans la région du Jiaodong dans la province du Shandong afin de déployer une opération de ratissage d'envergure dans la base du PCC située sur la Montagne Ya. Le capitaine Liu de la VIII^e Armée de Route et l'instructeur Xiang reçoivent l'ordre d'attaquer, avec une compagnie de forces armées, le district Qiyang situé à l'arrière de l'ennemi. Le district Qiyang est la base provisoire d'approvisionnement en armes de l'armée japonaise, où sont stockées les munitions venant de Yantai, qui sont ensuite transférées au front sur la Montagne Ya. Déguisés, le capitaine Liu, le chef de section Zhang et Xiao Ma s'infiltrèrent dans la cour de la garnison et parviennent à connaître l'état des réserves en munitions et la situation de transport. Cependant, en quittant la cour, Xiao Ma est repéré par un agent secret. Le capitaine Liu tue alors deux agents, provoquant de grands troubles dans la ville, ce qui permet de sauver Xiao Ma. En sortant de la ville, ils capturent l'interprète Wang et le dépouillent de ses vêtements. Les trois camarades réussissent à quitter la ville en sécurité sous leurs déguisements. Pour tromper l'ennemi, le capitaine de la garnison japonaise, Xiaoye, change brusquement le plan de transport des munitions et déjoue ainsi le projet du Capitaine Liu visant à attaquer le camion de munitions. Pour faire exploser l'arsenal japonais, le capitaine Liu et ses compagnons entrent alors pour la deuxième fois dans la ville. Ils retrouvent l'interprète Wang et le forcent à accepter de les tenir au courant du plan d'action de Xiaoye. À ce moment-là, Diao Desheng, un traître, reçoit une nouvelle de la part de l'agent secret, Changya, annonçant que le capitaine Liu est arrivé chez l'interprète Wang ; il y accourt, mais le capitaine Liu est déjà reparti. Un bruit de tonnerre éclate alors dans la ville, c'est le Chef de section Zhang et Grand-père Song qui ont fait exploser l'arsenal japonais. Xiaoye, foudroyé, est missionné par le général de brigade, Qiushan, pour sortir de la ville et attaquer l'armée communiste. Mais l'interprète Wang transmet aux communistes le plan de Xiaoye. Contre toute attente, Xiaoye s'aperçoit de la divulgation de l'interprète Wang. Il change tout de suite son plan d'action, remplace les soldats fantoches qui défendent la ville et coupe le trajet de l'armée communiste pour entrer dans la ville. Au même moment, le capitaine Liu et ses compagnons se déguisent en trafiquants d'armes et, profitant des échanges de Diao Desheng avec les marchands d'armes originaires de Yantai, entrent pour la troisième fois dans cette ville de montagne. Ils arrivent au magasin du prêteur sur gage Diao,

et le forcent à conduire une partie de l'armée communiste dans la ville. Le capitaine Liu combat l'armée japonaise à l'intérieur de la ville, tandis que l'instructeur Xiang lance une attaque à l'extérieur. Xiaoye demande des renforts au général de brigade, Qiushan, qui quitte ensuite la base d'appui de la Montagne Ya et tente de secourir Qiyang. Mais sa troupe est alors encerclée en plein milieu du trajet par une grande partie de l'armée communiste. Finalement, la totalité des ennemis sont anéantis. L'armée communiste remporte la victoire du combat de l'« anti-ratissage ».

Annexe IV.

Liste des films portant sur la Seconde Guerre sino-japonaise 1932-1949

N°	Titre	Année	Studio de cinéma	Réalisateur
Période I : la Seconde Guerre sino-japonaise en occupation partielle 1932-1936				
1.	Les deux femmes du nord-est de Chine 东北二女子	1932	Studio Tianyi	Li Pingqian
2.	Le combat 奋斗	1932	Studio Lianhua	Shi Dongshan
3.	Tous pour la nation 共赴国难	1932	Studio Lianhua	Cai Chusheng, Shi Dongshan, Sun Yu, Wang Cilong
4.	La résurrection de l'âme nationale 国魂的复活	1932	Studio Mingxing	Gao Lihen et Tang Jie
5.	Trois femmes modernes 三个摩登女性	1932	Studio Lianhua	Bu Wancang
6.	Rose sauvage 野玫瑰	1932	Studio Lianhua	Sun Yu
7.	Les voisins méchants 恶邻	1933	Studio Yueming	Ren Pengnian
8.	Existence de la nation 民族生存	1933	Studio Yihua	Tian Han
9.	Combat de corps à corps 肉搏	1933	Studio Yihua	Hu Tu
10.	Gloire pour la patrie 为国争光	1933	Studio Jinan	Jiang Qifeng et Yang Tianle
11.	Nos vies 我们的生路	1933	Studio Qianghua	Wen Yimin
12.	Le petit jouet 小玩意	1933	Studio Lianhua	Sun Yu
13.	Route ensanglantée 血路	1933	Studio Baihong	Qian Xuefan

14.	Aventures des champs de bataille 战地历险记	1933	Studio Mingxing	Zhang Shichuan
15.	La lutte 挣扎	1933	Studio Tianyi	Qiu Baxiang
16.	La grande route 大路	1934	Studio Lianhua	Sun Yu
17.	Histoire d'amour dans les montagnes de Huashan 华山艳史	1934	Studio Mingxing	Cheng Bugao
18.	Le cœur de la belle 美人心	1934	Studio Mingxing	Xu Xinfu
19.	L'oiseau de fer 铁鸟	1934	Studio Lianhua	Yuan Congmei
20.	La même haine 同仇	1934	Studio Mingxing	Cheng Bugao
21.	Nostalgie 乡愁	1934	Studio Mingxing	Shen Fu
22.	Enfants des temps tourmentés 风云儿女	1935	Studio Diantong	Xu Xingzhi
23.	Saison des fleurs tombées 落花时节	1935	Studio Mingxing	Wu Cun
24.	L'âme de la nation 热血忠魂	1935	Studio Mingxing	Zhang Shichuan, Xu Xinfu, Zheng Zhengqiu, Wu Cun etc.
25.	Le début de la vie 人之初	1935	Studio Yihua	Shi Dongshan
26.	Réfugiés 逃亡	1935	Studio Yihua	Yue Feng
27.	Bain de sang sur la montagne aux loups	1936	Studio Lianhua	Fei Mu

	狼山喋血记			
28.	Nobles aspirations 壮志凌云	1936	Studio Xinhua	Wu Yonggang
Période II : la Seconde Guerre sino-japonaise en expansion nationale 1937-1945				
29.	Rêve tragique d'une jeune fille, Rhapsodie d'un homme fou, courts-métrages tirés du film Symphonie de la Lianhua 联华交响曲：春闺断梦，疯人狂想曲	1937	Studio Lianhua	Fei Mu et Sun Yu
30.	L'ange de la rue 马路天使	1937	Studio Mingxing	Yuan Muzhi
31.	Marche des jeunes 青年进行曲	1937	Studio Xinhua	Shi Dongshan
32.	<i>Wang Laowu</i> 王老五	1937	Société du film Hua'an	Cai Chusheng
33.	800 héros 八百壮士	1938	Studio de cinéma de la Chine	Ying Yunwei
34.	Défendre notre terre 保卫我们的土地	1938	Studio de cinéma de la Chine	Shi Dongshan
35.	Sang chaud et cœur fidèle 热血忠魂	1938	Studio de cinéma de la Chine	Yuan Chongmei
36.	Défendre notre village natal 保家乡	1939	Studio de cinéma de la Chine	He Feiguang
37.	Bataille sanglante dans la ville de Baoshan 孤城喋血	1939	Studio de cinéma central	Xu Suling
38.	Paradis de l'île orpheline 孤岛天堂	1939	Studio Dadi	Cai Chusheng
39.	Bon mari 好丈夫	1939	Studio de cinéma de la Chine	Shi Dongshan

40.	Les enfants de Chine 中华儿女	1939	Studio de cinéma central	Shen Xiling
41.	Ailes de la Chine 长空万里	1940	Studio de cinéma central	Sun Yu
42.	La gloire de l'Asie de l'Est 东亚之光	1940	Studio de cinéma de la Chine	He Feiguang
43.	Tempête et neige dans la montagne Taihang 风雪太行山	1940	Studio du Nord- Ouest	He Mengfu et Shen Fu
44.	Jeune Chine 青年中国	1940	Studio de cinéma de la Chine	Su Yi
45.	Le village de nuages blancs 白云故乡	1941	Studio de cinéma de la Chine	Situ Huimin
46.	Héros des jours turbulents 乱世风光	1941	Studio Jinxing	Wu Renzhi
47.	Marche de la victoire 胜利进行曲	1941	Studio de cinéma de la Chine	Shi Dongshan
48.	Les enfants du monde 世界儿女	1941	Studio Minhua et Studio Dafeng	Fei Mu, J. Fleck et L. Fleck
49.	Rose sauvage 野蔷薇	1941	Studio Huachen	Bu Wancang
50.	Tempête sur la frontière 塞上风云	1942	Studio de cinéma de la Chine	Ying Yunwei
51.	Espion japonais 日本间谍	1943	Studio de cinéma de la Chine	Yuan Congmei
52.	Une force capable d'ébranler ciel et terre 气壮山河	1944	Studio de cinéma de la Chine	He Feiguang
53.	Mon amour, ma patrie 还我故乡	1945	Studio de cinéma de la Chine	Shi Dongshan
54.	Éclaboussures sanglantes sur les fleurs de cerisier	1945	Studio de cinéma de la Chine	He Feiguang

	血濺櫻花			
Période III : la Guerre civile chinoise 1946-1949				
55.	Feux de la nation 民族的火花	1946	Studio Guotai	Yang Xiaozhong
56.	La ville sainte 圣城记	1946	Studio de cinéma de la Chine	Shen Fu
57.	Espion numéro un 天字第一号	1946	Studio de cinéma de la Chine	Tu Guangqi
58.	La famille fidèle 忠义之家	1946	Studio de cinéma de la Chine	Wu Yonggang
59.	Huit mille lis de lune et de nuages 八千里路云和月	1947	Société du film de Lianhua	Shi Dongshan
60.	Échappée sanglante 白山黑水血见红	1947	Société du cinéma central	Liu Guoquan
61.	Sur la rivière Songhua 松花江上	1947	Studio de Changchun	Jin Shan
62.	Peuple sans noms 无名氏	1947	Studio Guotai	Ying Yunwei
63.	Amour lointain 遥远的爱	1947	Société du cinéma central	Chen Liting
64.	Larmes du Yangzi 一江春水向东流	1947	Studio Kunlun et Société du film de Lianhua	Cai Chusheng et Zheng Junli
65.	Retour de gloire 衣锦荣归	1947	Société du cinéma central	Zhao Dan
66.	Souvenirs du Jiangnan 忆江南	1947	Studio Guotai	Ying Yunwei et Wu Tian
67.	Marée de luxure 欲海潮	1947	Studio Guotai	Yang Xiaozhong

68.	La grande réunion 大团圆	1948	Studio Qinghua	Ding Li
69.	Agent n°5 第五号情报员	1948	Studio Dahua	Yuan Congmei
70.	La nuit de Harbin 哈尔滨之夜	1948	Studio de Changchun	Zhang Tianci
71.	Le réseau d'espions 626 六二六间谍网	1948	Studio de la nouvelle époque	Chen Yiqing
72.	Les femmes en temps de guerre 乱世的女性	1948	Studio Datong	Zhang Shichuan et Huang Han
73.	Amour de jeunesse 青梅竹马	1948	Studio de cinéma central	Xu Changlin
74.	Fantômes 群魔	1948	Studio Qinghua	Xu Changlin
75.	Il ressemble comme une ombre 神出鬼没	1948	Studio de cinéma central	Tu Guangqi
76.	Le dragon blanc 小白龙	1948	Studio de Changchun	Zhu Wenshun
77.	Générations futures 子孙万代	1948	Studio de cinéma central	Wang Yin
78.	Stars d'intelligence 谍海雄风	1949	China United Film	Chen Yiqing
79.	Trois destinées 丽人行	1949	Studio Kunlun	Chen Liting
80.	Une si longue attente 望穿秋水	1949	Studio Datong	He Zhaozhang
81.	Espoir dans le monde humain 希望在人间	1949	Studio Kunlun	Shen Fu

Miao CHI

LA FABRICATION DE L'HISTOIRE

LA SECONDE GUERRE SINO-JAPONAISE AU CINÉMA SOUS MAO ZEDONG

1949-1966

Résumé. — La mise en scène de la Seconde Guerre sino-japonaise représente une question délicate en Chine, puisque cette guerre marque un tournant dans le jeu des puissances politiques à l'intérieur du pays, en contribuant à la prise du pouvoir par le Parti communiste chinois en 1949. L'objet de ce travail porte sur l'étude des films chinois reconstituant l'histoire de la Seconde Guerre sino-japonaise de 1949 à 1966. La compréhension de cette problématique passe d'abord par l'analyse de l'ingérence politique dans le cinéma et la manière dont les professionnels y réagissent. Ensuite, l'étude aborde plus spécifiquement les créations en tant que telles, les messages des films de propagande sur la guerre et les modalités dont le cinéma en fait alors usage. Pour ce faire, deux méthodologies sont appliquées. Dans un premier temps, l'analyse socio-politique s'appuie sur l'exploration du contexte politique, idéologique et social lié à la production du cinéma chinois (1949-1966). Puis, l'analyse de films sert, quant à elle, à appréhender les interprétations et la censure, et à examiner les évolutions des discours cinématographiques.

Mots clés. — cinéma de propagande, la Seconde Guerre sino-japonaise, Mao Zedong, cinéma chinois, politique cinématographique, film de guerre.

MAKING HISTORY

THE SECOND SINO-JAPANESE WAR FILMS UNDER MAO ZEDONG 1949-1966

Abstract. — The staging of the Second Sino-Japanese War represents a delicate issue in China, since this war marks a turning point in the interplay of political powers within the country, contributing to the seizure of power by the Chinese Communist Party in 1949. The subject of this work is the study of Chinese films reconstructing the history of the Second Sino-Japanese War from 1949 to 1966. The understanding of this issue first involves the analysis of political interference in cinema and the reaction of professionals. Then, the study addresses more specifically the creations as such, the messages of propaganda films about war and the ways in which cinema then makes use of war. Two methodologies are applied to achieve this. Firstly, the socio-political analysis focuses on the exploration of the political, ideological and social context related to the production of Chinese cinema (1949-1966). Secondly, film analysis allows us to understand interpretations and censorship, and to examine the evolution of cinematic discourse.

Keywords. — propaganda cinema, the Second Sino-Japanese War, Mao Zedong, Chinese cinema, film policy, war film.