



HAL
open science

Filmer pour la Nation : le cinéma d'actualité et la constitution d'une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941

Anne Kerlan

► **To cite this version:**

Anne Kerlan. Filmer pour la Nation : le cinéma d'actualité et la constitution d'une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941. *Études Chinoises*, 2012, Art et Mémoire en Chine et à Taiwan, XXXI (2). halshs-01427154

HAL Id: halshs-01427154

<https://shs.hal.science/halshs-01427154>

Submitted on 3 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anne KERLAN*

Filmer pour la Nation :
le cinéma d'actualité et la constitution
d'une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941

*Je dédie cet article à la mémoire
de Madgalena Mazaraki.*

Résumé — Cet article revient sur les premiers développements du cinéma d'actualité jusqu'en 1937 à travers le travail du réalisateur d'origine hongkongaise Li Minwei. Celui-ci filma à diverses reprises les événements politiques autour de la figure de Sun Yat-sen puis de Chiang Kai-shek. Il participa en 1930 à la constitution d'une compagnie cinématographique, la Lianhua, qui accorda une importance toute particulière à la réalisation de films d'actualités. Nous nous interrogeons sur les objectifs visés par les producteurs, qu'ils travaillent en association avec le Guomindang ou pour d'autres types de projet. Ces films d'actualité, dans la diversité de leur contenu, constituent certes des archives pour l'histoire de la Chine, mais révèlent aussi des conceptions différentes de la mémoire nationale alors en construction.

La découverte ces vingt dernières années en Chine d'archives visuelles documentant l'épopée de Sun Yat-sen 孫逸仙 (孫中山, 1866-1925), ou encore, celle, plus récente, des films éducatifs réalisés par Sun Mingjing 孫明經 (1911-1992) à partir de la fin des années 1930, n'a pu que réjouir les historiens de la Chine républicaine : le passé

* Institut d'histoire du temps présent, CNRS.

revivait sous leurs yeux. Certes, nous n'avons sans doute plus la naïveté de croire, avec Boleslas Matuszewski (1856-*ca.* 1943), que « ce simple ruban de celluloid impressionné constitue, non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire, et de l'histoire qui n'est pas évanouie, qui n'a pas besoin d'un génie pour la ressusciter¹ ». Nous savons, pour avoir été attentifs aux usages faits des images animées depuis plus d'un siècle, que tout film documentaire est, au même titre qu'un film de fiction, une reconstruction du réel, une médiation de celui-ci et qu'il nous faut l'étudier comme tel. Il n'en reste pas moins que la magie de la puissance évocatrice de l'image demeure et avec elle quelque chose de cette *croyance* en une forme d'immédiateté du passé qu'elle rendrait possible. Les images animées semblent toujours marquer une victoire sur la mort, l'immobilité et l'oubli.

Il ne suffit pas en vérité de balayer d'un revers de main les propos enthousiastes des pionniers du cinéma au prétexte qu'ils relèveraient d'un positivisme suranné. On peut au contraire les prendre au sérieux, au moins de deux façons : d'une part parce qu'ils révèlent le substrat sur lequel repose notre rapport aux images d'enregistrement animées, cette croyance en une sorte de pouvoir rédempteur de la réalité; d'autre part parce que c'est avec ces idées, ces espoirs que les films des premiers temps ont été réalisés.

Lorsque, trois ans après l'avènement du cinématographe, le photographe Boleslas Matuszewski (1856-1943) publie un fascicule qui fait du cinéma « une nouvelle source pour l'histoire », il est le tout premier à appeler à la constitution d'archives cinématographiques. Ce qui fait des images animées des sources irremplaçables pour l'historien, selon lui, ce n'est pas seulement leur capacité à restituer la vie, c'est tout autant leur caractère d'authenticité absolue, puisqu'elles sont techniquement infalsifiables. Fournissant des détails incontes-

-
1. Boleslas MATUSZEWSKI, *Une nouvelle source de l'histoire (création d'un dépôt cinématographique)*, Paris, mars 1898, p. 8-9, fac-similé réédité et présenté par Madgalena MAZARAKI (dir.), Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques. Une nouvelle source de l'histoire. La photographie animée*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, La cinémathèque française, 2006.

tables des événements documentés, la photographie animée est donc la réponse aux défauts de la mémoire, à ses lacunes :

Étant la reproduction absolument fidèle des mouvements de toute nature, elle réalise la plus étonnante conquête que l'homme ait encore faite sur l'oubli : elle garde et restitue ce que ne faisait pas revivre la simple mémoire, et moins qu'elle encore ses auxiliaires, page écrite, dessin, photographie. Et cette addition nouvelle au trésor des souvenirs communs, cette résurrection de ce qui paraissait le plus fugitif dans ce passé qui nous échappe peut et doit servir l'humanité...²

Si l'originalité des propos de Boleslas Matuszewski tient à l'idée de la création d'un « dépôt de cinématographie historique », sa conception des images animées d'enregistrement – images vivantes restituant la réalité vraie de façon infaillible – était largement partagée³; elle se retrouve ainsi dans les quelques écrits sur les films d'actualité publiés dans les journaux chinois des années 1920. C'est le moment où la réalisation de ces films se développe, qu'il s'agisse de films enregistrant des performances théâtrales, de documentaires éducatifs, mais aussi de productions consacrées à des moments de la vie de la jeune république, des actions de Sun Yat-sen et de ses successeurs à celles des seigneurs de la guerre.

C'est à la catégorie des films d'actualité que cet article propose de s'intéresser pour la période fondatrice des années 1920-1930. On peut analyser la production de ce type de films en Chine en prenant comme point de départ la figure de Li Minwei 黎民偉 (1893-1953, Lai Man-wai en cantonais), qui entreprit dès 1921 de filmer Sun Yat-sen et continua ses activités de reporter cinématographique jusque dans les années 1940. La carrière de ce personnage nous amène à nous intéresser à la façon dont les films d'actualité, en ce qu'ils documentaient les événements nationaux, devinrent un enjeu poli-

-
2. Boleslas MATUSZEWSKI, *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Paris, 1898, p. 11, fac-similé présenté dans Magdalena MAZARKI (dir.), *op. cit.*
 3. Voir à ce sujet Magdalena MAZARKI, « Boleslas Matuszewski : de la restitution du passé à la construction de l'avenir », in Magdalena MAZARKI (dir.), *op. cit.*, p. 15-18.

tique. D'abord aux mains de compagnies privées, leur réalisation fut peu à peu prise en main par le parti nationaliste qui comprit leur potentiel de propagande. Cependant les usages étatiques du cinéma d'actualité ne doivent pas occulter l'importance que prit, en une période de guerres et de violences récurrentes, la réalisation de films qui servirent pour les spectateurs chinois tout autant de « témoins oculaires infaillibles » que de dispositifs mémoriels pour des traumas difficiles à représenter. On constate alors que la concurrence de ces usages du cinéma d'actualité dans la Chine des années 1930 recouvre des conceptions différentes de la façon dont les images animées peuvent participer à la constitution d'une mémoire nationale.

La découverte du film d'actualité

Le premier film d'actualité chinois aurait été réalisé à l'occasion de la révolution de 1911 par le magicien Zhu Liankui 朱連奎 (aussi connu sous le nom de Ching Ling Foo, 1854-1922). Se trouvant à Wuchang en octobre 1911, il filma avec un collègue d'une compagnie américaine les événements qui menèrent à la chute de la dynastie des Qing. Le film fut ensuite projeté à Shanghai le 1^{er} décembre 1911 durant le spectacle de magie proposé par Zhu dans un théâtre de la rue de Nankin⁴. Il n'est pas anodin que la naissance du cinéma chinois d'actualité ait coïncidé avec l'avènement de la république chinoise. Car au moment où le cinématographe fit son apparition en Chine, la question de l'appropriation de cette technique, occidentale à l'origine, se trouva très rapidement associée à l'émergence d'une conscience nationale. Ce qui était vrai dans le domaine du film de fiction, où les compagnies américaines dominaient le marché, le fut encore plus s'agissant de films qui, fixant sur la pellicule des événements réels, pouvaient jouer un rôle dans la construction d'une identité nationale. Les années 1920 furent ainsi celles de la découverte du

4. SHAN Wanli 單萬里, *Zhongguo jilu dianying shi* 中國紀錄電影史 (Histoire du film documentaire chinois), Beijing : Zhongguo dianying chubanshe, 2005, p. 10-11.

potentiel que recelait cette forme d'enregistrement des faits tant sur le plan théorique que dans le domaine de la production.

Le cinéma chinois à l'ombre du modèle occidental

Dans le domaine du film documentaire⁵ comme dans celui du film de fiction, il apparaît que ce sont des Occidentaux qui furent d'abord à l'œuvre. C'est aussi par rapport à la façon dont la Chine était présentée dans leurs réalisations que les premiers films d'actualités chinois durent se définir.

S'il reste difficile d'identifier avec exactitude les premières images animées tournées en Chine, celles-ci remontent incontestablement aux années 1897-1898 et semblent avoir été le fait d'opérateurs travaillant pour les compagnies Edison⁶, suivis de près par les opérateurs Lumière en tournée dans le monde en 1899, Gabriel Veyre (1871-1936) et Francis Doublier (1878-1948). Ces films étaient destinés à un public occidental à qui l'on montrait aussi bien l'exotisme du pays que les progrès constatés attribués à la présence occidentale. Ainsi, Shanghai ou Hong Kong furent souvent les sujets favoris de ces films tandis que photographies, films et spectacles visuels circulant en Occident montraient la Chine comme un pays aux coutumes étranges et cruelles, où les décapitations étaient fréquentes⁷.

De rares Occidentaux tournèrent en Chine à destination du public local, comme ce fut le cas de A. E. Lauro à Shanghai entre 1908

-
5. J'emploie ici le terme de façon générique, étant entendu que l'objet de cet article concerne uniquement le film d'actualité. C'est d'avantage par ses modes de diffusion que par ses contenus que celui-ci se distingue des autres types de films documentaires. Le film d'actualité est projeté durant une séance avant ou à côté d'autres films, moyens ou longs métrages, généralement de fiction, ambitionnant d'être l'équivalent visuel du journal papier.
 6. Il s'agissait de James H. White et de Frederick Blechynden. Voir Matthew David JOHNSON, *International and Wartime Origins of the Propaganda State: The Motion Picture in China, 1897-1955*, PhD dissertation, San Diego : University of California, 2008, p. 34.
 7. Matthew David JOHNSON, *op. cit.*, p. 47 et 52.

et 1911⁸. C'est au même moment que les premières collaborations entre Chinois et Occidentaux débutèrent. L'Américain d'origine russe Benjamin Brodsky, figure importante des débuts de l'histoire du cinéma chinois, aurait ainsi été assisté d'un photographe chinois pour réaliser son *Trip through China* (1910-1915), un documentaire de deux heures montré aux États-Unis en 1917⁹. Le même Benjamin Brodsky fut aussi le coproducteur, à travers sa compagnie Asia, d'un film relatant la seconde révolution de 1913 contre Yuan Shikai 袁世凱 (1859-1916), réalisé par des employés chinois de la compagnie. *Shanghai zhanzheng* 上海戰爭 (La bataille de Shanghai), montré pendant trois jours consécutifs à partir du 29 septembre 1913 à Shanghai, en même temps que le premier film de fiction de la compagnie, *Nanfu nanqi* 難夫難妻 (Un difficile mariage), fut alors annoncé comme « un spectacle d'ombres animées sans précédent »¹⁰. On remarque donc que c'est autour de la naissance de la République de Chine et des révolutions qui l'accompagnèrent qu'un récit national élaboré par les cinéastes chinois fut mis en forme.

La projection lors d'une même séance de films d'actualité et de films de fiction suivait les pratiques courantes dans les salles de cinéma standard de l'époque. En Chine, dans les années 1920, de nombreuses salles appartenaient à des exploitants étrangers ou à des réseaux de distributions internationaux. La séance s'y déroulait suivant le protocole en vigueur avec un programme associant des films à épisode, un long métrage mais aussi des courts métrages, souvent des films burlesques, et des actualités. Les salles de cinéma gérées par des Chinois qui s'ouvrirent à la fin des années 1910, ambitionnant de concurrencer les salles occidentales, reprirent cette pratique, comme on peut le constater avec le cinéma Isis à Shanghai (Shanghai da

-
8. Selon Matthew David JOHNSON, *op. cit.*, p. 53. Les films d'actualité décrivaient le tramway de Shanghai et des vues des concessions, une procession impériale et même, après la révolution, des scènes de coupe de natte.
 9. LAW KAR, Frank BREN, *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View*, Oxford : Scarecrow Press, 2004, p. 35, 40-41.
 10. SHAN Wanli, *op. cit.*, p. 10-11.

xiyuan 上海大戲院)¹¹ ou le théâtre Zhenguang 真光 à Pékin¹². C'est ainsi que les Chinois urbains des milieux éduqués, principaux habitués de ces salles de cinéma occidentalises, voyaient régulièrement les actualités cinématographiques produites par les grandes compagnies étrangères, Pathé, Fox ou Universal par exemple. Leur intérêt pour le cinéma occidental s'accompagna rapidement de multiples interrogations, quand ils furent confrontés à des descriptions extrêmement négatives de leur pays. Il devenait important de prendre le contrôle de la production cinématographique, *a fortiori* pour les films d'actualité qui décrivaient des faits réels.

Le problème fut exprimé dans une pétition soumise par la Commercial Press au gouvernement du Beiyang en 1919 afin d'obtenir des exemptions de taxes pour la production de films. Cette grande maison d'édition qui avait mis sur pied un département de production cinématographique en 1918 dénonçait dans son texte ces films étrangers sur la Chine, « irrespectueux et pervers, portant terriblement atteinte aux coutumes et sentiments populaires¹³ ». La Commercial Press se proposait de « contribuer à l'éducation populaire, en exportant des films pour glorifier notre culture et atténuer les opinions négatives des étrangers tout en mobilisant l'affection des Chinois de la diaspora pour leur pays natal¹⁴ ». Pour remplir ses objectifs, la maison d'édition produisit, entre 1919 et 1922, vingt-huit films d'actualité ou éducatifs¹⁵. Funérailles d'hommes importants,

-
11. Voir HUANG Xuelei, "Through the Looking Glass of Spatiality: Spatial Practice, Contact Relation, and the Isis Theater in Shanghai, 1917-1937", *Modern Chinese Literature and Culture*, 2011, 23 (2), p. 9.
 12. Anne KERLAN, « Aller au cinéma pour apprendre à être "moderne" ? L'expérience de la salle de cinéma à Pékin, fin des années 1910 – début des années 1920 », *Conserveries mémorielles*, 2012, 12, p. 30. Revue en ligne consultable sur <http://cm.revues.org/1108> (consulté le 07/07/2012).
 13. GAO Weijin 高維進, *Zhongguo xinwen jilu dianying shi* 中國新聞紀錄電影史 (Une histoire du film d'actualité chinois), Beijing : Zhongyang wenxian chubanshe, 2003, p. 11.
 14. *Idem*.
 15. D'après CHENG Jihua 程季華, LI Shaobai 李少白, XING Zuwen 邢祖文, *Zhongguo dianying fazhan shi* 中國電影發展史 (Histoire du cinéma chinois), Beijing : Zhongguo dianying chubanshe, 1963, 1982, p. 636-638.

événements politiques, parades, rencontres sportives, descriptions de sites fameux... c'est toute une culture nationale commune qui pouvait se construire par la circulation de ces images. Car il semble bien que les films aient été distribués dans toute la Chine à travers un réseau établi par la Commercial Press à cette intention et dans la diaspora d'Asie du Sud-Est mais on en sait trop peu sur leur distribution pour tirer des conclusions sur leur impact. Notons cependant cette volonté de créer et de diffuser par les films d'actualité un référent visuel commun.

Théories du film d'actualité : éducation et nation

La pétition de la Commercial Press formulait l'idée selon laquelle le cinéma pouvait être un outil éducatif mais aussi un instrument pour le rayonnement de la culture chinoise dans le monde. C'était une idée qui fut largement reprise et débattue à l'époque dans les écrits chinois sur le cinéma. Elle se retrouva au cœur des réflexions menées plus spécifiquement sur le cinéma d'actualité, formulées au moment où celui-ci était encore majoritairement représenté par les actualités occidentales. C'est en regardant ces films que quelques réalisateurs ou intellectuels prirent conscience des possibilités qu'offrait ce genre et appelèrent à son développement en Chine.

Les réflexions qui apparurent dans les années 1920 portaient toutes de la comparaison entre le film d'actualité et le journalisme écrit. Il s'agissait de montrer en quoi le film d'actualité était plus efficace que l'article de presse. La réflexion la plus développée se trouve sous la plume du réalisateur Cheng Bugao 程步高 (1898-1966). Celui qui allait réaliser dans les années 1930 un cinéma de fiction réaliste et engagé, travaillant avec des membres du parti communiste chinois (PCC), insiste sur la nature véridique et fiable du film d'actualité. Le film est vrai parce qu'étant images en mouvement, il peut reproduire la vie, qui est elle-même flux. Cheng Bugao affirme que, contrairement à l'écrit qui transforme ou interprète le réel, le cinéma, parce qu'il serait dans la stricte reproduction de celui-ci, ne le déforme pas. Le spectateur qui voit à l'écran les événements filmés, ces « tranches de vie de l'humanité », peut se croire véritablement physiquement sur place, en situation. « L'intérêt du film documentaire, affirme Cheng Bugao, c'est qu'il réécrit les faits réels tels qu'ils se sont pro-

duits, dans leur originalité et leur authenticité. Ils sont donc entièrement fiables, contrairement aux rapports écrits¹⁶... ».

De cette affirmation résultent d'importantes considérations. S'il est plus proche du vrai, du réel, le film d'actualité est aussi capable, bien plus qu'un article écrit, de provoquer l'émotion. Un autre auteur remarque ainsi qu'à propos de la nouvelle d'une catastrophe naturelle, un récit écrit ne saurait avoir « l'intensité émotionnelle » du film d'actualité¹⁷. Le mouvement des images marque plus les spectateurs, en intensité comme en durée :

Les actualités journalistiques sont immobiles, les actualités cinématographiques sont animées ; les films d'actualités sont ainsi comme des journaux animés... mais pour ce qui est du résultat, le film l'emporte sur le journal papier, parce que les faits qu'il rapporte se comprennent et restent en mémoire plus facilement.¹⁸

Partant, les films d'actualité furent considérés comme d'excellents instruments pour l'éducation des masses, en particulier des masses illettrées.

La valeur éducative des films d'actualité ne s'arrête pas là. Ces films, réitérant au moment de la projection les faits passés, permettent à ceux-ci d'exister au-delà des frontières spatiales et temporelles. Implicitement ou plus explicitement ces auteurs établissent en effet un lien entre la valeur d'authenticité des films d'actualité et leur valeur de témoignage et au-delà, de source historique. Ainsi Ge Gongzhen 戈公振 affirme-t-il :

-
16. CHENG Bugao 程步高, « Xinwen yingpian tan » 新聞影片談 (À propos du cinéma d'information), *Mingxing gongsi tekan di 5 qi* « Mang gunü » 明星公司特刊第五期盲孤女 (Publication spéciale de la compagnie Mingxing n° 5 sur *L'orpheline aveugle*), 1925, reproduit dans DAI Xiaolan 戴曉蘭 (dir.), *Zhongguo wusheng dianying* 中國無聲電影 (Le cinéma chinois muet), Beijing : Zhongguo dianying ziliaoguan chubanshe, 1996, p. 613.
 17. GE Gongzhen 戈公振, « Yingxi he xinwen shiye » 影戲和新聞事業 (Le cinéma et l'industrie de l'information), *Dianying zazhi* 電影雜誌 (Le magazine du cinéma), 1924, reproduit dans DAI Xiaolan (dir.), *op. cit.*, p. 611.
 18. CHENG Bugao, *op. cit.*, p. 615.

Si le monde du journalisme et le monde du cinéma progressent en Chine, alors, ces endroits considérés comme secrets par les Occidentaux comme le Tibet ou la Mandchourie, les souvenirs tragiques de nos guerres civiles (comme ces villes détruites depuis l'avènement de la République par les troubles militaires dans les provinces du Guangdong, du Sichuan, du Hunan, du Fujian)... tout cela pourra devenir de bons matériaux pour des films d'actualité.¹⁹

La même idée est reprise quelques années plus tard et fait du film d'actualité un matériau pour l'histoire. En prenant l'exemple de films réalisés à l'occasion des funérailles de l'empereur du Japon, « excellents matériaux commémoratifs », un dénommé Bo Jin 柏晉 se demande s'il n'y a pas l'équivalent en Chine : « Les guerres civiles qui se sont succédées sans fin, la mort de Sun Yat-sen, les circonstances actuelles de la construction de son mausolée... des films d'actualité (sur de tels sujets) ont, selon moi, une valeur éternelle²⁰ ». On ne peut être plus proche de la conception de Boleslas Matuszewski, avec cette idée que les films d'actualité reproduisent les faits autant qu'ils les ressuscitent pour les générations futures. Le lien entre l'enregistrement fidèle d'un événement et la possibilité de se le remémorer par l'intermédiaire de la projection, y compris dans sa dimension émotionnelle, est ici clairement indiqué.

L'épopée nationaliste du réalisateur Li Minwei

Au moment où Bo Jin évoquait les guerres civiles et la mort de Sun Yat-sen, il pensait peut-être tout particulièrement aux films réalisés par un jeune mais talentueux réalisateur, le hongkongais Li Minwei²¹. Ce pionnier du cinéma chinois, auteur d'un des tous

19. GE Gongzhen, *op. cit.*, p. 612.

20. Bo Jin 柏晉, « Shishi yingpian tan » 時事影片談 (Discussions sur le cinéma d'actualité), *Yinxing/The Movie Guide* 銀星, 1927, 7, in DAI Xiaolan (dir.), *op. cit.*, p. 619.

21. Sur la biographie de celui qu'on nomme « le père du cinéma de Hong Kong », je renvoie aux ouvrages suivants : LAW Kar 羅卡, LAI Shek 黎錫 (Li Xi) (dir.), *Li Minwei : ren, shidai, dianying* 黎民偉 : 人時代電影 (Li Minwei : l'homme, l'époque, les films), Hong Kong : Mingchuang chubanshe, 1999 ; CHOI Kai-kwong 蔡繼光 (réal.), LAW Kar 羅卡, Stephanie NG 吳月華 (scénaristes), LAI

premier films de fiction, fut aussi un cinéaste des plus actifs dans le domaine du film d'actualité qu'il concevait comme une forme d'engagement politique. Dès le début de sa carrière, Li Minwei associa en effet son activité artistique avec ses convictions révolutionnaires. Fervent admirateur de Sun Yat-sen et de son cercle révolutionnaire, il rejoignit la Ligue jurée (*Tongmeng hui* 同盟會) en 1909 et participa à la révolution à Canton en avril 1911. À Hong Kong, il entra dans une troupe de théâtre montée par Hu Hanmin 胡漢民 (1879-1936) et Chen Shaobai 陳少白 (1869-1934)²². Lorsqu'il commença son activité cinématographique, autour de 1913, il envisagea rapidement d'utiliser le cinéma pour montrer les activités des révolutionnaires. Peut-être marqué par ses premières expériences de spectateur de cinéma, où il aurait vu des actualités sur la guerre russo-japonaise, il répétait à l'envie : « La mission du cinéma est une mission éducatrice, une mission destinée au peuple, une mission mondiale »²³.

Li Minwei développa ses projets dans le cadre de sa compagnie Minxin 民新, établie en février 1923. Muni de sa caméra Bell & Howell, il entreprit de réaliser des films de fiction et d'actualités qui concernèrent aussi bien les actualités internationales²⁴, les arts²⁵, des vues touristiques que des manifestations politiques. C'est

Shek 黎錫 (caméra) : *Xianggang dianying zhi fu* 香港電影之父黎民偉/Li Minwei-Lai Man-wai: *Father of Hong Kong Cinema*, film vidéo produit par Choi Kai-kwong, Law Kar, Hong Kong : Dragon Ray Motion Pictures, 2001 ; LAI Shek 黎錫 (dir.), *Li Minwei riji* 黎民偉日記/*The diary of Lai Man-wai*, Hong Kong: Hong Kong Film Archives, 2003 ; Yu Xiaoyi 俞小一, Li Xi (Lai Shek) 黎錫 (dir.), *Zhongguo dianying de tuohuangzhe* : *Li Minwei. Jinian tuwen ji* 中國電影的拓荒者 : 黎民偉紀念圖文集 (Un pionnier du cinéma chinois : Li Minwei. Recueil en sa mémoire), Wuhan : Changjiang wenyi chubanshe, 2005.

22. Voir LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 4.
23. « Li Minwei wei Lianhua bi yao » 黎民偉為聯華辟謠 (Li Minwei met fin aux rumeurs concernant la Lianhua), *Shanghai Xinwen bao* 新聞報, 13/09/1936, cité dans Yu Xiaoyi, Li Xi (dir.), *op. cit.*, page non numérotée.
24. Une des premières actions de Li Minwei à la Minxin fut un voyage au Japon, en avril 1923, pour y filmer les athlètes chinois participant aux Sixièmes jeux d'Extrême-Orient. Ce fut là le premier film d'actualité produit par la compagnie. Voir LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 8.
25. Li Minwei filma en octobre 1923 à Pékin l'acteur Mei Lanfang en train de jouer plusieurs pièces de son répertoire. Les films réalisés à cette occasion furent

dans ce domaine que son activité fut la plus soutenue, Li Minwei devenant le cinéaste attitré de Sun Yat-sen. Une des premières rencontres remonterait à 1921, lorsqu'il se rendit à Canton pour assister à la cérémonie d'intronisation de Sun Yat-sen comme président²⁶. À partir de juillet 1923, Li Minwei suivit régulièrement Sun et en 1924, accompagné de son directeur de la photographie Luo Yongxiang 羅永祥 (cantonais : Law Wing Cheung, †1942), il réalisa une dizaine de films pour le compte du Guomindang tout particulièrement autour des activités de Sun Yat-sen.

L'activité de Li Minwei fut d'autant plus importante qu'elle rencontra l'assentiment des instances dirigeantes du Guomindang. Au moment où le parti se réorganisait et alors que le projet d'une expédition de reconquête du pays émergeait, l'idée d'une propagande cinématographique, peut-être inspirée par ce qui se faisait en URSS dans ces années-là, était bienvenue. Un ordre écrit de Sun Yat-sen fut ainsi communiqué en mai 1923 à ses troupes, leur demandant d'autoriser Li Minwei à filmer en premières lignes les opérations militaires : cet ordre fit du réalisateur le documentariste officiel du Guomindang pour l'Expédition du nord en préparation²⁷.

Après la mort de Sun Yat-sen (que Li Minwei dit avoir filmé, de même qu'il filma plus tard les cérémonies funéraires), le cinéaste poursuivit son activité, travaillant au plus près des responsables du Guomindang. Il organisa même des projections privées à Pékin en septembre 1925 et rencontra à cette occasion des membres du PCC ou de la gauche du parti nationaliste avec qui il parla « de l'industrie cinématographique »²⁸. La propagande filmée commençait clai-

présentés à Londres. Voir Li Minwei, « Yi wei lao zhipianjia de zishu » 一位老製片家的自述 (Autobiographie d'un ancien réalisateur), *Yingxi zazhi/The Film Magazine* 影戲雜誌, 1930, 1 (9).

26. LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 6.

27. « Ordre du général en chef : voici la compagnie de film Minxin qui vient en première ligne pour filmer, j'espère que chaque corps d'armée en prendra bonne note. Sun Wen, 12^e année de la République de Chine, 5 Mai », cité par CHEN Ye 陳野, « Xianggang dianying de tuohuang zhe Li Minwei » 香港電影的拓荒者黎民偉, *Dianying yishu* 電影藝術, 1997, 4, in Yu Xiaoyi, Li Xi (dir.), *op. cit.*, p. 199.

28. LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 9.

rement à revêtir une importance reconnue par-delà les cercles du parti nationaliste et c'est aussi à cette époque que Li Minwei réalisa des films sur les activités des militaires de la clique du Zhili, Sun Chuanfang 孫傳芳 (1885-1935) et Lu Xiangting 盧香亭 (1880-1948)²⁹.

La contribution la plus importante que Li Minwei apporta cependant fut la réalisation en 1927 d'un film célébrant la victoire de l'Expédition du Nord (*Beifa* 北伐). Réalisé à partir du montage de différents extraits de films tournés par Li Minwei entre 1921 et 1927, *Guomin geming jun hailukong daji* 國民革命軍海陸空大記 (Épopée des armées révolutionnaire du peuple sur terre, en mer et dans l'air) était bien plus qu'un film d'actualité : c'était un véritable « film d'histoire sur la guerre », comme le présente le quotidien shanghaien *Shenbao* 申報³⁰. Les articles de l'époque insistèrent aussi sur le caractère totalisant d'un film qui put rapporter des images des opérations militaires des différentes armées, chose rarement possible pour de telles productions³¹.

L'ambition de Li Minwei allait cependant au-delà de l'exploit cinématographique, même si celui-ci mérite d'être souligné, Li et ses opérateurs allèrent en effet dans une dizaine de provinces différentes sur le théâtre des opérations et, filmant en première lignes, s'exposaient directement au feu ennemi. Alors que l'armée nationaliste était en train de remporter la victoire, il s'agissait aussi, et peut-être même surtout, de célébrer celui qui en avait été à l'origine, Sun Yat-sen. Li Minwei portait une admiration toute particulière au défunt président³², comme le montre le texte que le réalisateur publia un an après la première sortie du film et qui souligne le rôle décisionnel de Sun Yat-sen dans le choix de documenter sa vie politique. Rappelant

29. *Shenbao* 申報, 5/5/1926, 11/5/1926, 25/05/1926 et 08/06/1926. Il y est rapporté comment après un accord entre la Minxin et Sun Chuanfang, l'équipe suivit celui-ci dans ses déplacements pour assister à des revues militaires. Plus de 10000 pieds (soit environ 3300 m) de pellicule auraient été tournés. La Minxin envoya par ailleurs une équipe filmer une compétition aérienne organisée par Lu Xiangting, voir *Shenbao* 06/06/1926.

30. *Shenbao*, 20/10/1927 et 11/11/1928.

31. *Shenbao*, 20/10/1927 et 11/11/1928.

32. Il envisagea même de réaliser un film de fiction sur sa vie, LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 11.

que c'est à sa demande qu'il avait entrepris de le filmer, Li Minwei explique comment, après sa mort, il avait voulu « poursuivre son projet et continuer de filmer l'œuvre révolutionnaire à laquelle le président avait consacré toute sa vie et qu'il n'avait pu terminer »³³. Inscrit à la suite de la calligraphie en quatre caractères *Tianxia wei gong* 天下為公 (Le pouvoir au service du bien public) écrite de la main de Sun et offerte à Li Minwei, ce texte exprime implicitement l'idée que le président avait légitimé l'usage du cinéma en lui reconnaissant une efficacité politique.

S'il y eut bien d'autres films d'actualité réalisés autour des événements politiques chinois dans les années 1920³⁴, et si le film documentaire se développa également dans le domaine des films ethnographiques, par exemple³⁵, l'activité de Li Minwei à la Minxin demeura remarquable par sa régularité et sa quantité, mais aussi par les efforts fournis pour améliorer l'efficacité du medium³⁶. On est aussi frappé par l'indéfectible intérêt que le réalisateur porta au Guomindang tout au long de la décennie. En 1927, il suivit de très près l'avancée de Chiang Kai-shek 蔣介石 (1887-1975) et continua au début de l'année 1928 à filmer les armées de Fang Zhenwu 方振武 (1885-1941)³⁷. Au moment où Chiang Kai-shek prit le pouvoir, l'importance du cinéma comme outil de propagande paraissait donc acquise dans les rangs du Guomindang. Mais cet outil était encore entre les mains d'individus ou de compagnies privées. La réappro-

33. Texte de Li Minwei daté du 28/11/1928 reproduit dans Yu Xiaoyi, Li Xi (dir.), *op. cit.*, p. 171.

34. Voir SHAN Wanli, *op. cit.*, p. 22-23.

35. À ce sujet voir SHAN Wanli, *op. cit.*, p. 27-31.

36. Le *Shenbao* rapporte ainsi qu'un reportage sur les commémorations de l'Expédition du Nord à Shanghai dut être tiré, monté et intertitré dans la nuit pour être projeté dès le lendemain de l'événement dans les salles (*Shenbao* 21/06/1927). C'était une façon de répondre à la critique selon laquelle le journal avait un grand avantage sur le film d'actualité, le premier paraissant le jour même ou le lendemain des faits, alors que le second prenait du temps.

37. Il faut noter qu'à cette occasion Li Minwei réutilisa des scènes de batailles réelles pour les insérer dans son film *Mulan congjun* 木蘭從軍 (Mulan rejoint l'armée, 1928).

priation du cinéma d'actualité par le parti nationaliste devint un des enjeux de l'industrie cinématographique chinoise dans les années 1930 : car s'il était entendu que le destin de la nation pouvait se raconter en images, la question de la maîtrise du récit se posait.

Les usages étatiques du film d'actualité

La mise en images par la Minxin ou d'autres compagnies privées de la geste de Sun Yat-sen et du Guomindang avait éveillé l'intérêt de ce dernier pour le cinéma. Une fois arrivé au pouvoir, le parti nationaliste fut confronté à une nouvelle question s'agissant de la production cinématographique : celle du contrôle des récits cinématographiques, qu'il s'agisse de fiction ou de documentaire. Si, dans le domaine du cinéma de fiction, pour faire vite, l'État exerça surtout un contrôle négatif par le jeu de la censure³⁸, pour le cinéma documentaire, il y eut une véritable volonté de prendre en charge la production, la réalisation et la distribution de films destinés à un public autre que l'habituel public des cinémas urbains, si bien qu'une concurrence se fit jour entre les productions des compagnies privées et celles de l'État nationaliste, concurrence qui recouvrait aussi des usages différenciés des images d'actualité.

Les premiers pas vers l'institutionnalisation des activités cinématographiques

Il fallut quelques années avant que le Guomindang ne prenne en main la production et la distribution de films. Les années 1930 furent des années de transition qui permirent à l'État nationaliste de construire progressivement une infrastructure qui devint pleinement opérante lors de la guerre sino-japonaise. Le parti portait de

38. Sur la censure cinématographique dans les années 1930, voir XIAO Zhiwei, *Film Censorship in China, 1927-1933 (Cultural Control, Nationalism)*, PhD dissertation, San Diego : University of California, 1994, et WANG Chaoguang, "The Politics of Filmmaking: An Investigation of the Central Film Censorship Committee in the Mid 1930s", *Frontiers of History in China*, 2007, 2 (3), p. 416-444.

loin : en 1927, il n'existait aucune compagnie cinématographique nationale en Chine et si la Minxin a pu être considérée comme une compagnie « montée par des camarades de Guomindang et gérée par l'un d'entre eux³⁹ », elle demeurerait une société de fonds privés. C'était aussi le cas de la société qu'un collègue de Li Minwei, Luo Mingyou 羅明佑 (1900-1967), monta en association avec ce dernier et d'autres professionnels, la Lianhua 聯華. Présentée comme une compagnie ambitieuse qui souhaitait contribuer à la renaissance du cinéma national, et, partant, jouer un rôle dans la construction nationale⁴⁰, la Lianhua fut soutenue par des personnalités proches du Guomindang et par d'éminentes figures de la vie politique chinoise ou du monde des affaires de la région cantonaise. Le principal fondateur de la compagnie, Luo Mingyou, n'était pas encarté au Guomindang, contrairement à Li Minwei qui le resta jusqu'en 1931⁴¹, mais ses relations familiales autant que ses convictions politiques le portaient à vouloir mettre le cinéma au service du parti nationaliste, pour autant que celui-ci représentait l'espoir d'une Chine nouvelle et forte⁴². C'est ainsi que la Lianhua put, en particulier dans le domaine de la production de films éducatifs ou d'actualité, se faire l'interprète des idées du parti au pouvoir et même travailler avec lui.

C'est en mai 1933 que le Comité central de la propagande et la Lianhua annoncèrent avoir conclu un accord pour la coréalisation et la projection de films d'actualité⁴³. Selon les termes de l'accord, les deux institutions envisageaient de mettre en commun leurs forces et leurs équipes pour couvrir les événements importants ayant lieu

39. *Shenbao*, 11/11/1928.

40. Pour une présentation de l'histoire de la compagnie voir Anne KERLAN-STEPHENS, Marie-Claire QUIQUEMELLE, « La compagnie cinématographique *Lianhua* et le cinéma progressiste chinois, 1930-1937 », *Arts Asiatiques*, 2006, 61, p. 181-196.

41. D'après LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 4.

42. Pour la façon dont la Lianhua produisit des films de fiction faisant écho aux idées du parti nationaliste, voir Anne KERLAN, « À la recherche du cinéma de propagande : cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930 », in Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT (dir.), *Le Cinéma de propagande*, Paris : Nouveau Monde, 2008, p. 285-296.

43. *Shenbao*, 14/05/1933.

dans de grandes villes chinoises : Shanghai, Nankin, Pékin, Tianjin et Hong Kong. Les actualités ainsi réalisées devaient dépasser en ampleur ce qui se faisait à l'époque : *Zhongguo xinwen* 中國新聞 (Les Nouvelles de Chine) présenteraient de trois à neuf événements différents, à l'instar de ce qui se pratiquait alors pour les actualités occidentales. Autre manifestation de l'ambition du projet, il était question de produire un film par semaine, soit quarante-neuf films dans l'année, qui seraient montrés dans les salles du réseau de la compagnie avant la projection des films de fiction⁴⁴.

Cet accord était l'aboutissement d'intérêts convergents. La compagnie produisait déjà des films d'actualités couvrant des événements locaux ou nationaux. Une source contemporaine indique qu'entre octobre 1930, date de sa fondation, et mai 1933, la compagnie produisit trente films d'actualité, les *Lianhua xinwen* 聯華新聞 (Nouvelles de la Lianhua), à raison d'un film par mois⁴⁵. Pour la seule ville de Shanghai, et sans mentionner les films relatifs aux hostilités engagées par le Japon, dont nous reparlerons plus bas, elle filma les réceptions et discours d'accueil par les autorités municipales des émissaires internationaux envoyés à Shanghai en mars 1932⁴⁶. On la trouve aussi sur le terrain à l'occasion de la cérémonie d'ouverture de la conférence nationale sur la lutte contre la vente de stupéfiant en août 1932⁴⁷. On peut supposer que des caméramen de la compagnie filmèrent des événements similaires dans les autres villes où la compagnie se trouvait implantée : Hong Kong, Pékin et Tianjin, Canton peut-être. Le Comité central de la propagande n'avait pas non plus attendu l'accord pour réaliser des films d'actualité, même si ses moyens étaient réduits : il aurait produit dix films sur la même période⁴⁸. Il avait par ailleurs déjà travaillé avec la Lianhua : le

44. *Lianhua nianjian* 聯華年鑒 (Annuaire de la Lianhua), 1933-1934, p. 16.

45. « Dianying shihua » 電影史話 (Propos sur le cinéma), *Shanghai yanjiu ziliao* 上海研究資料 (Sources pour l'étude de Shanghai), 1936, in DAI Xiaolan (dir.), *op. cit.*, p. 1383.

46. *Shenbao*, 16/03/1932.

47. *Shenbao*, 28/08/1932.

48. « Dianying shihua » 電影史話 (Propos sur le cinéma), in DAI Xiaolan (dir.), *op. cit.*, p. 1383.

Shenbao mentionnait ainsi en mai 1931 la coréalisation par la section artistique du Comité de propagande et la Lianhua d'un film rendant compte de la visite de représentants du peuple au Mausolée du président Sun Yat-sen⁴⁹.

Cette activité cinématographique du Comité de propagande était une des formes que prit l'intérêt porté par le parti nationaliste pour la production cinématographique. Celui-ci se caractérisa essentiellement par une volonté accrue de contrôle et par des efforts de centralisation. C'est ainsi qu'un Comité de censure des films (*Dianying jiancha weiyuanhui* 電影檢查委員會) fut mis en place sous l'égide des ministères de l'Éducation et de l'Intérieur en février 1931⁵⁰. Au tournant de l'année 1934, à un moment où les positions politiques se radicalisaient, ce comité fut placé directement sous le contrôle du Comité central. Cette reprise en main fut menée par Chen Lifu 陳立夫 (1900-2001), membre du Comité central et tenant d'une ligne conservatrice qui théorisa la vision nationaliste du cinéma dans une conférence éditée en mars 1933.

Dans son discours, Chen Lifu soulignait l'urgence de « prendre une nouvelle route » en cessant de suivre le modèle du cinéma américain, nuisible pour la Chine. Allant chercher ses exemples du côté du cinéma soviétique ou italien, il tentait de définir un cinéma qui ferait « la promotion de l'esprit du peuple chinois⁵¹ ». Si Chen Lifu se référait essentiellement au cinéma de fiction, une place était également réservée au cinéma documentaire, et tout particulièrement aux films d'actualité qui pouvaient mobiliser les masses dans l'effort de construction nationale⁵². Prenant l'exemple des grands travaux d'assainissement et de maîtrise des eaux, Chen Lifu imaginait ainsi comment des films d'actualité pourraient en faire la promotion en montrant les souffrances endurées par le peuple avant qu'ils ne soient engagés, en décrivant aussi les circonstances de leur réalisation : « En les projetant devant les masses, je suis certain que ces

49. *Shenbao*, 07/05/1931.

50. XIAO Zhiwei, *op. cit.*, p. 122-127.

51. CHEN Lifu 陳立夫, *Zhongguo dianying shiye* 中國電影事業, Shanghai : Shanghai nongbao she chuban, mars 1933.

52. CHEN Lifu, *op. cit.*, p. 18-19.

films peuvent donner envie aux spectateurs ordinaires de participer à la production nationale et d'être moins paresseux⁵³... » Le plan quinquennal soviétique était pris pour exemple, avec cette idée d'un cinéma d'actualité didactique :

Qu'on demande juste au cinéma de mettre un peu de réflexion, et il devient aussitôt possible de réaliser des films d'actualité très intéressants que les spectateurs ordinaires apprécieraient. Car vouloir contribuer à construire une nation flambant neuf est une cause à laquelle tout le monde adhère.⁵⁴

La suite logique de cette réflexion était, pour le parti nationaliste, de réaliser soi-même des films d'actualité à des fins de propagande, sur le modèle soviétique d'une production centralisée. Mais il n'existait pas, au début de l'année 1933, les infrastructures de production lui permettant d'accomplir son projet. Ceci explique que le Comité central de la propagande se tourna dans un premier temps vers la Lianhua qui apportait ses équipements et ses techniciens tout en étant perçu dans la proximité politique. Chen Lifu mentionnait en effet à plusieurs reprises la compagnie dans sa conférence, la citant en modèle pour quelques unes de ses réalisations. Les dirigeants de la compagnie affichèrent de leur côté leur convergence de vues, publiant quelques bonnes pages de la conférence de Chen et allant jusqu'à acheter mille exemplaires de l'édition de sa conférence pour les distribuer à ses employés⁵⁵. Les conditions semblaient réunies pour une collaboration efficace de films d'actualité vantant la construction nationale engagée par le parti nationaliste.

Il est malheureusement difficile de rendre compte de la réalité de la collaboration entre le Comité central et la Lianhua. Pour ce qui est de la quantité, les sources ne concordent pas et rien ne permet de confirmer que les films prévus furent tournés : de quarante-neuf envisagés selon *l'Annuaire de la Lianhua* de 1933-1934, on passe à

53. *Idem.*

54. CHEN Lifu, *op. cit.*, p. 21.

55. *Lianhua huabao* 聯華畫報 (L'illustré de la Lianhua), 26 mars 1933, 1 (13), p. 1, point 3.

trente-cinq annoncés dans l'*Annuaire* de 1934-1935⁵⁶. Le *Dianying shihua* 電影史話 (Propos sur le cinéma), publié en 1936, avance pour sa part le nombre de quarante-cinq⁵⁷. Pour ce qui est du contenu, on en est aussi réduit à formuler quelques hypothèses. On sait que la compagnie couvrit en octobre 1933 les rencontres nationales sportives à Nankin⁵⁸, véritable événement national. Si l'on s'intéresse par ailleurs aux articles publiés dans le quotidien shanghaien *Shenbao* entre mai 1933 et mai 1934, la réalisation par la Lianhua d'une dizaine de films d'actualité est mentionnée, sans préciser s'il s'agissait de films réalisés par la seule compagnie ou dans la cadre de son accord avec le gouvernement. Ces films furent tournés à l'occasion de manifestations liées à la venue à Shanghai des héros de la résistance anti-japonaise Ma Zhanshan 馬占山 (1885-1950) et Su Bingwen 蘇炳文 (1892-1975)⁵⁹, à des démonstrations de vol⁶⁰, à l'accueil de réfugiés chinois chassés du Mexique⁶¹, à une loterie nationale⁶² ou au mouvement en faveur des produits nationaux⁶³. Si ces actualités semblaient bien répondre au cahier des charges fixé par Chen Lifu, en encourageant pour certaines l'héroïsme, pour d'autres la participation à la construction nationale, on remarquera, ce qui n'est pas surprenant, qu'elles sont liées à des manifestations de peu d'envergure nationale. Mais elles ont pu être montées avec des actualités d'autres localités pour former une de ces éditions des *Nouvelles de Chine*.

56. *Lianhua nianjian* 1934-1935 *nian* 聯華年鑒二十三年二十四年, Lianhua yingye gongsi bianyi bu chuban, p. 25.

57. On n'est pas plus aidé par la liste des films documentaires ou d'actualité de la Lianhua publiée par Cheng Jihua qui comprend un total de dix titres, dont deux seulement pour les années 1933-1934, désignés comme « documentaires » et non comme film d'actualité. Ils n'entraient donc probablement pas dans la série des *Nouvelles de Chine*. Voir CHENG, LI et XING, *op. cit.*, p. 644.

58. *Lianhua huabao*, 15 octobre 1933, 2 (16), p. 1, point 10.

59. *Shenbao*, 07/06/1933, 05/07/1933 et 12/07/1933.

60. *Shenbao*, 16/06/1933 et 08/07/1933.

61. *Shenbao*, 07/08/1933.

62. *Shenbao*, 27/07/1933.

63. Voir par exemple *Shenbao*, 08/06/1933, 16/01/1934, 06/01/1934.

De la coopération à la reprise en main

On a d'autant moins de données sur les *Nouvelles de Chine* que la collaboration de la Lianhua avec le gouvernement prit fin au bout d'un an. Dans son bilan annuel de l'année 1934-1935, la compagnie annonçait que le contrat avec le Comité central de la propagande était arrivé à son terme, sans faire mention d'une éventuelle reconduction. Elle ajoutait qu'en raison de la crise économique qui touchait le secteur, seul un film d'actualité par mois serait réalisé⁶⁴. En fait, la compagnie se trouva concurrencée sur ce terrain par son ancien partenaire. L'intérêt grandissant du Parti nationaliste pour les films d'actualité et de propagande l'amena en effet à mettre en place des structures propres de production. Un studio d'État, le Studio central du film (*Zhongyang dianying sheying chang* 中央電影攝影廠) fut construit à l'automne 1933 à Nankin. Il était encore à cette époque sous-équipé et devait faire appel aux compagnies privées. Mais à partir de 1934, au moment où le Comité central de la propagande reprenait en main les activités de censure et de propagande cinématographique, le Studio central fut réorganisé. Des équipements américains furent achetés, un plateau de tournage construit, si bien qu'entre 1934 et 1937, cinquante-trois numéros de la série *Les Nouvelles de Chine* furent produits, présentant la vie du gouvernement ou les campagnes militaires contre les communistes. Parallèlement, le Studio central réalisa des films militaires et des films éducatifs⁶⁵, car c'était devenu, avec la fondation de l'Association nationale du cinéma éducatif en juillet 1932, un aspect important de l'activité cinématographique de l'État nationaliste. À partir de 1934, la réalisation des films d'actualité ou éducatifs devint donc une des activités prise en charge par le Comité central de propagande; elle échappa progressivement aux compagnies privées à telle enseigne que lorsque débuta la guerre avec le Japon en 1937, ce furent les structures d'État qui purent mener la guerre des écrans.

64. *Lianhua nianjian 1934-1935*, op. cit., p. 25.

65. SHAN Wanli, op. cit. p. 50.

Il faut donc souligner que, en dépit du peu de documents qui nous restent, l'activité cinématographique du Studio central ne fut pas négligeable, en particulier dans le domaine du film d'actualité. Les quelques sources dont on dispose peuvent amener quelques prudentes conclusions. Notons d'abord qu'une grande partie de la production des *Nouvelles de Chine* échappe à notre connaissance car elle ne fut pas diffusée dans les centres urbains ni par l'intermédiaire des circuits commerciaux. Chen Lifu insistait dans sa conférence sur le fait que le cinéma devait quitter les villes pour filmer « le travail des paysans aux champs, leur labeur et leur esprit productif⁶⁶ ». Il s'agissait de montrer une autre Chine que celle prise habituellement pour sujet des films, la « vraie » Chine, rurale, économe et laborieuse. Les *Nouvelles de Chine*, répondant à cette injonction, furent ainsi certainement destinées à un public rural ou de petites villes, passant via des circuits itinérants, par les universités, les écoles, les casernes ou des associations provinciales⁶⁷. Les *Nouvelles de Chine* mettaient les spectateurs des villages et des zones rurales en présence d'événements géographiquement lointains. Avant même d'abolir la distance temporelle et de pouvoir un jour être considérés comme des traces du passé, ces films d'actualité, si leur circulation à l'échelle du pays se confirme, pouvaient contribuer à construire une communauté nationale.

La seconde conclusion vient en quelque sorte contredire la première. Car, si l'on s'en tient aux sujets des films connus, on ne peut que constater le caractère anecdotique ou partial des événements couverts. Il ne s'agissait plus de mettre en avant l'héroïsme révolutionnaire des chefs et de retracer une épopée historique, mais d'utiliser les images animées pour persuader les masses de la nécessité et du bienfait de l'action gouvernementale. Si Sun Yat-sen, et la construction nationale, restaient la référence, Chen Lifu remarquant que « le *Jianguo fanglue* 建國方略 (Plan de reconstruction nationale)

66. CHEN Lifu, *op. cit.*, p. 16.

67. On peut ainsi se référer à l'expérience menée dans le Jiangsu, autour de Zhenjiang, où un fonctionnaire du Bureau de l'éducation provincial, Zhao Hongqian 趙鴻謙, organisa des projections itinérantes dans les villages. Voir Matthew David JOHNSON, *op. cit.*, p. 148-152.

du président fournit le matériau le plus complet pour le cinéma⁶⁸ », le choix des événements filmés ne semblait pas obéir à une volonté de conserver des traces d'un moment historique, mais plutôt à celle d'illustrer les actions gouvernementales, d'accompagner son idéologie et d'en faire la promotion⁶⁹. La relation au temps, au présent de l'événement comme au regard rétrospectif que l'on allait porter sur les images qui l'ont enregistré, diffère : les films de Sun Yat-sen par Li Minwei sont d'emblée des films *pour* l'histoire; les actualités de *Nouvelles de Chine* ont peut-être d'avantage été des films *dans* l'histoire pour lesquels la question de la mémoire comptait moins que celle de la conviction immédiate. En ceci, elles différaient de ce que continuèrent de produire les compagnies privées qui purent parfois opposer aux films gouvernementaux une autre vision de la nation.

La Bataille des images : propagande et mémoire

Dans les années 1930, deux systèmes cohabitaient dans le domaine de la production des films d'actualité : le système privé, tenu par quelques grandes compagnies telles la Lianhua, la Mingxing 明星, la Tianyi 天一 et le système d'État, qui se renforça après 1934. Dans certains cas, deux visions très différentes de la réalité chinoise étaient enregistrées. À côté des usages politiques des films d'actualité, les compagnies privées répondaient parfois à d'autres injonctions, en particulier à la demande du public, puisque leur stabilité économique reposait uniquement sur les bénéfices qu'elles pouvaient retirer de leurs films. Les intérêts des uns n'étaient pas nécessairement

68. CHEN Lifu, *op. cit.*, p. 20.

69. On peut faire le même constat avec les films réalisés par la compagnie cinématographique Mingxing 明星 à la demande du Bureau d'utilité publique de la municipalité shanghaienne (*Shanghai shi gongyong ju* 上海市公用局) entre 1927 et 1929 et qui concernent les efforts déployés par la nouvelle municipalité pour moderniser la ville. Voir HUANG Xuelei, *Commercializing Ideologies, Intellectuals and Cultural Production at the Mingxing (Star) Motion Picture Company 1922-1938*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls Universität Heidelberg Institut für Sinologie, 2009, p. 44.

ceux des autres. Le cas de la guerre de Shanghai en 1932 et de son traitement dans les actualités cinématographiques chinoises offre ainsi un cas intéressant dans la construction d'une mémoire cinématographique désunie.

La bataille de Shanghai et sa couverture médiatique

Le 28 janvier 1932, l'armée japonaise lança une attaque sur Shanghai, bombardant le district de Zhabei 閘北⁷⁰. S'il s'agissait officiellement de représailles faisant suite aux manifestations et aux boycotts de plus en plus violents de la population shanghaienne contre le Japon en réponse à l'invasion de la Mandchourie en septembre 1931, l'attaque était en réalité une agression caractérisée contre la souveraineté chinoise. Elle mobilisa des corps d'armée envoyés par le gouvernement mais aussi les Shanghaïens, qui opposèrent une résistance inattendue. Guerre urbaine, guerre moderne, engageant l'aviation, la marine et les tanks contre une résistance sous-équipée mais tenace, la bataille de Shanghai dura trente-trois jours sans que les Japonais ne parviennent à remporter la victoire. Elle se solda par des pertes importantes et des destructions massives du côté chinois : quatre mille soldats et six mille civils tués, d'après les récentes estimations⁷¹, des centaines de milliers de déplacés, quatre-vingt pour cent des habitations et soixante-dix pour cent des infrastructures commerciales et industrielles de la zone détruites⁷².

La bataille de Shanghai fut une guerre médiatisée, à la fois parce qu'elle se déroulait dans une ville où la population occidentale, spectatrice des événements, était nombreuse, à la fois parce que l'industrie médiatique que comprenait alors le pays – agences de presse, maisons d'édition, compagnies cinématographiques et photographiques – s'y trouvait largement présente, contrairement à la Mandchourie, quelques mois plus tôt. Les compagnies internationales couvrirent les événements, comme on peut le constater d'après un entrefilet

70. Sur la bataille de Shanghai, voir Donald A. JORDAN, *China's Trial by Fire: The Shanghai War of 1932*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

71. Donald A. JORDAN, *op. cit.*, p. 188-193

72. Donald A. JORDAN, *op. cit.*, p. 198.

paru le 19 février 1932 dans le *Shenbao* informant que trois compagnies cinématographiques américaines, la Paramount, la Fox et Pathé US, avaient pu tourner la veille à Zhabei et attendaient l'autorisation du Japon pour se rendre aussi à Hongkou 虹口 et Yangshu pu 楊樹浦, deux quartiers de Shanghai⁷³. Côté chinois, les compagnies cinématographiques furent aussi sur la brèche. Li Minwei rapporte dans son journal que dès le début du mois de février il fut décidé à la Lianhua d'envoyer des équipes sur le terrain : réalisateurs, cameramen, mais aussi acteurs de la compagnie filmèrent des scènes de bataille à Zhabei ou près de la voie de chemin de fer⁷⁴. La Mingxing, qui avait des studios dans les zones attaquées, filma également. Ce sont cependant les photographes qui, les premiers, firent circuler des images : on trouve dès le 1^{er} février 1932, dans les pages du *Shenbao*, des publicités pour un numéro spécial du *Sheying huabao* 攝影畫報 (L'illustré photographique) sur la guerre de Shanghai. De telles publicités se multiplièrent dans les jours qui suivirent. Ainsi, pour la population shanghaienne éloignée de zones de combat ou pour les Chinois vivant dans d'autres parties du territoire ou dans le monde, il fut possible de voir presque immédiatement des images de cette guerre. Un réservoir de photographies et de prises de vues fut constitué au moment même. Après la cessation des combats, celles-ci furent utilisées pour constituer des récits structurés. Une mémoire visuelle de la guerre de Shanghai allait rapidement se constituer.

Après la guerre, la bataille des images

La bataille de Shanghai n'était pas la première guerre chinoise filmée. Ce fut sans doute cependant la première fois qu'autant de compagnies cinématographiques, aussi bien occidentales que chinoises – et même, japonaises – couvrirent l'événement à un moment où le cinéma prenait en Chine le statut de média de masse, susceptible non seulement d'atteindre un grand nombre de spectateurs sur le territoire mais aussi de circuler jusque dans la diaspora, où l'on était très

73. *Shenbao*, 19/02/1932.

74. LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 14. D'après Li Minwei, seuls les membres du Studio un de la compagnie se rendirent sur le théâtre des opérations.

attentif aux événements. Parce qu'il fut vécu différemment par les parties en présence, parce qu'il ne prenait pas la même signification pour chacun des protagonistes, l'événement fut mis en récit de façon différente et même concurrente selon les publics auxquels s'adressaient les films réalisés. Si la mise en forme cinématographique de l'événement est révélatrice de la façon dont celui-ci fut perçu, elle conditionna aussi ce que la mémoire en retint.

Les premiers récits cinématographiques de la guerre qui circulèrent provinrent sans doute des compagnies internationales. On a ainsi gardé trace de quelques actualités Pathé Gaumont tournées au moment où les combats se déroulaient encore dans la ville. La première, datant du 10 février 1932, porte pour titre « Le conflit sino-japonais. Shanghai : les paysans de la région fuient devant la menace nipponne »⁷⁵ et expose successivement la situation à Shanghai puis en Mandchourie. Les images insistent sur la population civile de réfugiés qui assaillent les concessions, sur les enfants derrière des grilles ou à qui l'on distribue de la nourriture. Les forces en présence sont filmées avec des plans des armées anglo-américaines et japonaises. Si le commentaire évoque la résistance héroïque des Shanghaiens, rien n'en est montré, pas plus que des combats engagés dans la cité. Le film se poursuit en constatant qu'en Mandchourie, les troupes japonaises ne rencontrent aucune opposition : sur un dernier plan montrant le drapeau japonais au-dessus des remparts d'une cité chinoise, le commentaire conclut « le drapeau du soleil levant flotte maintenant sur tout le territoire ».

On ne sait si ce type d'actualités fut montré dans les cinémas chinois à Shanghai ou en Chine. Quelques mois plus tard en revanche, un film réalisé par un américain de la Paramount est annoncé au cinéma Guanglu 光陸 de Shanghai. Il s'agissait d'une salle de luxe, liée à la Paramount dont elle projetait en exclusivité les premières sorties⁷⁶. La sortie d'un film d'actualité sur la guerre dans une salle

75. Ce film est visible dans les archives Pathé Gaumont, catalogue n° 1.PJ 1932 118 SUP 3.

76. Voir JIANG Xinheng 蔣信恆, « Shanghai guanying zhinan » 上海觀影指南 (Le guide des cinémas de Shanghai), in *Yingxi shenghuo/Movie Weekly* 影戲生活, 1932, 1 (51-52), in DAI Xiaolan (dir.), *op. cit.*, p. 191.

située dans la concession internationale était exceptionnelle, les puissances occidentales ayant très rapidement interdit la projection de ceux-ci : il n'aurait pas fallu froisser le Japon qui avait exigé dans les accords de cessez-le-feu que toute critique à son endroit dans les productions et publications chinoises soit censurée. Le film, projeté en présence des ambassadeurs américains, anglais et japonais, se voulait apparemment consensuel. « Rendant honneur aux soldats des deux camps », il parvint à satisfaire les journalistes chinois qui le virent et se sentirent « fiers et patriotes⁷⁷ ».

Les réactions furent beaucoup plus vives, à juste titre, lorsque le Japon vint livrer sa propre version des faits. La question était d'autant plus sensible que l'offensive médiatique japonaise s'opérait à l'échelle internationale. Dans les mois qui suivirent la bataille de Shanghai, le quotidien consacré aux nouvelles cinématographiques *Diansheng ribao*/*Movietone Daily News* 電聲日報 mentionna à plusieurs reprises la projection de films japonais sur la guerre de Shanghai dans des cinémas européens ou américains⁷⁸. Le journal dénonça aussi la façon dont cette propagande japonaise s'accompagnait dans le même temps d'une féroce censure à l'encontre des productions chinoises⁷⁹. Pour le *Diansheng ribao*, il s'agissait véritablement d'une « continuation de la guerre au cinéma de la part du Japon⁸⁰ ». Analysant en particulier trois films récents sur la Mandchourie et la guerre de Shanghai, le quotidien ne put que souligner la façon dont les Japonais tournaient les faits à leur avantage, au mépris de la vérité, décrivant les Chinois soit comme des insurgés, soit comme des agresseurs. Mais ce qui inquiétait encore plus le journaliste, c'étaient les objectifs secrets de tels films : il s'agissait selon lui de préparer l'invasion militaire de la Chine en gagnant la bataille des images. La conclusion s'imposait d'elle-même : les compa-

77. *Diansheng ribao*/*Movietone Daily News* 電聲日報, 9/07/1932, n° 70.

78. *Diansheng ribao*, 10/05/1932, n° 10 et 25/06/1932, n° 56.

79. *Diansheng ribao*, 24/06/1932, n° 55: « Le Japon s'immisce dans notre production cinématographique ». L'article rapporte que dans un film de la Mingxing se trouve une scène où l'on déchire le drapeau japonais et que le Japon s'apprête à faire parvenir une forte protestation sur le gouvernement pour la faire retirer.

80. *Diansheng ribao*, 29 et 30/06/1932, n° 60 et 61.

gries chinoises devaient répliquer, elles devaient à leur tour « faire des films sur la guerre et sur la sauvegarde du pays, montrer le courage des étudiants ou des soldats en train de sauver leur pays, faire de la contre propagande⁸¹ ». Le cinéma chinois devait s'approprier le récit de la bataille de Shanghai : aux images des réfugiés envahissant les concessions, il devait opposer des images de civils héroïques ; aux images consensuelles des compagnies internationales, il devait livrer un récit restituant la vérité d'une Chine attaquée que les soldats tentaient de sauver ; aux images de la propagande japonaise il s'agissait d'opposer d'autres images, capables de mobiliser et d'unir la population.

La bataille de Shanghai accéléra et diversifia l'usage des films d'actualité en Chine. Les images d'actualité réalisées par les compagnies chinoises furent ainsi considérées comme des témoignages pour ceux qui, hors de Shanghai, prirent fait et cause pour la Chine attaquée. C'est ainsi que des associations de Chinois d'outre-mer achetèrent à Shanghai des copies de ces films qui circulèrent dans les communautés d'expatriés d'Asie du sud-est⁸². Sur un autre plan, des films de la bataille de Shanghai fournis par les compagnies shanghaiennes comme la Mingxing ou la Lianhua furent montrés aux émissaires internationaux lors de leur réception par le maire de la ville en mars 1932⁸³. Si l'on n'en est pas encore à utiliser les images d'enregistrement comme preuve, comme les tribunaux de Nuremberg et de Tokyo en firent l'usage à la fin de la deuxième guerre mondiale⁸⁴, la projection de ces films avaient cependant pour but, en permettant à la communauté internationale de « constater les dommages infligés par le Japon à Zhabei⁸⁵ », de rendre visible une vérité qui devait servir la Chine dans les négociations, d'établir le caractère incontestable et authentique des événements, tout en émouvant les spectateurs.

Les films d'actualité réalisés par les compagnies chinoises étaient aussi considérés comme une réponse à la propagande japonaise ou

81. *Diansheng ribao*, 2/07/1932, n° 63.

82. CHENG, LI et XING, *op. cit.*, p. 181.

83. *Shenbao*, 16/03/1932 et 18/04/1932.

84. Sur l'usage de l'image dans les procès, voir Christian DELAGE, *La Vérité par l'image. De Nuremberg à Milosevic*, Paris : Denoël, 2006.

85. *Shenbao*, 16/03/1932.

occidentale. Partant, des choix narratifs furent opérés, qui durent prendre le contrepied de ce qui était montré dans ces films et satisfaire la demande du public chinois. C'est ainsi que le premier film d'actualité réalisé par une compagnie chinoise, en l'occurrence la Lianhua, rencontra de sérieux problèmes. Projeté au cinéma Fu'an 福安 le 16 mai 1932, *Shanghai zhanshi* 上海戰史 (L'histoire de la bataille de Shanghai)⁸⁶ fut retiré au bout de deux jours en raison des réactions violentes des spectateurs : ceux-ci s'étaient en effet mis à « protester violemment durant la projection car le film montrait les victimes de la guerre fuyant le théâtre des violences et des scènes de destruction et non pas, comme cela avait été annoncé, des scènes de combat⁸⁷ ». Le film, qui se voulait, selon les publicités, une « triste commémoration des événements passés » avait déplu en raison de son insistance à montrer la « répression sans limite » infligée par les Japonais et des dommages causés aux « lieux patrimoniaux⁸⁸ ». La réaction des spectateurs shanghaiens est révélatrice. D'une part, elle atteste de la force de ces images qui réactivèrent dans la population la mémoire vive des traumatismes subis. Mais d'autre part, elle montre comment, quelques mois à peine après la fin de la guerre, il existait une tension entre la nécessité de témoigner et de montrer les violences subies et la volonté de construire une réalité différente en montrant les combats et toutes les formes d'héroïsme. Dans un article intitulé « Dianying jiu guo » 電影救國 (Le cinéma au secours de la nation), paru le 23 avril 1932 dans le *Shenbao*, un journaliste exposait ces deux façons dont le cinéma pouvait, selon lui, « servir d'instrument de propagande ». Il pouvait montrer les destructions, de façon à ce que « les spectateurs gardent en mémoire une trace profonde de ces images, n'oublient pas [leurs] ennemis et gardent l'envie de se venger ». Il pouvait aussi montrer les actes héroïques de l'armée « pour que [les soldats] abandonnent leur attitude défaitiste⁸⁹ ».

86. Également connu sous le titre *Baori huo hu ji* 暴日禍滬記 (Récit des atrocités japonaises contre Shanghai).

87. *Diansheng ribao*, 18/05/1932, n° 18.

88. *Shenbao*, 17/05/1932.

89. *Shenbao*, 23/04/1932.

Les deux fonctions ne s'opposaient pas dans l'esprit de ce journaliste mais les spectateurs, eux, manifestant leur mécontentement face à *L'histoire de la bataille de Shanghai*, avaient marqué leur préférence : ils ne voulaient pas se voir victimes, ils se voulaient héros. Les compagnies chinoises choisirent donc cette option. Il s'agissait plus de mobiliser que de commémorer. Ainsi, lorsque le *Diansheng ribao* passa en revue les films chinois sur la guerre de Shanghai sortis à la mi-juillet, c'est sur le filmage des combats que se concentra l'attention. Le plus réussi paraît être *Shanghai kangri xue zhan shi* 上海抗日血戰史 (Histoire de la guerre de résistance sanglante de Shanghai contre le Japon), de la compagnie Huichong 慧冲公司. Pour ce film, qui resta vingt-neuf jours à l'écran, la critique note qu'il contenait « beaucoup de scènes de combats, y compris des scènes filmées par des cameramen étrangers⁹⁰ ». Par comparaison, le film de la compagnie Jinan, *Song Hu xue* 淞湖血 (Le sang de Song et de Hu), péchait en raison de ses scènes de reconstitution⁹¹. Le second film de la Lianhua, *Shijiu lu jun kangri zhanshi* 十九路軍抗日戰史 (Histoire de la guerre de résistance contre le Japon menés par la 19^e armée de route), retint également l'attention. Ce film, annoncé à grands renforts de publicité comme le film « le plus systématique, le plus ordonné, le plus proche de la vérité, le plus complet » de la bataille de Shanghai, réalisé avec l'aide d'un conseiller militaire et adoubi par le général Cai Tingkai 蔡廷鍇 (1892-1968) en personne⁹², décrivait au plus près les combats filmés en première ligne par d'héroïques cameramen. Dans son titre comme dans sa publicité, il mettait aussi en avant la 19^e armée de route, comme le firent d'autres films de cette époque⁹³. Les soldats de cette armée avaient été rapidement perçus par la population comme des soldats du peuple, les véritables sauveurs de Shanghai par oppo-

90. *Diansheng ribao*, 8/07/1932, n° 69.

91. *Diansheng ribao*, *idem*.

92. *Shenbao*, 7/07/1932.

93. C'est le cas par exemple du film *Shijiu lu jun guanglao shi* 十九路軍光勞史 de la compagnie Huimin 惠民 sorti également en juillet 1932, d'un autre film de la Huichong intitulé *Shijiu lu jun kangri xue zhan* 十九路軍抗日血戰 (La guerre de résistance sanglante contre le Japon de la 19^e armée de route), sorti en octobre 1932 ou encore du film de la Paramount *Shijiu lu jun zhi yi shibing* 十九路軍之一士兵 (Les soldats de la 19^e armée de route).

sition à l'inaction ressentie de la part du gouvernement de Nankin⁹⁴. Le cinéma avait choisi ses héros et par son choix, il contribua à la mise en place d'une mythologie qui eut la vie longue.

Des mémoires désunies : la problématique commémoration de la bataille de Shanghai

Entre mai et octobre 1932, plus de dix films d'actualité chinois consacrés à la bataille de Shanghai sortirent sur les écrans shanghaiens. Certains furent réalisés par de grandes compagnies comme la Lianhua ou la Mingxing, d'autres par des compagnies d'envergure plus modestes. Les compagnies privées répondirent à un intérêt du public qui persista jusqu'à l'automne mais durent contourner une double censure : celle du Shanghai Municipal Council qui avait très tôt décidé d'interdire la projection des films sur la guerre de Shanghai dans les concessions par crainte des réactions japonaises puis, à partir de juin 1932, celle du Comité central de la propagande qui, prenant prétexte des accords de cessez-le-feu, interdit tout film « ayant un contenu révolutionnaire concernant la guerre contre le Japon ». Les protestations de la communauté n'y firent rien et, peu après, le Comité central fit un pas de plus en interdisant tout film mentionnant la guerre.

Ainsi, malgré l'intérêt des spectateurs et le sentiment de faire acte de patriotisme en produisant des films sur la bataille de Shanghai (ou la Manchourie), les compagnies privées se trouvèrent-elles dans l'impossibilité progressive de produire des films traitant de ces sujets. Jusqu'en 1936, le sujet s'effaça des écrans, sauf à être mentionné de façon indirecte, dans les films de fiction⁹⁵. Pour les films d'actualité, ce sont le récit de la bataille, la description directe de l'affrontement avec les forces japonaises qui disparurent. Seule demeura possible la

94. Même si, comme le montre Donald A. JORDAN, *op. cit.*, p. ix-xi, cela est loin d'avoir été la réalité.

95. Voir là-dessus Anne KERLAN, "The Enemy is Coming: The 28th January 1932 Attack on Shanghai as Viewed in Chinese Cinema", in Christian HENRIOT, YEH Wen-hsin (eds), *Visual China: Tradition and Modernity in Envisioned Sights*, Research Monographs of the IEAS, UC Berkeley, 2012, sous presse.

commémoration des héros et soldats sacrifiés. La Lianhua produisit ainsi un film en l'honneur de jeunes scouts morts au champ d'honneur durant la guerre qui fut projeté à l'occasion de la commémoration de leur disparition en février 1933⁹⁶, puis à nouveau en février 1936⁹⁷. Elle couvrit aussi en juin et juillet 1933, on l'a vu, la venue à Shanghai des héros de la résistance contre le Japon dans le nord-est, Ma Zhanshan et Su Bingwen⁹⁸. Mais ce n'est qu'à travers l'évocation de ces cérémonies commémoratives que la bataille de Shanghai demeura présente dans les films d'actualité de la compagnie.

Pour des raisons évidentes, le gouvernement nationaliste ne produisit pas de films sur le sujet. On constate même que, hormis le film commandé à la Mingxing pour être projeté aux émissaires internationaux⁹⁹, aucun des films d'actualités présentés à Shanghai dans les mois qui suivirent la guerre de 1932 ne fut réalisé à l'initiative du gouvernement. Dès le mois de mai 1932, celui-ci fut considéré comme un obstacle plutôt que comme un soutien à la production de ces films¹⁰⁰. L'interdiction formulée à l'encontre des films de guerre suscita d'ailleurs de vives réactions : « Pourquoi le parti du peuple, un parti qui se dit "révolutionnaire" veut-il interdire la réalisation de films révolutionnaires ? », titra le *Diansheng ribao* le 12 juin 1932. Le quotidien, relayant l'avis de la corporation mais aussi de bien des spectateurs shanghaiens, s'opposa fermement à la décision du gouvernement :

Ces films de guerre permettent aux spectateurs de voir le lien qu'il y a entre la nation et les individus, ils leur permettent de comprendre la grandeur du sacrifice pour la nation, ils leur permettent de bien discerner qui sont nos ennemis ; ils ne servent absolument pas à provoquer le ressentiment des spectateurs ou à les inciter à des

96. *Shenbao*, 01/02/1933.

97. *Shenbao*, 01/02/1936.

98. *Shenbao*, 07/06/1933 et 05/07/1933, 12/07/1933.

99. *Shenbao*, 18/04/1932.

100. Voir par exemple les spéculations autour du retrait du film *Shanghai zhanshi* de la Lianhua, une des craintes ayant été que le gouvernement avait censuré le film. *Diansheng ribao*, 18/05/1932, n° 18.

comportements encore plus belliqueux. Nous enjoignons fermement le Comité de propagande à annuler son ordre ; il n'est pas possible que sous le drapeau du Guomindang soient mises en place des décisions qui mènent le pays à sa perte.¹⁰¹

Pour les compagnies privées, la réalisation de films d'actualité relevait d'un devoir patriotique qui rendait incompréhensible la décision du gouvernement.

C'est là que s'opère la fracture entre les films réalisés par le Guomindang et ceux des compagnies privées. Le gouvernement nationaliste utilisa peu le cinéma autrement que pour servir ses propres intérêts. Ses choix de réalisation furent faits au nom d'une idéologie partisane qui tentait de construire une image de la nation parfois en complet décalage avec les problématiques nationales évoquées dans la population et l'importance du sentiment patriotique. Ce fut par exemple le cas lorsqu'il consacra effort et argent pour produire des films sur la lutte contre les communistes. En juillet 1933 fut ainsi projeté dans un cinéma de Shanghai un documentaire, *Xinfu zhi huan* 心腹之患 (Le danger invisible), traitant de la guerre menée contre les « bandits » communistes dans le Jiangxi, avec des reconstitutions destinées à montrer l'héroïsme des officiers de l'armée du Guomindang¹⁰². L'accueil fait à ce film, si l'on en juge par les quelques articles publiés dans le journal, fut tiède. Un spectateur critiqua par exemple le manque de vraisemblance des reconstitutions tandis qu'un autre comparant ce film à une réalisation de l'année précédente qui évoquait la résistance des armées du Nord de la Chine face à l'envahisseur japonais, s'interrogeait sur la pertinence d'une guerre menée à grands renforts de moyens par le gouvernement alors que le Japon menaçait la Chine¹⁰³. Il semblait en effet qu'en cette année 1933 le gouvernement préférait faire l'apologie de cette guerre-là plutôt que de mobiliser la nation contre la menace japonaise. Chiang Kai-shek passa ainsi commande à la Mingxing d'un autre documentaire sur le même sujet, *Jiaofei jishi* 剿匪紀實 (Scènes véridiques sur la chasse aux brigands), réalisé

101. *Diansheng ribao*, 13/06/1932, n° 44.

102. *Shenbao*, 17-20/07/1933.

103. *Shenbao*, 20/07/1933, supplément, p. 5.

au printemps 1933 dans le Jiangxi et projeté devant les soldats de l'armée nationaliste¹⁰⁴.

La fracture entre les usages commémoratifs des films d'actualité et ceux de pure propagande étatique traversa les compagnies privées que le gouvernement instrumentalisa à différentes reprises. Ce fut le cas, on l'a vu, lorsque le Comité central de propagande établit un accord avec la Lianhua entre 1933 et 1934 pour produire *Les nouvelles de Chine*. Par la suite, la Lianhua, continua de couvrir de nombreuses actualités officielles, au niveau national ou local. Elle réalisa par exemple un long film d'actualité à l'occasion des Sixièmes jeux sportifs nationaux de 1935. À Shanghai, elle réalisa un film sur les parades organisées par la municipalité à l'occasion des festivités de la fête nationale d'octobre 1934¹⁰⁵, ou encore, en mai 1935, un film à l'occasion d'une fête des moissons réunissant les responsables locaux du Guomindang¹⁰⁶. En décembre 1936, elle fut sollicitée avec les compagnies Xinhua 新化 et Yihua 義華 pour couvrir les festivités organisées dans la ville à l'occasion du retour de Chiang Kai-shek au gouvernement¹⁰⁷. La Mingxing pour sa part réalisa aussi en août 1933 un film d'actualité vantant les paysages le long des trois principales voies ferrées chinoises; en 1934, elle produisit un film sur l'Académie militaire et en réalisa autre, sur un script de Chen Lifu, à visée éducative, *Yinshui weisheng* 飲水衛生 (Hygiène de l'eau à boire)¹⁰⁸.

Ces quelques exemples illustrent les choix opérés par le gouvernement en termes de production cinématographique. Les films d'actualité lui permirent de mettre en images ses réalisations, de convaincre du bienfait de son idéologie comme de ses actions. Les faits enregistrés ne sont pas plus mensongers ou inauthentiques que ceux filmés à l'occasion de commémorations de la bataille de Shanghai ou au moment des inondations terribles qui dévastèrent la

104. HUANG Xuelei, *op. cit.*, p. 44-45.

105. *Shenbao*, 12/10/1934.

106. *Shenbao*, 23/05/1935.

107. *Shenbao*, 29/12/1936.

108. HUANG Xuelei, *op. cit.*, p. 46.

Chine à plusieurs reprises, pour prendre une thématique récurrente dans les films de la Lianhua et qui semble cette fois avoir été également bien prise en compte du côté du parti nationaliste¹⁰⁹. Tous ces faits, du discours officiel de telle personnalité locale aux catastrophes de la guerre, eurent lieu, les images en attestent. Elles présentaient cependant¹¹⁰ des visions (à proprement parler), des conceptions bien différentes de la nation chinoise en émergence dans les années 1930, et parallèlement des usages différents du médium cinématographique, du « faire voir » au « faire croire ». Et l'on comprend dès lors qu'il ne suffit pas aux images d'enregistrement, comme le pensait Boleslas Matuszewski, de restituer les faits pour pallier au défaut de la mémoire, à la distance temporelle qui nous rend le passé partiellement insaisissable. Sélectives, ordonnées selon une pensée, un discours, de quoi sont-elles la trace? Des faits? De ceux qui choisirent de les enregistrer avec une intention précise? Ou de ceux qui les virent en des lieux et dans des circonstances à chaque fois particulières? Si ces films d'actualité constituent une part de la mémoire visuelle de la Chine républicaine, ce ne sont pas comme de simples enregistrements de la réalité passée, une restitution brute du matériau d'origine. Ils portent non seulement l'empreinte du regard de celui qui les a enregistrés, mais aussi de ceux qui les ont vus, en leur temps et selon des dispositifs qui leur sont inséparables et que l'historien se doit de prendre en compte.

Conclusion

En novembre 1941, à peine un mois avant l'attaque japonaise sur Pearl Harbour qui allait faire basculer dans la guerre la colonie

109. Des équipes de la Lianhua se rendirent sur les lieux touchés en 1931 puis à nouveau en 1935 à Qinan et en 1937 au Sichuan. Des films furent à chaque fois réalisés et dans le premier cas, la compagnie produisit également un film de fiction *Rendao* 人道 (L'humanité) contenant des parties documentaires sur les inondations. Voir *Shenbao*, 10/04/1932; 20/08/1935; 18/06/1937.

110. À ceci près que malheureusement très peu de ces images subsistent et que ce n'est pas un des moindres paradoxes que de parler ici d'images invisibles.

hongkongaise où il s'était réfugié depuis la chute de Shanghai, Li Minwei se mit au travail sur un ultime documentaire. Mais contrairement à son film *Song Hu kangzhan jishi* 淞滬抗戰紀事 (Reportage sur la guerre de résistance de Song Hu [Shanghai], 1937), celui-là ne décrivait pas des événements récents. Remontant les images qu'il avait tournées entre 1921 et 1928 et qui avaient servi pour son documentaire de 1927, y ajoutant un commentaire sonore et de nouveaux intertitres, Li Minwei proposait avec *Jianguo shi de yi ye* 建國史的一頁 (Une page de l'histoire de la construction nationale)¹¹¹ de revisiter l'épopée de Sun Yat-sen et des armées nationalistes. À la sortie du film, à la date anniversaire de la naissance de Sun Yat-sen, le 12 novembre 1942, l'accueil fut enthousiaste, Li Minwei notant dans son journal qu'il avait battu tous les records d'audience¹¹². Un journaliste en parla même comme d'un « trésor national¹¹³ ». Un autre article contemporain relatait l'émotion qui saisissait le spectateur voyant pour la première fois le président « en pleine action » : « une personne de ma génération n'a pu voir par le passé que des effigies du président ; sans ce film, jamais je n'aurais pu savoir comment il se tenait, comment il bougeait, ce qui aurait été bien triste ». Le film fut considéré comme « une œuvre commémorative de la plus grande valeur¹¹⁴ ». Mais il n'était pas que cela, c'est évident pour le public de l'époque. Le film se voulait également « une leçon pour résister aux envahisseurs et garder une confiance indéfectible dans la victoire¹¹⁵ ». De fait, le discours de Sun Yat-sen montré dans le film résonna sans doute pour les spectateurs de 1942 de façon extrêmement forte, étant un vibrant appel à « l'unité et la sauvegarde de la nation, à la liberté du peuple¹¹⁶ ». Li Minwei réactivait ainsi les images d'un passé glorieux pour agir au présent. Les usages mémo-

111. Aussi intitulé *Xunye qianqiu* 勳業千秋 (Longue vie aux grands exploits).

112. LAI Shek (dir.), *op. cit.*, p. 25.

113. Extrait de presse collecté par Li Minwei, sans titre, date inconnue, archives personnelles de la famille Lai. Je remercie Law Kar pour m'avoir donné accès à ces archives.

114. Extrait de presse collecté par Li Minwei, *Guomin ribao* 國民日報, date inconnue, archives personnelles de la famille Lai.

115. *Idem.*

116. Yu Xiaoyi, LI Xi (dir.), *op. cit.*, p. 256.

riels et de propagande se trouvaient réunis. Car comme le proclame son commentaire liminaire, *Une page d'histoire* « ne parle pas juste de l'histoire contemporaine révolutionnaire, il montre aussi notre foi dans la ferveur patriotique et la Révolution¹¹⁷ ».

Une page d'histoire fut retrouvé par les descendants de Li Minwei et restauré par les Archives du film de Hong Kong entre 1995 et 2002. Grâce cette restauration, nous pouvons voir, nous aussi, les faits et gestes du président Sun Yat-sen, de Chiang Kai-shek ou les manœuvres de l'Expédition du Nord. Mais plus nous est livré dans ces images dont on sait, à presque un siècle d'intervalle, comment elles furent conçues mais aussi comment elles furent utilisées et réutilisées. Traces du passé elles sont, certes, mais aussi feuilletage, sédimentation, par les différents usages qui en furent faits et continuent d'en être faits.

117. CHOI Kai-kwong (réal.), LAW Kar, Stephanie NG (scénaristes), LAI Shek (caméra), DVD *cit.*, 13'35-13'46 minutes et YU Xiaoyi, LI Xi (dir.), *op. cit.*, p. 256.