

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

Anne Kerlan

▶ **To cite this version:**

Anne Kerlan. Histoire visuelle et histoire culturelle de la Chine : de la peinture au cinéma, XVIII-XXè siècles. Histoire. Université Lumière - Lyon 2, 2014. tel-01084908v2

HAL Id: tel-01084908

https://shs.hal.science/tel-01084908v2

Submitted on 12 Aug 2015

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université de Lyon

Habilitation à Diriger des Recherches

Histoire visuelle et histoire culturelle de la Chine :

de la peinture au cinéma, XVIII-XXè siècles

Anne Kerlan



Garant : Christian Henriot, Professeur, Université Lyon 2
Jury :
Christian Henriot, Professeur, Université Lyon 2, garant
Christian Delage, Professeur, Université Paris 8
Kristine Harris, Professeur, State University of New York
Barbara Mittler, Professeur, Université de Heidelberg
Laurent Veray, Professeur, Université Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, pré-rapporteur
Xiaohong Xiao-Planes, Professeur, Institut national des langues orientales, pré-rapporteur

Université Lyon 2, 4 juillet 2014

« Une seule chose compte, envers et contre tous les particularismes, c'est l'engrenage magnifique qui s'appelle le monde ». Ella Maillart, *Oasis interdites*, 1936

Remerciements

Ce travail n'aurait pu se faire sans l'aide de beaucoup.
Je remercie tout d'abord l'ensemble des collègues de l'Institut d'histoire du temps présent pour leur soutien et leur accompagnement durant les longs mois de travail qui ont mené à l'achèvement de ce dossier d'habilitation. Grâce à eux, j'ai pu trouver l'énergie d'avancer et le courage de conclure. Je remercie aussi l'IHTP pour le soutien logistique et financier qu'il a apporté à ce travail.
Je remercie tout particulièrement Malika Rahal pour sa lecture extrêmement précieuse de l'ensemble du texte sur la Lianhua, ses remarques stimulantes et toujours à propos qui ont considérablement amélioré le manuscrit, pour sa présence amicale dans notre bureau partagé, les nombreuses théières préparées et, *last but not least*, son art de faire cartes et tableaux entre Paris et Alger.
Je remercie tout autant Nicolas Schmidt pour ses innombrables et minutieuses relectures et corrections de l'ensemble du dossier, pour sa disponibilité indéfectible et patiente lors de la confection des volumes, la réalisation des tableaux et annexes, celle des pages de couverture et de tous les travaux de reprographies : tout ce soutien matériel extrêmement attentif et essentiel, apporté avec une humeur constante et un humour bienvenu, pour des tâches que je n'aurais pu mener sans lui.
Xavier Paulès a également accepté de relire la totalité du manuscrit sur la Lianhua, dans un temps contraint, mais avec une grande attention. L'intérêt qu'il a porté à ce travail m'honore et je le remercie d'avoir pris en charge cette lecture.
Je remercie également Christian Ingrao, dont les encouragements, dès 2008, puis l'entêtement avec lequel il m'a obligée à me concentrer sur ce travail, les lundis compris, ont été décisifs. En m'aidant aussi à résoudre bien des problèmes de fond dans la rédaction de l'histoire de la Lianhua il a souvent évité au projet de s'enliser. Je le remercie également pour sa relecture du mémoire de synthèse. C'est enfin à lui que je dois d'avoir pu réaliser les *indices* aux 3000 et quelques entrées d'index que l'on trouve en fin du volume trois.
Barbara Bonazzi et Mireille Kerlan ont elles aussi donné de leur temps pour la relecture du manuscrit consacré à la Lianhua, me permettant ainsi d'éviter bien des coquilles et des erreurs grammaticales. Je les en remercie vivement.

Mes travaux sur l'histoire du cinéma chinois ont bénéficié dès leur début de l'intérêt et du soutien de Christian Henriot qui m'a associée très généreusement à ses projets et aux sources de

financement afférentes. Je le remercie de sa bienveillance constante et d'avoir accepté que je présente sous son autorité ce dossier d'habilitation dans son université.
Ma recherche sur la Lianhua s'est effectuée durant quatre ans dans le cadre du projet ANR « Loin d'Hollywood », porté par Dimitri Vezyroglou. Qu'il soit ici remercié de m'y avoir associée mais plus largement aussi de son amitié, qui a joué un rôle important dans le développement de mes travaux.

Je remercie enfin tous ceux qui, en Chine, m'ont permis d'avoir accès à des sources précieuses sans lesquelles l'histoire de la Lianhua proposée ici ne serait pas ce qu'elle est : à Pékin, mon ami Xu Feng, grâce à qui bien des portes se sont ouvertes ; aux Archives du film, Shan Wanli, Chen Mo et Fu Hongxing ; à Hong Kong, Law Kar et Paul Fonoroff.

Mes pensées affectueuses vont à ceux qui ont accompagné durant des années mon travail sur la Lianhua ou qui l'ont pris en cours de route, et tout particulièrement à Louis et Félix, ou Félix et Louis, qui connaissent déjà par cœur le nom de cette compagnie cinématographique chinoise, car c'est un mot qu'ils ont entendu presque depuis le berceau.

Université de Lyon

Habilitation à Diriger des Recherches

Histoire visuelle et histoire culturelle de la Chine :

de la peinture au cinéma, XVIII-XXè siècles

Volume 1 : Mémoire de Synthèse

Anne Kerlan

Garant : Christian Henriot, Professeur, Université Lyon 2
Jury :
Christian Henriot, Professeur, Université Lyon 2, garant
Christian Delage, Professeur, Université Paris 8
Kristine Harris, Professeur, State University of New York
Barbara Mittler, Professeur, Université de Heidelberg
Laurent Veray, Professeur, Université Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, pré-rapporteur
Xiaohong Xiao-Planes, Professeur, Institut national des langues orientales, pré-rapporteur

Université Lyon 2, 4 juillet 2014

Sommaire

Sommaire 1
Introduction 3
I. Un apprentissage : 1990-1996 9
A. Nouveauté et tâtonnements, chinois et philosophie (1990-1993) 9
1) La découverte de la Chine (1990-1992) 9
2) Doutes philosophiques et exploration des territoires connexes (1990-1992) 14
3) Le saut vers la Chine (1992-1993) 18
B. L'expérience taïwanaise (été 1993- novembre 1995) 22
C. Retour en France (1995-1996) 33
II. Images et culture lettrée : de la peinture au cinéma (1996-2006) 41
A. Du côté de *L'Ermitage de la Montagne Tranquille* :
la thèse de doctorat (1996-2000) 41
1) La formation doctorale 42
2) Au pays des lettrés : les recherches en Chine 46
3) Transmettre 49
B. Texte et Image (2001-2003) 54
1) Le CEEI 55
2) Le lisible et le visible de la peinture 57
C. Des images aux pratiques lettrées, de la peinture au cinéma
(2003-2006) 62
1) Un nouveau monde 62
2) Les cercles de la reconnaissance : le réseau plutôt que l'individu ... 63
3) Les lettrés et les objets d'art : histoire des collections et des collectionneurs 66
4) Un nouvel objet : le cinéma 68
D. Premiers enseignements 71

III. Cinéma et histoire (2006-) 73
A. Vers la découverte de nouveaux champs 74
1) Common People and Artists in China in the 1930's. 75
2) Pratiques historiennes des images animées :
la découverte de Siegfried Kracauer 81
3) Le cinéma, objet d'histoire 86
B. Le cinéma par l'histoire culturelle 89
1) Les enjeux théoriques de l'histoire culturelle du cinéma 89
2) « Loin d'Hollywood » et autour de la Lianhua 95
C. Images et temps présent 107
D. Enseignements, doctorants, réseau 118
Conclusion 125

Introduction

« Ainsi, vous voulez être une esthéticienne orientaliste ». L'expression ne voulait pas être blessante, je suppose. Mais ce commentaire, prononcé par un des « caïmans »[1] de philosophie que je visitai lors de mon arrivée à l'ENS-Ulm en septembre 1990, fut pire qu'une morsure. Je ne sais ce qui m'agaçait, ni si j'avais raison d'être agacée. Mais à presque trente ans de distance, alors qu'il m'est demandé de revenir sur mon parcours intellectuel et professionnel, je me suis demandée si cette simple phrase n'avait pas déterminé sans que je le sache bien des choix que je fis. A moins qu'elle n'ait fait que réveiller ce qui sommeillait. Ce qui est sûr, c'est que j'ai tout fait pour que mon travail échappe à cette étiquette que je concevais comme insultante.

Il est temps de comprendre ce qui ne me plaisait pas dans ces deux termes. Passons sur le fait que je soupçonnais ce caïman d'avoir mis sous le mot « esthéticienne » autre chose qu'une noble branche de la philosophie. Très certainement, j'ai ressenti la remarque comme sexiste. J'avoue m'être demandée s'il était en train de me voir déguisée en geisha comme Claude Jade dans *Domicile conjugal*.

A un autre niveau, je fus très étonnée. Car lorsque je rencontrai ce professeur, je n'avais commencé à apprendre le chinois que depuis quelques semaines et j'étais tout, sauf une passionnée de la Chine ou de l'Orient. Je ne connaissais pas, ou si peu, ce pays où je n'avais jamais mis les pieds et sa culture m'était totalement étrangère. J'étais même incapable d'expliquer pourquoi j'avais choisi d'apprendre cette langue. Non, vraiment, je n'avais rien d'une orientaliste en herbe.

Je comprends aujourd'hui que ce qui me heurta dans cette malheureuse expression, était l'implicite d'exotisme ou de fascination qu'elle comportait. Etudiante en philosophie, je m'intéressais à la philosophie de l'art, aussi nommée esthétique. Cette philosophie-là n'avait en soi rien d'exotique : par elle, je fréquentai Platon,

[1] On nomme ainsi, dans le jargon des élèves de l'Ecole Normale Supérieure, les agrégés répétiteurs affectés à l'Ecole et, par extension, tous les professeurs qui y enseignent.

Kant, Hegel, je me passionnai pour Heidegger en un temps où ne régnait aucun soupçon sur lui. Je passai aussi beaucoup de temps avec la peinture, dans les musées et les églises, rencontrant sur mon chemin des historiens de l'art qui m'apprirent à regarder et à aimer scruter les images. Enfin, j'étais une cinéphile habituée des salles obscures, mais bien plus pour y voir ou revoir Dreyer, Tarkovski, les cinéastes de la Nouvelle vague, les westerns et films noirs américains que pour Ozu ou Kurozawa. Et je suis passée à côté des premiers films chinois, *Terre Jaune* (*Huang tudi*, Chen Kaige, 1984) et *Le Sorgho Rouge* (*Hong gaoliang*, Zhang Yimou, 1987), qui secouèrent à cette époque le monde de la cinéphilie occidentale.
Par ma formation littéraire classique, mes lectures philosophiques et les œuvres d'art que j'aimais, j'étais donc bien d'ici, héritière d'une tradition et d'une culture occidentale dans laquelle j'avais baigné sans m'en lasser et que je considérais comme loin d'être épuisée. Mais soudain, lorsque j'eus envie de travailler sur la peinture chinoise, parce qu'il me paraissait inconcevable d'apprendre une langue sans m'intéresser un peu à sa culture, on voulut m'épingler dans une vitrine comme un papillon des îles, la fascination exotique semblant encourager les délires esthétiques. Je n'étais pas préparée à cela.

J'ai ainsi découvert, au cours de mes années de travail, à quel point je m'étais placée sur un terrain doublement périlleux. La Chine représente à bien des égards l'Autre irréductible[2] que la culture occidentale, ou du moins française, préfère garder à distance, quitte à se contenter d'approximations. J'ai ainsi entendu un membre d'un jury dire à un étudiant que son travail, à le lire, était un peu vague et nébuleux, mais que ce n'était pas grave car « après tout, c'est la Chine » ! Paradoxalement, alors qu'on s'intéresse beaucoup à la Chine en France, bien des esprits s'en font une certaine idée sans s'inquiéter de savoir si celle-ci correspond un tant soit peu à une réalité. Et récemment, la stratégie de *soft power* déployée par la République

[2] Pierre Ryckmans, *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont, 1998, « L' « exotisme » de Segalen », p. 761.

Populaire de Chine semble nourrir et se nourrir de cet intérêt.
Comme le montre justement la façon dont la RPC, notamment par ses Instituts Confucius, conquiert le monde, c'est sur le terrain de la culture que sont semés tous les malentendus : c'est sous l'angle de la culture que la Chine est généralement considérée en France et c'est au nom de l'exceptionnalité de sa culture qu'elle est tenue à distance et « exotifiée ». Et dans ce domaine, rien de plus glissant que l'art qui exacerbe, on dirait, l'expression des opinions personnelles se considérant comme légitimées, au nom de goût et du plaisir esthétique, à formuler des jugements sur des œuvres, quelles qu'elles soient. Images et objets sont d'autant plus vulnérables qu'ils ne se présentent pas armés d'une langue étrangère faisant obstacle. Ils donnent l'illusion de l'accès immédiat. Et dans une certaine mesure, il faut préserver en eux cette immédiateté, cette universalité ; il faut pouvoir rester ce spectateur inculte qui éprouve, face à eux, du plaisir. Mais il faut aussi savoir respecter, dans son plaisir, ce qui ne se donne pas, pas encore, et qu'il faut aller chercher. Il faut accepter de ne pas comprendre. Il faut prendre conscience de notre mécompréhension.

Le choix de la Chine, abordée au départ par l'angle de la philosophie de l'art, me mit face à cette immense question : que dit-on, que peut-on dire et comprendre de l'Autre ? Comment prendre en compte son altérité sans le figer dans celle-ci? Comment s'en approcher sans le déformer ? Comment reconnaître son irréductibilité mais ne pas en faire un prétexte à l'embaumement ? Et d'une certaine façon, les mêmes questions semblaient se poser pour l'expérience esthétique, qui nous fait accéder à un monde, un imaginaire, une *culture* qui n'est pas la nôtre et que l'on s'approprie cependant, et même plus, qui nous façonne.

C'est peu à peu, en faisant ma propre expérience de recherche, de réflexion, que j'ai été amenée à choisir façon de travailler qui serait un peu l'exact inverse de l' étiquette « esthéticienne orientaliste » : en devenant une historienne du fait

culturel chinois, et plus précisément, de sa culture visuelle. J'ai voulu trouver les armes scientifiques ou méthodologiques qui me permettraient de sortir de la position paradoxale que je viens de décrire.

Ce qui m'a intéressée d'abord dans l'histoire (que j'ai découverte par l'histoire de l'art), ce fut ce dialogue fécond entre les sources et les interprétations des faits, la façon dont le sens se construisait avec les archives. Il y avait là un mouvement entre le document et l'idée, le factuel et le conceptuel, le donné et le supposé qui m'était familier. Car les images que je considérais me paraissaient inviter au même type de mouvement, un mouvement qui nous fait osciller entre matériel et immatériel et qui est aussi celui de l'historien. Mais si j'aime profondément les images sur lesquelles je travaille, j'ai aussi face à elles, outre une émotion esthétique, une émotion s'apparentant à celle du chasseur de trésor, ou de l'historien dans ses archives exhumant ce qui n'est plus.

Au fil des travaux et du parcours que je vais exposer ici, j'ai en effet découvert une autre similitude entre mon approche et celle de l'historien. Un recoupement qui me laisse penser que je pourrai habiter encore un temps ce territoire qu'est l'histoire. L'historien, reliant le présent au passé, se tourne vers le monde des morts. C'est peut-être parce qu'une expérience personnelle, comme celle que décrit Pierre Chaunu dans on essai d'égo-histoire, l'a posé là[3]. Pour ma part, je crois que ce choix s'est imposé parce que le passé me paraissait le lieu idéal pour travailler sur la Chine. J'ai en effet reconnu dans l'attitude de l'historien vis à vis du passé ma propre attitude vis à vis de la Chine. Habitant, le temps de mes recherches, un *autre* monde, il m'a semblé que mon désir de le restituer s'apparentait, dans son respect comme dans sa détermination, aux efforts de celui qui veut faire revenir les morts des enfers en doutant d'y parvenir jamais. J'ai ensuite découvert que les images qui m'intéressaient le plus étaient elles-mêmes des portes, nous faisant passer de ce qui

[3] Pour la découverte de ce texte et plus généralement pour la formulation et prise de conscience de ce rapport au passé que je pense constitutif de ma démarche, je ne peux que remercier mon ami et collègue Christian Ingrao.

est à ce qui n'est pas (ou plus), nous permettant de parcourir d'autres mondes, mondes passés, mondes imaginaires, pourtant toujours bordant celui des vivants. Je ne cesse ainsi de méditer cette phrase de Kracauer :

> Tel Orphée, l'historien doit descendre dans le monde inférieur pour ramener les morts à la vie. Jusqu'où suivront-ils ses charmes et ses évocations ? Ils sont perdus pour lui lorsque, resurgissant dans la lumière du présent, il se retourne par peur de les perdre. Mais n'est-ce pas à ce moment même qu'il prend possession d'eux pour la première fois, au moment où ils s'éloignent pour toujours, pour s'évanouir dans une histoire de sa propre création ? Et qu'arrive-t-il au Joueur de flûte lui-même, dans sa descente et sa remontée ? Gageons que son voyage n'est pas qu'un simple aller et retour.[4]

Voici donc, en trois parties, le parcours scientifique et intellectuel d'une voyageuse qui n'a pas voulue être une « esthéticienne orientaliste ».

[4] S. Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses* (*History. The Last Things Before the Last*, 1969), Paris, Stock, 2006, p. 140.

I. Un apprentissage : 1990-1996

Je ne suis pas persuadée d'arrêter un jour d'apprendre, tant ce mouvement-là de la pensée, celui de la découverte, de l'effort de compréhension, relève en ce qui me concerne d'un véritable plaisir. Mais pour ce qui concerne ce parcours intellectuel relatif à la Chine et aux images, je peux malgré tout en dater les débuts et proposer trois moments formateurs. Moments de tâtonnements, de découvertes, de déceptions et d'erreurs ; moments d'études avant celui de l'engagement professionnel ; moments d'expériences vécues qui déterminèrent des choix à venir. Ces moments correspondent à trois étapes de mon parcours : celui de mes études à l'Ecole Normale Supérieure, celui de mon temps passé à Taiwan dans les universités et centres de langue et celui de mon retour en France l'année de la préparation de mon DEA d'Etudes Chinoises à l'Université Paris VII-Denis Diderot. S'y mêlèrent la découverte des disciples des sciences humaines connexes à la philosophie, l'apprentissage très concret d'une langue mais aussi l'adaptation à un pays extrêmement lointain et l'épreuve de l'étrangeté dans sa propre culture.

A. Nouveauté et tâtonnements, chinois et philosophie (1990-1993)

Les trois premières années de ma scolarisation à l'ENS, entre 1990 et 1993, correspondent au moment de bascule qui me fit passer de la philosophie au chinois et me donna le désir de l'ailleurs.

1) La découverte de la Chine (1990-1992)

Commençons par le chinois. Mon apprentissage débuta à l'automne 1990. Je venais de rentrer à l'Ecole Normale Supérieure, rue d'Ulm, ayant réussi après une seconde tentative le concours L (lettres), option philosophie. Après ces années de préparation intense, j'avais décidé de consacrer mon année à préparer une licence en philosophie à l'université Paris 1. J'espérais enfin passer du temps à ruminer les

textes du programme sans angoisse et course contre la montre.

Il était demandé à l'entrée à l'ENS d'apprendre ou d'approfondir une langue vivante. Les langues vivantes n'étaient pas vraiment mon fort : je crois bien que ma plus basse note au concours fut en allemand et j'avais depuis bien longtemps abandonné la prétention de lire ou écrire en anglais, tant cette langue (dans sa dimension littéraire en particulier), me paraissait complexe. Moi, j'aimais les langues « mortes », le latin et le grec, qui restera je crois ma langue préférée entre toutes, celle dont la musicalité me touche le plus et avec laquelle je ressens une véritable familiarité. En tout cas, je n'attachais pas une grande importance au choix de la langue à apprendre, ne le liant absolument pas celle-ci à mon avenir professionnel. C'est pour cette raison que je demandai d'apprendre le coréen, une langue que j'avais envie d'approcher pour des raisons familiales. Mon grand-père maternel, décédé en décembre 1986 à Paris à l'âge de quatre-vingt dix ans[5], était né en Corée. Oui, c'est cela : mon grand-père maternel est Coréen.

Très souvent quand je dis cela, le regard légèrement inquiet de mes interlocuteurs qui m'ont demandé pourquoi j'avais choisi de faire du chinois, s'éclaire. Soulagés, ils soupirent : « Ah, c'est donc cela ! » : elle fait du chinois parce que son grand-père était coréen. Et moi de répondre systématiquement : « Non, ce n'est pas pour cela », même si je sais bien que l'affaire est plus compliquée que je ne veux bien le dire ici. Mais pourquoi faudrait-il que ne s'intéressent à la Chine, ou plus largement à l'Extrême-Orient et aux pays lointains, que ceux qui y ont des attaches familiales ? Pourquoi faudrait-il avoir un père, une mère, un grand-père ou une grand-mère, un époux ou une épouse de « là-bas » pour justifier l'intérêt qu'on porte à ces pays?

En tout cas, il se trouve qu'à l'automne 1990, il n'y avait aucun autre élève désireux d'apprendre le coréen et qu'on me suggéra donc d'aller plutôt apprendre le

[5] Selon l'état civil Li Long-tsi 李龍濟 serait né en 1898 près de Hamhung dans l'actuelle Corée du Nord. Mais mon grand-père s'aperçut plus tard qu'il devait y avoir eu une erreur sur la date : en vérité c'est en 1896 qu'il serait né.

chinois… Et c'est ainsi que je commençai à apprendre cette langue, à raison de deux heures par semaine, avec Mme Drocourt, une Chinoise comme ne le laissait pas présumer son nom de famille, et un manuel qui, si je me souviens bien, s'appelait *300 phrases du chinois parlé*.

Ce n'est donc pas le goût de l'exotisme, ou même celui des voyages qui m'amena vers la Chine. Il y avait sans doute l'envie, après la préparation au concours de l'ENS-Ulm, d'aller voir *ailleurs*, loin des études classiques et du milieu des khâgneux et normaliens. Il y avait aussi de forts doutes quant à mon avenir en philosophie, j'y reviendrai, mais pour autant, je n'ai alors pas envisagé le chinois comme une alternative à ces études. Je ne connaissais rien de cette langue, de ce qu'elle exigeait et à raison de deux heures de cours par semaine, je n'appris pas grand chose cette première année. Depuis le grec ancien, j'aimais apprendre les langues par leur versant écrit ; j'en fis de même avec le chinois. Car ma rencontre avec le chinois fut d'abord une rencontre avec une écriture que j'ai aimée apprendre – et peu à peu avec une civilisation et une culture dont je ne mesurai pas alors toute l'immensité.

Je suppose que j'aurais pu me contenter de ces deux heures hebdomadaires perdues au milieu d'un océan de philosophie. Cela ne me parut pas très amusant. Cette même année, s'était monté à l'ENS un séminaire d'élève organisé par ceux de la section de géographie, dont un de mes amis, Henri Desbois (actuellement Maître de conférences en géographie à l'Université Paris X Nanterre La Défense). Celui-ci faisait à l'époque une maîtrise de géographie sur le charolais tout en étudiant le Japonais. Parmi les co-organisateurs du séminaire, il y avait aussi Thierry Sanjuan (actuellement Professeur de géographie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), qui me dépassait de plus d'une tête et pas seulement en taille, tant sa familiarité avec la Chine contrastait avec ma totale méconnaissance de ce pays, de son histoire comme de sa société. Je me souviens qu'il me parla de Tchang, le vrai Tchang de Tintin, et qu'il fit un bel exposé sur le Delta de la Rivière des Perles, son sujet de

recherche[6]. J'étais une assidue du séminaire où exposés d'élèves ou de jeunes chercheurs alternaient sans aucun ordre avec présentations de spécialistes. Je me souviens ainsi d'avoir entendu parler, pêle-mêle, de l'art du thé, de la traduction de Proust en chinois, du chamanisme coréen, du Kanadda (une langue de l'Inde du Sud), de calligraphie chinoise et de la culture du vin japonaise. Quelques années plus tard, en 1992, lorsque les trois compères partirent au loin ou durent se consacrer à la préparation de l'agrégation, ils nous demandèrent gentiment, à Marianne Simon (Lettres modernes et Japon) et à moi-même de reprendre l'organisation du séminaire, ce que nous fîmes de bonne grâce jusqu'à notre propre départ.

C'est au séminaire Extrême-Orient qui fut plantée une des premières graines, celle de l'intérêt pour la peinture chinoise. Comme on nous demandait de participer au séminaire, et pas seulement par sa présence, je me portai volontaire pour un exposé sur la peinture chinoise. Le sujet me vint assez naturellement de mon penchant pour la philosophie de l'art et ma fréquentation régulière des musées de beaux-arts occidentaux. J'opérai en quelque sorte une simple translation. Mais pour le reste, j'avais tout à découvrir. Je dois beaucoup aux éditions Skira : *La peinture chinoise*, de James Cahill et L*'art chinois de l'écritur*e de Jean-François Billeter, tous deux publiés chez cet éditeur[7], furent mes livres de chevet. A ceci s'ajouta la lecture de trois ouvrages de François Cheng, *Vide et Plein*, *Souffle-Esprit* et *L'espace du rêve*[8].

---

[6] La troisième comparse était Valérie Gelézeau qui travaillait sur la Corée.

[7] James Francis Cahill, *La Peinture chinoise [Traduit de l'anglais par Yves Rivière.], nouvelle édition,* Genève [Paris], Skira diff. Flammarion, 1977 et Jean-François Billeter, *L'art chinois de l'écriture.* Genève [Paris], Skira diff. Flammarion, 1989.

[8] François Cheng, *L'Espace du rêve: mille ans de peinture chinoise*, Paris: Phébus, 1980 ; François Cheng, *Souffle-esprit: textes théoriques chinois sur l'art pictural.* Paris, Seuil, 1989 ; François Cheng, éd., *Entre source et nuage: la poésie chinoise réinventée*, Paris, A. Michel, 1990.

La peinture présentée dans ces ouvrages était la peinture classique, dite « de lettrés » ; il s'agissait très majoritairement de peinture de paysage. Je n'ai pas perçu à l'époque la différence de discours entre l'historien de l'art James Cahill et le lettré François Cheng. Mon exposé, évidemment fut très sommaire ; encore plus sommaire est le souvenir que j'en ai, mais l'austérité monumentale de Fan Kuan (X-XIè siècle), la douceur rêveuse de Ma Yuan (actif vers 1190-1230), telles qu'on les voit dans l'édition Skira, restent des empreintes visuelles encore présentes aujourd'hui.

J'avais découvert la Chine intemporelle, élégante et raffinée de la peinture lettrée durant l'année 1990-1991. L'été 1991, je fis connaissance avec la Chine chaotique, sale, bruyante, mais ô combien vivante et énergique, du présent. Je partis en effet, sac au dos, avec une camarade de l'époque, pour un périple de six semaines qui nous mena, par bateau, bus, trains bondés, taxis et vélos de Hong Kong à Pékin en passant par le Guangxi, Xi'an et Dazu dans le Sichuan. Je découvris tout en même temps : la densité humaine dans les marchés de nuit de Hong Kong ou Canton et, en complet décalage, le « paradis » oublié, arriéré des villages tout en bois des minorités Dong nichés dans des coins reculés du Guangxi où nous ne parvînmes qu'après dix heures de marche. Je vis les grottes bouddhistes de Dazu et l'armée de terre cuite à Xi'an mais me souvins bien plus de ce voyage en train qui dura douze heures, debout coincée entre les toilettes et la porte d'entrée du wagon des « assis durs », tant il y avait foule ou de mon indignation quand on voulut nous faire payer dix fois plus cher à l'entrée du site de Xi'an au prétexte que nous étions étrangères. Je vis un Pékin qui n'existe plus, « immense et calme » comme disait le guide Autrement que j'avais acheté. J'allai voir la place Tiananmen, deux ans après le massacre. Derrière les barrières, face à l'entrée de la Cité Interdite, nous essayâmes d'entrer en conversation avec une jeune Chinoise. Il me sembla que nous savions très bien de quoi nous ne pouvions pas parler et que cela nous rapprocha. Je fus rebutée par les crachats qui fusaient des fenêtres des autobus et émue par les

paysages que je découvris à l'avant d'un bateau passant sur des fleuves aux eaux limoneuses, si larges qu'on n'en voyait pas les rives. Et surtout, je fus prise dans un tourbillon de vie et d'énergie comme je n'en avais jamais connu.
Ce voyage ne fut pas une expérience agréable mais il me marqua. J'en revins harassée. A l'aéroport, je jetai mon sac à dos à terre et déclarai : « je ne remettrai jamais les pieds dans ce pays de rustres ! ». Six mois plus tard, sans crier gare, une nostalgie tenace des sons, des odeurs, des atmosphères cotonneuses de ces petits matins brumeux où l'on buvait son lait de soja trempé de beignets sur les bords des trottoirs me prit. J'eus envie de repartir. Si mon esprit avait été intéressé par la Chine des lettrés, ces souvenirs sensoriels me révélèrent que j'avais été captivée par ce pays aussi de cette façon.

2) Doutes philosophiques et exploration des territoires connexes (1990-1992)

Le Chinois et le séminaire Extrême-Orient étaient des activités connexes dans une ENS encourageant alors fortement ses élèves à pratiquer l'interdisciplinarité. La philosophie constituait normalement le cœur de mes études entre 1990-1992. Mais durant ces deux années, je m'en éloignai progressivement.

J'étais entrée en section philosophie et c'est sans me poser de questions que je continuai mon parcours dans cette discipline. Pourtant, je ne m'étais jamais complètement sentie à mon aise dans ce domaine. J'étais par nature plutôt littéraire. Mais la philosophie m'impressionnait et quelque chose, une sorte d'entêtement me poussait à continuer. Dans le vaste monde de la philosophie, je cherchai donc à me ménager une place la moins inconfortable possible.
Ce fut l'esthétique. Durant ma seconde année de khâgne, j'avais suivi les cours sur la philosophie de l'art que Michel Haar (1937-2003) donnait à l'Université Paris Sorbonne-Paris IV. Spécialiste de Friedrich Nietzsche et de Martin Heidegger, Michel Haar nous parla aussi beaucoup, pour autant que je m'en souvienne, de Hegel. L'esthétique me convenait bien ; elle nourrissait mon plaisir des flâneries

dans les musées, résonnait avec mes goûts pour la littérature et la poésie, et même, je le découvris plus tard, pour le cinéma. Elle me donnait les mots, les concepts pour parler de ce que j'aimais. A l'ENS, je cherchai donc, parmi les « caïmans », celle ou celui qui satisferait ce goût-là. Mon choix se porta sur Claude Imbert, actuellement professeur émérite à l'ENS.

Cette philosophe est actuellement présentée sur le site de l'ENS comme « une logicienne, traductrice de Frege ». Elle est cela mais bien plus encore, tant cette personne discrète a brassé de réflexions, d'idées, tant elle a ouvert la philosophie sur d'autres champs. Je n'ai pas toujours bien perçu les enjeux profonds de ses explorations, mais toujours avec elle j'appréciais une intelligence en mouvement, curieuse, liant et reliant penseurs et artistes. A l'époque où je suivis ses séminaires, elle s'intéressait à Claude Levi-Strauss (je me souviens aussi qu'elle nous parla de Marcel Mauss) et surtout à Maurice Merleau-Ponty, qu'elle me fit découvrir. Cézanne fut le peintre dont elle parla le plus, en conséquence. Mais ce fut aussi grâce à elle que je lus l'ouvrage d'un important historien de l'art, Michael Fried, dont *La place du spectateur*[9] venait tout juste d'être traduit en français.

Paradoxalement, cette philosophe me fit sortir de la philosophie. La peinture et l'art comptaient déjà beaucoup pour moi ; elle les mit au centre de ma vie intellectuelle. Cependant, la force de sa pensée philosophique exerçait sur moi une telle fascination que je n'envisageai pas, ce qui aurait paru logique, de devenir historienne de l'art. Car tout autant que l'art, elle me communiqua cet enivrement pour le cheminement de la pensée, pour l'élaboration de systèmes de réflexion, toutes choses qui ne me paraissaient pas véritablement être le propre de l'histoire de l'art, même si je me souviens avoir été fortement ébranlée par une lumineuse conférence donnée par Daniel Arasse au musée du Louvre. J'avais beau lire et aimer lire Elie Faure, Pierre Francastel[10], le Bataille de Lascaux et de Manet[11], ou le

[9] Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne [Absorption and Theatricality]*, Trad. de l'anglais (États-Unis) par Claire Brunet, Paris, Collection NRF Essais, Gallimard, 1990.

[10] Je citerai ici pour ces deux historiens les titres des ouvrages que je me souviens avoir lus à

Duby du *Temps des cathédrales*[12], je gardai un préjugé, je ne peux l'expliquer autrement, à l'égard des sciences historiques que je jugeai trop factuelles. Préjugé ou peur face à la rigueur de cette discipline qui m'impressionnait aussi par sa dimension encyclopédique, mais peut-être aussi tout simplement (n'est-ce pas naturel quand on a vingt ans ?) méconnaissance de soi[13].

Claude Imbert me fit aussi découvrir Claude Lévi-Strauss que je me souviens avoir lu de façon très systématique, des *Mythologiques* en passant par *La voie des masques* puis *La Potière Jalouse* et *l'Histoire de Lynx*[14]. Je ne sais ce que j'en retins. Je crois que ce qui m'intéressa dans ce travail était cette approche précise, systématique, raisonnée d'une culture non occidentale ; cette façon aussi de travailler sur les mythes, d'aborder une culture étrangère par ses représentations, son imaginaire et de tenter d'en construire un système sans pour autant en forcer le sens. Sans doute aussi ai-je été impressionnée par la façon dont cet homme était capable d'être à la fois en surplomb et entièrement immergé dans une culture étrangère.

L'enseignement de Claude Imbert me donna ainsi le goût de l'art et le goût de l'ailleurs. Il entretint aussi ce goût de la pensée philosophique qui, dans mes études strictement universitaires, était souvent vacillant. En licence de philosophie, je ne me plus vraiment que dans des cours qui ne parlaient pas vraiment de la philosophie classique : les Présocratiques furent mes philosophes favoris en licence,

---

l'époque : Elie Faure, *Histoire de l'art*, 5 volumes illustrés (1919-1921). Édition critique par Martine Courtois (établissement du texte, introduction, dossier critique), Paris, Denoël 1985-1987, Gallimard, Folio Essais, 1988 ; Pierre Francastel, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Paris, Lyon, Audin, 1951 ; rééd. Denoël-Gonthier, 1984.

[11] Georges Bataille, *Lascaux ou La naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955. Georges Bataille, *Manet. Études biographique et critique*, Genève, Skira, 1955.

[12] Georges Duby, *Le Temps des cathédrales : l'art et la société (980–1420)*, Paris, Gallimard, 1976.

[13] Pour me dédouaner un peu, il faut ajouter que l'histoire de l'art n'était alors pas enseignée à l'époque à l'ENS. Si elle l'avait été, comme ce fut le cas quelques années plus tard avec Nadeije Laneyrie-Dagen, sans doute aurais-je été finalement de ce côté-là.

[14] Claude Levi-Strauss, *Mythologiques, t. I : Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964 ; *Mythologiques, t. II : Du miel aux cendres*, Paris, Plon, 1967 ; *Mythologiques, t. III : L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968 ; *Mythologiques, t. IV : L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971. Claude Levi-Strauss, *La Voie des masques*, 2 vol., Paris, Plon, 1979, Claude Levi-Strauss, *La Potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, Claude Levi-Strauss, *Histoire de Lynx*, Paris, Pocket, 1991.

tandis que je détestai la philosophie politique et morale, enseignée par André Comte Sponville : enjeux, questionnements et concepts (ou la façon de les présenter ?) m'étaient totalement abscons. Je me sentis en terrain plus favorable avec les cours de Françoise Dastur sur Freud et sur la phénoménologie, y retrouvant entre autres Heidegger. Les grandes questions métaphysiques – le temps, l'être, l'idéal, le cosmos, la perception du monde – ne m'effrayaient pas : ce sont celles dont l'art n'a cessé de s'occuper, après tout.

Claude Imbert, l'art et la phénoménologie, m'amenèrent ainsi jusqu'en maîtrise de philosophie (1991-1992). Le choix de mon sujet me mettait déjà à moitié hors de la philosophie, dans ses marges : « Réflexion sur le statut du signe dans la peinture et la calligraphie chinoises classiques : la trace et la présence ». Je tentai d'analyser la peinture et la calligraphie chinoise à l'aide de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, qui n'avait jamais parlé de peinture ou de calligraphie chinoise. Les textes théoriques des peintres et lettrés chinois, traduits par François Cheng et Pierre Ryckmans ainsi que les réflexions qui les accompagnaient[15] me furent très utiles pour associer la pensée du philosophe français grand amateur de Cézanne aux théories esthétiques chinoises. Françoise Dastur fut la directrice de ce mémoire hybride, et je demandai à François Jullien dont je découvrais alors les travaux de participer à la soutenance[16]. C'était évidemment une tentative limite, une expérience périlleuse, qu'on me laissa faire par indulgence et qui ne fit de moi ni une spécialiste de Maurice Merleau-Ponty, ni de la peinture chinoise. A la soutenance, je me souviens avoir dit : « Ce qui est certain, c'est qu'il me faudrait pouvoir lire les textes en chinois et bien apprendre cette langue, si je veux continuer à parler de peinture chinoise ».

Je venais de comprendre qu'une tête armée de concepts opérants mais généraux ne servait pas sans la connaissance par le dedans. Le doute était semé, concernant une

[15] Shitao, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, traduits par Pierre Ryckmans, Paris, Hermann, 1984.

[16] Il venait de publier *L'Éloge de la fadeur, À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine,* Paris, Philippe Picquier, 1991.

philosophie qui m'avait laissée démunie face à cette expérience esthétique-là. L'art, je crois, nous confronte d'abord et toujours à l'altérité, l'irréductible altérité. Mais j'étais là face à une double différence : celle d'une autre culture autant que celle de l'art. J'avais besoin de trouver des outils pour dépasser le simple affrontement.

3) Le saut vers la Chine (1992-1993)

Le parcours d'un normalien typique veut qu'après la maîtrise on prépare une agrégation. Je ne voulais pas passer d'agrégation de philosophie. L'idée me terrorisait. J'étais sûre de la rater et d'être confrontée à mes limites d'une façon qui me rendrait misérable. J'avais un argument : je ne voulais pas enseigner la philosophie mais apprendre le chinois : un concours de recrutement de l'enseignement du second degré ne m'était d'aucune utilité. Je troquai donc l'agrégation de philosophie pour un DEUG de chinois.

A l'époque, à l'ENS, il y avait comme un certain flottement dans les exigences posées aux élèves et on me laissa faire. J'étais un « cas », mais un cas intéressant. Quelques années plus tard, cela aurait été impossible[17]. La directrice des lettres de l'époque était Marianne Bastid-Bruguière, sinologue reconnue et respectée. Avec sa bénédiction, je pris donc le chemin des études chinoises. Je me souviens d'un des premiers entretiens que j'eus avec elle. Elle me demanda quel âge j'avais. « C'est bien, dit-elle en entendant ma réponse, à vingt ans on n'est pas encore trop vieux pour apprendre le chinois ». Puis elle ajouta non sans malice : « Evidemment, si vous pouviez épouser un Chinois, ce serait mieux ». Ce fut elle qui me conseilla d'aller m'inscrire à l'Université Paris Diderot-Paris 7 plutôt qu'à l'Inalco, non pas en raison de la qualité des cours mais parce que le département étant plus petit, on pouvait espérer être moins nombreux ce qui n'est pas négligeable quand on

[17] J'ai d'ailleurs fini par passer une agrégation de lettres classiques que je préparai à l'ENS, en 1998. Je la réussis en étant classée 12ème. Je choisis de passer cette agrégation plutôt qu'une autre parce qu'elle me paraissait plus accessible : la littérature et les langues mortes étaient pour moi une terre familière. Il fallut quand même me mettre au thème grec, que je n'avais jamais pratiqué. Mais le grec, une fois de plus, ne m'apporta que du bonheur.

apprend une langue.

Marianne Bastid-Bruguière fut mon interlocutrice privilégiée durant mes années à l'ENS. Elle choyait les rares élèves qui suivaient sa voie : elle m'inclut par exemple dans un déjeuner organisé à la « Boursinière »[18] en l'honneur de Jean-François Billetter venu faire des conférences. Etait réunis le gratin de la sinologie française, dont les deux duellistes Jean-François Billetter et François Jullien (ils firent aussi tous les deux par ailleurs les honneurs du Séminaire Extrême-Orient ces années-là) qui se livrèrent à quelques passes d'armes verbales par-dessus les couverts. Je ne savais rien à l'époque de la querelle qui les opposait et découvrais effarée ce monde bien différent de tout ce que j'avais fréquenté jusque-là[19]. J'ai perdu de vue Marianne Bastid-Bruguière depuis longtemps, même si mes recherches m'ont amenée à lire ses travaux. Mais je lui dois plus qu'elle ne le pense et le sait elle-même : en me proposant d'aller à sa place assister à la projection d'un film chinois montré à Créteil au Festival International du Film de femmes, elle me fit rencontrer le cinéma chinois sur lequel j'allais travailler plus tard.

En septembre 1992, j'entrepris donc un DEUG de chinois à l'Université Paris Diderot-Paris 7. François Jullien était alors directeur du département et me facilita les choses. Je pus m'inscrire en seconde année et j'y suivis les cours de langue moderne et classique, d'histoire, de littérature et de « culture de la Chine antique »[20]. J'assistai en outre aux cours de licence que François Jullien donnait sur les textes des philosophes de l'Antiquité[21]. Sa démarche, proposant de lire la pensée chinoise

[18] C'était, à côté du « pot » des élèves, la salle réservée aux repas d'apparat. On y déjeunait sur des nappes blanches mais le repas restait celui du pot. Nous eûmes donc ce jour-là de la purée de poix chiches.

[19] La querelle qui les opposa et aboutit au *Contre François Jullien* de Jean-François Billetter (Allia, 2006) venait tout juste de commencer avec l'article de Billetter, « Comment lire Wang Fuzhi ? », paru dans *Etudes chinoises*, n° 9.1, 1990, en réaction critique à l'ouvrage de François Jullien *Procès ou création*, Paris, Seuil, 1989. François Jullien y avait répondu dans « Lecture ou projection : Comment lire (autrement) Wang Fuzhi ? », *Etudes chinoises*, n° 9.2, 1990.

[20] Donnés par entre autres par Joël Bellassen, Paul Bady, Chantal Chen-Andro, Ian MacMorran, Martine Valette-Hémery, Delphine Weulersse.

[21] Il publia cette année-là *La Propension des choses, Pour une histoire de l'efficacité en Chine,* Paris, Seuil,

avec notre propre philosophie occidentale (en particulier la philosophie grecque) comme horizon de réflexion, cette idée du « détour », me plaisait. Elle avait l'avantage d'être peu dépaysante, finalement, et constitua sans doute une sorte de transition douce vers la Chine. J'avais fait un choix radical en quittant les études philosophiques classiques ; en suivant ses cours ou en lisant ses ouvrages, je pouvais avoir le sentiment de ne pas être partie trop loin. C'est aussi par son intermédiaire que je découvris les travaux de Marcel Granet que je lus avec beaucoup d'intérêt, et ce d'autant plus que j'y voyais un lien avec ma découverte de l'anthropologie et de certains de ses pères fondateurs français : Marcel Mauss et Emile Durkheim[22].

François Jullien, Claude Imbert et Marianne Bastid-Bruguière m'avaient tous conseillée de ne pas me cantonner aux études chinoises et d'entreprendre un double cursus. Comme j'avais fermé la porte de la philosophie, j'étais de ce côté-là en plein tâtonnement. La découverte d'une langue et d'une culture non occidentale, ma passion d'alors pour Lévi-Strauss m'orientèrent vers l'anthropologie. Je m'inscrivis donc au département d'anthropologie de l'université de Paris X Nanterre[23]. Ce fut une belle catastrophe. Décidée à faire mes gammes de la façon la plus rigoureuse qui soit, je m'inscrivis avec un projet sur les mythes de l'écriture perdue chez les Hmong[24] tout en planchant sur les structures de la parenté ou la

---

1992.

[22] Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, 1919, réédition Paris, Albin Michel, 1982 ; *La religion des Chinois*, 1922, réédition Paris, Albin Michel, 1989 ; *La civilisation chinoise, vie privée et vie publique*, 1929, réédition Paris, Albin Michel, 1988 ; *La pensée chinoise*, 1934, réédition Paris, Albin Michel, 1980.

[23] Je crois avoir pu m'inscrire directement en maîtrise, par le jeu des équivalences. N'ayant finalement pas validé mon diplôme, je n'ai plus trace de cette péripétie administrative.

[24] Les Hmong sont une ethnie qui vécut d'abord au Nord de la Chine avant de se déplacer peu à peu vers le Sud. Ils sont actuellement majoritairement présents en Asie du Sud Est, notamment au Laos où l'armée américaine les utilisa contre les guérillas communistes durant la guerre du Vietnam. Beaucoup ont ensuite émigré aux Etats-Unis ou vivent encore, dans des conditions assez misérables, au Laos. Ces populations qui ne possèdent pas d'écriture en propre ont des légendes expliquant comment ils possédaient autrefois les livres et l'écriture mais les avaient perdu en fuyant les Chinois.

sociologie du don. Je tentai d'appliquer de façon scolaire les méthodes structuralistes à mon analyse des mythes Hmong. L'enseignant (dont j'ai oublié le nom) n'était pas vraiment de cette école-là et lorsqu'à la fin du semestre je présentai laborieusement les premiers résultats très théoriques de mes lectures, il ne me posa qu'une seule question : « Comment fait-on cuire le riz chez les Hmong ? ».

J'allai voir au second semestre un autre enseignant qui, je l'espérai, comprendrai mieux ma passion pour Lévi-Strauss. Il s'appelait Remo Guidieri et s'intéressait aux arts premiers et à l'anthropologie de l'art, ce qui me parut cohérent avec mon gout pour l'esthétique. Auteur des *Chroniques du neutre et de l'auréole*[25], il ne semblait pas considérer la question de la cuisson du riz comme essentielle ; au contraire, il planait dans des hauteurs conceptuelles telles que malgré mes études de philosophie, je ne savais où il voulait nous mener. A la fin du second semestre, je conclus que je n'étais pas faite pour l'anthropologie, n'arrivant même pas très bien à comprendre en quoi elle consistait.

A la fin de cette année de tâtonnements, j'obtins mon diplôme de DEUG de chinois. Mais surtout, grâce aux conseils de Marianne Bastid-Bruguière, j'avais candidaté pour une bourse du gouvernement taïwanais pour partir étudier le chinois. Car deux certitudes s'étaient dégagées : jamais je ne progresserai suffisamment rapidement en chinois en restant en France ; j'avais envie de retourner en Chine.

J'avais également candidaté pour la République Populaire de Chine mais lorsqu'il fallut faire un choix, sur les conseils de Marianne Bastid-Bruguière, j'optai pour Taiwan. En RPC, on était logé dans des dortoirs pour étudiants étrangers, alors qu'à Taiwan, on pouvait *a priori* vivre chez l'habitant. J'avais toujours détesté les colonies de vacances et l'idée d'un dortoir me rebuta. Ce fut donc Taiwan, où je partis, l'été 1993.

[25] Remo Guideri, *Chroniques du neutre et de l'auréole. Sur le musée et ses fétiches*, Paris, La Différence, 1992.

B. L'expérience taïwanaise (été 1993- novembre 1995)

C'est une évidence pour toute personne travaillant sur un pays étranger ou une aire culturelle : mon séjour à Taiwan constitua un tournant majeur dans ma formation intellectuelle, pour ne pas dire qu'il changea ma vie. Ce séjour constitua un moment fondateur, me faisant faire *l'expérience* de l'altérité et de l'exil. Me faisant faire en fait l'expérience de quelque chose que je portais en moi : l' « usage du monde », pour reprendre le titre de ce livre qui m'est si cher de Nicolas Bouvier, le goût de l'étrangeté et le sentiment de solitude dans sa propre culture.

L'expérience fut d'abord physique. Echouée un après-midi d'été dans une rue bruyante et polluée de Taipei, assommée par quinze heures de voyage en avion, accueillie par une vague connaissance qui me prit en charge de façon envahissante et professorale (il avait le bénéfice de l'expérience, lui) en me conduisant en moto dans la ville, hébergée une petite semaine dans le grenier d'un couvent non climatisé mais où il fallait rentrer avant 22 heures, trempée au bout de cinq minutes en raison du climat tropical, sonnée par la brutalité avec laquelle la nuit tomba ce premier jour à cinq heures pile… La nouveauté était totale, les repères inexistants, le corps choqué. En un voyage (mais je n'avais qu'un billet aller) et une journée, mon être explosa. Les semaines et les mois qui suivirent, je dus le reconstruire lentement, patiemment dans cet environnement totalement différent, empruntant de l'ancien, me nourrissant du nouveau.

Matériellement, je n'eus pas à me plaindre, j'étais protégée. J'avais obtenu une bourse du gouvernement taïwanais pour étudier le chinois, finançant donc mes études et une partie de mon séjour, et je pus en outre enseigner à l'Alliance Française de Taipei à partir de janvier 1994. Après quelques tentatives peu concluantes de logement chez l'habitant, je m'installai dans un appartement vaste, donnant sur un échangeur autoroutier et un terrain vague, à vingt minutes à pied de l'université, partageant la location avec d'autres étudiantes. Mes conditions d'études

et de vie furent donc extrêmement confortables[26].

Grâce à ma bourse, je suivis la première année les cours de chinois du Centre de langue de l'Université Normale de Taiwan (Taiwan Shifan daxue). Il devint rapidement évident que ce ne serait pas là que se déroulerait le principal de mon apprentissage linguistique et culturel mais je fus une élève assidue, y prenant des cours de chinois moderne et classique. L'Alliance Française constitua le second pôle stable de ma vie taïwanaise. C'était ma première expérience de l'enseignement et je découvris que j'aimais cela. La transmission, ses enjeux, ses techniques, me passionna. Je me trouvai confrontée d'une double façon à la problématique de l'apprentissage d'une langue étrangère : étudiante en chinois la journée, je devais le soir enseigner ma langue maternelle. Je recevais et transmettais. Les étudiants étaient très attachants, de la vieille dame âgée qui, après avoir appris le japonais sous l'Occupation, le mandarin à l'arrivée du Guomindang, puis retrouvé son taïwanais natal, se mettait au français sur le tard, à cette jeune fille écrivaine et féministe que la France attirait pour ces raisons[27] ou cette infirmière qui devait faire un stage accéléré de trois mois pour aller travailler dans le cadre d'un échange à l'hôpital de Garges-lès-Gonesse. Mes collègues m'apprirent beaucoup aussi, par leurs choix de vie et leurs compétences en chinois. Certains en effet vivaient là depuis fort longtemps, s'y étaient mariés et parlaient couramment cette langue. Je compris aussi à leur contact ou à l'occasion d'autres rencontres que j'étais loin d'être habile en langue étrangère. C'était très frustrant ; je constatais qu'il allait me falloir des années avant d'atteindre un niveau satisfaisant. Or je ne disposais pas de ces années ni d'aucune facilité d'apprentissage. Une lutte commença.

Pour accélérer le processus, je m'inscrivis la seconde année (car, dès le mois de janvier 1994, j'avais décidé qu'il me fallait une seconde année et obtins de prolonger ma bourse d'autant) au département de langue et littérature chinoise de l'université Zhengzhi, située dans la banlieue sud de Taipei près des montagnes à Muzha. Une

[26] J'étais en congé sans solde de l'ENS.

[27] Elle est d'ailleurs venue faire des études en France où elle s'est mariée et y vit toujours.

amie taïwanaise, Jiang Meihua, venait de terminer ses études dans ce département et m'aida gentiment à m'y inscrire. J'étais loin d'avoir le niveau requis mais cette immersion me donna un coup de pouce salvateur et l'espoir de progrès. Mon immense regret est d'avoir quitté Taiwan avant d'avoir été au bout de cet apprentissage, si bien que je garde l'impression aujourd'hui que je ne maitriserai jamais suffisamment le chinois.

A Taiwan, j'appris deux langues, le chinois et l'anglais et je découvris deux cultures étrangères. Je ne sais laquelle me parut plus étrange que l'autre. La culture et la langue anglo-saxonne furent plutôt l'objet de ma seconde année taïwanaise, quand j'emménageai dans une grande maison dans les faubourgs sud de Taipei, habitée par divers spécimens anglais, américain, canadien et même franco-canadien. Ils avaient un regard et une connaissance de l'île bien différente de la mienne, y travaillant et y vivant depuis longtemps (pour l'un d'entre eux depuis neuf ans), et tentant d'y faire ou refaire leur vie alors que j'étais une étudiante de passage. Deux d'entre eux parlaient le chinois comme je rêvais de le faire. Ils étaient à la fois extrêmement anglo-saxons dans leur vision du monde[28], en tout cas c'est ainsi que je le ressentais, et en même temps bien plus enracinés que moi à Taiwan. Je ne suis installée avec plaisir dans leur univers et leurs modes de vie qui me parurent très utiles pour m'adapter moi-même à Taiwan et entrer de plein pied dans l'univers chinois.

Je garde une dette immense à l'égard de ces amis mais aussi plus généralement à l'égard de l'approche anglo-saxonne de la Chine, que je commençais alors à découvrir, par de premières lectures plus faciles à trouver à Taiwan qu'en France[29].

[28] Je ne me risquerai pas ici à en dire plus à ce sujet au risque d'aligner des évidences.

[29] A l'époque, Taiwan ne respectait pas les accords de copyright : on pouvait faire photocopier des ouvrages dans leur totalité et trouvait dans les librairies des facsimilés d'ouvrages académiques anglo-saxons. Les bibliothèques des universités que je fréquentais m'offrirent d'autres découvertes, que je pus également photocopier dans leur entier. C'est ainsi que je me procurai les *Quatre livres* dans la traduction de James Legge (*The four books: Confucian Analects, The great learning, The doctrine of the mean, and The works of Mencius*) ou que je lus les traductions anglaises

Cette littérature académique anglo-saxonne m'ouvrit une autre porte d'entrée sur la culture chinoise qui ne passait pas par le « détour » philosophique, ou la tentation exotique mais s'arrimait avec une sorte de familiarité dans le réel. La réflexion passait là par une maîtrise rigoureuse de la langue, une connaissance encyclopédique des textes et des hommes, une primauté du document sur l'idée qui me parurent extrêmement stimulantes : la Chine cessait d'être une abstraction intellectuelle ; elle prenait vie et donnait vie aux idées. Les universitaires anglo-saxons que je lisais ne me paraissaient pas non plus mettre la Chine à un endroit spécial, séparé du reste du monde ; ils la faisaient dialoguer avec leur propre culture sans aucune espèce de mysticisme [30] et cela correspondait bien à ce que j'expérimentais alors au quotidien.

Au quotidien, je découvris la culture taïwanaise par tous les moyens possibles : par les lieux où j'habitai, par de simples flâneries dans les rues, les marchés de nuit, le long des lignes d'autobus ou les sorties nocturnes dans les maisons de thé de Muzha, par quelques excursions hors de Taipei avec des groupes de jeunes taïwanais, comme lors de ces randonnées avec un groupe d'étudiants de l'université Zhengzhi (qui faillirent me tuer tant ils étaient sportifs), par des rencontres fortuites ou provoquées comme l'amitié qui me lia avec une étudiante en cinéma qui me fit découvrir les milieux artistiques taïwanais, par mes relations diverses grâce auxquelles je rencontrai une chanteuse pop locale assez connue dont la vie sentimentale ressemblait à un mauvais roman populaire, ou une animatrice radio survoltée qui préférait parler anglais que chinois, par mes étudiants, qui multiplièrent les invitations à des mariages, des soirées de Nouvel An devant la télévision, ou simplement d'excellents repas cuisinés par leur soins.

---

des textes sur la peintures de Susan Bush ou encore que je découvris l'ouvrage d'Arthur Wright, *The Confucian Persuasion* (Stanford U.P, 1960).

[30] Je ne dis pas là que les sinologues français sont des « mystiques de la Chine ». Mais l'université française (et le CNRS) offre moins de possibilités pour les spécialistes des aires culturelles de dialoguer avec les autres sciences humaines et de confronter leurs méthodes à celles de leurs collègues non spécialistes de leur domaine culturel. Les spécialistes de la Chine travaillent essentiellement avec d'autres spécialistes de la Chine, qu'ils soient historiens, philosophes ou sociologues. Il me semble que l'approche anglo-saxonne, moins isolante, est aussi plus stimulante.

J'arrivai aussi à Taiwan à un moment très particulier de son histoire : Lee Teng-hui avait succédé à Chiang Ching-kuo à la présidence de la République de Chine en 1988 et le processus de démocratisation s'était accéléré. En 1991, les partis d'oppositions avaient été légalisés, en 1992 les premières élections démocratiques du Yuan législatifs avaient eu lieu. On était aussi dans un processus de reconnaissance des responsabilités du gouvernement du Guomindang dans l'« Incident du 28 février 1947 » qui allait aboutir en 1995 à des excuses officielles. Taiwan était alors une jeune nation en pleine effervescence démocratique et je pus m'en rendre compte à l'occasion des élections de décembre 1994[31].

Au-delà de ce quotidien que je savourai pleinement, ma rencontre avec la culture chinoise, à Taiwan, se fit autour de trois objets, trois formes artistiques : la peinture, la calligraphie et le cinéma.

J'étais arrivée à Taiwan avec une petite connaissance de la peinture chinoise et l'intention de poursuivre par la suite mes études autour de cet objet. Ce fut d'ailleurs une des raisons de ma préférence de Taiwan à la Chine : le musée du Palais de Taipei, constitué autour des collections impériales, était alors considéré comme un des plus beaux musées d'art chinois au monde. C'était toute une expédition pour s'y rendre, car il était tout au nord, à Tianmu, à une époque où il n'y avait pas de ligne de métro. Mais le musée était situé dans un environnement magnifique, loin du tumulte des scooters et chacune de mes visites constitua, par le temps du voyage, le calme du lieu et l'exceptionnalité des œuvres que j'y vis, un moment particulier. C'est une chose de voir *Voyages parmi les torrents et vallées* (*Xi shan xing lü*, attribuée à Fan Kuan, X-XIè siècle) en reproduction dans un album des éditions Skira, une autre d'être face à cette peinture de deux mètres de haut. Bien

[31] Il s'agissait d'élire les maires de Taipei et de Gaoxiung, le gouverneur de la province de Taiwan et de l'Assemblée provinciale. Pour la première fois, trois partis étaient en concurrence. Comme le montre John Franklin Copper (*Taiwan's Mid-1990s Elections: Taking the Final Steps to Democracy*, Greenwood Publishing Group, 1998) ces élections avaient une véritable envergure nationale et constituèrent une étape majeure dans le processus de démocratisation taïwanais.

sûr, ce musée n'était guère audacieux, à la fois dans son choix des œuvres exposées et dans son discours sur celles-ci, sanctifiées par principe. Je découvrais la peinture chinoise à un moment où les historiens de l'art qui en étaient spécialistes, tous à quelques exceptions près anglo-saxons, étaient en train d'en bouleverser les approches en s'appuyant par exemple sur les apports de la sociologie de l'art[32]. Je ne m'en rendais pas encore bien compte, mais la tradition historiographique classique de la peinture de paysage que le musée de Taipei exposait était au même moment en train d'être questionnée par d'éminents spécialistes dont je lisais à la même époque les ouvrages antérieurs[33]. Ma formation en histoire de la peinture chinoise allait se faire avec cette révolution-là.

En attendant, j'étais encore très influencée par ma culture livresque et mon regard sur la peinture passait essentiellement par les textes théoriques sur celle-ci. Outre les traductions en anglais proposées par William Acker, Susan Bush et Shih Hsiao-yen[34], je découvris l'océan des textes en langue originale que les lettrés des siècles passés avaient rédigés en marge des peintures qu'ils avaient vues ou réalisées et que de bonnes anthologies taïwanaises rassemblaient. Ma formation classique faisait que je me sentais moins intimidée par le chinois ancien écrit que le chinois moderne parlé. Peut-être aussi, mais c'est une hypothèse, ai-je eu le sentiment que le discours

---

[32] L'ouvrage de James Cahill qui bouleversa ma compréhension de la peinture chinoise, *The Painter's Practice, How Artists Lived and Worked in Traditional China*, paru en 1994. Un autre ouvrage important, *Painters of the Great Ming ; The Imperial Court and the Zhe School*, de Richard Barnhart était paru en 1993.

[33] Grâce aux riches bibliothèques taïwanaises, je lus en particulier les ouvrages de James Cahill dont : *Hills beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368*, New York, Weatherhill, 1976, *Painting at the Shore, A History of Later Chinese Painting, 1279-1950*, New York, Weatherhill, 1976, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*, New York, Weatherhill, 1982, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982.

[34] William R. B. Acker et Yanyuan Zhang (Translated and Annotated by), *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Leiden, E.J. Brill, 1954. Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting; Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-Ch'ang (1555-1636)*, Harvard University Press, 1971. Susan Bush, et Hsio-yen Shih. *Early Chinese Texts on Painting*, Published for the Harvard-Yenching Institute by Harvard University Press, 1985.

des lettrés sur la peinture m'aiderait à accéder à celle-ci car je commençais à sentir confusément que regarder celle-ci était une affaire complexe pour laquelle je manquais complètement de repères. Après le choc esthétique premier et naïf, le temps du désarroi n'était pas loin. Je lus donc, et plus encore j'achetai, des collections entières de textes lettrés sur la peinture chinoise. Ceux-ci allaient constituer pour les dix années suivantes le cœur de mon travail.

Sœur de la peinture, la calligraphie occupa dans ma rencontre avec la Chine une toute autre place. La peinture me mit face à la question de l'érudition, lettrée et visuelle ; me confrontant à la différence des codes esthétiques, elle devint après le moment du plaisir visuel, une quête intellectuelle. La calligraphie fut incarnée en un maître et une expérience sensorielle. Je n'ai jamais travaillé comme chercheure sur la calligraphie, cela me parut d'emblée trop intimidant. Mais par la fréquentation de maître Dai et la pratique régulière de l'art du pinceau, je compris bien des choses qui me servirent dans mes recherches comme dans ma vie.

Maitre Dai était potier et calligraphe à Taipei. Je fis sa connaissance par une amie allemande qui suivait ses cours de calligraphie. Ceux-ci avaient lieu dans son magasin-atelier, les vendredis soirs. J'y allai de façon assidue durant presque deux années. Maître Dai était âgé d'une bonne soixantaine d'années, il avait de longs cheveux fins et gris et une longue barbe grise et cultivait sa personnalité de lettré excentrique, se montrant par exemple aussi bien grand amateur de thé que fin connaisseur des vins français. Il n'était pas rare qu'il nous emmenât après les cours (c'est-à-dire bien au-delà de minuit) manger des plats improbables dans des cantines de rue ; mais il m'offrit une fois un repas cuisiné par ses soins qui reste le meilleur souvenir gastronomique de ma vie.

Avec maître Dai, je découvris les paradoxes de la culture lettrée. Il y avait de la pause dans le personnage mais aussi une vraie liberté d'action et d'esprit. Artiste potier, il créait de petites théières belles, parfois coquines, toujours élégantes. Jamais il ne s'occupait de les vendre, laissant cela à sa « secrétaire ». Mais ce

raffinement, ce détachement des choses matérielles ne l'empêchait nullement de se lancer dans des débats passionnés sur la vie politique en taïwanais. Il cultivait son image d'artiste raffiné, pour qui l'argent était chose vulgaire et qui ne vivait que d'occupations choisies, relatives à la culture et aux arts. Je ne me souviens pas avoir payé une seule fois son cours de calligraphie.

Son enseignement n'était pas orthodoxe. Je m'en rendis compte lorsque, à mon retour en France, j'allai quelque temps au cours du très respecté Hsiung Ping-Ming qui me fit tracer durant plusieurs séances le trait horizontal du caractère *yi* (一). Dai au contraire m'initia au mouvement, au geste, celui qu'il effectuait en écrivant, que nous regardions comme hypnotisés, celui qu'il nous incitait à faire à notre tour en traçant les caractères. Il corrigeait, commentait, mais était toujours dans l'incitation positive et l'invitation au plaisir. C'était un maître *sensuel*, qui nous faisait vivre le mouvement de la main, du bras, du corps tout entier quand on traçait un caractère, qui nous en faisait sentir le rythme intérieur comme le feraient les pulsations d'un air de musique.

La calligraphie m'ancra dans la vie taïwanaise. J'en faisais tous les jours (en écoutant du Bach) et Maître Dai apprécia ma passion. Il m'emmena donc au musée et j'eus l'honneur de regarder avec lui peintures et calligraphies. Je découvris comment il appréciait véritablement les traits de pinceau d'une façon charnelle, les vivant dans son corps par le regard, qui réveillait alors les gestes, les mouvements, les rythmes pris lors des séances de calligraphie. Si j'ai appris à regarder la calligraphie et la peinture chinoises, c'est à lui que je le dois.

Ma troisième rencontre fut avec le cinéma. J'étais déjà une cinéphile en arrivant à Taiwan et je pensai donc que regarder des films serait une autre façon d'apprendre la langue. J'arrivai là aussi, sans le savoir, à un moment particulier de l'histoire du cinéma à Taiwan tant pour le cinéma récent que passé. En 1993, une vaste collection de films chinois classiques, réalisés entre les années 1930 et 1950 et qui avaient été déposés un temps aux Archives du film françaises de Bois d'Arcy, était

remise aux Archives du film de Taipei[35]. J'appris plus tard les circonstances de ce don ; à l'époque, je bénéficiai surtout du fait qu'en marge de cet événement important, les Archives de Taipei avaient organisé une rétrospective du cinéma chinois. C'est là que je vis pour la première fois ces classiques sur lesquels vingt ans plus tard je travaillai. Ils me furent montrés dans un environnement vibrant. Je me souviens par exemple d'une séance extraordinaire de projection de *La princesse à l'éventail de fer* (*Tieshan gongzhu*, Wan Laiming et Wan Guchan, 1941) : les grands parents étaient tous venus avec leurs petits enfants leur montrer ce film de leur enfance ; ils ne cessèrent de le commenter en direct avec la gourmandise du temps retrouvé.

Le cinéma taïwanais était aussi affaire de présent. En 1993, la Nouvelle vague taïwanaise avait déjà produit ses premières œuvres et le cinéma était alors véritablement ressenti comme vecteur d'identité nationale. Depuis *La cité des douleurs* (*Beiqing chengshi*, 1989), Hou Hsiao-hsien était une figure majeure de la scène culturelle et politique de Taipei et continuait son travail de mémoire : *Le Maître de marionnettes* (*Ximeng rensheng*) sortit en 1993 et le dernier volet de sa trilogie historique, *Good Men Good Women* (*Hao nan hao nü*) en 1995. Edward Yang réalisa *Confusion chez Confucius* (*Duli shidai*) en 1994. Ce fut surtout le moment où les premiers films de Tsai Ming-liang, *Les rebelles du Dieu Néon* (*Qingshaonian Nezha*) (1992) et *Vive l'amour* (*Aiqing wansui*) (1994) sortirent.

Je vis ces films dans des salles de Taipei, quasi vides, hélas, ou aux Archives du film de Taipei, où je pus aussi découvrir la filmographie antérieure de ces réalisateurs. Mais, au-delà des films, c'est le lien fort entre l'identité taïwanaise et son cinéma que j'eus la chance d'expérimenter. Je fis en effet la connaissance du directeur des

[35] Il s'agissait de films venant de la collection de l'épouse du producteur Zhang Shankun, l'actrice Tung Yuejuan. Ces films avaient été un temps déposés par le Centre de documentation sur le cinéma chinois (CDCC) aux Archives du Film Françaises, puis, à la demande de Tung Yuejuan données Archives de Taipei en 1993 dans le cadre d'un accord de coopération entre les AFF et Taipei. Sur le CDCC, voir infra.

Archives du film de l'époque, Ray Jiing (en poste de mars 1989 à aout 1996)[36]. Eduqué aux Etats-Unis, Jiing Ray avait une conscience très développée de la question identitaire taïwanaise. C'était une personnalité exceptionnelle, dévouée à cette cause : quoique nommé par le GIO (Governement Information office), qui répercutait la politique culturelle et de propagande du parti au pouvoir, le Guomindang, il orienta son action vers la préservation et la diffusion des films produits en langue taïwanaise, longtemps mal vus par ce régime. Par cette politique de conservation, mais aussi par les programmations de films organisées aux Archives, ou à l'occasion de réunions amicales qu'il tenait dans de vieux bars taïwanais, il fit beaucoup pour sensibiliser le public, moi y compris, à l'héritage culturel taïwanais distinct de la culture chinoise importée du continent. Il avait si bien réussi que, peu de temps avant de rentrer en France, j'envisageai sérieusement d'entreprendre une thèse sur le cinéma taïwanais. L'obstacle de la langue (j'avais déjà bien du mal à apprendre le chinois, me mettre au taïwanais me paraissait peu envisageable), l'absence d'interlocuteur en France prêt à relayer cette envie jugée peu sérieuse sur le plan académique, m'y fit renoncer. Mais Jiing Ray me sensibilisa à ce lien central et complexe qui existe entre une cinématographie, son histoire et celle de son pays.

Ces films, mais aussi une personnalité comme celle de Maître Dai, certains de mes amis, me révélèrent une dimension très touchante de l'âme taïwanaise, la mélancolie d'un peuple dont l'identité est problématique. Aborigènes, Taiwanais de souche, Chinois arrivés du continent avec le Guomindang en 1949 n'ont pas la même histoire, le même attachement au territoire ; le statut politique et diplomatique de l'île, qui a perdu son siège à l'ONU en 1971 au profit de la République populaire de Chine, nourrit évidemment ces interrogations identitaires. *Un temps pour vivre un temps pour mourir* (*Tongnian wangshi*, 1985) ou *A Brighter Summer Day* (*Guling jie shaonian*

[36] Il est actuellement Directeur du Center for Media Arts à Tainan, National University of the Arts et président du College of Sound and Image Arts dans la même université.

sharen shijian, 1991) par exemple rendent sensible la nostalgie de ces Chinois du continent venus à Taiwan en 1949 et qui ne purent en repartir, vivant dans l'attente d'un retour impossible et transmettant à leurs enfants ce déracinement qui les rendait flottants. La modernisation rapide du pays dans les années 1980 accentua encore cela, comme le montre un autre film de Hou Hsiao-hsien, *Poussières dans le vent* (*Lian lian feng chen*, 1986). Je ne sais ce qu'il en est aujourd'hui à Taiwan mais, au début des années 1990, cette nostalgie, ce sentiment d'exil intérieur, vécu parfois par des individus nés à Taiwan, était encore prégnant. Pour certains, la consolation passait par une relation forte à une culture chinoise détachée de ses avatars politiques contemporains comme de ses lieux, qui passait par l'usage d'une ou de plusieurs langues, la familiarité avec la littérature ou les arts anciens ou même les plaisirs de la gastronomie. La culture chinoise était une terre natale commune qui flottait au dessus des lieux et des aléas de l'histoire.

Même pour les Taiwanais de souche, dont faisait partie maître Dai, le lien à cette culture chinoise n'était pas dénué de paradoxe : Maître Dai était un fervent pro-indépendantiste qui ne disait que du mal du gouvernement nationaliste. Taiwanais, il revendiquait cependant une fierté culturelle chinoise : pour lui cette culture n'était pas liée à un pays en particulier, la Chine ou Taiwan ; elle émanait de l'âme de ceux qui la transmettait, comme lui.

J'étais très touchée par cette nostalgie et ce sentiment d'exil intérieur que mes amis taïwanais pouvaient ressentir, ou que les films véhiculaient. Lorsque je déambulais dans les salles du musée de Taipei, ou lorsque je m'acharnais à lire quelques pages des anciens classiques loin du bruit des scooters qui envahissaient les rues de Taipei, je me sentais proche d'eux. Je n'allais pas tarder à vivre encore plus intensément cette mélancolie des déracinés.

C. Retour en France (1995-1996)

> J'aime l'automne, cette triste saison va bien aux souvenirs. Quand les arbres n'ont plus de feuilles, quand le ciel conserve encore au crépuscule la teinte rousse qui dore l'herbe fanée, il est doux de regarder s'éteindre tout ce qui naguère brûlait encore en vous.
> Gustave Flaubert, *Novembre*

Mon expérience taïwanaise s'acheva le matin du 11 novembre 1995. Je rentrai en France pour y accomplir ma quatrième et dernière année à l'ENS et me lancer dans un DEA d'études chinoises consacré à la peinture chinoise. En apparence, je poursuivais donc le chemin engagé avant ce séjour. Mais en profondeur, celui-ci avait changé bien des choses. Structurellement, j'étais modifiée, scindée : une partie de ma vie, de ma pensée, de mon être penchait du côté de la culture chinoise et du chinois même si ceux-ci m'échappaient perpétuellement ; je n'étais ni de là-bas ni d'ici. Si je fis l'expérience de l'altérité à Taiwan, c'est à mon retour en France que je compris ce qu'est l'exil. Cette épreuve particulière du temps et de l'espace a, je le pense, profondément influé sur mes choix professionnels, mais avec retard. Car il m'a fallu un peu de temps pour m'en rendre compte et prendre la mesure de ce clivage sur lequel je reviendrai un peu plus loin.

A mon retour en France, ayant passé ma licence de Chinois durant mon séjour à Taiwan, et par le jeu des équivalences, je pus m'inscrire immédiatement en DEA. Le choix du sujet fut un moment difficile qui prouva que je n'avais pas encore suffisamment cheminé, qu'il y avait une sorte de disjonction entre mon expérience profonde, personnelle, et ma vie intellectuelle.
Je voulais continuer à travailler sur la peinture chinoise, que je connaissais presque uniquement sous son aspect de peinture lettrée. J'allai voir deux enseignants, qui me proposèrent deux directions de recherche opposées. La première, Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, me proposa un magnifique sujet qui me dérouta. C'était un vrai sujet d'histoire de l'art, peut-être même d'archéologie : il s'agissait de travailler

sur ces images que l'on trouve dans les programmes picturaux des tombes de l'époque des Song représentant une jeune personne regardant par une porte entrouverte. L'idée était de repérer la récurrence de ce motif, d'en étudier les variations stylistiques et bien sûr d'en comprendre la signification. Quoique très attirée par ce sujet, je ne me sentis pas capable de l'aborder avec toute la rigueur que Michèle Pirazzoli exigeait. Je le regrette, car, pour avoir suivi par la suite ses séminaires, je sais avoir raté là l'occasion d'être formée par un grand maître.

Je dois avouer aussi que j'étais toujours sous l'influence de la philosophie et d'une sorte de culte du texte écrit et de la pensée qui me laissait imaginer que ce sujet manquerait d'ampleur intellectuelle. Il m'est difficile de comprendre ce qui m'attachait autant à la philosophie, d'autant que mon séjour à Taiwan m'avait déjà en vérité emportée loin du monde invariant des idées. Peut-être une explication à cette obstination presque anachronique tient justement à l'anachronisme : tout bougeait, je n'avais pied nul part, étant entre deux langues (voire trois si on ajoute l'anglais que je parlais à cette époque quotidiennement), deux ou trois cultures, et de nombreux doutes. Peut-être ai-je eu le réflexe de qui se noie : la philosophie constituant alors la seule terre sûre, le point fixe d'un monde fluctuant, je m'y raccrochai.

J'allai donc voir François Jullien et mis en route sous sa direction un DEA d'Etudes chinoises portant sur la traduction et l'analyse d'un traité sur la peinture chinoise (Le *Shanjingju hualun, Propos sur la peinture de l'Ermitage de la Montagne Tranquille*) rédigé par un peintre du XVIIIè siècle, Fang Xun (1736-1799). Au moment du choix du sujet, je ne connaissais rien du peintre, sinon son texte et très peu du XVIIIè siècle chinois. Les textes fondateurs, plus anciens, ayant déjà été traduits, il me paraissait intéressant de travailler sur un traité plus tardif. *Les Propos sur la peinture de l'Ermitage de la Montagne Tranquille* avaient l'avantage d'être un traité compilé par l'auteur lui-même (et non des notes au fil du pinceau éditées plus tard par un disciple, ami ou admirateur), où questions de pratique et de théorie cohabitaient. La longueur de l'ouvrage (deux *ben*, volumes) ne m'alerta pas. Ce qui me détermina finalement à

choisir ce texte fut aussi le fait que je découvris assez rapidement qu'il restait quelques peintures de son auteur. L'idée d'une confrontation entre la théorie et l'image me plaisait.

Durant mon année de DEA, je suivis aussi assidument les cours en histoire de l'art que Nadeije Laneyrie-Dagen donnait à l'ENS. Car, enfin, l'histoire de l'art était entrée à l'Ecole Normale et pour ma dernière année j'eus la chance de bénéficier de cette nouveauté. Nadeije Dagen m'accueillit avec une grande générosité, me proposant même d'intervenir dans son cours et me consacrant, cette année-là et les suivantes, beaucoup de son temps pour des conseils et un soutien souvent essentiels. C'est ainsi que je me formai de façon plus systématique en histoire de l'art[37].

Je dois aussi à Nadeije Dagen de m'avoir incitée à prendre le cinéma comme objet d'étude et surtout d'avoir créé un lieu pour que cela soit possible. Cette année-là en effet, elle avait confié à deux élèves, Marguerite Chabrol (actuellement Maître de conférences en études cinématographiques. Département des Arts du spectacle / UFR PHILLIA, Université Paris Ouest Nanterre La Défense) et Ludivine Bantigny (actuellement Maitre de conférences en histoire contemporaine à l'Université de Rouen), un séminaire sur le cinéma. La première avait entrepris des recherches sur le cinéma classique hollywoodien, la seconde comptait utiliser abondamment les

[37] C'est l'époque où je lus les incontournables, notamment, Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960) (*L'art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale*, traduit par Guy Durand, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1971). Erwin Panofsky, *« Idea »: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Studien der Bibliothek Warburg 5. Leipzig Berlin, Teubner, 1924 (*Idea: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit par Henri Joly, Collection Tel, Paris, Gallimard, 1989), *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University press, 1939 (*Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit par Claude Herbette, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1967), *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1955 (*L'œuvre d'art et ses significations: essais sur les arts visuels*, traduit par Marthe Teyssèdre et Bernard Teyssèdre, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1969).

films pour sa thèse d'histoire qui portait sur la jeunesse française. J'assistai aux séances et les années suivantes, je rejoignis le duo pour l'organisation de ce séminaire d'élèves, un thème général structurant chaque année les séances, certaines prises en charge par nos soins, d'autres confiées à des spécialistes[38].

C'est par le séminaire cinéma de l'ENS que j'ai commencé prendre le cinéma chinois comme objet d'étude. Je le découvris en même temps que je le faisais découvrir, à travers des exposés qui portèrent sur le corps, l'espace, le son… Je découvris aussi mon plaisir à regarder et analyser les films, la facilité avec laquelle les images cinématographiques me portaient, m'inspiraient. Le cinéma était alors une maison familière, je n'avais aucune peine à m'y consacrer. J'ai grandi avec des parents cinéphiles. Nos rendez-vous hebdomadaires furent, dans une petite ville de l'Est de la France qui comptait un seul misérable cinéma[39], avec Eddy Mitchell et sa *Dernière séance* et les deux ciné-clubs du vendredi et du dimanche soir. A mon arrivée à Paris, les salles du Quartier Latin m'ont consolée de bien des déroutes. Elles furent mon temple, mon refuge, mon asile. J'ai compris plus tard pourquoi, écrivant à ce sujet il y a quelques années les phrases suivantes : « … je crois bien finalement que ce qui me plaît dans le cinéma c'est encore et toujours cette possibilité d'être hors de son temps, dans un passé tout juste passé, un passé composé au présent. Un lieu hors. Oui, finalement, le cinéma a été la seule constance dans cette façon de se tenir à distance de l'instant »[40].

Etre hors de son temps, être hors lieu : c'était exactement mon cas en 1995-1996. Car le véritable souvenir de cette année-là, et de celles qui suivirent, ce fut

[38] L'année suivante, Jean-Michel Frodon nous rejoignit pour une année de co-organisation. Je crois que nous avons Marguerite, Ludivine et moi-même organisé ce séminaire durant au moins trois années. Parmi les invités dont je me souviens : Suzanne Liandrat-Guigues et Jean Loup Leutrat qui vinrent nous parler du western ou Michel Chion du son au cinéma. Une des fidèles du séminaire fut aussi Agnès Devictor (actuellement Maître de conférences à l'université Paris 1-Panthéon Sorbonne), qui travaillait sur le cinéma iranien.

[39] Le cinéma s'est transformé en multiplexe et, aussi étrange que cela puisse paraître, se tient désormais dans cette ville un festival du cinéma asiatique… auquel je n'ai jamais été conviée.

[40] Lettre à Christian Ingrao, 17 décembre 2008.

l'impossibilité de revenir et le déchirement d'être loin de Taiwan. Durant les deux ans que je passai loin de la France, jamais ce pays ne m'a manqué comme Taiwan m'a manqué à mon retour. Tout mon être se refusait à revenir et à s'installer à nouveau. Mariée à un Américain rencontré à Taiwan qui ne parlait que l'anglais, je me coupai progressivement de mon milieu d'avant, prétextant que mes amis ne faisaient pas l'effort de lui parler dans sa langue. C'est surtout que je ne parvenais plus à être avec eux, eux qui avaient continué leur vie dans un autre espace et avec qui je ne pouvais rien partager de mon expérience taiwanaise. J'espérais sans cesse repartir, soit en Chine, soit aux Etats-Unis, sans que jamais cela ne se fasse. Mais cet espoir me permettait de me projeter dans un ailleurs, de rendre le lieu où je vivais moins obligatoire, comme si toujours il allait être possible de s'en échapper.

Je n'insisterais pas autant sur cette expérience de l'exil si je n'étais persuadée qu'elle a été fondatrice dans mon parcours intellectuel et dans mon choix de faire de l'histoire et de travailler sur des images. L'histoire ne semblait pas appartenir à mon univers intellectuel ; en revanche j'ai toujours eu un goût pour le passé, plus exactement pour tout ce qui me *reliait* à lui : vieux livres, objets et habits des brocantes, vieilles photographies, ou encore ces demeures anciennes que l'on visite sur la pointe des pieds pour ne pas réveiller les habitants d'autrefois et bien entendu aussi ces peintures, sculptures et objets d'art qui les peuplent. Le cinéma aussi, je l'ai dis plus haut, me reliait à quelque chose de passé. Il y a quelques années, tentant de réfléchir à ce rapport au passé, je lus les *Essais d'égo-histoire* publiés par Pierre Nora[41]. Le texte de Pierre Chaunu, débutant par : « je suis historien parce que je suis le fils de la morte et que le mystère du temps me hante depuis l'enfance », m'a saisie. Je n'ai rien vécu de comparable, en termes de catastrophe, au deuil d'une mère. Pourtant, lorsque Pierre Chaunu explique ainsi son choix de devenir historien : « Je

[41] Pierre Nora (textes de Maurice Agulhon, Pierre Chaunu, Georges Duby, Jacques Le Goff, René Rémond, Michelle Perrot, Raoul Girardet réunis et présentés par Pierre Nora), *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987.

partirais, j'enrichirais donc la mémoire de l'avant ce qui est une autre manière de faire reculer la mort, une manière de lutter contre ce que je redoute bien plus encore que la mort, l'oubli », j'ai senti que ces paroles parlaient de ma démarche, car comme lui je ressentais « cette béance de l'avant », cette « angoissante fascination de la durée » et tout avec la frayeur de l'oubli.

L'exil fut une expérience du deuil ; un deuil dans le temps et l'espace. Nonobstant les grandes grèves de décembre, la France de 1995 me parut morte après l'effervescence taïwanaise. Il me semblait que le monde, la vie étaient ailleurs et que je les avais laissés à Taiwan. Mon mal de Taiwan s'apparenta à la réalisation d'une perte irrémédiable ; la perte et le souvenir vibrent dans votre être, se combattent et vous n'êtes plus que ce combat. De plus, l'exil fut renforcé par une sorte d'antagonisme entre mon pays d'origine et la culture chinoise que j'essayais d'aborder. Je m'aperçus par exemple, en progressant en chinois, que je n'étais pas tout à fait la même dans cette langue que lorsque je parlais français ou anglais. Ce qui fut troublant et plaisant à Taiwan devint douloureux en France. Je n'arrivais plus à bien parler aucune de ces langues.

Cette nostalgie se traduisit aussi par mes difficultés sur le plan universitaire. Celles-ci furent doubles. D'une part, la traduction du texte de Fang Xun se révéla un exercice ardu. La langue chinoise me résistait. D'autre part, le souffle philosophique qui m'avait jusqu'à présent portée s'était éteint, le monde des idées ne me faisait plus vibrer comme auparavant si bien que j'avais grande peine à produire des réflexions pertinentes à partir du texte. Le résultat fut une soutenance de DEA désastreuse, mon jury me reprochant à juste titre un travail maladroit et bâclé. Pire, je m'aperçus que je ne pouvais continuer de travailler avec François Jullien car désormais, son « détour » par la Chine ne correspondait plus en rien au voyage que je voulais entreprendre, que j'avais déjà commencé à entreprendre. Il me fallut prendre le risque d'une rupture intellectuelle et professionnelle avec celui qui m'avait jusqu'à présent soutenue, au point d'avoir accepté de m'accueillir comme

ATER dans son département pour la rentrée 1996.

Ainsi, sur le plan universitaire, intellectuel et social, il n'y avait plus de lieu où être, j'étais scindée, déchirée entre une culture étrangère, à la fois passée, ailleurs et impénétrable, et un pays natal où je ne me sentais pas accueillie et où je n'arrivais plus à me réenraciner. L'histoire est un voyage qui relie et sauve de l'oubli. En 1995-1996, j'étais dans ce désir-là : garder le lien avec Taiwan, retrouver l'usage du monde et faire en sorte que l'oubli ne gagne pas la partie. Mon voyage ne passa pas immédiatement par l'histoire. La thèse allait m'y conduire progressivement. Je ne sais pourquoi, en définitive, je n'ai pas choisi le sujet de recherche que m'avait proposé Michèle Pirazzoli. Mais je suis très étonnée de constater que les images qu'elle m'avait montrées disaient très exactement où j'en étais, puisqu'elles représentent une jeune fille qui, par l'entrebâillement d'une porte, depuis le monde des morts regarde vers le monde des vivants.

II. Images et culture lettrée : de la peinture au cinéma (1996-2006)

De mon inscription en thèse jusqu'à mes cinq premières années au CNRS, mon travail de recherche s'est centré sur l'histoire de la peinture chinoise et tout particulièrement la peinture du XVIIIè siècle. Mais tout en travaillant presque exclusivement sur un peintre, Fang Xun, j'ai beaucoup évolué dans mes problématiques et mes méthodes de recherche, passant d'une réflexion d'ordre théorique, esthétique, à une démarche qui s'appuyait sur l'histoire et la sociologie de l'art. Les objets changèrent aussi : des textes théorique imprimés dans des anthologies éditées, je suis passée aux peintures conservées dans les musées, se présentant sous la forme de rouleaux de papier ou de soie contenant des images peintes et des inscriptions calligraphiées, puis aux hommes qui avaient regardé et collectionné ces peintures. Ainsi cette période a-t-elle correspondu à une étape décisive de mon travail qui m'a fait passer du champ de la philosophie et de l'esthétique à celui de l'histoire ; de l'abstraction des idées à la matérialité des sources. La recherche que je débutai en parallèle sur l'histoire du cinéma chinois suivit ces nouvelles explorations disciplinaires.

A. Du côté de *L'Ermitage de la Montagne Tranquille* : la thèse de doctorat (1996-2000)

Je débutai ma recherche en thèse à l'automne 1996. Matériellement, je fis ma recherche dans de très bonnes conditions, ayant été acceptée comme Allocataire Moniteur de Recherche pour une durée de trois ans à l'Université Paris 7-Denis Diderot au département de Langues et Civilisations de l'Asie Orientale. La quatrième et dernière année de thèse (2000-2001), je bénéficiai d'une bourse de la Fondation Thiers qui me permit de terminer ce travail sans aucun souci financier.

La thèse correspond au moment où l'on plonge dans une recherche, où l'on se

forme au contact de ses maîtres et aînés et où l'on devient spécialiste d'un domaine. Cette période fut en effet tout cela. Rétrospectivement, j'en retiens surtout qu'elle fut un moment où je découvris mon propre plaisir de chercher, d'enquêter, de rencontrer les traces du passé et en particulier les images que celui-ci nous a transmis. Ce fut aussi le moment où je me confrontai à la question de ma place, comme spécialiste de la Chine, dans le champ universitaire français.

1) La formation doctorale

Je débutai ma thèse sous des auspices un peu compliqués. J'avais pris la décision de ne pas poursuivre sous la direction de François Jullien. Deux raisons m'avaient poussée à cette décision difficile : d'une part le constat grandissant d'être en désaccord, sur le plan intellectuel, avec sa démarche ; d'autre part, le manque d'encadrement dont je souffris durant le DEA. Je me sentais en effet extrêmement peu confiante en ma capacité de mener seule une recherche sur la Chine. Je n'avais confiance ni en ma maîtrise de la langue, ni en ma connaissance du sujet que j'avais choisi. En fait, je me sentais autodidacte en sinologie. La soutenance de DEA avait renforcé cette impression ; j'en avais tiré la conclusion que j'avais besoin d'un maître. François Jullien ne pouvait jouer ce rôle qui ne correspondait pas à son tempérament et à sa conception de la direction de thèse.

Il fallut donc trouver un autre directeur de thèse. Je n'envisageais pas de changer de sujet ; il m'était donc difficile d'aller trouver Michèle Pirazzoli. Sur les conseils de Marianne Bastid-Bruguière, je pris contact avec François Martin, Directeur d'études à l'EPHE, Section des sciences historiques et philologiques, dont les conférences portaient sur l'Histoire et philologie de la Chine classique : puisque mon travail principal portait sur la traduction d'un texte ancien, un bon philologue et spécialiste de la littérature chinoise classique serait à même de m'aider. C'est ainsi que sans transition je passai de l'univers brillant de la « star » française de la philosophie chinoise aux grincements sourds des boiseries de la IVè section de l'EPHE. C'est ainsi que je découvris une autre facette de la sinologie.

Je garde un profond attachement pour François Martin. Il ne fut pas exactement le maître que je recherchai mais m'apprit néanmoins beaucoup. C'était un homme passionné et passionnant et d'une immense gentillesse qui m'accepta généreusement comme son étudiante. Il n'était pas spécialiste de la peinture chinoise mais se révéla être un vrai amateur d'objets d'art chinois. La Chine était sa passion et je découvris aussi avec lui une autre façon de vivre avec ce pays tout en en étant éloigné. Par la langue, les textes et les objets, il restait en permanence en son contact. Sa Chine n'était pas uniquement celle des Six Dynasties (III-VIè siècle), période sur laquelle portait son enseignement, car François Martin passait son temps à faire des liens entre le passé et le présent, à relever dans tel aspect trivial de la culture chinoise contemporaine (un mets qu'on trouvait dans tel marché de rue, une expression du langage parlé, la forme d'un objet du quotidien, etc.) une trace vivante du passé. Il était ici et là-bas, hier et aujourd'hui. Il maîtrisait admirablement bien la langue chinoise classique et contemporaine (sans compter qu'il parlait aussi le japonais, le coréen, un peu de vietnamien, mais aussi l'anglais, le turc et sans doute encore d'autres langues qu'il ne nous révéla pas. Ce passionné des langues les apprenait les unes après les autres sans aucun problème, et les maîtrisait y compris dans leurs formes littéraires les plus complexes). Avec lui je compris comment les objets et la culture matérielle pouvaient aussi nous consoler de la nostalgie de ce qu'on avait perdu.

Le séminaire de François Martin portait sur des périodes et des textes qui n'avaient rien à voir avec *Le traité sur la peinture de L'Ermitage de la Montagne Tranquille* de Fang Xun. L'apprentissage fut âpre car je débutai sans rien connaître de ce dont il parlait, avec des textes très différents de ceux sur lesquels je travaillais. Chaque semaine durant quatre ans, j'ai vu et écouté cet excellent traducteur travailler sur des textes des *Histoires dynastiques*, et nous restituer des intrigues de palais dignes de Shakespeare, des cérémonies bouddhiques alambiquées, des réunions de lettrées poignantes de poésie. La facilité avec laquelle il traduisait ces textes avait quelque

chose de désespérant pour celle qui s'échinait à de maladroits rendus du *Traité sur la peinture* de Fang Xun.

François Martin tomba gravement malade durant mes années de thèse, et malgré cela il m'aida dans la mesure du possible sur un texte qu'il jugea difficile (ce jugement de sa part, je l'avoue, me soulagea un peu) car bien moins coloré que ceux sur lesquels il travaillait. Il m'aida aussi lorsque je me mis à traduire les poèmes inscrits en marge des peintures sur lesquelles je travaillais. Mais son aide vint aussi de la façon dont il me fit prendre conscience de l'importance de la matérialité de l'art et de la peinture, en me parlant des objets qu'il aimait collectionner. La peinture changea de nature, d'image elle devint objet. C'était certes une image, mais une image peinte sur un support particulier, portant les marques de sa conservation et de sa transmission, ayant passé entre les mains de personnes précises. Regarder des reproductions dans des ouvrages ne pouvait dès lors plus me contenter.

Parallèlement au séminaire de François Martin, je suivis celui de Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, également directrice d'études l'EPHE en IVè section en archéologie et histoire de l'art de la Chine. Ses thèmes de recherches portaient sur l'art et l'archéologie de l'époque des Han et sur la peinture de Cour de la dynastie des Qing et tout particulièrement sur le peintre Giuseppe Castiglione. Le séminaire de Michèle Pirazzoli était une école de rigueur ; elle nous apprenait à considérer les objets (céramiques, urnes ou peintures funéraires, peintures de Cour) comme jamais encore je ne l'avais fait : en privilégiant la description et en retenant le plus longtemps possible notre pulsion interprétative. Il s'agissait aussi de mettre les formes et les figures en relation avec d'autres à condition de s'appuyer sur des preuves historiques et géographiques. A ceci s'ajoutait chez elle une grande ouverture d'esprit, qui la fit se consacrer dans ses recherches aussi bien à la céramique Han qu'à la peinture de Giuseppe Castiglione (1688-1766) mais aussi, je m'en souviens à l'occasion d'un cours, à l'art du thé de la Chine au Japon, et ceci pour rester dans le seul domaine de l'Extrême-Orient.

Enfin, par de très réguliers comptes rendus de lecture, d'expositions ou des états des lieux bibliographiques, elle nous incitait à être à la pointe de la connaissance dans notre spécialité, tant pour les sources primaires que secondaires. Grâce à elle, je sus m'orienter dans les bibliographies d'histoire de la peinture chinoise, tant pour ce qui concernait les publications de périodiques que d'ouvrages. Je poursuivis aussi ma découverte des historiens de la peinture chinoise, d'origine anglo-saxonne pour la grande majorité, à un moment où leurs travaux reflétaient de nouvelles orientations qui eurent leurs répercussions dans mon travail de thèse.

Michèle Pirazzoli et François Martin étaient des personnes extrêmement cultivées, mais d'une culture qui différait de celle que j'avais jusqu'à présent reçue. Il n'était guère question, dans leurs séminaires, de briller en concoctant à partir de deux connaissances et trois idées un exposé habile, comme la préparation aux concours m'y avait exercé. Il s'agissait d'être pointu, érudit et rigoureux. De même, les écrits littéraires ou philosophiques que j'avais jusqu'à présent fréquentés n'étaient guère convoqués ou ne m'étaient d'aucune aide. A leur place, une littérature de spécialistes, en chinois, anglais, allemand, japonais (mais je n'ai jamais réussi à apprendre le japonais) ou français, et surtout des textes originaux et des objets, exhumés lors de fouilles. J'étais entrée dans un autre monde, un monde d'érudition, de documents, qui m'intimidait beaucoup.

Je pense que les premiers temps, Michèle Pirazzoli considéra avec scepticisme cette normalienne égarée dans son séminaire. J'aurais pu être rebutée par sa façon précise, en apparence un peu « terre à terre » d'enseigner, d'autant que les cours portaient bien plus sur l'archéologie des Han que sur la peinture des Qing, si bien que je n'en tirais aucun bénéfice direct pour ma recherche. Malgré le sentiment d'étrangeté, je m'obstinai. J'étais de toute façon au milieu du gué, j'avais quitté le monde des idées abstraites et de la rhétorique élégante et me trouvais en route vers celui de la culture matérielle et de la traduction rigoureuse. Je pensais qu'au bout du chemin, je parviendrai à associer l'un à l'autre, que l'érudition rendrait la réflexion

pertinente et même plus solide, que les objets donneraient un poids aux idées. Je ne sais si c'est mon obstination, mais Michèle Pirazzoli finit par m'accorder plus que sa confiance : son soutien et son amitié. Cette reconnaissance de la part d'une personne que j'admire beaucoup fut une belle chose, même si elle n'éteignit pas mes doutes quant à ma capacité à travailler avec la même rigueur et la même ampleur qu'elle.

Avec François Martin, je me confrontai très concrètement à la langue chinoise et à la question de son histoire comme de sa traduction. Avec Michèle Pirazzoli, j'appris comment étudier un objet d'art, comment, avant d'en proposer une interprétation, on veille à en bien connaître le contexte de production, d'usage, de circulation. Les questionnements qui se firent jour durant et après ma thèse doivent beaucoup à ces deux enseignements et je me rends compte aujourd'hui combien ils m'ont véritablement formée.

2) Au pays des lettrés : les recherches en Chine

En choisissant de travailler sur un traité de peinture, j'avais mis un texte au centre de ma recherche. Le parcours de ma thèse fut centrifuge : le texte devint de moins en moins central, les peintures et la vie d'un homme occupèrent de plus en plus de place. Il ne pouvait en être autrement en raison des enseignements que je recevais alors à l'EPHE. A ceci s'ajouta mon désarroi de traductrice. Plus je passais de temps sur la traduction, plus il me semblait qu'il me manquait pour bien faire toute la compréhension de la langue par le *dedans* dont François Martin faisait preuve. Il aurait fallu pouvoir baigner dans le chinois lettré du XVIIIè siècle, banqueter avec mes peintres et mes collectionneurs. Or cet aspect philologique était loin de me passionner même s'il m'impressionnait énormément. En revanche, il me parut impossible de travailler sur un texte sans connaître son contexte de production, c'est-à-dire la vie, et si possible l'œuvre, de son auteur. Ma recherche de thèse porta donc finalement bien plus sur la personnalité de Fang Xun et sur la constitution du

catalogue de ses peintures. C'est par les hommes que je décidai d'aborder textes et création artistique.

La biographie de Fang Xun tenait en trois lignes (en chinois) lorsque je débutai ma recherche. Elle occupe 86 pages de ma thèse qui fut organisée en trois parties dont l'ordre dit bien l'intérêt que je portai à l'homme : Biographie et catalogue des peintures de Fang Xun (p. 17-175) ; Traduction du traité (p. 176-429) ; La description des peintures dans le traité (p. 430-485). Cette biographie de Fang Xun m'obligea à mener une véritable enquête, en Chine et en France, enquête qui fut un des meilleurs moments de ma recherche en thèse et me procura de belles émotions.
Fang Xun est né, a grandi, vécu et travaillé près de la ville de Jiaxing au nord de Hangzhou, dans la province du Zhejiang entre 1736 (ou 1735) et 1799. C'était un peintre professionnel qui vivait de son art et l'enseigna à des élèves, mais qui, par son style et sa culture comme par ses clients et mécènes, appartenait à des cercles lettrés. Il fut particulièrement estimé pour sa peinture de fleurs et oiseaux. Pour en connaître plus sur sa vie et parallèlement pour voir le maximum possible de ses peintures, je partis de ce qui était relativement accessible dans les bibliothèques parisiennes : les biographies de vies de peintres rédigées par des lettrés des XVIII-XXè siècles et publiées dans des anthologies et les monographies locales. Très rapidement, il me fallut aller compléter ce fonds par d'autres écrits plus difficilement accessibles. J'eus heureusement l'occasion de partir en Chine pour des missions qui s'avérèrent très fructueuses.
Une mission de trois mois en Chine financée par un Bourse Aire culturelle me permit ainsi à l'automne 1998 d'explorer systématiquement le département des manuscrits anciens de la bibliothèque de Shanghai et de mettre la main sur des recueils de textes de lettrés (*biji ben*), amis ou connaissances de Fang Xun. Ce fut là ma première rencontre avec des manuscrits chinois originaux, certains tombant en poussière quand je les manipulai. Ma recherche sur la vie de Fang Xun s'apparenta à une véritable enquête policière, je ne lâchai aucune piste, dans les livres, les

recueils de poèmes, les biographies, les inscriptions sur les peintures, mais aussi en me rendant dans tous les lieux où le peintre avait séjourné. Je me retrouvai ainsi dans le village de Tongxiang ou la ville de Jiaxing, où je fus accueillie par un historien local qui me mena à travers la ville sur sa moto pour m'y montrer le peu de bâtiments anciens qui restait. Le XVIIIè siècle rencontra même le XXè siècle lorsqu'il m'emmena visiter le bateau ancré sur le Lac du Sud (Nanhu) où s'était tenue la dernière séance du premier congrès fondateur du PCC en 1921.

Je mis la même obstination à traquer les peintures de Fang Xun, constituant pour la thèse un catalogue de soixante-huit peintures encore conservées dans les musées ou collection privées[42]. La recherche de ces peintures me fit voyager du Sud au Nord de la Chine et me permit de rencontrer des personnes remarquables. Grâce à Marianne Bastid-Bruguière, je fus ainsi introduite au Musée de Shanghai. Je m'y fis deux amis, dont l'un devint par la suite directeur adjoint du musée (Li Chaoyuan). Obtenant l'aide du responsable du département des peintures, Shan Guoli, j'eus ainsi la chance de voir de près des peintures de Fang Xun et monsieur Shan m'écrivit d'utiles lettres d'introduction pour les musées environnant, Changshu, Suzhou, Jiaxing, Nankin. Je vis ainsi tous les musées, du plus moderne au plus modeste. Plus tard, après ma soutenance de thèse, je poursuivis sur ma lancée et je pus contempler enfin des peintures conservées au Musée de Palais à Pékin ou encore rendre visite à Hong Kong au collectionneur Harold Wong qui me montra ce qu'il conservait de Fang Xun dans son bel appartement peuplé de somptueuses antiquités qui donnait directement sur le champ de course.

Ce n'est pas peu de dire que cette partie de la recherche me passionna : non seulement par l'excitation et l'émotion de chercher et découvrir des documents rares et souvent uniques, des traces du passé, mais aussi par les lieux et les personnes que je rencontrai grâce à mon enquête. C'était une autre façon de rencontrer la Chine, que d'aller de musées en musées, de petites bibliothèques en

[42] Ce catalogue fut complété dans les années suivantes pour atteindre le nombre de quatre-vingt-trois peintures présentées dans mon article *d'Arts Asiatiques* de 2006.

petites bibliothèques avec parfois des scènes cocasses, comme lorsque à Tongli dans l'Anhui, on déroula pour moi une peinture sur une table de ping-pong dans le garage du musée en rénovation. Les personnes que je rencontrai, directeurs ou conservateurs de musées ou de bibliothèques, lettrés locaux, m'accueillirent toujours très bien, avec, souvent, la même question : « Mais pourquoi travaillez vous sur Fang Xun ? ». Pour eux, il paraissait difficilement concevable qu'on travaille sur un autre peintre du XVIIIè siècle que ceux figurant au panthéon des « Grands ». Mais je crois qu'une fois la surprise passée, mon entêtement à exhumer cette célébrité locale les touchait. La Chine de ces années-là était certes en plein développement, mais, même si quelques chauffeurs de taxi rechignèrent à m'emmener dans tel ou tel village du Zhejiang, « inintéressant », disaient-ils, « parce que trop vieux », il me semble que dans cette région-là du moins, l'attachement à la culture lettrée ancienne demeurait, chez ceux que je rencontrais, authentique et vivant. Parfois je me demande ce qu'il est advenu de ces petits musées et de leurs gardiens qui allumaient la lumière pour l'unique visiteuse que j'étais.

3) Transmettre

Si l'essentiel de mon temps était consacré à ma recherche sur Fang Xun et à mon apprentissage de la rigueur sinologique, je n'en poursuivis pas moins de fréquenter deux séminaires à l'ENS : le séminaire en histoire de l'art de Nadeije Laneyrie-Dagen et le séminaire cinéma, dont j'étais co-organisatrice avec Ludivine Bantigny et Marguerite Chabrol. J'eus aussi l'occasion d'enseigner une année à l'université Paris 7-Denis Diderot, un cours de DEUG consacré à l'usage du français dans le domaine universitaire.

Dans ces deux séminaires, et bien entendu aussi lors de mon enseignement à l'université, la question de la transmission de ma connaissance sur la Chine se posait. J'étais, et je suis toujours, extrêmement sensible à cette question, n'envisageant pas d'accumuler les connaissances sur la Chine dans un autre but que

celui de les transmettre, à mes collègues d'une part, mais aussi à tous ceux qui en France manifestaient de la curiosité pour cette culture, tout en confessant leur timidité ou leur incompétence vis à vis d'elle.

J'avais pu constater combien souvent en France la vulgate sur la Chine reposait sur des fantasmes, des mythes. C'était particulièrement le cas, il me semblait, dans le domaine des arts chinois, reposant beaucoup sur la fascination de l'exotisme. Dans les expositions parisiennes, les peintures chinoises étaient ainsi souvent présentées comme des images sans histoire, prétextes à des élucubrations esthético-philosophiques qui n'avaient que faire des contextes, des processus artistiques et des modes de « consommation » localisés et historicisés[43]. Ou alors, on alignait sans questionner leur authenticité, les « chefs d'œuvres immortels » sortis de grands musées, l'art de cour venant côtoyer sans explication des peintures réalisés par des moines *chan*, des lettrés se qualifiant d'« amateurs » ou des artistes professionnels travaillant en atelier et déléguant parfois la tâche à des disciples. Thématiquement, la peinture de paysage était largement privilégiée, sans même que l'on rende les spectateurs sensibles aux variations de motifs et de style qui font l'intérêt du genre.

Tout, dans mon apprentissage, se révoltait contre cette forme de simplification. Aux Etats-Unis et en Angleterre au même moment, des expositions se montaient, des ouvrages se publiaient qui bouleversaient totalement cette vision éthérée de la peinture chinoise, la replaçant dans des chronologies, des contextes historiques et sociaux décapants. Michèle Pirazzoli ne cessait de nous le montrer dans ses cours : l'histoire de la peinture chinoise était en train de se renouveler, de se transformer, il me paraissait presque malhonnête de ne rien en dire au public français[44].

---

[43] Le pire fut atteint, de mon point de vue avec l'exposition « Montagnes Célestes : Trésors des Musées de Chine », aux Galeries Nationales du Grand Palais qui se tint à Paris du 30 mars au 28 juin 2004. L'exposition présentait des peintures exceptionnelles, qui n'avaient jamais été montrées en France et permettaient vraiment, à qui savait regarder, de prendre conscience de l'ampleur et la richesse de cette peinture. Mais en même temps, les textes de présentation noyaient le tout dans une sorte de discours esthétique qui n'aidait guère le spectateur néophyte à percevoir les subtilités de cet art ni ses évolutions historiques.

[44] Outre les ouvrages cités en première partie, je mentionne ici d'autres qui marquèrent durablement mon approche de la peinture chinoise : Richard Ellis Vinograd, *Boundaries of the Self:*

La profession des historiens de l'art anglo-saxons, qui, aux Etats-Unis en particulier, étaient souvent conservateurs de musée, ou enseignants dans des départements d'histoire de l'art et non d'études chinoises, me convainquit aussi qu'il était possible d'associer spécialisation et transmission (un mot que je préfère à celui, négativement connoté en France, de vulgarisation). Par ma pratique, je commençai même à être convaincue qu'il fallait que l'histoire de la peinture chinoise s'intègre dans une histoire globale. Il y avait deux raisons au moins à cette conviction : je me rendais compte, à les lire, combien les historiens de l'art anglo-saxons travaillaient sur l'art chinois à partir de problématiques, voire d'outils méthodologiques qu'ils empruntaient à leurs collègues occidentalistes avec qui ils dialoguaient. J'étais en revanche extrêmement méfiante pour tout ce qui relevait d'une histoire comparée : l'acuité des connaissances s'émoussait dans le processus de comparaison, qui ressortait souvent à un processus de simplification. Ainsi, l'effort d'associer dans un même projet, souvent sous la forme d'une exposition et d'un catalogue, transmission, exigence scientifique et dialogue avec les sciences humaines me parut la réponse aux impasses du comparativisme.

Pour ce qui est de la peinture, j'eus la possibilité d'expérimenter des formes de transmission. D'une part, j'intervins au séminaire d'histoire de l'art de Nadeije Laneyrie-Dagen. Je cherchais alors à parler de la peinture chinoise et surtout à la montrer, autrement que cela était fait en France, convaincue qu'une meilleure connaissance de celle-ci chasserait les fantasmes et les simplifications. Je voulais aussi montrer qu'il était possible de se servir d'un texte, d'une peinture, d'un artiste précis pour ouvrir sur des questions plus larges. L'exercice fut toujours de mon point de vue stimulant.
D'autre part, j'eus l'occasion, une fois encore grâce à Nadeije Dagen, d'écrire pour

---

Chinese Portraits, A.D. 1600-1900, Cambridge University Press, 1992, Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, University of Chicago Press, 1996, Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Londres, Reaktion Books, 1997.

les Editions Hazan un petit livre sur la peinture chinoise que je cherchai à concevoir selon ces convictions. C'est en effet en pensant à la façon dont on parlait de la peinture chinoise en France, mais aussi en découvrant l'importance des textes rédigés dans les marges des peintures par les peintres ou les spectateurs de leurs œuvres, que je conçus l'idée de *Poèmes sans paroles* (1999). S'il s'agit d'un modeste livre que j'ai rédigé rapidement (en trois mois) et selon une forme contrainte en me servant presque exclusivement de sources secondaires, je reste cependant fière d'un ouvrage qui avait le souci de restituer une expérience artistique particulière.

Le cinéma me donna une autre occasion de réfléchir à cette question et de tenter des formes de transmission. Je continuai ces années-là en effet à co-organiser avec Ludivine Bantigny et Marguerite Chabrol le séminaire cinéma. Ce séminaire me permit d'analyser pour un auditoire de non spécialistes des films chinois pris dans des époques et des cinématographies variées. Je travaillai ainsi au fil des thématiques sur des films anciens comme *Le Printemps dans une petite ville* (*Xiaocheng zhi chun*, Fei Mu, 1948), la cinématographie de Hong Kong ou de Taiwan, ou encore les réalisateurs dits de la Cinquième génération (Zhang Yimou et Chen Kaige) tout en découvrant ces jeunes cinéastes dits indépendants dont on commençait à parler en France (le premier film de Jia Zhangke, *Xiao Wu* sortit en 1997 et je pus voir *Suzhou River* (*Suzhou he*, 2000) de Lou Ye avant sa sortie en salle). Le cinéma chinois commençait dans ces années-là à occuper une place importante dans mes activités parallèles à la thèse. A mon retour de Taiwan, j'avais en effet fait connaissance avec Marie-Claire Quiquemelle, alors Ingénieure d'étude au CNRS. Elle s'occupait du Centre de documentation sur le cinéma chinois (CDCC), association hébergée chez elle dans son appartement de la rue Mandar, mais qui avait également en dépôt des films anciens aux Archives du film de Bois d'Arcy[45].

[45] L'histoire de ce Centre est rocambolesque et difficile à établir. Selon Marie-Claire Quiquemelle, les films (une centaine de bobines, 16 et 35mm) auraient été ramenés de Hong Kong dans les années 1970 via la valise diplomatique par elle et un groupe d'amis. Il s'agissait de vieilles bobines en train de pourrir dans des hangars dont personne ne voulait. Ce sont certains de ces films qui

Marie-Claire Quiquemelle, quand elle n'était pas en Chine, vivait au milieu d'un océan de documents sur le cinéma chinois : livres, affiches, photographies, cassettes VHS, VCD, DVD, … Par intérêt pour ce cinéma et par amitié, je lui proposai de l'aider à trier ces documents pour éventuellement ensuite trouver un lieu susceptible d'héberger sa collection. Ce fut par Marie-Claire que je vis les premiers films de la Lianhua, en particulier *Les petits jouets* (*Xiao Wanyi*, Sun Yu, 1933) et *Femmes Nouvelles* (*Xin Nüxing*, Cai Chusheng, 1934), présentés dans le cadre de journées de l'Association Française d'Etudes Chinoises. Elle me fit comprendre combien le cinéma chinois, et tout particulièrement celui d'avant 1949, était méconnu. Elle me fit partager son enthousiasme pour ces films et son envie de les faire connaître à d'autres. Marie-Claire n'avait de cesse de trouver des opportunités de projections de films[46], et à la suite de quelques-unes de ces séances, je commençai à me demander si le cinéma ne pourrait pas être un moyen d'accès à la culture chinoise plus aisé (que la peinture) pour les spectateurs français. Ainsi, même si à l'époque mes réflexions sur le cinéma chinois tournaient plus autour du lien entre cet art et les arts visuels anciens, cette rencontre marqua le début d'une longue histoire.

Je soutins ma thèse de doctorat d'études chinoises en décembre 2000. J'avais l'ambition dans cette thèse d'y faire se rencontrer la spécialisation rigoureuse que j'avais apprise auprès de François Martin et de Michèle Pirazzoli et la dimension réflexive héritée de mon éducation philosophique. Je voulais aussi, et ceci demeure une antienne, que ma recherche sur la peinture chinoise puisse s'adresser et intéresser d'autres interlocuteurs que les spécialistes du monde chinois et qu'un

---

appartenaient à l'actrice Tung Yuejuan et qui furent ensuite donnés aux Archives de Taipei en 1993.

[46] Marie-Claire Quiquemelle et le CDCC sont à l'origine de plusieurs manifestations essentielles pour la découverte du cinéma chinois en France dont la rétrospective qui eut lieu au Centre Georges Pompidou en 1985 et qui donna lieu à l'excellent catalogue Jean-Loup Passek, Marie-Claire Quiquemelle, (éd.), *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

dialogue s'établisse entre historiens de l'art occidental et sinologues. Ceci se refléta dans le jury, composé d'un historien de l'art occidental (Hubert Damish) et de quatre spécialistes de la Chine (F. Martin, M. Pirazzoli, C. Gys-Vermande, I. MacMorran). Je garde un souvenir mitigé de la soutenance car autant il me sembla que l'historien de l'art occidental avait compris et apprécié ma démarche, autant certains des membres de mon jury parurent rétifs à ce genre d'ambition. Leur mauvaise humeur se manifesta de façon suffisamment désagréable pour me blesser profondément. A l'issue de ma thèse, j'étais décidée à continuer mon travail loin de la sinologie, tout en conservant l'exigence scientifique que j'avais apprise de mes deux maîtres respectés.

B. Texte et Image (2001-2003)

J'eus beaucoup de chance dans ma carrière. Je n'ai jamais été confrontée à l'angoisse de savoir comment j'allais gagner ma vie ou même poursuivre mes recherches. Ainsi, j'étais boursière de la Fondation Thiers lorsque je passai pour la première fois le concours du CNRS au printemps 2001. Je le passai sans aucune illusion sur ce qui m'attendait, essentiellement parce que François Martin m'avait dit qu'il était important de se présenter rapidement afin d'en faire l'expérience. J'avais cependant beaucoup travaillé mon dossier : quitte à me présenter, il fallait le faire sérieusement (j'ai du mal à ne pas faire les choses avec conviction…). Je fus classée première sur une liste de trois candidats sélectionnés par la commission de la section 33 comme chargés de recherche deuxième classe. Cette élection survint de façon si rapide que j'avais à peine eu le temps de me poser des questions sur la suite de ma carrière. Spontanément, je me voyais plutôt aller vers l'université car j'aimais enseigner. Mais un poste au CNRS ne se refuse pas. Il me permettait en outre de travailler en spécialise de la Chine sans nécessairement le faire chez les sinologues. C'est ainsi qu'en octobre 2001 j'intégrai le Centre d'études de l'écriture et de l'image, qui était à l'époque une unité du CNRS et de l'université Paris

Diderot-Paris 7, dirigée par Anne-Marie Christin, Professeur de littérature (occidentale) dans cette même université.

1) Le CEEI

Je n'avais pas choisi ce Centre par hasard. J'y suivais les séminaires depuis déjà quelques années, introduite dans ce lieu par Marianne Simon-Oikawa, mon ancienne camarade du Séminaire Extrême-Orient de l'ENS qui travaillait sur la poésie visuelle au Japon[47]. Le Centre d'étude de l'écriture (CEE) avait été créé en 1980 par Anne-Marie Christin. C'était un lieu extrêmement convivial, où se rencontraient des spécialistes des écritures cunéiformes, égyptiennes, ou extrême-orientales[48] mais aussi des littératures et écritures occidentales[49].

Deux postulats se retrouvent, à l'origine des travaux d'Anne-Marie Christin et du Centre : « l'iconicité de l'écriture » et « la matérialité de l'objet écrit »[50]. Le premier postulat s'oppose à l'idée que l'écriture serait une simple retranscription des sons du langage : « L'écriture ne reproduit pas la parole, elle la rend visible ». Ainsi, c'est l'hybridité de l'écriture, langage *et* image, qui est considérée et il s'agit d'insister sur la logique visuelle plutôt que la logique phonétique. On comprend dès lors que les écritures idéogrammatiques aient passionné Anne-Marie Christin. Celles-ci par ailleurs lui ont permis de réfléchir au lien entre les signes d'écriture et leurs supports. Car l'écriture pour Anne-Marie Christin se situe du côté de l'apparition, de l'inscription sur une surface plane et exposée (la pensée de l'écran), proche en ceci des figures visuelles comme ces dessins des grottes préhistoriques, chacun

[47] Sa recherche portait sur les *moji-e* (images en écriture) à l'époque d'Edo et à l'ère Meij.
[48] Parmi les membres « historiques » du CEEI, on compte Jean-Marie Durand, professeur au Collège de France, Pascal Vernus, directeur d'études à EPHE, IVe section, Jacqueline Pigeot, professeur émérite à l'Université Paris Diderot-Paris 7. Pour la Chine, Anne-Marie Christin s'était essentiellement adressée à Léon Vandermeersh, directeur d'études à l'EPHE, Vè section et Jean-Pierre Drège, directeur d'études à l'EPHE, IVè section.
[49] Par exemple, Béatrice Frankael, directrice d'études à l'EHESS (anthropologie des écritures) ou Ségolène Le Men, professeur en histoire de l'art à l'Université Paris X.
[50] Voir la présentation du CEEI http://www.ceei.univ-paris7.fr/00_presentation/index.html, consulté le 3 février 2014.

étant isolée mais reliée par l'intervalle[51]. Le second postulat, la matérialité de l'écriture, découle de cette réflexion sur la prépondérance du support dont il s'agit d'explorer la notion. L'idée centrale est que les formes matérielles produisent du sens : pour l'écriture, il s'agit d'explorer la matérialité, relevant de « la mise en écriture (calligraphie, typographie), de la mise en page, de la mise en texte, de la mise en livre et de l'articulation du texte et de l'image »[52].

J'avais suivi les séminaires d'Anne-Marie Christin au Centre durant ma thèse. Avec les doctorantes en littérature et histoire de l'art du Japon Marianne Simon-Oikawa, Claire Akiko Brisset (aujourd'hui Maître de conférences à l'UFR LCAO, Université Paris Diderot-Paris 7) et Estelle Bauer (aujourd'hui Maître de conférences à l'INALCO) et sous le patronage de notre aînée Cécile Sakai (Professeur en littérature japonaise à l'université Paris Diderot-Paris 7), nous formions le pôle « Extrême-Oriental ». Les travaux d'Anne-Marie Christin rejoignaient et nourrissaient mes réflexions sur la peinture chinoise. Avec la peinture chinoise, je me trouvais en effet face à un espace mixte, où image et écriture idéogrammatique cohabitent, de deux façons au moins : parce que les instruments et matériaux utilisés (le pinceau, l'encre, les supports : rouleau de papier ou de soie) étaient communs aux peintures et aux calligraphies ; parce qu'en Chine, il est d'usage que le peintre, mais aussi les collectionneurs et les propriétaires des peintures, portent à côté de l'image une inscription manuscrite, appréciation de l'image, description des circonstances dans lesquelles celle-ci a été réalisée ou vue par le spectateur. Par ma pratique comme chercheuse et spectatrice, je ne pouvais que constater qu'une peinture ne pouvait se regarder autrement en Chine que dans ce va-et-vient entre le texte et l'image, va-et-vient facilité par la dimension iconique de l'écriture calligraphiée, mais aussi par la façon dont la peinture en Chine se façonne par un répertoire de traits, de formes ou de motifs au nombre limité mais aux

[51] Voir aussi *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Flammarion, 2009 et *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011.

[52] Voir la présentation du CEEI http://www.ceei.univ-paris7.fr/00_presentation/index.html, consulté le 3 février 2014.

combinaisons multiples qui ne sont pas sans rappeler les processus même de formation de l'écriture[53]. Ainsi, face à une culture visuelle dont la singularité me paraissait de plus en plus forte, les réflexions développées au CEEI m'apportaient des clefs, à la fois pour l'analyser, à la fois pour tenter de proposer aux spectateurs occidentaux qui se disaient « fascinés » par l'art chinois, des outils de compréhension qui, je l'espérais, trahissaient le moins possible les pratiques spectatorielles en Chine.

Anne-Marie Christin m'accueillit très chaleureusement comme chercheure sans son Centre et proposa même de transformer le CEE en CEEI (I pour image) pour ménager une véritable place à ma recherche sur la peinture chinoise. C'était le moment où la grande aventure que fut la publication de l'*Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia* était en cours d'achèvement[54]. J'appréciais beaucoup de voir Anne-Marie Christin s'entourer de spécialistes et j'espérais donc pouvoir combiner mes deux exigences : une spécialisation dans le domaine des études chinoises et la mise en forme réflexive, ou théorique, à l'adresse de mes collègues de sciences humaines non orientalistes et plus largement d'un public cultivé occidental.

2) Le lisible et le visible de la peinture

J'entrai au CNRS avec un projet de recherche consacré à un catalogue de peintures rédigés au XVIIè siècle par Gao Shiqi (1645-1704), un lettré qui fut un proche de l'empereur Kangxi jusqu'en 1689 avant de connaître la disgrâce. Le catalogue de peinture le *Jiangcun xiaoxia lu* (dont une traduction pourrait être : Catalogue d'un passe-temps d'été de Jiangcun, compilé en 1693) rassemblent les descriptions des peintures et des calligraphies que Gao Shiqi a vues chez des amis collectionneurs de

[53] Je renvoie à ce sujet au passionnant ouvrage de Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
[54] *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, Textes réunis et présentés par Anne-Marie Christin, Paris, Flammarion 2001, réédition 2012.

la région du Zhejiang. Mon projet était, à partir de ce catalogue qui servit de modèle au catalogue des collections impériales de l'empereur Qianlong (règne 1736-1799), d'étudier les descriptions de peintures, en les comparant si possible avec les œuvres encore conservées, d'analyser les catégories esthétiques proposées dans le catalogue et de réfléchir au lien qui unissait les peintures et les textes les accompagnant. C'était un projet d'histoire de l'art qui résonnait bien avec les recherches menées au CEEI et prolongeait les réflexions engagées dans la dernière partie de ma thèse.

J'avais aussi prévenu Anne-Marie Christin que je souhaitais mettre en route une recherche sur le cinéma chinois de la période Républicaine. Suivant l'exemple de Marie-Claire Quiquemelle, j'avais commencé depuis l'année 2000 à acheter les films produits en Chine entre les années 1920 et les années 1950 mis sur support VCD et comptais bien ouvrir un nouvel axe de ma recherche. Je ne savais encore en quoi il consisterait, cherchant d'abord à connaître ce cinéma en regardant le plus de films possibles.

C'est donc autour de la question des descriptions de peinture et du lien entre le visible et le lisible que mes travaux s'orientèrent principalement.

J'avais publié un premier article issu d'une communication que j'avais donnée en septembre 2001 qui reprenait des éléments de la troisième partie de ma thèse, consacrée aux trente peintures anciennes décrites par Fang Xun dans son traité[55] : **« De l'image à l'action: les descriptions de peintures dans la culture lettrée chinoise » (art. 1)**[56]. Partant de l'idée que « si toute image appelle le regard du spectateur, tout regard est aussi un acte culturel avec ses spécificités », je cherchais à comprendre « la dynamique qui s'opère entre le spectateur lettré et la peinture qu'il

[55] Colloque « De l'image à l'action : la dynamique des représentations visuelles dans la culture intellectuelle et religieuse de la Chine » organisé par l'EFEO avec le concours de Reid Hall/Columbia University, du Collège de France et de la Fondation Chiang Ching-kuo, Paris, 3 au 5 septembre 2001.

[56] *Etudes Chinoises,* vol. XXI, n°2, printemps-automne 2002.

contemple » à partir des textes de Fang Xun. Je montrais en particulier comment bien des descriptions de peinture mêlaient souvenir visuel et mémoire textuelle, comment les peintures étaient vues à travers le crible de textes littéraires les accompagnant et se répondant les uns les autres à travers les âges. Les lettrés regardant une peinture et portant éventuellement à leur tour un jugement ou une composition littéraire dans ses marges rejoignaient ainsi « une communauté lettrée idéale et atemporelle » (p. 90) qui faisait de la peinture un « objet-lieu », un « dispositif », permettant « la communion des esprits ».

La notion de dispositif me parut particulièrement fructueuse pour étudier la peinture chinoise *du point de vue* du spectateur. C'est cette idée que je développai à partir d'une peinture de Fang Xun que j'avais eu la chance de pouvoir étudier au musée du Palais de Pékin en 2002. **« Peinture et mémoire : la dynamique de l'image et de ses inscriptions dans une peinture de Fang Xun (1737-1799)» (art. 2)**[57] étudie ce dispositif particulier contenant, outre une image peinture, trois textes calligraphiés par le peintre et des collectionneurs plus tardifs dans l'espace de l'image et dans les marges du support qu'est le rouleau vertical. En travaillant sur la signification de l'image, en traduisant les textes et en reconstituant la chronologie des inscriptions, j'en venais à analyser attentivement les interactions entre les trois inscriptions et l'image. Je concluais en montrant comment les spectateurs intervenant dans l'espace peint devenaient producteurs, transformant la nature et la signification de l'œuvre. Car les textes successifs inscrivaient l'image dans un mouvement temporel, et, « arrachant le spectateur à la stricte contemplation d'une représentation », le menaient à une sorte de voyage dans le temps qui en retour conférait à l'image « un caractère d'universalité » (p. 43) [58].

[57] Dans A. Kerlan-Stephens et Cécile Sakai éd., *Du visible au lisible : texte et image en Chine et au Japon* », Arles, Philippe Picquier, novembre 2006.

[58] Je mentionne ici un autre article qui allait dans le même sens, publié dans un volume offert aux collectionneurs américains Roy et Marilyn Papp, qui possédaient une peinture de Fang Xun que j'ai eu l'immense chance de pouvoir étudier de près lorsqu'elle fut exposée au musée Cernuschi

Cet article fut publié dans un recueil que je co-éditai avec Cécile Sakai à l'issue d'un séminaire que nous tînmes au CEEI. Outre les habituels spécialistes de l'art et de la littérature japonaise fréquentant le Centre, je fis venir de jeunes doctorants en études chinoises dont les travaux me paraissaient novateurs et propres à répondre aux questionnements du Centre : ce fut le cas d'Olivier Venture (actuellement Maître de conférence, EPHE, IVè section) et de Cédric Laurent (actuellement Maître de conférence à l'Université de Rennes 2), le premier faisant son doctorat à l'EPHE sur la pratique de l'écrit dans la Chine ancienne (XIIIè siècle avant notre ère jusqu'au IIIè siècle de notre ère), le second travaillant sur la peinture narrative chinoise profane sous les Ming dans le cadre d'un doctorat à INALCO.

Du visible au lisible : texte et image en Chine et au Japon **(art. 3)**[59] fut l'aboutissement de ces rencontres. L'ambition du séminaire et de ce volume était, comme nous l'expliquons dans l'introduction, de rassembler différentes études de cas sur les relations entre le texte et l'image en Chine et au Japon. Nous donnant pour objectif commun « la question des effets de l'écriture dans l'expression artistique, picturale et littéraire en Chine et au Japon » (p. 8), trois aspects des relations entre le visible et le lisible étaient abordés : l'importance du support et des lieux où sont présentées les œuvres, la visibilité de l'écriture, et les effets visuels de l'écrit depuis la fin du XIX^{e} siècle. Dans chaque partie, il s'agissait aussi de souligner en les faisant dialoguer les écarts fructueux entre les pratiques issues de deux cultures communément considérées comme proches.

Ce séminaire et l'édition de l'ouvrage furent notre apport aux réflexions menées au CEEI. Le choix de rester « entre spécialistes de l'Extrême-Orient » était volontaire : il ne s'agissait pas d'engager un démarche généraliste et comparative mais

---

en 1999. L'article fut écrit à cette même période mais publié bien plus tard : « *Glimpses of the Duanwu Festival* by Fang Xun (1736-1799): commemorative painting or private souvenir? », in *Phoebus* 9, Arizona State University, Juillet 2006 (art. 4).

[59] A. Kerlan-Stephens et Cécile Sakai éd., *Du visible au lisible : texte et image en Chine et au Japon* », Arles, Philippe Picquier, novembre 2006.

d'apporter des éléments précis pouvant nourrir les réflexions que les uns et les autres menaient par ailleurs autour de ces thématiques.

Mes deux années au CEEI furent très stimulantes. Seule chercheure CNRS dans une équipe composée principalement d'enseignants-chercheurs, je bénéficiais d'un traitement de faveur en termes de financements. Je pus ainsi effectuer un séjour de recherche en Chine de trois mois (premier semestre 2002), qui me permit dans un premier temps de rentrer en contact avec des historiens de l'art et de la peinture chinoise à Pékin (je séjournai ainsi un mois l'Université Normale de la Capitale et passai aussi du temps en recherche au Musée du Palais), puis de poursuivre ma « chasse aux peintures » de Fang Xun dans la région du Jiangnan et à Hong Kong. Mais j'eus aussi la possibilité de me rendre à Dublin, accueillie au Trinity College par Barbara Wright (Département de français). Celle-ci me fit découvrir les richesses de la Chester Beatty Library qui possédait une belle collection de peintures chinoises et japonaises sur lesquelles je songeais un temps travailler.
Seule ombre au tableau : les problèmes institutionnels que connaissait le CEEI. Son association avec le CNRS était ténue : à part moi et une secrétaire, aucun autre personnel CNRS n'y était en poste et la situation n'évolua pas positivement dans les années qui suivirent. Le CEEI fut ainsi transformé en FRE (Formation de recherche en évolution) et risquait de perdre son partenariat avec le CNRS. L'association avec d'autres équipes de recherche CNRS s'avérait urgente. Une des éventualités envisagées fut le rapprochement avec le LAHIC (Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture). Je n'eus guère le temps de m'interroger sur la question : absente du CEEI pour des raisons personnelles à partir de janvier 2003, j'apprenais en août 2003 par une lettre du CNRS que le CEEI n'étant plus un laboratoire associé au CNRS depuis le 1er janvier 2003 : j'étais priée de me trouver une nouvelle affectation.

C. Des images aux pratiques lettrées, de la peinture au cinéma (2003-2006)

Courant août 2003 je dus, dans l'urgence, chercher un nouveau laboratoire d'accueil au CNRS. Au CEEI, la question de ma marginalité n'avait pas été sans poser parfois problème et il me sembla à ce moment-là plus raisonnable de « rentrer dans le rang ». Je me tournai vers ceux que je connaissais : François Martin et Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, et rejoignit l'UMR EPHE-CNRS qui s'intitulait alors Centre de recherche sur la civilisation chinoise (UMR 8583) et était logée dans les locaux du Collège de France rue du Cardinal Lemoine au dessus de son Institut des Hautes Etudes Chinoises et de sa très riche bibliothèque. Comme attendu, cette nouvelle affectation eut des conséquences sur mes travaux et leurs orientations.

1) Un nouveau monde

Je changeais complètement d'univers : le Centre était l'héritier d'une équipe qui s'était constituée en 1973 pour le catalogage scientifique et l'étude des documents de Dunhuang (manuscrits et peintures), rapportés au début du XXè siècle par Paul Pelliot. Parallèlement à ce travail, et à sa suite, les membres de l'équipe s'étaient engagés dans l'exploitation intensive de l'ensemble des cinquante mille documents de Dunhuang conservés en Chine, en France, au Royaume Uni, en Russie et au Japon, ainsi que des manuscrits découverts dans la région de Turfan et dans d'autres sites du Turkestan chinois. Leur expertise dans le domaine était reconnue bien au-delà de la France[60].

Le fonctionnement du Centre divergeait en bien des points de ce que j'avais connu au CEEI : l'équipe était plus étoffée, installée et stable sur le plan institutionnel, même si elle comptait peu d'ingénieurs et d'ITA[61]. La majorité des membres[62]

[60] Je cite ici librement le site de présentation du Centre. http://www.crcao.fr/spip.php?article95, consulté le 25 février 2014.

[61] Il n'y avait pas de secrétaire par exemple. L'Ingénieur de recherche actif était alors Richard Schneider (Ingénieur de recherche EPHE).

[62] Jean-Pierre Drège (Directeur d'études émérite - Ecole pratique des hautes études), Pierre-Henri Durand (Directeur de recherche-CNRS), Marc Kalinowski (Directeur d'études-EPHE), François Martin, Rémi Mathieu (Directeur de recherche, CNRS), Christine Mollier (Directrice de

étaient directeurs d'études à l'EPHE en IVè ou Vè sections et travaillaient en histoire, histoire de l'art et archéologie, philologie ou en études religieuses sur la Chine ancienne et pré-moderne avec comme point commun l'exploitation privilégiée des sources et des matériaux primaires (manuscrits, artefacts, vestiges archéologiques) ou encore un travail de terrain dans le domaine des religions. Mais les objets et les champs de la recherche étaient peu rassembleurs au-delà de ces pratiques scientifiques fédératrices. Contrairement au CEEI, il n'y avait d'ailleurs pas de séminaire commun.

Les habitudes de travail différaient aussi. Il n'y avait pas, comme c'est d'ailleurs souvent le cas à Paris (le CEEI était dans la même configuration), de bureau prévu pour les chercheurs : l'équipe disposait d'une seule salle de réunion pouvant contenir une vingtaine de personnes avec une annexe pour quatre postes d'ordinateurs. Les chercheurs CNRS ne venaient donc pour ainsi dire jamais au Centre, travaillant chez eux, en bibliothèque ou en Chine ; quant aux collègues enseignant c'était à l'EPHE qu'ils se rendaient. Le Centre était donc habituellement fréquenté par les doctorants, l'unique Ingénieur de recherches ou quelques chercheurs CNRS en mal de sociabilité. Nous avions en revanche accès directement aux réserves de la Bibliothèque de l'IHEC et je passai de nombreuses heures à fouiller dans ses rayonnages.

2) Les cercles de la reconnaissance : le réseau plutôt que l'individu

Mon projet de recherche sur les catalogues et les collections de peinture du XVIIIè siècle correspondait relativement bien aux orientations générales de l'équipe, même si j'étais la seule à travailler sur la peinture chinoise et sur une période tardive. Evidemment, la dimension plus réflexive que j'avais développée autour des relations entre texte et image avec mes collègues japonologues au CEEI était plus

---

recherche-CNRS), Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, Alain Thote (Directeur d'études-EPHE), Eric Trombert (Directeur de recherche-CNRS), Françoise Wang-Toutain (CR 1-CNRS). Des membres de l'EFEO (Alain Arrault, Michela Bussotti, Marianne Bujard) furent également associés au Centre.

marginale car même si certains des membres de l'équipe avaient parfois collaboré ponctuellement avec Anne-Marie Christin (c'était le cas de Jean-Pierre Drège), leurs priorités étaient ailleurs. Sans que mes propres interrogations cessent du fait de mon départ du CEEI, celles-ci furent infléchies par mon nouvel environnement de travail. Les questions que j'avais lancées au CEEI portaient sur les peintures et leurs inscriptions, mais aussi sur les pratiques du spectateur qui intervenait par ses textes sur la peinture. L'analyse par les pratiques n'était pas juste un détour, mais une nécessité : c'est en tentant de comprendre précisément comment un lettré regardait une peinture, comment il l'appréciait, que j'espérais réfléchir aux relations entre texte et image en Chine. Ainsi, entre 2003 et 2006, je réorientai mes recherches vers des analyses qui s'appuyaient plus sur des questions sociologiques, voire anthropologiques, relatives à la culture visuelle et aux goûts et pratiques artistiques lettrées.

Cette évolution donna lieu d'abord à un article qui reprenait et poursuivait le travail de thèse sur la biographie de Fang Xun. J'avais choisi de ne pas publier cette thèse en l'état. La traduction du traité ne me paraissait pas satisfaisante ; les deux autres parties de la thèse étaient trop hétérogènes pour pouvoir constituer un seul et même ouvrage. Mes premiers articles m'avaient permis d'avancer mes hypothèses sur la question de la description de peintures. Je choisis de rédiger un article qui conclurait mon travail sur Fang Xun en le faisant porter sur sa biographie et ses peintures. Mais l'angle que je choisis n'était pas exactement celui de la biographie. A travers la figure de Fang Xun, c'est avec les outils de la sociologie de l'art que m'intéressai aux conditions de vie et de travail d'un artiste chinois assez représentatif du milieu des peintres lettrés du XVIIIè siècle et aux goûts des élites locales lettrées constituant la majeure partie de sa clientèle. **« Un peintre lettré de la région de Hangzhou au XVIIIè siècle : Fang Xun (1737-1799) et les cercles**

de la reconnaissance » (art. 5) [63] part d'un constat : la difficulté, voire l'inanité, d'écrire une biographie pour un artiste comme Fang Xun, personnalité peu connue sinon par des textes tardifs et avares en information. Je proposais donc plutôt d' « étudier le réseau plutôt que l'homme, ou (d') étudier le réseau *et* l'homme » (p. 31). Il s'agissait, à partir de l'idée de « cercles de la reconnaissance », de montrer comment s'était constituée la notoriété de l'artiste, de son vivant et au-delà. Je travaillai sur les relations sociales du peintre, que je plaçai au cœur de trois réseaux concentriques : le cercle des peintres et confrères, le cercles des amis et intermédiaires, le cercle des commanditaires, clients et amateurs. Chaque cercle avait ses propres mécanismes de reconnaissance, mais il y avait aussi des interactions entre ces différents cercles et c'est ainsi que s'était construite la réputation professionnelle du peintre et bâtie sa postérité. M'appuyant sur le renouvellement des connaissances en l'histoire et histoire de l'art de la période de Qianlong et m'intéressant aux caractéristiques socioculturelles des fréquentations de Fang Xun, je proposais aussi de souligner les spécificités des pratiques et des goûts artistiques d'une élite locale, celle de la région du nord du Zhejiang en analysant les peintures réalisées par Fang Xun et les appréciations portées à leur sujet de ce point de vue.

Je perçois aujourd'hui, dix ans après la rédaction de cet article, combien il fut important pour la mise en place d'une réflexion que j'ai, par bien des aspects, reportée sur le cinéma chinois. La question des réseaux de sociabilité artistique, comme éléments majeurs de la création, le lien entre les images, les pratiques spectatorielles et les goûts du public, et plus largement ce point de rencontre entre l'univers lettré et l'univers visuel, sous-tendent le travail que j'ai entrepris sur l'histoire de la Lianhua. Les images, dans ce type de travail, ne peuvent être étudiées

[63] *Arts Asiatiques*, vol. 60, automne 2005 [2006], 31 p. Disponible en ligne sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/arasi_0004-3958_2005_num_60_1.
Une partie de cet article a ensuite été repris en chinois : "Shiba shiji Hangzhou diqu de huajia Fang Xun ji qi zuopin (The 18th Century Hangzhou Artist Fang Xun and His Works)", *Palace Museum Journal*, 2008, n°3, N°137, p. 110−124.

qu'une fois bien défini leur contexte de production et de « consommation » qui en tant que tel forme un monde, un monde visuel ; elles me paraissent être, à tort ou à raison, des voies d'accès, des fenêtres, vers l'âme de ceux qui les regardèrent, les apprécièrent, les aimèrent et vers leur monde. C'est d'ailleurs sur ces mots que se concluait l'article d'*Arts Asiatiques* de 2005 : « On perçoit ici la complexité d'un monde qui, à l'image des peintures de Fang Xun, regardait vers le passé tout en prenant acte des bouleversements sociaux en cours ».

3) Les lettrés et les objets d'art : histoire des collections et des collectionneurs

Les usages de l'image m'avaient amené évidemment à m'intéresser au monde des collectionneurs d'art. C'étaient souvent ceux-ci qui signaient les inscriptions sur les peintures que j'étudiais ou ces catalogues auxquels je consacrais ma recherche. Des discussions avec Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, que je continuais de voir très régulièrement, m'avaient fait découvrir les recherches passionnantes qui se menaient sur l'histoire des collections d'art en Europe, de Krzysztof Pomian[64] à Francis Haskell[65]. L'une et l'autre ne pouvions que déplorer d'une part le « retard » des études chinoises dans ce domaine, et d'autre part le manque de dialogue sur ces questions entre nos confrères historiens de l'art occidental et extrême-oriental. Je n'avais pas perdu mon désir de travailler dans le décloisonnement des disciplines ; Michèle Pirazzoli partageant et soutenant cette envie, nous décidâmes d'organiser un colloque autour du thème des collections d'art en Chine où seraient invités également des spécialistes occidentaux.

Le colloque *Autour des collections d'art en Chine au XVIIIè siècle* se tint les 23 et 24 juin 2006 à l'INHA, à Paris. Réunissant des historiens de l'art chinois mais aussi japonais et occidental, il permit d'engager un dialogue fructueux entre spécialistes de ces trois aires culturelles et de dessiner des perspectives de

[64] Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle, Gallimard, Paris 1987.

[65] Francis Haskell, *Mécènes et Peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Andrée Lyotard-May et Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1991.

recherches pour le domaine chinois. Ce fut par exemple l'occasion de souligner que nous manquions de données matérielles concernant les collections d'art chinoises : sur les prix des objets, les modes de circulation et/ou de transmission de ceux-ci, sur les différents acteurs du marché, mais aussi sur la perception et les usages de la collection. Qu'il s'agisse de sources manquantes ou de recherches encore à venir, constat était posé que l'histoire des collections, en Chine, n'en était qu'à ses débuts. Les actes du colloque, publiés en 2008, permirent de revenir sur ces différents aspects[66] et l'article que j'y publiai, **« Un réseau de collectionneurs dans la région de Hangzhou dans la seconde moitié du XVIIIè siècle » (art. 6 et 7)**, me permit d'analyser plus en détail ce « troisième cercle » de la reconnaissance que j'avais présenté auparavant. Du peintre Fang Xun, j'étais passée à ses spectateurs ; de l'acte créateur à celui du spectateur et consommateur.

Cette réorientation de ma recherche vers des questionnements relevant davantage de la sociologie de l'art fut actée au niveau de l'organisation de l'équipe à l'occasion de son nouveau projet quadriennal qui devait commencer en 2006. Un groupe de recherches intitulé « Pratiques lettrées », dirigé par Pierre-Henri Durand et moi-même réunissait sous la double problématique **Collections et collectionneurs en Chine du XVIe au XIXe siècle** et **Éditions et éditeurs en Chine du XVIe au XIXe siècle** ceux qui travaillaient sur ces questions. Un séminaire était prévu, auquel nous avions convié plusieurs de nos collègues : Jean-Pierre Drège, François Martin, Vincent Durand-Dastès (MC, INALCO), Richard Schneider, Françoise Wang-Toutain, Michela Bussotti et deux doctorants ou tout jeunes post-doctorants avec lesquels je travaillais régulièrement : Cédric Laurent et Camille Schmitt (docteur en histoire de l'art de l'université Paris IV). Par l'intermédiaire de Jean-Pierre Drège, nous étions également entrés en contact avec Christian Jacob, responsable du GDRI « Les mondes lettrés ».
Les projets de ce groupe étaient prometteurs. Malheureusement, peu de séances du

[66] A. Kerlan-Stephens et Michèle Pirazzoli-t'Serstevens éd., *Autour des collections d'art en Chine au XVIIIè siècle*, actes du colloque des 23-24 juin 2006, Paris, Genève, Droz/EPHE éditions, 2008.

séminaire se tinrent. Il faut dire qu'en termes de pratiques lettrées, celles de mes collègues n'étaient guère orientées vers le collectif qui paraissait les ennuyer, voire représenter un obstacle à leur travail personnel. Pour moi, c'était tout le contraire, la discussion, le dialogue, la confrontation ou la comparaison me stimulaient et cette absence de communauté scientifique me manquait énormément.

Par ailleurs, en 2006, l'équipe était en grand chamboulement institutionnel, le CNRS ayant proposé de fusionner trois équipes voisines. Le Centre de recherche sur la civilisation chinoise devint ainsi en 2006 le Centre de recherche sur les civilisations chinoises, japonaises et tibétaines (UMR 7133). Ce changement aurait pu me permettre à terme de travailler de façon plus étroite avec des collègues spécialistes du Japon que je connaissais déjà et qui rejoignaient l'équipe, comme Cécile Sakai et Claire Brisset ; mais, en 2006, le rapprochement était plus institutionnel que réel ; il générait plus d'inquiétudes et d'interrogations chez mes collègues que de projets transversaux. Ainsi, le groupe Pratiques lettrés fut, à mon grand regret, peu actif.

4) Un nouvel objet : le cinéma

Le manque de dynamisme du groupe Pratiques lettrées fut un des éléments extérieur qui m'amena à faire porter de plus en plus ma recherche sur le cinéma. Je n'avais en effet pas abandonné ce projet, mais paradoxalement, c'est dans une équipe entièrement tournée vers le Chine ancienne et pré-moderne que celle-ci se développa.

J'avais choisi de travailler sur le cinéma de la période républicaine. En regardant mes premiers films chinois des années 1930, j'eus en effet l'impression de découvrir une contrée nouvelle et inexplorée et l'envie me prit de l'arpenter et de la faire connaître. Mon entrée dans ce monde du cinéma chinois de la période républicaine se fit par Sun Yu, un réalisateur dont les films me touchaient énormément et qui méritait d'être connu au-delà du petit cercle des initiés. *Les petits jouets* (*Xiao Wanyi*, 1933), *L'Aube* (*Tianming*, 1932), *La Route* (*Da lu*, 1933), et plus encore *La Rose*

sauvage (*Ye meigui*, 1932), que je vis à la Cinémathèque Française en copie restaurée en 2005, me bouleversèrent. J'avais envie de comprendre ces films, car l'émotion que je ressentais en les voyant me disait quelque chose de celle qui, sûrement, les avait portés lors de leur réalisation. J'avais envie d'approcher ceux qui les avaient réalisés, produits et vus, ces hommes et femmes du Shanghai des années 1930, et de connaître mieux leur monde. Je fus un temps tentée par l'idée de traduire les mémoires de Sun Yu. Mais je connaissais la difficulté d'un travail de traduction et choisis de m'y prendre autrement pour aller à la rencontre de cet artiste.

Je fus aidée dans mon choix par quelques personnes et collègues. D'abord, Michèle Pirazzoli-t'Serstevens soutint avec beaucoup de sympathie mon souhait d'entreprendre des recherches sur le cinéma chinois. Elle me demandait juste (ce que je ne sus pas faire) de ne pas abandonner la peinture chinoise pour autant. J'ai d'ailleurs espéré un temps pouvoir combiner l'un et l'autre, en réfléchissant en particulier sur les liens qui pouvaient exister (ou pas) entre les univers visuels du cinéma chinois et celui de la peinture classique. A ce jour, cette question reste de mon point de vue irrésolue ; elle n'est d'ailleurs peut-être pas entièrement pertinente et si j'ai pu trouver des liens entre le monde des arts du XVIIIè siècle et celui du cinéma des années 1930, c'est moins dans les analyses formelles que dans les conceptions et les usages des productions artistiques que je les ai trouvés.

La seconde personne qui m'aida à franchir le pas fut le directeur du Centre de recherche sur la civilisation chinoise, Eric Trombert, qui était en poste à mon arrivée au Centre et y resta jusqu'en 2006. Eric Trombert avait participé aux activités du CDCC et s'intéressait donc lui-même au cinéma chinois. Il accueillit avec bienveillance mes projets, considérant que cela ne pouvait que contribuer au renouvellement thématique de l'équipe. Enfin, Marie-Claire Quiquemelle continuait de m'insuffler sa passion. Comprenant mon intérêt pour le cinéaste Sun Yu, elle me fit découvrir la compagnie qui avait produit ses films, la Lianhua. Et c'est ainsi que progressivement, je commençai à travailler sur l'histoire de cette compagnie.

La première étape fut un article que je rédigeai courant 2004 avec Marie-Claire

Quiquemelle dans un ouvrage en hommage à Michèle Pirazzoli-t'Serstevens publié dans *Arts Asiatiques*. Dans **« La compagnie cinématographique *Lianhua* et le cinéma progressiste chinois, 1930-1937 » (art. 8)**[67], nous souhaitions réévaluer le rôle qu'avait joué cette compagnie dans la production cinématographique chinoise des années trente. L'article n'est pas à proprement parler le résultat d'une recherche car, même si j'avais fait une première excursion dans le monde des Archives du film de Chine lors d'une mission à Pékin en octobre 2005, je n'avais pas encore à proprement parlé entrepris de recherche documentaire sur cette compagnie. Il permettait plutôt de faire le point sur la connaissance que nous avions de la compagnie à partir de notre perception des films et de quelques documents dont disposait le CDCC ; il s'agissait surtout de sortir des cadres d'analyse qui avaient été fixés par les historiens du cinéma chinois soumis, en dépit de leur immense connaissance du champ, aux impératifs de l'idéologie marxiste. Ce texte présente ainsi en quelque sorte ce qui fut le point de départ de ma recherche sur la Lianhua.
Au cours de ce travail, je ne pus que constater la pauvreté de mes connaissances, encore très dépendantes de cette version officielle. Il devenait nécessaire de trouver les moyens financiers d'entreprendre des recherches en Chine sur la Lianhua. L'excitation de mener une recherche pionnière, l'attachement que je ressentais pour les films et la communauté artistique qui les avait portés devenaient de plus en plus fort. Il y avait aussi le sentiment que la période républicaine et les films allaient me *rapprocher* de la Chine. Car, pour la peinture du XVIIIè siècle, il était fort difficile de voir les œuvres dans les musées occidentaux, sinon à l'occasion d'expositions peu fréquentes ; et la rareté des documents encore disponibles (je l'avais éprouvé lors de ma recherche sur Fang Xun) pouvait parfois être décourageante. Ainsi, le cinéma allait progressivement prendre le pas sur l'histoire de la peinture chinoise dans les années qui suivirent.

[67] Anne Kerlan-Stephens et Marie-Claire Quiquemelle, « La compagnie cinématographique *Lianhua* et le cinéma progressiste chinois, 1930-1937 », *Arts Asiatiques*, vol. 61, 2006.

D. Premiers enseignements

Un de mes regrets fut, en entrant au CNRS, de devoir renoncer à l'enseignement. Les cours ou les interventions que j'avais donnés durant ma thèse aux séminaires de l'ENS m'avaient permis de formuler des hypothèses, de tester la clarté de mes idées ; pour le travail sur les images, j'avais constaté que c'était une étape irremplaçable : montrer, expliquer, analyser des images, guider les étudiants dans l'appréhension de ce langage visuel qui nous entoure sans que jamais on nous apprenne aide vraiment à mieux voir soi-même.

Aussi, j'acceptai toutes les propositions, toutes les opportunités d'enseigner à l'université, pourvu que le contenu des cours soit plus ou moins en rapport avec mes spécialités. Je fus ainsi contactée par Catherine David (directrice adjointe du Musée national d'art moderne) que j'avais connue lors de mon bref passage en anthropologie, pour assurer des cours d'Histoire de l'art de la Chine en DEUG d'Histoire de l'art à l'Université Paris X-Nanterre en 2001-2002. Puis, en 2003-2004, j'eus l'honneur de remplacer durant un semestre Mme Xiaohong Planes, en congé sabbatique, pour un cours d'Histoire de la Chine (1840-1949) (DEUG LEA) dans cette même université. Ce fut l'occasion de retrouver une ancienne connaissance de Taiwan, Samia Ferhat, devenue maître de conférence, et de rencontrer Roger Darrobers, qui, de retour de Pékin, revenait enseigner dans ce département. Roger Darrobers est un passionné de cinéma, on lui doit l'idée de la très belle programmation de films chinois qui eut lieu en 2005 à la Cinémathèque française dans le cadre des années France-Chine. Travailler avec ces deux collègues fut très agréable tandis que le cours que je devais donner me permit de consolider ma connaissance de la Chine républicaine à un moment où cela devait me servir.

Je cherchai aussi à assurer des cours le plus possible en relation avec mes recherches. En 2004-2005, opportunité me fut donnée par le professeur Zhang Yinde, de créer un cours de licence à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle sur le cinéma (La société chinoise vue à travers son cinéma, Licence LEA). Je me donnais comme objectif de poser les bases d'une histoire du cinéma parallèle à

l'histoire de la Chine du XXè siècle tout en analysant, par des extraits de films, certaines thématiques sociales. La même année, j'allai également donner des cours à l'Université de Picardie sur l'histoire de la peinture chinoise (Introduction à l'histoire de la peinture chinoise, Licence Histoire de l'art). Aucun de ces cours ne fut cependant poursuivi, mais j'en gardai le goût et l'envie de l'enseignement, espérant que je pourrai à l'avenir transmettre à des étudiants le contenu des mes recherches.

III. Cinéma et histoire (2006-)

Autour de 2005-2006, ma recherche sur la Lianhua prenant de l'ampleur, la nécessité de donner une cohérence à ma démarche se posa. Pour ma part je ne situais en rien mon travail sur le cinéma en rupture avec mes recherches sur la peinture, celui-là étant advenu au terme de glissements successifs ; pour mes collègues cependant, c'était bien le cas, au vu des différences (d'époque : je passais de la Chine impériale du XVIIIè siècle à la Chine républicaine ; d'objet : la peinture lettrée d'un côté, un art et divertissement de masse de l'autre).

Les rapprochements ne manquaient pas. D'une part, dans les deux cas, les images étaient au centre de mon travail, et plus précisément les images dans leur relation au public d'origine. Je cherchais en effet à comprendre comment une image (peinture ou film) était perçue, ce qu'elle disait de la société ou d'une partie de la société qui l'avait produite et comment lire (comme le fit Kracauer dans *De Calligari à Hitler*), les messages, esthétiques, sociaux, politiques, qu'elle véhiculait. La contextualisation était alors toujours première et les documents visuels et écrits sur lesquels je travaillais devaient venir apporter des éléments sur la production, la circulation et la réception de ces images. D'autre part, je constatais que je m'intéressais aussi dans les deux cas à la place de l'artiste dans la société, à ses conditions de travail, à ses possibilités d'expression.

L'image ou plus précisément ce que je commençais alors à définir comme la culture visuelle, étant entendu qu'une image n'est pas un isolat, une « structure autonome »[68], mais qu'elle émerge dans et est le fruit d'une production visuelle multiple, datée et contextualisée, propre à une société dans son histoire, était donc là mon fil rouge. Le second fil rouge était le choix d'une approche par les sources premières, par les documents, comme je l'avais fait depuis ma thèse en m'appuyant sur les méthodes des historiens de l'art.

[68] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*, traduit par Claude B. Levenson, Lausanne, l'Âge d'homme, 1973, Réédition Paris, Flammarion, 1987, p. 4.

Ces deux balises me permirent de naviguer dans cet océan entièrement nouveau, dont la cartographie me restait à dessiner, de l'histoire du cinéma chinois. La terre de la peinture chinoise s'est éloignée de mon horizon, sans que ne cesse mon amour de ces images ni l'intérêt pour les questions sur lesquelles j'ai travaillé plus de dix ans. Si j'ai quitté progressivement l'histoire de la peinture chinoise du XVIIIè siècle, c'est aussi tout simplement parce qu'à un moment, il m'a fallu faire un choix d'immersion historique et que l'écart culturel entre la période Qianlong et la décennie de Nankin devenait paralysant. C'est aussi parce que j'ai trouvé, avec les historiens du cinéma et par-delà eux, avec d'autres historiens, une communauté de chercheurs, de penseurs, d'individus dont les travaux et les réflexions, la personnalité aussi, m'ont profondément stimulée. L'envie de voguer avec eux et de produire en leur compagnie m'emporta : je quittai non seulement le domaine de la peinture chinoise pour celui du cinéma, mais aussi le Centre de recherche sur les civilisations chinoise, japonaise et tibétaine pour l'Institut d'histoire du temps présent.

A. Vers la découverte de nouveaux champs

Lorsque je débutai mes recherches sur la Lianhua, tout était à faire : la recherche documentaire mais aussi l'outillage conceptuel et méthodologique qui sous-tendrait ce travail. Si j'avais l'intuition que travailler sur une compagnie était la bonne échelle pour aborder l'histoire du cinéma de la décennie de Nankin, je ne savais pas encore comment m'y prendre. Je me servais de ce que je savais faire : l'histoire et la sociologie de l'art. Mais rapidement, le besoin de ne pas rester isolée et la nécessité méthodologique m'amenèrent à travailler de plus en plus hors de mon équipe de rattachement et d'explorer de nouvelles pratiques scientifiques et de nouveaux champs disciplinaires, dans et hors la sinologie.

1) Common People and Artists in China in the 1930's.

A partir de 2005, j'eus la chance de pouvoir mener mes travaux dans un groupe de recherche international très dynamique, le groupe *Gens du peuple et artistes dans la Chine des années (Common People and Artists in China in the 1930's. An Essay in the Cultural and Social Metahistory of China through the Visual Sources, 1930*), monté par Christian Henriot à l'Institut d'Asie Orientale de Lyon. Les projets de ce groupe furent décisifs dans mon choix de poursuivre dans le domaine du cinéma. Car j'y trouvai aussi ce qui me manquait tant par ailleurs : une communauté de recherche.

Le projet rassemblait des chercheurs venant de l'Institut d'Asie Orientale, de l'Université de Heidelberg et de l'université de Boston[69]. Financé par la Chiang Ching-kuo Foundation for International Scholarly Exchanges et le fond de recherche CPER de l'Ecole Normale Supérieure Lettres & Sciences Humaines de Lyon, inclus dans le Laboratoire Européen monté entre l'IAO et l'université de Heidelberg, ce projet avait pour but de mettre en place un site électronique de recherche sur l'histoire de la Chine des années 1930 en prenant pour source mais aussi support narratif des documents visuels : photos, films, dessins de magazines. Le projet comprenait donc une dimension théorique, sous la forme d'une réflexion sur l'écriture de l'histoire à partir des sources visuelles, et une dimension « appliquée » où chacun des cinq chercheurs développait une recherche précise[70]. Nous nous réunîmes entre 2005 et 2008 une à deux fois par an, à Lyon et Heidelberg, pour des sessions de travail intenses, ouvertes parfois à des doctorants, ou des *workshops* auxquels des collègues étaient conviés[71].

---

[69] Christine Cornet (IAO), Christian Henriot (IAO), Gérald Foliot (Institut des Sciences de l'Homme), Barbara Mittler (Heidelberg, Institut d'études chinoises), Catherine Yeh (Boston University), Feng Yi (IAO). Nos réunions de travail eurent lieu deux à trois fois par an, à Heidelberg ou à Lyon. Nous avons organisé une session lors du congrès de l'American Association of Asian Studies en mars 2006.

[70] Le projet est présenté sur le site internet : http://commonpeopleandartist.net/. Ce site, et tous les éléments qu'il contient, sont actuellement indisponibles car en cours de migration vers la nouvelle plateforme qu'a développé Christian Henriot *Visual Cultures in East Asia* (http://www.vcea.net/index_en.php).

[71] Deux *workshops* « ouvertes » ont ainsi été organisées, l'une à Lyon en juin 2007 (Institut d'Asie Orientale, ENS/ISH, Lyon, Workshop "History in Images, History Through Images", (où

Je reviendrai plus bas sur la dimension réflexive du projet, portant sur image et écriture de l'histoire. Pour ce qui fut de la partie appliquée, je proposai de travailler sur les actrices de cinéma de la compagnie Lianhua. Mon idée était de rassembler et d'étudier les photos de ces actrices parues dans le magazine illustré de la Lianhua, le *Lianhua huabao*, publié entre 1933 et 1937, aux côtés des films où ces actrices paraissent. La confrontation de ces différents types de documents (écrits, photos et films) devait aider à décrire la carrière encore mal connue de ces jeunes artistes qui devinrent, en quelques années, des stars de premier plan mais aussi à réfléchir à la construction de leur personnage médiatique. Mon choix se porta d'abord sur trois actrices de la Lianhua : Li Lili, Wang Renmei et Chen Yanyan. Je sélectionnai et mis en ligne la totalité des images disponibles dans le *Lianhua huabao*. Ma réflexion sur leur personnalité médiatique fit l'objet, sur ce même site, de parcours narratifs visuels composés de photographies et de montages d'extraits de films. J'insistais ainsi sur la récurrence de certains motifs visuels associés à la personnalité fabriquée par la compagnie pour chaque actrice : le sourire de Li Lili, présentée comme une jeune fille saine et sportive ; la sauvagerie de Wang Renmei, sorte d'éternelle « petite sœur » entourée de jeunes hommes protecteurs ; la pureté ambivalente de Chen Yanyan, qui lui permettait d'être à la fois la fiancée idéale et une jeune femme moderne. Je montrai aussi les tensions existantes entre ces constructions médiatiques et la réelle personnalité de jeunes femmes dont la vie fut très encadrée par la compagnie. Les premiers résultats de ce travail furent présentés en mars 2006 lors du congrès annuel de l'American Association of Asian Studies au cours d'une session organisée par notre groupe. Mon article **« The making of modern icons: three actresses of the Lianhua Film Company » (art. 9)**[72] reprend les éléments de cette présentation.

---

j'intervins sous le titre «Three actresses in the New Life Movement »), l'autre à Heidelberg en décembre 2008, les 10-13 décembre 2008 (Intellectuals issues: Visual, History, Cultural Studies).

[72] « The making of modern icons: three actresses of the Lianhua Film Company », *European Journal of East Asian Studies*, 6.1 (2007).

Ce fut par le groupe *Common People and artist* que ma recherche sur la Lianhua prit son envol, ne serait-ce qu'en me donnant la capacité matérielle de la mener. En effet, la nouvelle direction de l'UMR 8155 (Centre de recherche sur les civilisations chinoise, japonaise et tibétaine)[73], formée en 2006, se montra très réticente à l'idée de financer une recherche qui ne portait pas sur le périmètre thématique et chronologique de l'équipe pour sa partie Chine. J'eus même l'impression que le cinéma était perçu par certains collègues, ayant abondamment fréquenté les écrits classiques, comme un objet de recherche peu légitime. Est-ce parce qu'il appartenait à la sphère de la culture populaire ? Est-ce parce qu'il baignait dans une sorte d'impureté originelle, étant un artefact hybride, inventé en Occident avant que de voyager jusqu'en Chine ? Qu'importe, au fond : le fait est que je me trouvai peu soutenue. Je fis ainsi quelques missions en Chine « en contrebande », officiellement pour des recherches sur la peinture tout en commençant mon exploration des Archives du film de Chine.

L'aide financière du groupe *Common People* me permit donc d'être plus autonome. C'était nécessaire : aucun document n'était disponible en France. Celle-ci me permit ainsi de me rendre à la bibliothèque de l'Institut d'études chinoises de Heidelberg (où je fus accueillie grâce à Barbara Mittler), qui devint ma première planche de salut en termes de recherche documentaire. Cette bibliothèque avait en effet acquis sous forme de microfilms un nombre considérable de publications périodiques de la période républicaine, dont le magazine de la Lianhua[74]. Outre cette collection de microfilms, cette bibliothèque est d'une richesse inouïe et j'y passai de longues heures, accueillie royalement : on me donna même une clef pour aller et venir à ma convenance, j'aurais pu y rester pour la nuit entière si l'envie m'était venue. Je

[73] Cette UMR changea ensuite de nom et devint le Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie Orientale.

[74] Pour la période 1935-1937. Il me fut même possible grâce au financement du projet de faire numériser ces microfilms de façon à avoir sous la main la collection des *Lianhua huabao* et d'autres périodiques chinois consacrés au cinéma.

rencontrai aussi dans les rayonnages le professeur Rudolf Wagner, toujours généreux de bons conseils appropriés. L'Institut de sinologie de Heidelberg et sa Bibliothèque sont de ces lieux qui font aimer la recherche.

Mais c'est en Chine que la plupart des documents m'attendaient. Deux missions en Chine, l'une à Pékin en octobre 2005, l'autre à Shanghai en avril 2007, m'immergèrent plus encore dans le monde pour moi nouveau des archives du film et de l'histoire de la Chine républicaine. Mon premier choc fut de me trouver face à une masse de publications et de documents, là où j'avais vécu, pour le XVIIIè siècle sur une pénurie m'amenant à faire feu de toute brindille. Je fus ensuite surprise de constater que, pour une période plus rapprochée que le XVIIIè siècle, les obstacles et difficultés, les lourdeurs administratives, étaient plus importants. Le cinéma garde en Chine un caractère politique, ce qui n'était pas le cas de la peinture de Fang Xun. Les conservateurs et chercheurs des Archives du film de Chine sont bien moins libres de leurs projets que ne l'étaient mes collègues des musées d'art ancien. L'institution des Archives, quand je l'ai connue[75], était extrêmement fermée. Par exemple, il n'existait pas de catalogue accessible aux chercheurs : quand je demandai au bibliothécaire si je pouvais consulter le catalogue, d'un geste significatif, il me montra son crâne. Le catalogue, c'était lui, et c'est à lui ou à ses collègues que je devais soumettre une liste préétablie de films ou documents que je souhaitais voir. Le matériel était vétuste : je vis des microfilms sur des appareils en panne un jour sur deux et à partir desquels il était impossible de faire des impressions papier, faute d'encre. Je n'avais d'ailleurs pas le droit de les manipuler moi-même, un préposé restait assis à côté de moi pour tourner les bobines tout en regardant sa montre et bâillant. Ainsi, d'une visite à l'autre, je pus ou ne pus pas voir certains films, accéder ou pas à certaines sources. J'eus malgré tout beaucoup

[75] Les choses ont beaucoup changé car les AFC ont rejoint la FIAF et se sont vues contraintes d'opérations de séduction de grande ampleur. Le congrès de la FIAF organisé à Pékin en avril 2012 fut de ce point de vue un grand moment. J'eus la chance d'y assister. Je me croyais sur une autre planète.

de chance et fus aidée par certains[76], si bien qu'au cours de mes visites successives à Pékin (et sans doute aussi en raison de mon entêtement), je finis par voir de nombreux documents, microfilms et films qui constituèrent le socle sur lequel je construisis mon histoire de la Lianhua. Par ailleurs, à Shanghai, les choses furent heureusement bien plus faciles : les documents des archives municipales ou les périodiques étaient conservés et numérisés par la Bibliothèque de Shanghai, tous aisément accessibles, et vinrent ajouter des éléments décisifs. Il me fut en revanche impossible de consulter les documents conservés aux Archives n°2 de Nankin, les fonds étant « en cours de numérisation ».

Le groupe Common People rendit également possible ma visite à Hong Kong, en aout 2008, auprès du collectionneur Paul Fonoroff. Celui-ci possédait une immense collection de périodiques consacrés au cinéma chinois, une mine extraordinaire. Je travaillai chez lui durant deux semaines, à la fois pour explorer ses collections mais aussi pour mettre en place un projet commun, qui reste à ce jour lettre morte faute d'avoir trouvé un éditeur, sur une histoire visuelle du cinéma chinois. La Lianhua ayant été fondée par deux Cantonais, dont l'un, Li Minwei (Lai-Man-wai), avait beaucoup travaillé dans la colonie, le passage par les Archives de Hong Kong était nécessaire. J'y rencontrai Law Kar, ancien programmateur du Festival du Film de Hong Kong et historien du cinéma chinois, qui m'ouvrit les portes des Archives du Film de Hong Kong, me fit connaître Li Xi (Lai Shek), le fils de Li Minwei et me communiqua de précieux documents que ce dernier avait conservé de son père.

Ainsi, entre 2005 et 2008, au fil du temps et des rencontres, le groupe Common People devint le moteur principal de ma recherche. Ce n'était pas seulement le cas sur le plan matériel mais aussi sur le plan intellectuel. L'ambition du groupe était de

[76] Je tiens ici à mentionner et rendre hommage à mes amis et collègues Xu Feng (Institut des arts dramatiques de Pékin), Shan Wanli (chercheur aux AFC), Chen Mo (chercheur aux AFC) qui m'aidèrent beaucoup durant ces années pour avoir accès aux documents des Archives.

réfléchir à la possibilité d'une écriture de l'histoire par les images : les images étaient là non seulement source et/ou objet d'histoire mais aussi porteuses de nouvelles formes du récit historique. Il y avait quelque chose d'un peu abyssal dans cet usage multiple des images, et ce d'autant plus que nous utilisions pour ce projet le support virtuel du net. De ce point de vue, le projet était extrêmement pionnier et très différent des multiples banques et bases d'images qui se constituaient[77]. Nos premières réunions se firent ainsi avec un programme de lecture et de discussion dense, concocté par Christian Henriot. De nombreux textes portaient sur la question de l'écriture de l'histoire avec des images, en particulier dans le cas du film documentaire. Je découvris ainsi les travaux de Robert A. Rosenstone[78] et de Natalie Zemon Davis[79], deux historiens qui se confrontèrent à l'usage du cinéma, fiction ou documentaire, dans leur écriture de l'histoire.

Je ne m'étais jusqu'à présent jamais penchée sur cette question, ayant toujours très classiquement travaillé *sur* les images *avec* le langage écrit. Bien entendu, je m'interrogeais depuis un moment sur la façon dont les images pouvaient trouver leur place dans un texte écrit, sur le fait que leur reproduction photographique n'était souvent qu'un pis-aller pour une évocation à valeur illustrative. Avec le cinéma, les choses se corsaient : il devenait impossible de restituer le film par un ou même plusieurs photogrammes. La description d'un plan ou d'une séquence filmée était un véritable défi. Et il me semblait encore plus absurde de réduire le film à sa dimension narrative en en racontant l'histoire comme on le fait trop souvent. Le

---

[77] On peut comparer par exemple avec ce qui se développa au MIT de Boston sur un terrain similaire : http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/home/index.html.

[78] Robert A. Rosenstone, « History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film », *The American Historical Review* 93, n° 5 (1 décembre 1988), p. 1173-1185 ; *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1995 ; « The Reel Joan of Arc: Reflections on the Theory and Practice of the Historical Film », *The Public Historian* 25, n° 3 (1 août 2003), p. 61-77. Voir aussi l'article de Rosenstone traduit dans *Le cinéma face à l'histoire*, textes et images réunis par Christian Delage, *Vertigo*, 16, 1997.

[79] Natalie Zemon Davis, *The Return of Martin Guerre*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983, *Slaves on Screen, Film and Historical Vision*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2002, « Movie or Monograph? A Historian/Filmmaker's Perspective », *The Public Historian* 25, n° 3 (1 août 2003), p. 45-48.

mouvement, la temporalité, les enchainements visuels et les effets sonores rendaient l'appréhension du cinéma par l'écriture complexe. De ceci, j'étais parfaitement consciente. En revanche, je n'avais pas encore conscience de la question symétrique, celle des constructions possibles d'un récit historique et des possibilités qu'offre l'analogie entre cinéma et histoire. Les discussions mais aussi les applications pratiques avec la construction des *visual narratives* autour de deux actrices, Li Lili et Wang Renmei, m'éclairèrent beaucoup et ouvrirent un nouveau champ de réflexion. Je ne l'ai jusqu'à présent encore que très peu exploré, portée sans doute par mon désir d'écrire une histoire de la Lianhua qui servirait de cadre à de futurs travaux à venir. Mais je ne considère pas la question comme close et ces réflexions m'ont aussi rendue sensible à des réalisations cinématographiques chinoises contemporaines, comme celle de Hu Jie, dont je reparlerai, qui cherche, par le cinéma, à révéler la face occultée de l'histoire du maoïsme.

2) Pratiques historiennes des images animées : la découverte de Siegfried Kracauer

Les réflexions menées au sein du groupe Common People tombaient à pic : en initiant cette nouvelle recherche sur le cinéma, je me rendais compte qu'il me fallait trouver les outils méthodologiques pour la mener. Contrairement à l'histoire de l'art chinois, l'histoire du cinéma était (est) pour ainsi dire inexistante, *a fortiori* pour la période républicaine : en Chine, ce domaine avait été longtemps entre les mains d'historiens qui ne pouvaient échapper aux impératifs marxistes[80]des idéologies en vigueur ; aux Etats-Unis, la tendance des *cultural studies* faisait (et continue de faire) que le cinéma était souvent abordé d'une façon relativement décontextualisée, ou alors très littéraire et théorique ; et en France, il n'y avait tout simplement personne à cette époque qui travaillait sur l'histoire du cinéma chinois.

Je devais donc « bricoler » pour fabriquer mes propres outils méthodologiques, et je commençai à fureter autour de moi. Ailleurs. Voulant à tout prix préserver ma balise d'historienne plutôt que d'esthéticienne, je cherchai parmi ceux qui, en

[80] Les choses ont considérablement changé en quelques années en Chine à cet égard.

France, travaillaient sur le cinéma en historien. C'est ainsi que je découvris le séminaire de Christian Delage, « Pratiques historiennes des images animées », qui se tenait alors à l'EHESS dans le cadre du LHIVIC (Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine)[81], que je suivis en 2006. Au même moment, j'assistais également pour la première année au séminaire de deux historiens du cinéma français, Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou, le séminaire d'histoire culturelle du cinéma, séminaire de l'IHTP qui se déroulait à l'INHA.

Le séminaire de Christian Delage résonnait de façon très étroite avec les réflexions menées par notre groupe *Common People*. Il me permit d'y faire des lectures fondamentales. Je n'en retiendrai qu'une, parmi toutes celles qui nous furent offerte, une qui me porta et m'éclaira bien au-delà de cette année 2006 : celle de Siegfried Kracauer. J'avais lu *De Calligari à Hitler* et ce travail m'avait passionné car j'y retrouvais une proximité entre ma démarche et celle de Siegfried Kracauer, qui considérait les images et les films comme des « hiéroglyphes visibles » lui permettant d'accéder aux « lois profondes de la mentalité collective qui se ramifient plus ou moins sous la dimension de la conscience »[82]. Mais la lecture de *L'Histoire des avant-dernières choses*, publié dans sa traduction française en 2006, fut une véritable révolution[83]. Elle posa les premières briques d'une réflexion qui dépassait largement la question du cinéma, comme source et objet d'histoire, et me permettait pour la première fois, de me pencher sur ma pratique et mon parcours. C'est à ce moment-là que je compris que ce que j'avais fait jusqu'à présent, et que je souhaitais de continuer de faire, avait à voir avec l'histoire : si, comme Monsieur Jourdain, j'avais jusque là fait de l'histoire sans le savoir, les interrogations de Siegfried Kracauer sur

---

[81] On peut trouver le programme du séminaire que j'ai suivi sur http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2006/02/05/104-programme-seminaire-pratiques-historiennes-des-images-animees. Je lus également à ce moment Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004.

[82] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*, op. cit., p. 6.

[83] Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses* (History. The Last Things Before the Last, 1969), Paris, Stock, 2006.

l'appréhension du passé et sa restitution me révélèrent quelque chose de ma propre approche. Je ne peux mieux faire ici que citer les passages de ce livre qui résonnèrent fort :

Sur l'appréhension du réel et l'analogie entre la photographie et l'histoire, par exemple, et cette forme de respect que je ressentais face aux choses du passé, qui m'avait conduite à rejeter des approches théoriques que je jugeais trop invasives :

> Le véritable photographe fait appel à toutes les ressources de son être non pas pour les investir en créations autonomes mais pour les dissoudre dans la substance des phénomènes de la vie quotidienne qui se présentent devant ses objectifs, de telle façon qu'ils restent intacts en même temps qu'ils sont rendus transparents. Si la photographie est un art, c'est un art à part : contrairement aux arts traditionnels, elle se flatte de ne pas consommer entièrement son matériau brut… En stricte analogie avec la démarche photographique, la « démarche historique » n'est authentique que lorsque l'intuition spontanée de l'historien ne compromet pas le respect qu'il doit porter aux documents mais au contraire renforce son absorption empathique…Ce qui importe aussi bien en photographie qu'en histoire, c'est naturellement le « juste » équilibre entre la tendance réaliste et la tendance formatrice. (114-115)

Sur l'émotion qui portait mes recherches sur et avec les images et qui tenait pour moi au fait que ces images m'ouvraient une fenêtre vers un monde vivant, ou plus exactement un monde *en vie*, même passé :

> Une autre analogie de base porte sur le sujet qui est propre aux deux entreprises. Dans la mesure où l'appareil photographique et la caméra reconnaissent le principe esthétique de base, ils visent habituellement un univers qui n'est certainement pas la nature abstraite de la science. Ce n'est pas non plus un monde faisant signe vers quelque cosmos bien ordonné, car « il n'y a aucun Cosmos sur l'écran, mais une terre, des arbres, le ciel, les rues, des trains... »[84]. La « caméra-réalité » – cette sorte de réalité vers laquelle le photographe, ou le cameraman, dirige ses objectifs – présente plutôt tous les caractères du *Lebenswelt*. Elle comporte des objets animés, des visages, des foules, des gens qui s'entrecroisent, qui souffrent, qui espèrent; son sujet de prédilection, c'est la vie dans sa plénitude, la vie telle que nous la vivons communément. (117)

[84] Roger Caillois, « Le cinéma, le meurtre et la tragédie », *Revue Internationale de filmologie*, vol. II, n°5, s.d., p. 87.

Et bien entendu, comme je le rappelai en introduction, sur cette structure psychologique ou spirituelle qui me porte à aller et venir entre mon temps présent et le passé, et même, je dirais, à aimer indéfiniment voyager dans le passé, cherchant, comme Orphée, à ramener les morts des Enfers tout en sachant combien l'entreprise était à la fois vaine et magique. J'entrai dans le monde de l'histoire.

Sur un plan plus méthodologique, le séminaire de Christian Delage me permit de réfléchir à la façon dont on pouvait travailler en historien avec le cinéma. La démarche de Marc Ferro, dont j'avais évidemment lu *Cinéma et Histoire*[85] m'avait laissée perplexe. L'entreprise était séduisante (trop, peut-être : « une contre-analyse de la société », en révéler les « lapsus »[86], sonnaient comme des propositions excitantes, mais il me semblait qu'une « analyse », en premier lieu, ne serait pas une chose inutile) ; cependant, pour la plupart des films sur lesquels je travaillais, qui étaient des films de fiction produits dans le cadre de compagnies privées cherchant à divertir son public, la méthode ne fonctionnait pas. J'en vins à me demander si Marc Ferro n'avait pas choisi ses films en fonction d'une méthode qu'il avait mise au point mais qui finalement ne pouvait s'appliquer qu'à ceux-ci : des films de propagande à l'histoire bien particulière. Serge Daney, cité par Christian Delage et Vincent Guigueno, démasqua la supercherie : Marc Ferro « avait tendance à chercher dans les coins et les ratés de l'image de cinéma la confirmation de ce qu'il savait déjà par ailleurs. Le cinéma était du côté de la preuve supplémentaire plus que de l'énigme initiale et on pouvait reprocher à l'école de Marc Ferro de trop bien savoir ce qu'elle faisait semblant de chercher dans les films »[87].
Refusant d'aborder les films uniquement par leur dimension idéologique,

[85] Marc Ferro, *Cinéma et histoire*. Paris, Gallimard, 1977.
[86] Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », in *Cinéma et histoire*. Paris, Gallimard, 1977, 2003, p. 40.
[87] Serge Daney, « Le voyage absolu », *Ecrits, Images et sons dans la Bibliothèque de France*, p. 88, cité par Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, p. 20.

s'intéressant aux « formes spécifiquement cinématographiques de figuration de l'histoire »[88], Christian Delage nous parla dans son séminaire au contraire de toute sorte de films : du *Dictateur*, de Charlie Chaplin[89], de *La prisonnière du désert*[90], de *Nuit et Brouillard*[91], de *À l'Ouest, rien de nouveau*[92]. La mise en récit de l'histoire par le film de fiction, mais aussi la relation entre film, archives et mémoire, la violence de guerre portée à l'écran furent des questions entièrement nouvelles mais qui me passionnèrent. Je m'essayai à mettre moi-même en musique ces interrogations complexes à l'occasion d'un colloque organisé à l'université de Vilnius en mai 2006 par le Centre d'études asiatiques de l'université de cette ville intitulé « Cultural Memory and Cultures in Transition ». Cette intervention était consacrée à l'Incident du 28 janvier 1932, autrement dit à l'attaque japonaise sur Shanghai et à son évocation dans le cinéma chinois de l'époque. Je m'intéressai à la façon dont le cinéma avait dans un premier temps contribué à la constitution d'une véritable conscience nationale autour de l'événement avant d'être mis en échec par la censure du Guomindang. J'étudiais deux mises en récit de la guerre, d'une part par les films documentaires, d'autre part par les films de fiction. Et l'analyse de certains de ces films de fiction me permit aussi de m'interroger sur l'insertion d'images ou de séquences documentaires dans ces films de fiction. Les actes de ce colloque ne furent jamais publiés mais je pus reprendre l'article et **« The Enemy is Coming : the 28th January 1932 Attack on Shanghai as viewed in Chinese Cinema » (art. 10)** fut finalement inclus dans un ouvrage édité par Christian Henriot et Yeh Wen-hsin à l'issue d'un des *workshops* qui s'était tenu à Lyon autour du projet Common People[93]. Il avait bénéficié des conseils de l'historienne Xiaohong Xiao Planes qui manifesta à plus d'une reprise son intérêt pour les images et le cinéma.

[88] Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, p. 23.
[89] *The Great Dictator*, Charles Chaplin, États-Unis, 1940.
[90] *The Searchers*, John Ford, États-Unis, 1955.
[91] *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, France, 1955.
[92] *All Quiet on the Western Front,* Lewis Milestone, États-Unis, 1930.
[93] Christian Henriot et Yeh Wen-hsin (ed.), *History in Images. Pictures and Public Space in Modern China*, China Research Monographs 66, Berkeley, University of California, 2012.

Car une évidence s'imposait : il me fallait, si je voulais travailler sur l'histoire du cinéma de la période Républicaine, devenir autant que possible une bonne connaisseuse de cette période. Les lectures de Siegfried Kracauer d'une part, la nécessité de me spécialiser dans l'histoire de la période républicaine de l'autre : la question de ma place comme historienne commençait à se poser.

3) Le cinéma, objet d'histoire

Au même moment, je découvrais également les séances mensuelles du séminaire de d'histoire culturelle du cinéma français de l'Institut d'Histoire du Temps Présent, animé par deux historiens, Christophe Gauthier (qui venait d'être nommé conservateur à la Cinémathèque de Toulouse) et Dimitri Vezyroglou (MdC en Histoire du cinéma, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne). Je ne savais pas, à l'époque, que ce séminaire avait été monté auparavant par Christian Delage, et qu'il l'avait légué quelques années plus tard à ces deux jeunes collègues, pas plus que je ne savais que ces trois spécialistes étaient tous des membres de l'IHTP.

Ces séances furent une autre façon de me confronter à la pratique de l'histoire. La façon de travailler le cinéma était là différente, quoique voisine. Le cinéma était pris comme objet d'histoire culturelle, dans une démarche ouvertement militante, très revendicative et légitimatrice. Je reviendrai plus bas sur les postulats qui soutiennent cette démarche que je fis mienne dans les années suivantes. Ces premières années, entre 2005 et 2007, je fus essentiellement spectatrice, constatant une fois de plus, comme je l'avais fait il y a longtemps en histoire de l'art, à quel point les études sur la Chine souffraient de cloisonnement. De nombreuses questions soulevées au séminaire me paraissaient entièrement transposables/applicables au cinéma chinois. Celles-ci, et les lectures qu'elles m'incitèrent à faire[94], m'aidèrent beaucoup à

[94] Notamment, pour mieux comprendre ce qu'était l'histoire culturelle, Philippe. Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004 et, un peu plus tard, Pascal Ory, *La culture comme aventure : treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Éditions Complexe, 2008. Et pour l'histoire culturelle du cinéma, outre la revue *1895*, l'ouvrage édité sous la direction d'Irène Bessière et de Jean A. Gili, *Histoire du cinéma, Problématique des Sources*, Paris, INHA, Maison des sciences de

construire mes propres problématiques au moment où je décidai de me lancer dans ce travail de monographie sur la Lianhua. Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou firent par ailleurs preuve d'une grande (et rare) ouverture d'esprit, me proposant d'intervenir dans leur séminaire et de participer au colloque qu'ils organisèrent en décembre 2007 *L'auteur de cinéma : histoire et archéologie d'une notion*[95]. Mon intervention à ce colloque, **« Confucius à Hollywood : la notion d'auteur dans le système de production chinois des années 1930 » (art. 11)**, qui fut publiée en 2013[96], portait sur le système de production dans les grandes compagnies cinématographiques chinoises des années 1930, la Lianhua et la Mingxing. Mais l'enjeu essentiel de mon intervention était de présenter à un public d'historiens et de spécialistes du cinéma occidental les premiers résultats de ma recherche en formulant des hypothèses et des analyses qui pouvaient s'insérer dans leur cadre de réflexion.

Ce fut également le cas avec un autre article que je rédigeai pour un ouvrage collectif sur le cinéma de propagande, **« A la recherche du cinéma de propagande : cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930 » (art. 12)**[97] . Dans cet article, là encore, je me fixai pour objectif d'appliquer les méthodes et les exigences de l'histoire culturelle du cinéma, telle que je la découvrais : en prenant le cinéma comme objet d'histoire, ce n'était plus les images qui étaient au centre de mon travail, mais le contexte social, économique et politique, les institutions de productions, les circuits de réception et de diffusion. Ainsi dans cet article, je m'intéressai au cinéma de propagande nationaliste, du point de vue des intentions et des circonstances politiques qui guidèrent les choix de la production de certains films, en particulier ceux de la Lianhua. Je suis depuis

---

l'homme et Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2004.

[95] *L'auteur de cinéma : histoire et archéologie d'une notion*, (Paris I, CERHEC – Centre d'études et de recherches sur l'histoire et l'esthétique du cinéma et Institut d'histoire du temps présent (IHTP-CNRS), 6-8 décembre 2007).

[96] Dans C. Gauthier, D. Vezyroglou (éd.), *L'auteur, archéologie d'une notion*, Paris, AFRHC, 2013, p. 165-176.

[97] J.-P. Bertin-Maghit (éd.), *Le cinéma de propagande*, Paris, Nouveau Monde, 2008.

revenue sur cette question avec de nouvelles sources et nouveaux éléments, présentés dans la monographie jointe à ce dossier.

Je pense qu'il aurait fallu faire un pas de plus et confronter ces premiers résultats aux contenus visuels des films produits, aux images, au son et au sens, convergent ou non avec les intentions productives qu'elles véhiculaient. Non pas pour faire comme Marc Ferro mais tout simplement pour s'interroger sur l'économie visuelle de ces films, leur « motifs narratifs et visuels »[98]. J'y reviendrai plus bas, mais il y a une difficulté avec l'histoire culturelle du cinéma : le fait qu'un film est une fabrication engageant une collectivité, industrielle et artistique, adressée à une communauté massive de spectateurs, tout en devenant (parfois) une œuvre d'art avec sa propre autonomie. La place de l'historien par rapport au film est difficile à tenir : comment peut-il tout en même temps travailler sur les processus de production et de réalisation, le produit fini et tout autant sur ce qu'il devient par la réception publique ? L'objet sur lequel il travaille ne cesse de changer de nature. Et plus précisément, comment et où intervient dans un tel travail l'analyse des images ? De quelle nature sont-elles dans cette chaîne de devenir qu'est le processus filmique ? Car une production cinématographique est aussi une création visuelle complexe combinant des éléments multiples (lumière, décors, cadrages, enchaînement des séquences, son ou absence de son, jeu des acteurs) et qui ne repose pas sur les seules intentions d'un producteur ou même d'un réalisateur : la différence entre *Le vent de la Nation* et *Piété filiale* ne se situe pas seulement dans les discours, mais aussi dans des avènements formels qui font du premier film une œuvre didactique, un pamphlet en images, et du second une véritable invention cinématographique. Il m'était difficile à l'époque de pousser l'analyse jusqu'à ce point. Je découvrais une approche, ses méthodes, ses exigences et cherchais à m'y plier. Je pus aussi mesurer la différence qui existait, pour ce qui était des sources disponibles, entre « mon » cinéma et le cinéma occidental au sens large. Une des batailles que je dus mener fut de faire « aussi bien » que mes collègues, avec

[98] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*, op. cit., p. 8.

beaucoup moins. La pénurie peut aussi être créative, espérons-le.

B. Le cinéma par l'histoire culturelle

Début 2008, Dimitri Vezyroglou me fit l'amitié de me proposer de travailler avec lui à la soumission d'un projet auprès de l'ANR dans le cadre d'un appel thématique « La création : acteurs, objets, contexte ». Porté par Dimitri Vezyroglou, ce projet obtint le financement de l'ANR pour trois années et demi (décembre 2008-juin 2012). Ce fut dans ce cadre que je développai mes recherches jusqu'en juin 2012 et au-delà. Mais l'obtention de l'ANR eut une autre conséquence, essentielle : mon changement d'équipe de recherche et mon arrivée, en décembre 2008 à l'Institut d'Histoire du Temps Présent (CNRS-UPR 301).

1) Les enjeux théoriques de l'histoire culturelle du cinéma

De janvier à mars 2008, nous travaillâmes de concert à l'élaboration de ce programme de recherche et ce fut le moment de mieux comprendre ce qu'il en était de l'histoire culturelle du cinéma et comment je pouvais y apporter mes idées.

Le projet « Loin d'Hollywood : Histoire culturelle du cinéma en France, URSS, Chine, 1927-1933 » avait une véritable dimension programmatique, à l'image de ce que Dimitri Vezyroglou et Christophe Gauthier faisaient et font encore au séminaire : on voulait y « expérimenter… une approche d'histoire culturelle du cinéma, entendue comme la volonté d'étudier d'un point de vue historique le cinéma en se défaisant des réflexes cinéphiles courants qui privilégient les classifications esthétiques ». A l'inverse, nous proposions de considérer le cinéma « comme un « fait social total », qui doit être nécessairement envisagé dans son contexte »[99]. Il ne s'agissait rien de moins que de fonder un nouveau champ de

[99] Résumé du projet, rédigé par Dimitri Vezyroglou et moi-même, tel qu'il apparaît dans le dossier de soumission.

recherche, celui de l'histoire culturelle du cinéma.

Sur ce point, Dimitri Vezyroglou apporta ses idées, mûrement méditées. Pour lui, l'histoire culturelle du cinéma s'inscrivait dans le mouvement de l'histoire culturelle générale, défini comme une « histoire sociale des représentations »[100], « une histoire du conditionnement social de la création et de la réception des biens culturels », le « conditionnement » désignant « l'ensemble des *conditions d'existence sociale* des produits culturels ». Reprenant sur ce point les analyses de Pascal Ory, nous insistions sur l'intérêt porté par l'histoire culturelle « aux phénomènes culturels ordinaires, voire *ignobles* (au sens étymologique : non-nobles) », mais aussi sur « son souci de prendre en compte la médiation des œuvres, c'est-à-dire de n'envisager une production artistique que dans sa dimension socialisée : processus de création, modalités d'exposition et de reproduction, formes de réception »[101]. L'idée de « fait social total », empruntée à Marcel Mauss, permettait d'examiner le cinéma comme « un fait ayant sa signification propre à l'intérieur d'un système social donné, mais qui permet, si l'on tire les fils qui le relient au système de contextes auquel il appartient, de sonder les structures culturelles et idéologiques profondes qui constituent le soubassement de ce système social ».

Nous souhaitions donc « prendre en compte la dimension socialisée – tant dans sa production que dans sa réception – de l'imaginaire cinématographique », et ne pas nous limiter à une histoire des films, des formes ou des représentations cinématographiques : c'est « la globalité du phénomène cinématographique », de la production à ses modes d'exposition, qui nous intéressait. Plus, cette histoire culturelle supposait « l'extension de l'histoire du cinéma aux différents discours – politique, économique, sociologique, littéraire, religieux, juridique, artistique… – qui ont accompagné l'épanouissement du septième art comme élément le plus représentatif d'une culture de masse incluant une nouvelle culture de l'image, dont

[100] Voir Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 2004.

[101] Ces citations sont touts extraites du dossier de candidature présenté à l'ANR et ont été rédigées par Dimitri Vezyroglou et moi-même.

le monde contemporain est héritier ».

L'image était le second point d'entrée théorique du projet, apporté à ma demande, Dimitri Vezyroglou reconnaissant volontiers qu'une extension à l'anthropologie et l'histoire de l'art était bienvenue. Je m'interrogeai beaucoup, depuis ma rencontre avec l'histoire culturelle du cinéma, sur la façon dont on pouvait étudier les images dans ce cadre méthodologique. Deux lectures d'historiens de l'art nourrissaient alors mes réflexions sur ces questions : *L'œil du quattrocento* de Michael Baxandall[102] et *Pour une anthropologie des images* de Hans Belting[103].

Le premier ouvrage me permit d'affiner ce que j'entendais par culture visuelle, et de réfléchir au lien qui existe entre le spectateur et la société de son temps d'une part, entre l'image (peinte dans le cas de Baxandall) et la culture visuelle d'autre part : « une partie de l'équipement mental avec lequel l'homme ordonne son expérience visuelle est variable, et cet équipement variable dépend en grande partie de la culture, en ce sens qu'il est déterminé par la société qui a exercé son influence sur l'expérience individuelle... Le spectateur doit utiliser pour la peinture les capacités visuelles qu'il possède et dont très peu sont normalement spécifiques à la peinture, et il est tenté d'utiliser les capacités que sa société valorise le plus. Le peintre en tient compte ; il doit s'appuyer sur la capacité visuelle de son public »[104]. Cela impliquait, de mon point de vue, qu'une production visuelle, peinture ou cinéma, ne pouvait s'étudier sans être articulée à la culture de son temps, culture au sens large entendue comme système de représentations, textuelles autant que visuelle, qui la débordait et la nourrissait. Michael Baxandall apportait aussi des éléments d'analyse fort stimulants sur la relation du spectateur à une œuvre, plaçant la création artistique dans une zone de médiation, de rencontre, de dialogue entre

[102] Michael Baxandall, *L'oeil du quattrocento: l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.
[103] Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
[104] Michael Baxandall, *L'oeil du quattrocento: l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, op. cit., p. 65.

l'artiste et ses publics : « Bellini ne donne pas le détail des personnages et des lieux, que le public apportait lui-même [...] le tableau est le produit de la collaboration de Bellini et de son public : l'expérience de la transfiguration du XVè siècle est le résultat d'une interaction entre la peinture, c'est-à-dire la configuration placée sur le mur, et le processus de visualisation de l'esprit du public... »[105].

Dans un tout autre registre, la lecture de *Pour une anthropologie des images* m'intéressa dans ses fondements théoriques, qui faisaient de l'image une dimension essentielle de notre rapport au monde, antérieure aux formes prises dans des sociétés données : « Nous vivons avec des images et nous comprenons le monde en images. Ce rapport vivant à l'image se poursuit en quelque sorte dans la production extérieure et concrète d'images qui s'effectue dans l'espace social... ». Par ailleurs, une fois ceci posé, Hans Belting cherchait à définir le *princeps* de toute relation à l'image, pensant l'image dans une triangulation où spectateur incarné et modes d'expositions devenaient fondamentaux : « aucune conception de l'image ne saurait se dérober à cette relation qui lie d'un côté l'image à un corps-spectateur, de l'autre au médium-support qui la véhicule »[106].

Je proposai d'injecter ces réflexions dans le projet, afin aussi de pallier à cette absence, problématique de mon point de vue, de travail sur la dimension purement iconique du film dans l'histoire culturelle du cinéma. Nous voulions en premier lieu nous démarquer de ce qui se faisait en « esthétique du film », considérant que celle-ci « s'appuie sur une définition de l'image cinématographique qui limite le champ d'étude de l'objet cinéma… Ainsi la « représentation filmique » est-elle habituellement étudiée à l'aide de termes issus d'une analyse stylistique de l'image fixe envisagée sous l'angle de l'espace (appelé champ), de la perspective (nommée pour le cinéma profondeur et profondeur de champ) ou du cadre. Les images cinématographiques sont approchées comme des tableaux ou, dans le meilleur des

[105] Idem, p. 12.
[106] Hans Belting, op. cit, p. 8-10.

cas, des enchaînements de tableaux, et leur étude s'appuie sur le photogramme ou l'arrêt sur image, deux formes abstraites de l'image cinématographique ». Nous reprochions à ces analyses de ne pas considérer « l'absolue nouveauté d'une image animée, sonore ou pas, projetée et regardée dans des conditions particulières qui ne sont ni celles de la peinture ni celles de la photographie (spectacle de foire, salles de cinéma, télévision, diffusion numérique, etc.) » et nous proposions de suivre les analyses de Hans Belting et d'envisager « les conditions historiques et médiales de [l'] avènement » d'une image[107] ? » : dans notre cas, il s'agissait d'« étudier l'image cinématographique dans son contexte historique de production et de projection »[108].

Notre proposition était de « s'inspirer de la méthode iconologique de Panofsky[109], en proposant une étude de l'image cinématographique qui ait pour objectif de subsumer la valeur ou la signification artistique de celle-ci à sa valeur symbolique et en englobant cette étude des images ou du visuel cinématographique dans une démarche historienne plus large, une *enquête* effectuée sur et avec des *documents culturels* ». Reprenant à notre compte les formules de Michael Baxandall, nous voulions donc « contextualiser la production cinématographique dans la culture visuelle de l'époque… Associer, pour le cas du cinéma, les images cinématographiques aux pratiques visuelles contemporaines et insister sur leurs évolutions, mais aussi tout simplement relier les sources filmiques avec tout document visuel annexe (affiche, photo publicitaire ou publication de magazines, etc.) ». Partant de la conviction que « l'image est par nature une production culturelle dont l'essence se trouve définie par les pratiques culturelles qu'elle suscite », il s'agissait finalement de définir les spécificités d'un « œil-cinématographique » pour la période.

---

[107] Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 9.
[108] Ces citations, passées comme suivantes, sont touts extraites du dossier de candidature présenté à l'ANR et ont été rédigées par Dimitri Vezyroglou et moi-même.
[109] Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967 pour la traduction française.

Pour mettre en œuvre cette ambition, nous nous proposions de travailler sur une période restreinte mais cruciale de l'histoire du cinéma « correspondant à un moment de transition technologique (passage du muet au parlant) et de reconfiguration économique » et d'y étudier « l'histoire du phénomène cinématographique pris dans sa globalité, à la fois comme art, comme technique et comme industrie, du côté de la production comme de celui de la réception, du point de vue des pratiques de consommation comme de celui des réflexions théoriques ». En revanche, et ma présence dans ce projet n'était évidemment pas étrangère à ce choix, nous souhaitions proposer « une analyse comparatiste et croisée de différentes cinématographies nationales qui ont toutes été confrontées au même moment à des phénomènes similaires – la domination technique, économique, voire culturelle du cinéma américain mais encore l'émergence d'une culture de masse véhiculée par le cinéma, dans des contextes politiques et sociaux bien particuliers cependant comme ce fut la cas pour la France, la Chine ou l'URSS ». Il nous parut aussi important de travailler sur la production théorique contemporaine relative au cinéma et de relire les écrits de Walter Benjamin, Siegfried Kracauser et Erwin Panofsky, « spectateurs attentifs du fait cinématographique des années 1930 ».

Le projet rassemblait au départ une équipe de huit chercheurs, enseignant-chercheurs et conservateurs d'archives audiovisuelles: Alain Carou (BNF, département de l'audiovisuel), Béatrice de Pastre (AFF-CNC), Christophe Gauthier (Cinémathèque de Toulouse, IHTP), Valérie Pozner (ARIAS, UMR 7172), L. Veray (Université Paris 3), D. Vezyroglou. Les recherches, individuelles ou collectives étaient organisées autour de trois axes (Une industrie culturelle en transition; Modalités de diffusion et d'appropriation ; Cinéma et culture de masse). Par la suite, nous intégrâmes aussi des doctorants travaillant sur des sujets susceptibles de répondre aux attentes du projet (Yuanyuan Li, Université Paris 1, Stéphanie Louis,

EHESS, Valentin Stimpfl, Université Paris I).

L'annonce de l'obtention de l'ANR arriva à l'automne 2008, à un moment où j'envisageais déjà mon départ de l'équipe Civilisation chinoise pour rejoindre l'IHTP. Mon isolement dans mon équipe n'avait fait que s'accroître ; le fait que je ne puisse même pas faire figurer celle-ci comme laboratoire partenaire du projet ANR, alors que je contribuais de façon majeure à son élaboration, ne fit qu'accentuer ce constat. Mes deux collègues du séminaire d'histoire culturelle étant chercheurs associés à l'Institut d'histoire du temps présent, Christian Delage s'y trouvant également, je commençai à m'intéresser à ce lieu où le travail des historiens avec les images paraissait une pratique installée et je rencontrai le directeur d'alors, Christian Ingrao. Je reviendrai plus bas, dans une dernière partie, sur les implications intellectuelles et les enjeux théoriques et scientifiques de mon transfert à l'IHTP. Disons simplement ici que je fus conquise par l'accueil qu'on me fit, qui contrastait pour le moins avec l'indifférence dont j'étais l'objet ailleurs. L'obtention de l'ANR rendait le transfert presque évident : il me fallait pouvoir mener ce projet de recherche dans un environnement qui pourrait le soutenir, tant sur le plan intellectuel que matériel. L'IHTP était l'endroit idéal pour cela et c'est ainsi qu'en décembre 2008 j'étais officiellement transférée dans cette équipe.

2) « Loin d'Hollywood » et autour de la Lianhua

L'ANR « 27-33 », comme on l'appelait par son acronyme, me donna toute la latitude pour intensifier ma recherche sur le cinéma chinois. C'est dans ce cadre que j'ai pu mener et terminer mes recherches sur la Lianhua tout en les élargissant à d'autres études connexes. Mon travail a gagné en ampleur par la multiplication de projets collectifs (séminaires, colloques, base de données) ou de médiation (exposition). La dynamique conjuguée du projet ANR et de l'IHTP m'a permis de faire un véritable saut qualitatif.

La Lianhua

L'essentiel de mon activité de recherche fut consacré à l'histoire de la compagnie cinématographique Lianhua, qui fait l'objet de la seconde partie de ce dossier. Des missions de recherche en Chine (Nankin et Pékin, aout 2010 ; Pékin, avril 2012, Pékin, octobre 2012) me permirent de compléter ma base documentaire mais aussi de nouer des contacts avec certains des chercheurs et enseignants en cinéma : Chen Mo et Shan Wanli (tous deux chercheurs aux Archives du film de Chine) en particulier, mais aussi mon ami Xu Feng (Institut des arts dramatiques de Pékin), me furent d'une aide précieuse, m'aidant à accéder à des sources essentielles et partageant avec moi leur connaissance.

Ma stratégie concernant cette recherche fut d'associer l'écriture de longue haleine de la monographie à des focalisations ponctuelles me permettant de compléter ou de développer certains points. C'est ainsi que je m'intéressai beaucoup dans un premier temps aux réflexions théoriques qui accompagnèrent la fondation de la compagnie autour de ce qui fut nommé le « mouvement de renaissance du cinéma chinois ». Ce mouvement fut par la suite décrit par les historiens du cinéma chinois comme « révolutionnaire », affirmation dont je voulus examiner la pertinence. Ce fut l'objet de ma communication au colloque organisé en mars 2010 à la Cinémathèque de Toulouse, « Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien, 1925-1935 (France, Allemagne, URSS, Chine) », publiée dans le recueil des actes sous le titre **« Un nouveau cinéma pour une nation en construction : le « mouvement » de renaissance du cinéma chinois au début des années 1930 » (art. 13)**[110]. Une partie des éléments développés dans cet article se retrouve dans le chapitre deux de la présente monographie, avec une perspective légèrement différente. Dans cette communication comme dans l'article, je cherchai à montrer que, sans vouloir nier l'importance de ce « mouvement de renaissance du

[110] Christophe Gauthier, Anne Kerlan, Dimitri Vezyroglou (éds.), *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935*, actes du colloque Zoom Arrière-Cinémathèque de Toulouse, Paris, Nouveaux Mondes, 2013.

cinéma chinois », les idées développées n'y étaient pas aussi nouvelles que les historiens postérieurs le dirent. La nouveauté tenait plus à la façon dont les discours sur le cinéma étaient associés au projet de création d'une compagnie cinématographique, la théorie trouvant ainsi une sorte d'application pratique directe. Ainsi, le « mouvement de renaissance » pouvait-il aussi être considéré comme une forme de stratégie publicitaire pour la Lianhua naissante et ses premières productions. Il fallait lire les articles programmatiques en les confrontant aux premiers films et à la mise en place de la compagnie.

J'ai par ailleurs essayé dans deux autres articles de m'intéresser à l'analyse de quelques films de la compagnie. L'angle choisi pour travailler sur l'histoire de la Lianhua ne m'autorisait en effet que très peu cet exercice, comme je m'en explique en introduction de la monographie. Dans un premier temps, je ne voulais pas étudier les films sans en connaître bien le contexte de production. L'étude de celui-ci prit une importance considérable, car j'accédai à un monde, une communauté que je voulus mieux comprendre. Ce fut peut-être un détour, mais un beau détour. Depuis un an, un an et demi, je me sens plus autorisée à travailler sur des films isolés, à les analyser pour ce qu'ils représentent dans l'histoire de la compagnie mais aussi pour leur contenu propre.

C'est ce que je fis une première fois à l'occasion d'un beau colloque auquel j'eus l'honneur de participer en octobre 2012 à Pékin. Organisé par les Archives du film de Chine, il réunissait les spécialistes du cinéma chinois d'avant 1949[111]. A

[111] Pékin, China Film Archives, « 2012年中国早期电影学术论坛 2012 nian Zhongguo zaoqi dianying xueshu luntan (2012 symposium on the early Chinese cinema», 17-19 octobre 2012. Ce fut un moment très dense où l'on vit l'ancienne génération des professeurs émérites passer le relais à une jeune génération très dynamique et audacieuse dans ses approches. La place de choix qu'on me réserva, en ouverture du colloque après les présentations des professeurs Li Suyuan et Ding Yaping, m'honora et les discussions que j'eus avec de jeunes collègues furent enrichissantes. Mes collègues étaient heureux de pouvoir accueillir parmi eux une occidentale travaillant dans leur domaine, reconnaissant là la valeur de mes travaux et plus encore, manifestant l'envie d'un échange sur ces domaines.

l'occasion de ce colloque, ma communication, "联华电影公司 (1930-1937): 一个文化专业公司的历史和特点 (Lianhua dianying gongsi : yi ge wenhua zhuanye gongsi de lishi he tedian). The Lianhua film company : the specifics and history of a cultural entreprise)"[112], porta sur trois films de la Lianhua (*Two Stars*, *Lianhua Symphony*, *A Sea of Talent*) où la compagnie se met en scène, ou plus exactement projette un portrait d'elle-même mêlant utopie et réalité.

Un second film fait l'objet d'un chapitre d'ouvrage : *Love and Duty* (Lian'ai yu yiwu), que j'analyse pour le volume consacré à des études de films de l'époque du muet dirigé par Steve Neale (University of Exeter)[113]. La comparaison entre ce film muet et le roman dans sa traduction française, mais aussi l'analyse de quelques séquences, me permettent de montrer en particulier comment ce film intègre dans son art visuel la question de l'intrusion du son. Le choix de la compagnie Lianhua de ne pas passer immédiatement au cinéma sonore, contrairement à ce que firent ses concurrentes, me paraît en effet se répercuter dans les propositions esthétiques de ses cinéastes et constitue une vraie image de marque de ses films.

Les actrices

Une seconde recherche qui avait débutée avec le projet Common People s'est poursuivie. J'ai saisi l'opportunité qui m'était offerte d'écrire une biographie de Ruan Lingyu pour développer une recherche sur cette grande star de cinéma, qui travailla à la Lianhua entre 1930 et 1935 jusqu'à son suicide. **« Ruan Lingyu – Un destin shanghaien » (art. 14)**[114] m'a permis d'aborder un genre nouveau, la biographie, pour le cas d'une personnalité au sujet de laquelle les sources sont très

[112] Cette communication avait été donnée dans une version proche, en anglais, à Paris, lors du congrès de l'European Association of Chinese Studies (Université Paris Diderot-Paris 7, 5-9 septembre 2012). Elle a été publiée dans les actes du colloque, voir Fu Hongxing (dir.), *Zhongguo zaoqi dianying yanjiu (Recherches sur le cinéma chinois des premiers temps)*, Pékin, Zhongguo guangpo dianshi chubanshe, 2013, vol. 1, p. 453-471. Un article en français été soumis et accepté par la revue en ligne M.A.P.

[113] *Silent Features* sera publié aux éditions Wesleyan UP et est actuellement sous presse.

[114] *Shanghai : Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, édition établie sous la direction de Nicolas Idier, Robert Laffont, collection Bouquins, avril 2010.

lacunaires. Je me suis ainsi beaucoup interrogée sur la façon dont les films de fiction dans lesquels joua Ruan Lingyu contribuèrent à forger le personnage que l'histoire, la mythologie même, nous a transmis. J'ai développé à ce sujet quelques analyses et parcours visuels, à la fois à l'occasion d'un cours que j'eus la chance de donner à Heidelberg à l'Institut de Sinologie[115] et d'une intervention au symposium organisé par le M.I.T., Center for East Asian Studies, *Visualizing Global Asia at the Turn of the 20th century*[116]. « Death of a Woman, Birth of a Movie Star — Ruan Lingyu (1910-1935) »[117]. Ces travaux prolongeaient et complétaient les recherches mises en place dans le cadre du projet Common People. Dans le cas de Ruan Lingyu, l'usage des films de fiction pour travailler le genre de la biographie me parait particulièrement intéressant car l'actrice est devenue, par sa destinée tragique, une véritable figure mythique. Il y a là je pense une perspective intéressante de travail, où l'enjeu serait dans l'écriture d'un récit de vie s'appuyant sur des sources visuelles et fictives autant que des documents d'archives.

Ma recherche sur Ruan Lingyu a également eu d'autres prolongements car elle m'a amenée à m'intéresser de près au *métier* des actrices de cinéma. Quelles furent leurs conditions de travail ? Quels furent les discours contemporains sur leur profession, mais aussi les réflexions concernant le jeu des actrices de cinéma, quels furent les modèles, les influences, les écoles ? Les « études actorales » sont très peu développées pour le cinéma chinois d'avant-guerre et je me contentai de poser quelques jalons à l'occasion d'un colloque organisé par des collègues réunis justement autour d'un groupe de recherche portant sur cette question (Le Groupe de Réflexion sur l'Acteur de Cinéma)[118] dans une intervention intitulée « A la

[115] Voir infra.
[116] Ce symposium se tint du 29 avril-1er mai 2010 à Yale (New Haven).
[117] Ces analyses ne furent pas publiées mais on peut trouver des éléments de présentation et les parcours visuels sur le site VCEA : (http://www.vcea.net/Projects/Ruan_Lingyu_en.php).
[118] « Généalogies actorales », 9-11 juin 2011, Nice, Cinémathèque de Toulouse, Université Paris I : http://www.ihtp.cnrs.fr/sites/ihtp/IMG/pdf/programme_colloque_Genealogies_Nice_2011.pdf. J'ai choisi de ne pas publier une intervention qui ne me paraissait pas encore suffisamment

recherche de Hollywood, généalogies des actrices de cinéma chinois dans les années 1930 ».

Les publics

L'ANR me permit de développer, aux côtés de la Lianhua, une recherche entièrement nouvelle, dans sa problématique comme dans sa forme, autour de la question des publics de cinéma. Je retrouvai là d'anciennes préoccupations, celles relevant de l'expérience du spectateur face à l'image, que je me proposai d'aborder avec les nouvelles technologies et la prise en compte du caractère éminemment international et circulatoire du cinéma.

Il s'agissait ainsi de répondre à des questions concernant les modalités de diffusion et d'appropriation des films pour la période des années 1930, en nous interrogeant en particulier sur la circulation des films à une échelle internationale. Etant donné que la production hollywoodienne dominait bien des marchés, pouvait-on en savoir plus sur les films projetés selon les pays et les villes : quels films, dans quels cinémas, sur quelle durée? Quelle était par exemple la part de la production nationale et de la production étrangère dans les projections en salle ? Pouvait on comparer les programmations dans les salles de différents métropoles : Paris, Shanghai et Moscou, pour débuter ?

Je proposai de mettre en place une base de données croisées qui informerait pour ces trois grandes villes de la programmation au jour le jour dans les salles de cinéma. Un second volet de la base, que je n'ai pas développé, concernait les catalogues de films projetés en France dans des circuits non commerciaux via les « Offices du cinéma éducateur »[119]. Nous décidâmes, face à l'ampleur du travail, de

---

aboutie au regard des thématiques abordées. Une partie de mes analyses sur le métier d'actrice a fait l'objet d'un petit texte dans « Profession actrice : vie, carrière et mort des actrices chinoises », dans Damien Paccellieri (ed .), *Les Actrices Chinoises*, Paris, Ecrans d'Asie, 2010.

[119] Ce volet fut coordonné par Christophe Gauthier et Béatrice de Pastre avec l'aide de Stéphanie Louis.

nous en tenir dans un premier temps à l'année 1930. Les données furent rassemblées grâce aux programmes publiés dans la presse quotidienne : *La semaine à Paris*, le *Shenbao* pour Shanghai, et pour Moscou différentes sources, que des étudiants en doctorat dépouillèrent. La base fut construite de façon à ce que soient fournies pour chaque lieu de projection (quand on les connaît) des indications sur les dates et les heures des séances. Des informations concernant les salles (adresse, nombre de places, coût des billets) venaient compléter éventuellement la base de façon à cerner le profil socio-économique de la clientèle.

La base Loin d'Hollywood (http://www.loindhollywood.com) n'est encore qu'au stade expérimental. L'ambition de départ aurait nécessité une équipe beaucoup plus fournie que nous ne le fûmes car le dépouillement des sources est à lui seul un travail colossal. La question de notre culture scientifique s'est aussi posée : ce bel outil ne semble guère avoir convaincu une communauté encore très traditionnelle dans ses pratiques de recherche et de diffusion des résultats de la recherche. Ce n'est pas un reproche : je suis moi-même une personne du XXè siècle, privilégiant l'écrit et qui n'exploite que très partiellement les possibilités offertes par les nouvelles technologies que je maîtrise mal. Aussi, ayant été à l'origine du projet et l'ayant pris en charge[120], je ne l'ai sans doute pas autant poussé qu'il l'aurait fallu, d'autant que je ne rencontrai que très peu de répondant. J'espère reprendre ce projet, car il était aussi question de l'étendre à d'autres capitales, européennes (Berlin) ou asiatiques (Tokyo)[121]. Mais la constitution de la base n'est dans mon esprit qu'un outil, devant permettre d'enrichir la réflexion sur les transferts culturels dans le domaine cinématographique.

[120] Pour la partie intitulée « Cinéma des années 1930 », j'ai coordonné le dépouillement des sources par les vacataires (4), la mise en place technique avec le développeur et le graphiste, et j'ai été responsable éditoriale du site.

[121] Un collègue de l'Université Western Ontario, Michael Raine (Department of Film Studies), se montrant très intéressé par ce développement possible pour Tokyo.

Ce travail m'a aussi incitée à réfléchir, dans une perspective d'anthropologie historique, sur l'expérience du spectateur de cinéma pékinois des années 1920. **« 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 » (art. 15)**[122] est un article rédigé pour répondre au bel appel à projet lancé par deux jeunes chercheurs, Myriam Juan et Christophe Trebuil, pour la revue en ligne *Conserveries mémorielles*, 2012, n°12, autour de la question des publics de cinéma. Remontant en amont de l'histoire de la Lianhua, je m'intéressai dans cet article à la façon dont le gérant du Théâtre Lumière Véritable (Luo Mingyou), chercha à y instaurer des règles de conduite différentes de celles des théâtres chinois, s'inspirant des normes en vigueur dans les salles occidentales. Ainsi, les spectateurs qui voyaient un film au Théâtre Lumière Véritable faisaient-ils l'expérience d'un mode de vie moderne, occidentalisé, en continuité avec les films (majoritairement américains) qui étaient projetés dans la salle. Cet article est, de ceux que j'ai publiés dans le cadre de l'ANR, celui qui se rapproche sans doute le plus dans ses soubassements de l'aspiration, exprimée dans le projet « 27-33 », à travailler sur l'image en prenant en compte, comme Hans Belting y invitait, le « corps-spectateur » et le « médium-support ». Ce n'est pas seulement l'écran de cinéma qui doit être pris en compte lorsqu'on considère le film projeté, mais la salle, dans son architecture, ses décorations, son agencement et jusqu'aux règles de conduite en vigueur. Les dirigeants de la Lianhua le savaient bien, eux qui s'efforcèrent d'organiser les premières de leurs films dans des salles de prestige des zones internationales de Shanghai.

Retour à la culture visuelle

La question des publics, des modalités d'appropriation et de diffusion des films d'une part, la nécessité d'accéder à de nombreux magazines de cinéma pour ma

[122] Article publié en ligne sur *Conserveries mémorielles* (Publics de cinéma. Pour une histoire des pratiques sociales), n°12, 2012 : http://cm.revues.org/1067 (consulté le 27 février 2014).

recherche sur la Lianhua d'autre part, m'amenèrent à m'intéresser de plus près à la formidable collection de magazines consacrés au cinéma chinois patiemment rassemblée par Paul Fonoroff depuis les années 1980 et comprenant plusieurs centaines de numéros allant du début des années 1920 jusqu'aux années 1970. Pour la période républicaine, sa collection n'a sans doute pas de comparaison possible, si ce n'est avec celle de la Bibliothèque de Shanghai.

Je fis connaissance de Paul Fonoroff par l'intermédiaire de Law Kar. Paul se montra d'une extrême générosité en m'ouvrant les portes de sa collection. De rencontres en discussions, découvrant la richesse de la collection, j'eus envie d'accompagner Paul dans un beau projet : raconter l'histoire du cinéma chinois de la période républicaine par les couvertures des magazines. Ces couvertures de magazines, parfois œuvres de grands dessinateurs ou photographes de l'époque, sont en elles-mêmes une manifestation de la richesse de la culture cinématographique chinoise de cette période. L'histoire du cinéma chinois qui se dessine à travers ces sources révèle la très forte présence du cinéma américain, mais aussi le développement de cinématographies locales, avec des publications venant non seulement de Shanghai mais aussi de Pékin, Hong Kong ou d'Asie du Sud Est.

Je retrouvai par ce projet l'ambition de mettre en image un récit historique, et de travailler sur la dimension purement visuelle de la culture cinématographique chinoise. Je voyais en particulier un lien entre le graphisme développé sur les couvertures de magazine et les décors des films, souvent réalisés par les mêmes artistes dessinateurs. J'ai exposé les premiers résultats de ces analyses à l'occasion d'une journée d'étude organisée par l'Ecole Française d'Extrême Orient en novembre 2011, *Imagerie Populaire en Asie Orientale*, qui donna lieu à une publication dans la revue *Arts Asiatiques* sous le titre **« De la *qipao* au col Mao : richesse visuelle et thématique des magazines de cinéma chinois de la première moitié du XXè siècle » (art. 16)**[123].

[123] *Arts Asiatiques*, vol. 66, 2011, p. 213-224.

Malheureusement, en dépit de mes nombreuses tentatives auprès d'éditeurs anglo-saxons ou français, ce projet, qui me paraissait pourtant tout à fait réalisable (les magazines de la collection de Paul Fonoroff sont libres de droit), ne vit jamais le jour. Je parvins à le transformer cependant en une petite exposition qui eut lieu à l'Institut National d'histoire de l'art de novembre à décembre 2011 : **Ecrans de papier, le cinéma chinois et ses magazines (1921-1951)**[124]. C'était là ma première expérience de médiation scientifique, et même si elle resta très modeste, j'y pris beaucoup de plaisir. L'enjeu consistant à présenter, en un parcours d'images devant faire sens par leurs rencontres, avec un minimum d'explications écrites, n'était pas nouveau, c'était somme toute celui que nous nous étions fixés dans le groupe *Common People*. S'y ajoutait l'exigence de la transmission aux non spécialistes, exigence importante et que je n'ai jamais perdu de vue, acceptant régulièrement de donner des conférences, d'assurer des présentations de film ou même d'aider à monter des programmations de films à l'occasion de festivals[125]. Cette exigence n'est pas simplement celle de la vulgarisation, de l'explication la plus juste et la plus simple. Ayant fait le choix de travailler régulièrement, voire principalement, avec des historiens non spécialistes de la Chine, l'exercice représente pour moi un véritable enjeu épistémologique : il s'agit finalement de montrer que, si la spécialiste de la Chine que je suis se nourrit des questionnements et travaux de mes collègues, l'histoire de la Chine peut aussi, en retour, nourrir les entreprises de mes confrères. Il s'agit finalement de militer en faveur d'une histoire de la Chine comme faisant

[124] Une visite virtuelle de l'exposition réalisée par des étudiants de M1 de l'Université Paris 1 (Maxime Lesage et Géraldine Rodrigues) est visible sur ce site : http://cinemattack-cineclub.blogspot.fr/2011/11/ecrans-de-papier-les-magazines-de.html
Voir le catalogue, Anne Kerlan (éd.) : *Ecrans de papier, le cinéma chinois et ses magazines (1921-1951)*, catalogue de l'exposition de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, 2011.

[125] J'eus le bonheur de participer à deux reprises à des programmations de films, la première fois pour la Cinémathèque de Toulouse lors de l'édition du festival Zoom Arrière, mars 2010, où une dizaine de films chinois proposés par mes soins furent projetés, puis en novembre 2013 au festival des Trois Continents de Nantes. Il s'agit là encore d'exercices stimulants, obligeant à s'interroger sur la façon dont des films chinois peuvent être perçus par un public occidental, sur ce qu'on veut montrer d'une cinématographie aussi peu connue aussi à un public souvent exigeant.

partie d'une histoire du monde. Je reviendrai plus bas sur ce point-là.

Activités transversales

Avec l'ANR et mon arrivée à l'IHTP, je me mis à travailler de façon régulière avec des collègues historiens non spécialistes de la Chine. Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou me proposèrent de m'associer à eux pour l'organisation du séminaire d'histoire culturelle du cinéma, qui devint le lieu où se discutaient les questions plus théoriques, considérées aussi comme transversales, du projet ANR. Nous choisîmes comme thématique la question de la « modernité culturelle »[126], avec l'objectif de réexaminer les textes des penseurs de la « première modernité » (celle des années 1930 : Walter Benjamin, Erwin Panofsky, Siegfried Kracauer) en les gardant « dans leur jus » et en les juxtaposant avec des études de cas prises dans diverses cinématographies (française, allemande, russe, chinoise, etc.) pour la période 1927-1933.

Deux colloques furent aussi l'occasion de mettre en pratique cette exigence de transversalité, voire de comparatisme, entre différentes cinématographies y compris celles non occidentales. Le premier, *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935*, eut lieu dans le cadre du Festival Zoom Arrière de la Cinémathèque de Toulouse en mars 2010[127]. Au noyau des membres du projet de recherche ANR vinrent s'ajouter des collègues intervenant pour compléter nos approches. Pour la Chine, nous invitâmes ainsi une jeune doctorante que je suivais dans ses études, Li Yuanyuan, ainsi qu'un jeune docteur, Christophe Fallin, pour venir nous parler l'une du mélodrame chinois, l'autre de l'avènement du son dans le cinéma chinois[128].

---

[126] L'enregistrement des séances est disponible en ligne :
http://www.ihtp.cnrs.fr/ihtpimages/spip.php%3Frubrique25&lang=fr.html
http://www.ihtp.cnrs.fr/ihtpimages/spip.php%3Frubrique27&lang=fr.html

[127] Voir l'enregistrement en ligne :
http://www.ihtp.cnrs.fr/ihtpimages/spip.php%3Farticle14&lang=fr.html

[128] Voir C. Gauthier, A. Kerlan, D. Vezyroglou, (eds.), *Loin d'Hollywood ? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien (France, Allemagne, URSS, Chine), 1925-1935*, Paris, Nouveau Monde Editions,

Un mot ici pour revenir sur la dimension comparative de ces actions : j'ai pu éprouver de la méfiance à l'égard du comparatisme ; je persiste à penser que tous les objets, tous les sujets, ne sont pas candidats à des approches comparatives. Mais le cinéma est un objet qui circula dès son invention et fut approprié dans des contextes culturels divers : tant sur le plan technique que dans les modes d'organisation productive ou les codes esthétiques ; c'est un objet transnational, transculturel qui appelle l'analyse comparatiste.

Cette dimension comparative et la prise en compte des cinématographies non occidentales guida également nos choix pour le colloque international concluant le projet, à nouveau co-organisé par C. Gauthier, D. Vezyroglou et moi-même, *Cinéma et modernité culturelle*, qui se tint à l'Institut national d'histoire de l'art en décembre 2011[129]. Pour l'Extrême-Orient, des collègues vinrent nous parler du cinéma japonais (Michael Raine), taiwanais (Wafa Ghermani) et chinois (Corrado Neri), pour la période des années 1930[130]. Il faut souligner la difficulté éprouvée à trouver des collègues en France venant parler du cinéma chinois dans une perspective historienne : nous sommes un trop petit nombre. C'est la raison pour laquelle, malgré mon souhait, il n'est pas toujours possible d'organiser des séminaires ou des journées d'études avec des spécialistes du cinéma chinois, sauf à faire venir des collègues étrangers. Il faut espérer que, dans les années à venir, de jeunes docteurs pourront, en France, venir alimenter débats et recherches, car, de l'avis des participants présents, la rencontre fut prometteuse.

2013.

[129] Enregistrement en ligne :
http://www.ihtp.cnrs.fr/ihtpimages/spip.php%3Farticle80&lang=fr.html
Les actes de ce colloque sont en cours d'édition.

[130] Kristine Harris était également invitée mais ne put malheureusement se joindre au colloque.

C. Images et temps présent

Mon arrivée à l'IHTP à la fin de l'année 2008 fut par bien des aspects un bouleversement. Une fois de plus, je quittai le champ disciplinaire des études chinoises, avec, cette fois-ci, une conviction positive : que ma place, aussi inconfortable qu'elle fût, était avec des historiens du culturel et de l'image avant que d'être avec des spécialistes de la Chine et que je devais tenter de faire se rencontrer ces deux mondes. Je le pensais indispensable pour décloisonner les études chinoises ; je constatais que cela était tout aussi indispensable pour ouvrir l'histoire contemporaine, encore extrêmement centrée sur l'Europe, sur l'histoire du reste du monde. L'intérêt récent qui se manifeste pour l'histoire globale ne fait que confirmer cette intuition.

J'arrivai à l'IHTP par les images et l'histoire culturelle du cinéma. J'entrai dans un Institut qui brassait bien d'autres idées et réflexions que je découvris avec enthousiasme, sans trop savoir quoi en faire dans l'immédiat pour ma recherche.
L'Institut d'histoire du temps présent est issu du Comité d'Histoire de la Seconde guerre mondiale, créé à l'été 1944 à Paris, et dont l'objectif était de faire l'inventaire des séquelles matérielles et humaines laissées par l'occupant en France, avec l'objectif avoué d'en demander réparation. Organisme placé directement sous la tutelle du Président du Conseil, puis du Premier Ministre à partir de 1958, il fut intégré au CNRS sous le nom d'Institut d'histoire du temps présent entre 1978 et 1980. A mon arrivée en 2008, l'Institut avait rayonné, à partir de cet héritage initial, dans des directions de recherche très novatrices autour des violences de guerre et des paroxysmes, des totalitarismes, de l'histoire de la colonisation et de la décolonisation, de l'histoire culturelle et de questions relevant de l'historiographie et de l'épistémologie de l'histoire. Je découvris là une communauté de chercheurs, ingénieurs, personnel administratifs, archivistes, bibliothécaires, enseignants

chercheurs associés, doctorant, invités étrangers[131], comme nulle part ailleurs au CNRS je n'en ai connue : vivante, intelligente, solidaire, amicale, avec un grand sens du travail collectif et fourmillant d'idées neuves. Un monde, véritablement un monde, une communauté qui me donna l'envie et l'énergie de travailler, d'avancer, d'oser. Jamais je n'aurais pu finir et écrire ma recherche sur la Lianhua, jamais sans doute cette HDR ne se serait faite sans l'IHTP qui m'a accueillie et nourrie, intellectuellement, spirituellement, amicalement, ces cinq dernières années. Et dans ces derniers temps, écrivant l'histoire de la Lianhua, le mot d'utopie m'est souvent venu à l'esprit pour qualifier une collectivité ayant rêvé une organisation du monde idéale, pouvant « bousculer les pratiques et les représentations »[132] et je me suis dit parfois que l'IHTP avait été pour moi et peut-être pour quelques autres la rencontre de cette utopie, enfin réalisée.

J'arrivai à l'IHTP avec mes projets de recherche sur la Lianhua et si ceux-ci s'intégraient dans l'axe « Histoire culturelle » de l'IHTP, il m'apparut rapidement que ce point d'entrée était un peu étroit, ou insuffisant, et qu'il me fallait réfléchir à la façon dont je pouvais « épicer » de ma présence (et de la présence du cinéma chinois) l'ensemble de l'Institut. Je voulus le faire parce que l'accueil généreux que

[131] L'IHTP étant une Unité Propre de Recherche, seul le personnel CNRS est comptabilisé du point de vue administratif. A mon arrivée, ce personnel comprenait une secrétaire administrative (Caroline Raymond, qui fut remplacée en 2011 par Boris Videmann), une secrétaire générale (Thi-Ngeune Lo, remplacée en 2011 Morgane Jouve puis en 2013 par Pascal Maytraud), un bibliothécaire (Jean Astruc, remplacé en 2010 par Valérie Hugonnard), une archiviste (Anne-Marie Pathé), un ingénieur de recherche en charge du réseau des correspondants (Olivier Buttner) et de cinq chercheurs CNRS (Alain Bancaud, Christian Ingrao, Henry Rousso, Peter Schoettler, Nicolas Werth). L'équipe s'étoffa en 2009 d'un ingénieur de recherche titulaire d'une thèse de doctorat en études cinématographiques (Nicolas Schmidt) et en 2010 d'une chargée de recherche spécialiste du Maghreb (Malika Rahal). Mais à cette équipe CNRS il faut ajouter les nombreux enseignants chercheurs qui assurent régulièrement des séminaires, les réseaux européens et internationaux, la présence régulière de doctorants qui dynamisent constamment l'équipe : au total c'est une constellation d'une petite centaine de personnes qui anime l'IHTP.
On pourra saisir un peu de l'esprit qui règne à l'IHTP en lisant le billet que Morgane Jouve, ancienne secrétaire générale de l'IHTP, a rédigé pour et sur la Bibliothèque http://ihtpbibarch.hypotheses.org/158

[132] Michel Lallement, *Le travail de l'utopie. Godin et le familistère de Guise*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

je reçus à l'IHTP me donna envie de donner en retour ; et aussi parce qu'il est de ma nature de ne pas travailler de façon isolée. Je le fis ces cinq dernières années de la façon qui me parut le plus appropriée au regard des projets déjà engagés : d'une part en prenant part aux activités administratives et à la gestion du laboratoire, ce qui se concrétisa par ma fonction de directrice adjointe auprès de Christian Ingrao en 2011 et 2013 ; d'autre part en tentant d'élaborer une réflexion sur le temps présent à partir des deux approches qui me sont propres : les images et la Chine.

Je ne reviendrai pas longuement ici sur l'expérience administrative. La qualifier d'administrative est à vrai en dire trop peu : gérer le budget de recherche (régulièrement en baisse) d'un laboratoire ; acter et accompagner des changements infrastructurels majeurs (le Campus Condorcet et la mise en place d'un Grand Equipement documentaire que la bibliothèque et les archives de l'IHTP devront rejoindre) ; accompagner au quotidien le travail des ingénieurs et personnels administratifs, rédiger le bilan sur quatre ans et imaginer le projet du prochain quinquennal de l'unité pour l'AERES, … sont autant de tâches qui invitent à réfléchir de façon pragmatique mais sans perdre ses convictions à ce que peut être la recherche en sciences humaines, aux liens sans cesse réitérés entre les enjeux scientifiques, que nous tentons de garder au premier plan, et les enjeux techniques, financiers, politiques, qui nous contraignent et parfois aussi nous aiguillonnent. J'ai eu la chance de travailler aux côtés d'un directeur (Christian Ingrao), dont le sens stratégique n'allait jamais à l'encontre de sa grande humanité et j'appris beaucoup de lui. Nous avons quitté la direction du laboratoire le 31 décembre 2013, ayant eu le plaisir de recevoir de l'AERES une excellente appréciation, et de transmettre à notre nouveau directeur, Christian Delage, une équipe stimulée.

Cette fonction de directrice adjointe m'a permis de connaître et de comprendre l'IHTP du dedans : à la fois dans sa dimension institutionnelle et humaine, à la fois dans ses enjeux scientifiques. De ce point de vue, ayant dû à deux reprises participer à la rédaction de rapports AERES cruciaux pour le laboratoire (en 2008, ce fut en quelque sorte mon cadeau d'arrivée ; en 2012 je fus encore plus impliquée

dans cette rédaction du fait de ma fonction de directrice adjointe), j'ai dû réfléchir avec mes collègues à ce que signifiait pour nous l'histoire du temps présent, à la façon dont nous voulions distinguer nos approches et nos objets de ceux d'autres laboratoires d'histoire contemporaine et cette réflexion a nourri mes activités de recherches qui, en retour, me permettaient aussi de formuler des propositions, des exigences. Ce fut finalement la façon idéale de m'enraciner et d'enraciner mes projets, par la réflexion collective, dans le sol de l'IHTP. Le projet rédigé pour le prochain quinquennal (2014-2018) fut ainsi l'occasion de montrer comment je souhaitais par mes recherches sur la Chine et le cinéma, entrer dans la danse de l'histoire du temps présent et prolonger les quelques pas initiés les années précédentes.

J'ai découvert l'existence du « temps présent » avec l'IHTP. N'étant pas historienne de formation, je ne m'étais jamais penchée sur ces querelles d'école, et je n'avais pas l'héritage historiographique qui me permettait de saisir les enjeux d'une telle appellation (je fus rapidement mise au courant). Je me souviens que, visitant pour les premières fois le site internet de l'IHTP, je m'étais bien demandé ce que j'allais faire aux côtés de spécialistes de l'histoire nazie, des violences de guerre et des totalitarismes. Il me parut cependant rapidement évident que ces thématiques (appelons les ainsi), apportaient aussi des clefs pour comprendre la Chine du XXè et du XXIè siècle, et que certains, en Chine même, s'étaient déjà emparés de ces modèles pour écrire ou réaliser une « contre-histoire » de la guerre ou de la période maoïste. Ce n'était pas mes champs de recherche mais j'ai tenté d'établir des passerelles.

L'autre évidence était que l'IHTP était un lieu qui, de façon ancienne et constante, travaillait avec et sur des images. Cela paraissait même absolument banal pour certains de mes collègues. C'est donc évidemment autour de la question des images et du temps présent que je posai les premiers jalons de ma réflexion. Je livre ici le

texte que j'écrivis et fis circuler auprès de mes collègues l'année qui suivit mon arrivée :

> Le temps présent est temps des images, tant la culture visuelle est devenue un mode d'expression propre à nos sociétés. Image fixe ou animée, image d'enregistrement ou numérique, image unique ou reproductible, artisanale ou industrielle : la culture visuelle se déploie en de vastes sous ensembles aux spécificités propres. Mais que fait l'historien du temps présent face à ce constat somme toute banal ? Ne lui appartient-il pas de s'en saisir et de l'intégrer de façon centrale et structurante dans sa démarche d'historien ?
>
> On observe aujourd'hui un double phénomène : si la plupart des historiens ont intégré l'idée qu'il fallait, à un moment ou à un autre de leur recherche, s'intéresser aux images, leur utilisation reste malaisée, comme si, face à l'image, la maîtrise propre à l'historien dans le traitement des sources écrites n'était plus de mise. Parallèlement, ce dernier se trouve de plus en plus souvent amené à utiliser l'image pour construire une narration historique : de la présentation en *powerpoint* à la réalisation d'un film, multiples sont les formes visuelles que peut prendre le récit historique. Mais, pour se servir des images soit comme sources, soit comme trame de son récit, l'historien n'est-il pas amené à se poser, *en historien*, la question de la nature du langage visuel et de ses codes ?
>
> Parce qu'il est plus que tout autre confronté à la question des images dans son champ comme dans sa démarche, l'historien du temps présent est légitimement amené à s'emparer de la problématique des images en histoire. Dès les premiers moments de l'IHTP, l'image a été prise en compte comme source et objet d'histoire. Bien plus, et de façon fort originale, de nombreux chercheurs de l'IHTP, chacun dans leur champ de recherche, se sont frottés à la pratique des images dans la construction du récit historique. Il est donc possible de s'appuyer sur les expériences menées au sein de l'IHTP pour lancer un chantier de réflexion épistémologique sur les images et l'histoire.

> Plusieurs pistes de réflexion peuvent être proposées. Un premier travail consiste évidemment à baliser le terrain. Encore une fois, parce qu'aujourd'hui l'image est partout (et nulle part en même temps), il sera nécessaire de comprendre où nous nous situons, par rapport aux théories de l'image d'une part, mais aussi par rapport à toutes les démarches historiennes qui prennent en compte d'une façon ou d'une autre les images (histoire de l'art, histoire du visuel). Il est fort probable **que l'enjeu soit un redéploiement du concept de temps présent à partir de la question de l'image : le temps présent est-il bien un temps des images ; si oui comment les images se constituent-elles comme**

objet historique ? De quelles images parle-t-on et toutes les images sont-elles du temps présent ? Il conviendra ici aussi de s'interroger sur l'expression de « culture visuelle », façon de revenir sur ce que peut être une histoire culturelle du temps présent.

Autre piste, qui repose elle aussi sur l'expérience propre à l'IHTP : s'interroger sur la façon qu'a l'historien de travailler avec les images de trois façons différentes et sur une synthèse possible. L'image peut être une source historique, un objet d'histoire ou une forme narrative de l'histoire. Source historique, il s'agit pour l'historien de savoir archiver, lire, décoder, citer cette source avec la même habileté et la même prudence qu'il le fait pour les sources écrites. Ceci suppose une connaissance de la nature de ces sources et une familiarité avec le langage visuel et sa diversité (on ne travaille pas de la même façon sur les images animées ou inanimées ; l'image numérique pose des problèmes différents de l'image d'enregistrement mécanique, par exemple). Objet d'histoire, l'image animée l'a été à l'IHTP depuis un bon moment avec le séminaire d'histoire culturelle du cinéma. D'emblée, le lien entre ces deux aspects de la démarche historienne pose question : le cinéma, envisagé comme « fait social total », ne se résume pas à la production de films. On y travaille aussi sur les industries culturelles, les discours, les données sociologiques relatives à l'étude des publics. En s'intéressant aux mécanismes de fabrication, circulation et réception des films, est-on encore dans un travail d'historien sur les images ? Les images sont-elles solubles dans la culture qui les produit ? Ici, la comparaison avec d'autres disciplines (histoire de l'art) ou d'autres pratiques historiennes peut être enrichissante. Cette question amène aussi à s'interroger sur la façon dont l'image, plus généralement, peut être un objet de l'histoire culturelle : quel lien peut-on établir entre les images produites au sein d'une société donnée et les systèmes de représentation ou les imaginaires que cette société se donne ? Ou, pour le dire autrement, les images peuvent-elles simplement être considérées comme des « reflets » de cette société ? Chercher à établir un lien entre l'image-source et l'image-objet ne revient-il pas *in fine* à s'inscrire contre l'idée d'une transparence de l'image, à complexifier ce matériau, cet objet, qui, en réalité, n'apparaît jamais seul et de façon détachée du reste des productions d'une société donnée ?

La résolution de cette question réside peut-être aussi dans la prise en compte d'un troisième niveau d'analyse. C'est une des originalités et une des forces de l'IHTP que d'avoir régulièrement permis à ses historiens d'élaborer des formes de narration historique avec les images et en particulier avec les images animées. Ces travaux ont sans doute permis de

comprendre, comme les recherches de Christian Delage en témoignent, qu'il existe un lien essentiel entre certaines images et l'histoire, par la façon dont celles-ci peuvent constituer une forme de récit historique (ce qui, je crois, est un peu différent que de dire qu'il faut fabriquer du récit avec des images). Ici, il faudrait sans doute s'arrêter sur les concepts historiques développés particulièrement à l'IHTP et voir en quoi ceux-ci relèvent tout particulièrement de formes narratives visuelles. Il faudra aussi comprendre de quelles images il s'agit : animée ou pas, de fiction ou d'enregistrement du réel, analogiques ou numériques, etc.

On le voit, les questions ne manquent pas et à tous les niveaux : la question des archives visuelles mérite d'être posée, celle du lien ou de la synthèse à effectuer entre différents travaux sur les images jusqu'à présent concourants ; celle de la nature des images que l'historien du temps présent se choisit ; celle de la définition du temps présent comme temps des images. Ces différentes pistes ne sont pas non plus exclusives l'une de l'autre, bien au contraire. Bien entendu, il ne s'agit pas de proposer une énième théorie des images ni de se substituer aux travaux des historiens des images engagés par ailleurs (par exemple en histoire de l'art ou en histoire de la photographie, voir à ce sujet les activités du LHIVIC). Il nous faut partir de l'expérience qui est celle des historiens de l'IHTP et de leur domaine de spécialité : montrer comment, dans l'analyse des phénomènes du temps présent dont l'IHTP s'est fait le spécialiste, la prise en compte de la culture visuelle peut être structurante. Ainsi devrait-on d'une part entretenir un constant dialogue avec ceux qui par ailleurs élaborent une histoire générale ou une théorie des images et d'autre part mettre en place pour nos champs de recherche une méthodologie propre des usages de « nos » images. Les concepts épistémologiques développés à l'IHTP peuvent ainsi tous, d'une façon ou d'une autre, être travaillés avec les images ou retravaillés par les images : violence de guerre, justice et politique, les processus de mémoire et bien entendu l'histoire culturelle. A charge pour nous de formuler, quand cela n'a pas déjà été fait, qu'il se noue quelque chose de fondamental entre ces concepts et les images – du moins certaines d'entre elles, en plaçant celles-ci au cœur de notre démarche.

Cette réflexion, et l'invite qu'elle contenait, ne suscitèrent aucun débat au sein de l'IHTP ! Mon erreur, je le réalise aujourd'hui, fut de penser que d'autres que moi allaient travailler sur ces questions. Ces réflexions m'appartiennent tout comme il m'appartient d'en faire quelque chose dans les travaux et années à venir.

Il y eut quelques prolongements cependant qui me permirent de préciser certains points.

Ce fut par exemple l'objet d'un atelier estival, qui se tint à l'IHTP avec un étudiant en doctorat de Christian Delage, Rémy Besson (EHESS et IHTP) en août 2009. Autour d'un dense programme de lecture, nous tentâmes de mettre à plat toutes les questions se posant aux historiens travaillant avec des images animées. Nous essayâmes de dépasser des oppositions de méthode (entre l'histoire culturelle du cinéma par exemple et des approches plus centrées sur l'image comme récit) et de combiner deux approches et exigences qui s'étaient constituées de façon parallèle à l'IHTP : une appréhension historienne des images en mouvement dans leur relation à un champ historique donné et une épistémologie des relations entre récit historique et cinématographique. Une bibliographie a été constituée et mise en ligne à l'issue de ce travail :

http://www.ihtp.cnrs.fr/ihtpimages/spip.php%3Frubrique16.html

Plus récemment, dans une intervention présentée oralement à deux voix, avec Dimitri Vezyroglou, lors du colloque organisé pour les trente ans de l'Institut d'histoire du temps présent, *Temps présent et contemporanéité*, en mars 2011, je me suis penchée sur la question du « régime de vérité » des images. Peu de temps après le tsunami qui avait balayé les côtes japonaises, je revenais sur les images de l'événement, parfois présentées comme « trop vraies pour être réelles »[133] et, à l'aide des réflexions de Paul Veyne[134], je m'interrogeais sur la façon dont ces images, interrogeant les rapports entre réalité et fiction, modifient le travail des historiens. Dans le temps présent, les images sont l'un des principaux véhicules de l'information ; elles habitent notre « imagination constituante » et contribuent à en

[133] C'était un des titres d'article de Libération.

[134] Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

forger un des « programmes de vérité »[135]. Là encore, cette réflexion ne rencontra guère de réactions, mais je reste persuadée de sa pertinence : si le temps présent peut se définir de multiples façons, par ses objets, ses approches méthodologiques, son cadre chronologique, il me paraît aussi indispensable que, de façon quasi anthropologique, l'historien se saisisse de cette question : dans quelle mesure les images et plus précisément les productions imagées dans leur variété de technique et de support, modifient le rapport des hommes au réel, au récit, au vrai, à l'événement. « Car les cultures se succèdent et ne se ressemblent pas », nous dit Paul Veyne, et « les hommes ne trouvent pas la vérité : ils la font, comme ils font leur histoire, et elles le leur rendent bien »[136]. Ainsi, il appartiendrait à l'historien du temps présent de comprendre la fabrication des images, leurs modes de réception, comme on a pu le faire avec les mythes, en admettant qu'il s'agit là d'étudier la fabrication d'un « programme de vérité » propre à notre temps.

Plus souvent, sur certaines problématiques déjà en place à l'IHTP, j'ai pu faire bénéficier mes collègues de mon approche croisant histoire et cinéma. Lors de la journée d'étude « Penser le charnel »[137], organisée par Vincent Auzas (doctorant Paris-X Nanterre La défense-IHTP), une communication intitulée **« Les aiguilles, le bistouri et la caméra : approches du corps dans *La Chine* de Antonioni (1972) »**, m'a permis de livrer une analyse de quelques séquences du film *La Chine* de Michelangelo Antonioni en montrant comment ce cinéaste, confronté aux contraintes d'un tournage imposé[138], avait fait le choix d'un regard volontairement superficiel, comme si la surface des images pouvait révéler quelque chose qui lui

[135] Paul Veyne, op. cit., p. 11.
[136] Idem.
[137] Cette journée fut organisée en juin 2009 par Vincent Auzas (alors doctorant de l'université Paris X-Nanterre-La défense et de l'Université Laval) à l'Institut d'histoire du temps présent. Voir le programme http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle805&lang=fr.html.
[138] Michelangelo Antonioni fut invité par la Chine à venir tourner en 1972. Mais l'itinéraire « rêvé » qu'il avait imaginé depuis l'Italie pour ce film, lui fut refusé par des autorités chinoises qui voulaient faire de ce film un pur moment de propagande. Voir à ce sujet aussi Anne Kerlan, « La Chine d'Antonioni », *Vingtième Siècle*, n°105, 2010/1, rubrique Images et son.

était autrement interdit.

Je me suis également intéressée à des films documentaires réalisés par le cinéaste Hu Jie autour de la mémoire du Grand Bond en Avant et de la Révolution culturelle. L'événement historique que constitue la Révolution culturelle, et plus encore la façon dont cet événement est répercuté dans le cinéma chinois contemporain, entre en résonnance avec de nombreuses réflexions menées à l'IHTP, non seulement sur la question de la mémoire mais aussi sur celle des paroxysmes. Les films de Hu Jie (en particulier *Though I am Gone*, *In Search of Lin Zhao's soul*) sont comme des monuments aux victimes d'événements que l'histoire officielle chinoise refuse de reconnaître, des mises en scène de procès fictifs venant pallier aux procès qui n'eurent pas lieu ou eurent lieu dans des cadres interdisant de donner la parole à ces victimes. C'est le sens de mon intervention au colloque organisé par Christian Delage et Peter Goodrich à New York, *History in the Courtroom, from the Soviet Show Trials to the Khmer Rouge Trials*[139], **« The trial of the 'Gang of Four'. Visibility and Invisibility of the Cultural Revolution » (art. 17)**[140].

Ma réflexion sur les rapports entre cinéma, histoire et mémoire a également intéressé des collègues sinologues, qui m'ont proposé d'intervenir dans leur séminaire ou journée d'étude à ce sujet[141]. C'est aussi en partie dans ce cadre, mais aussi pour dialoguer de façon régulière avec des collègues sinologues que j'ai rejoint à l'automne 2011 l'axe « État et société » du Centre d'études chinoises (CEC) – Asies de l'Institut National des Langues et civilisations de l'Asie orientale qui réunit des historiens, sociologues et anthropologue de la Chine contemporaine[142].

---

[139] Septembre 2010, New York, Cardozo School of Law.

[140] Dans *The Scene of the Mass Crime. History, Film, and International Tribunals*, édité par Christian Delage, Peter Goodrich, Routledge, 2012.

[141] Par exemple, à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, lors de la journée d'études organisée en juin 2010 *Itinéraires méthodologiques et chemins de traverse entre histoire, sociologie et anthropologie* où j'intervins sur « Quelle histoire nous racontent les films ? De l'usage des films de fiction dans les recherches sur l'histoire de la Chine républicaine ».

[142] Institut National des Langues et civilisations de l'Asie orientale Centre d'études chinoises (CEC) – Asies. Voir par exemple mon intervention dans le cadre de l'Atelier interdisciplinaire de

J'ai pu formaliser mes réflexions sur mémoire et cinéma dans le cadre d'un article touchant à l'histoire des premiers films d'actualité et documentaires chinois (pour la période 1911-1941) : **« Filmer pour la Nation : le cinéma d'actualité et la constitution d'une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941 » (art. 18)**[143]. Il m'importait dans ce texte de revenir sur ce lien entre le cinéma et l'archive et de mettre en lumière les façons dont des cinéastes chinois du début du XXè siècle s'emparèrent de la caméra dans l'idée non seulement de témoigner des événements en cours mais aussi de constituer une mémoire visuelle de la Nation en construction. En travaillant sur cet article, je relus le texte d'un photographe et cinéaste polonais du début du XXè siècle que m'avait fait découvrir quelques années plus tôt une jeune femme hélas trop tôt disparue. Boleslas Matuszewski, rêvant aux alentours de 1898, soit trois ans après l'invention du cinématographique, de la création d'un « dépôt cinématographique », soulignait la force de ce qu'il nommait « la photographie animée » en ces termes magnifiques : « Etant 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 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… »[144]. Ce rapport du cinéma au passé, ou plus exactement cette capacité que nous, spectateurs et praticiens des images animées, prêtons au cinéma - *ressusciter les morts* - m'intéressait à plus d'un titre : faisant le lien avec la démarche de l'historien-Orphée, je venais là de toucher du doigt le point de convergence qui existe pour moi entre l'image et l'histoire et qui se situe dans ce rapport entre ce qui est et ce qui n'est plus.

---

février 2012 *Les rapports entre État et société en Chine - Sources et approches* intitulée « Le cinéma comme source et objet d'histoire ».

[143] *Etudes Chinoises*, 31-2, 2012.

[144] Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire (création d'un dépôt cinématographique)*, Paris, mars 1898, p. 11, fac-similé réédité et présenté par Madgalena Mazaraki (dir.), *Boleslas Matuszewski, Ecrits cinématographiques. Une nouvelle source de l'histoire. La photographie animée*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, La cinémathèque française, 2006.

D. Enseignements, doctorants, réseau

Mon arrivée à l'IHTP m'a aussi permis d'être plus active en termes d'enseignement et d'encadrement de la recherche. Outre les séances du séminaire d'histoire culturelle, que je co-organise avec Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou depuis 2009, j'ai eu la chance de pouvoir assurer un semestre un enseignement à l'Université de Heidelberg. D'octobre 2009 à janvier 2010, Barbara Mittler me fit l'honneur de me proposer de la remplacer pendant qu'elle bénéficiait d'un semestre sabbatique. J'assurai deux cours (Hauptseminar) à Heidelberg, l'un intitulé « Death of a Movie Star: Ruan Lingyu (1910-1935) » et l'autre « Cultural History of Chinese Cinema » pour un total de 75 heures reparties sur plusieurs week-end.

Depuis 2010, j'assure aussi un cours de Master 1 à l'Université Paris I, UFR 03, (Histoire de l'art et du cinéma), sur un semestre. Intitulé « Histoire et esthétique du cinéma : le cinéma chinois », ce cours apporte les premières bases d'une histoire du cinéma chinois mais aussi des outils méthodologiques pour l'analyse de films. Autour du thème de « la circulation des images », j'y insiste tout particulièrement sur la façon dont le cinéma chinois s'est forgé par la rencontre de divers arts et cultures visuelles : rencontre avec les cinémas hollywoodien, européen et soviétique ; rencontre avec les arts de l'opéra et de la scène chinoise traditionnelle ; rencontre avec les arts lettrés de la peinture, la poésie et de la calligraphie. J'analyse avec mes étudiants les influences, les transferts, les reprises sur des extraits de films sélectionnés selon un déroulement chronologique. L'enjeu d'un tel cours est double : initier des étudiants qui ne possèdent aucune connaissance de la Chine et de son histoire à ce cinéma ; les former à l'analyse de l'image tout en les préservant des dangers d'un esthétisme décontextualisé.

Par ce cours, j'ai eu la possibilité d'accompagner quelques étudiants pour leurs recherches de M1 ou M2. De même, mes liens avec les enseignants de l'Université Paris 1, des rencontres opportunes, m'ont permis de participer à des soutenances de thèse ou de conseiller des étudiants en thèse de façon ponctuelle ou plus

suivie[145]. Ce fut particulièrement le cas de deux étudiantes dont les sujets de recherche s'approchaient des miens : Huang Xuelei, étudiante en doctorat à l'Université de Heidelberg qui travaillait sur l'histoire de la compagnie cinématographique Mingxing (Star), sous la direction de Barbara Mittler, que j'aidai dans la dernière phase de sa thèse, et Li Yuanyuan, dirigée à l'université Paris 1 par Christian Viviani pour un sujet portant sur le mélodrame dans le cinéma chinois de la période républicaine. J'ai conseillé cette dernière dès les débuts et jusqu'à la soutenance, mais je parvins également à l'associer à notre projet de recherche ANR en l'engageant comme vacataire pour le dépouillement du *Shenbao* pour la base de données. J'espérais ainsi la former à des méthodes de travail et de réflexion différentes de celles qu'elle connaissait de par son cursus universitaire chinois. La thèse qu'elle a soutenue brillamment en juin 2013 montre de façon extrêmement satisfaisante tout le bénéfice que Li Yuanyuan a su retirer de ses années à l'université française. Elle est désormais en poste à l'Université du Zhejiang à Hangzhou tandis que Huang Xuelei a été recrutée par l'université d'Edimbourg. Je garde avec ces deux anciennes étudiantes des contacts fréquents, favorisés dans le cas de Huang Xuelei par le fait que nous travaillons dans des domaines voisins.

Accompagnement de la recherche :

M1 (codirection et membre du jury)

- 2011-2012 : Martin Gondre : *L'industrie cinématographique en Chine contemporaine : entre films commerciaux et cinéma d'auteur*, mémoire de M1, co-direction avec Mme Xiaohong Xiao Planes, Institut National des Langues orientales.

- 2010-2011 : Guillaume Cramer, *La figure du héro révolutionnaire dans le film La prise de la montagne du tigre (Xie Tieli, 1970)*, mémoire de M1, co-direction avec M. Stéphane Billioud, Université Paris Diderot-Paris 7, LCAO.

[145] Voir liste ci-dessous.

M2 (co-direction)

- 2010-11 : Jie Yang, *Comparaison entre deux versions du film chanté Liang Shanbo et Zhu Yingtai (The Love Eterne), par Sang Hu (1954) et Li Hanxiang (1963)*, mémoire de M2, co-direction avec Dimitri Vezyroglou, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, histoire du cinéma.

- 2009-10 : Jie Lin, « *La princesse à l'éventail de fer* (Wan Laiming et Wan Guchan, 1941), premier film long métrage d'animation chinois », mémoire de M2, co-direction avec Dimitri Vezyroglou, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, histoire du cinéma.

M2 (jury)

- janvier 2009 : Victor Louzon, *Paysans et médiums : le rôle de la possession dans le soulèvement des boxeurs*, master de recherche Histoire, sous la direction de G. Piketty, Institut des Sciences Politiques, Paris.

- janvier 2011 : Yang Beichen, *Ecriture invisible de la censure dans le cinéma chinois contemporain à travers l'exemple des films de Jia Zhangke*, mémoire de M2 en recherche cinéma, littérature, histoire et société, sous la direction de M. Laurent Véray, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

- septembre 2011 : Chunchun Wang, *Itinéraire du compromis, La naissance de Chung Kuo-Cina (1972) d'Antonioni*, mémoire de M2 sous la direction de Christian Delage, EHESS.

Thèse (accompagnement)

- janvier-juillet 2009 : Huang Xuelei, *Commercializing Ideologies, Intellectuals and Cultural Production, at the Mingxing (Star) Motion Picture Company, 1922 – 1938*, thèse de doctorat (Inaugural-Dissertation) sous la direction de Mme le professeur Barbara Mittler, Université de Heidelberg, Institut de Sinologie.

- 2008-2013 : Li Yuanyuan, *Entre tradition et modernité : le mélodrame chinois durant la période républicaine (1911-1949)* thèse de doctorat, sous la direction de M. le professeur Christian Viviani, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, histoire du cinéma.

Jury de thèse

- juillet 2009 : Huang Xuelei, *Commercializing Ideologies, Intellectuals and Cultural Production, at the Mingxing (Star) Motion Picture Company, 1922 – 1938* thèse de doctorat (Inaugural-Dissertation) sous la direction de Mme le professeur Barbara Mittler, Université de Heidelberg, Institut de Sinologie. Membre du jury.

-27 novembre 2012 : Judith Pernin, *Le documentaire indépendant chinois depuis 1980*, thèse doctorat, sous la direction de Michel Bonnin et Jacques Aumont, EHESS. Pré-rapport et membre du jury.

- Septembre 2011 : Kai Yin, *Un écran idéologisé, le cinéma chinois de 1949 à 1966*, thèse de doctorat de sous la direction de M. le professeur Jean Gili, Université Paris I Panthéon Sorbonne, histoire du cinéma. Membre du jury.

- juin 2013 : Li Yuanyuan, *Entre tradition et modernité : le mélodrame chinois durant la période républicaine (1911-1949)* thèse de doctorat, sous la direction de M. le professeur Christian Viviani, Université Paris I-Panthéon Sorbonne, histoire du cinéma. Membre du jury.

Mon travail d'accompagnement et d'encadrement des étudiants est modeste, car modestes (en effectifs) sont les travaux d'étudiants sur le cinéma chinois, et plus encore sur le cinéma chinois pris dans une approche historique. De plus, les étudiants sont dispersés dans plusieurs disciplines, des études chinoises à l'histoire, en passant par les études cinématographiques, et travaillent donc avec des directeurs de recherche ou dans des départements aux orientations méthodologiques diverses. Il est parfois très difficile de les localiser et les rencontres se font parfois de façon fortuite, à l'occasion de festivals, de programmations ou d'événements destinés à faire connaître le cinéma chinois en France. La constitution d'un réseau de spécialistes de l'histoire du cinéma chinois (ou peut-être asiatique), au moins à l'échelle européenne, ne serait pas inutile. Peut-être encouragerait-il d'autres à se lancer dans cette voie.

Séminaires, cours, encadrement de la recherche, et activités connexes[146] renforcent la dynamique qui s'est mise en place avec mon arrivée à l'IHTP. Il s'agit d'une dynamique visant à faire en sorte que la Chine, et, pour ce qui me concerne, son histoire, devienne un élément d'une histoire qui se pense à l'échelle du monde. J'ai en effet cru un temps que l'isolement dont on souffrait en sinologie tenait au fait que les sinologues se tenaient trop à l'écart du reste des sciences humaines. Force a été de constater, ces dernières années, que cette position particulière qu'ils occupent vient aussi du fait que les historiens de l'espace occidental peinent à penser l'histoire-monde ; ils peinent à admettre les convergences mais aussi à intégrer les spécificités de l'histoire de ces Nations qui se constituèrent bien loin des espaces occidentaux et qui, pour certaines, ne rencontrèrent l'Occident que très tard.

Le problème n'est pas simple, j'en conviens. Comment en effet intégrer l'Autre, le Différent dans un discours formulé par des Européens, avec leurs cadres de pensée ? Ne risque-t-on pas de perdre l'altérité ? Faut-il alors plutôt la figer avec l'idée que cela seul permet de respecter l'altérité ? Mes collègues de l'IHTP sont conscients de ces questions ; ils constatent aussi comment, sur les thématiques de mémoire et temps présent par exemple, ou des violences de guerre, leurs réflexions, leurs concepts ont été adoptées et transposées par d'autres. La rencontre organisée à l'IHTP avec Romain Bertrand (directeur de recherche au CERI, Sciences-Po, Paris) autour de son ouvrage *L'Histoire à parts égales. Récits d'une rencontre, Orient-Occident (XVIè-XVIIè siècle)*[147], fut le reflet de cette réflexion. Il y avait beaucoup à discuter de la thèse passionnante de Romain Bertrand, proposant de renverser le regard, et de raconter la rencontre entre Hollandais, Malais et Javanais au tournant du XVIIè siècle à partir de sources non occidentales. En particulier, une question

[146] Je suis par exemple membre du Conseil scientifique des Rendez-Vous de l'Histoire depuis 2013 après avoir été membre pour la thématique de l'année 2011 (L'Orient).
[147] Romain Bertrand, *L'Histoire à parts égales. Récits d'une rencontre, Orient-Occident (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

devait se poser : faut-il qu'il y ait rencontre entre nous et les Autres pour que l'histoire mérite d'être écrite ? Et de quelle rencontre doit-il s'agir ?

A ce stade, je ne peux que livrer une citation que j'ai fait circuler parmi mes collègues, que j'ai affichée dans mon bureau et qui contient cet espoir d'une histoire de la Chine intégrée, d'une rencontre « à parts égales » :

> …something is emerging that really can be called world history, not just the sum of histories of separate civilizations. Historians of China can help to make this history as they write of the past…An historian, bringing China into a universal world of discourse, helps to unify the world on more than a technological level. …I saw a world made when an understanding of Chinese history, without violence to its integrity and individuality, and an understanding of western history reinforced each other. The two histories belong together…because minds of observers can transpose the problems (not, transplant the problems) of one into the other…And Chinese history, then, should be studied because…it can be seen to make sense in the same world of discourse in which we try to make sense of the West. If we can make this kind of sense, perhaps we help to make this kind of world. The act of writing history can be an historic act itself.[148]

Inévitablement, à travailler avec des historiens spécialisés sur l'histoire européenne, on ressent une sorte de frustration face à leur tendance à mettre ce qui n'est pas européen aux marges. Même dans un endroit aussi merveilleux que l'IHTP, cette tendance existe. Mais, pour reprendre les mots de Levenson, tout en restant modeste quant aux résultats, avec le texte que je livre ici sur la compagnie Lianhua, par l'écriture d'une histoire destinée tant aux spécialistes de la Chine qu'à ceux de la culture occidentale, j'ai aussi essayé de surmonter cette frustration et d'avancer.

[148] Joseph Levenson, cité par Frederick E. Wakeman, Jr, *Revolution and Cosmopolitanism*, XXIX.

Conclusion

La rédaction de ce mémoire de synthèse a eu le mérite de m'inciter à me replonger dans des lectures anciennes, et pourtant décisives. Il est des textes que l'on lit parfois trop tôt, dont on pressent l'importance, allant même jusqu'à souligner phrases et paragraphes, sans pourtant être en mesure d'en moudre le grain. Ce fut le cas de certains des écrits que Pierre Ryckmans publia sur la Chine, compilés dans un volume que j'ai abondamment feuilleté à sa sortie en 1998[149]. J'ai pu considérer à l'époque où je les ai lus que ces textes, dans leur intelligence vive reliée à un sens de l'observation de la réalité chinoise, m'avaient aidée à me désintoxiquer de la pensée philosophique abstraite sur la Chine que j'avais vu pratiquer chez certains.

J'ai donc relu récemment quelques-uns de mes textes favoris, rassemblés dans *Ombres chinoises*, *La Forêt en feu* et *L'humeur, l'honneur, l'horreur*. Deux textes se font suite dans ce dernier recueil, et qui viendront, pour conclure ce mémoire, répondre à certaines questions de fond qu'il a soulevées.

Le premier texte, *L'attitude des Chinois à l'égard du passé*, m'avait évidemment enthousiasmée car il décrivait très précisément ce que j'expérimentais en Chine (à Taiwan, des amis m'emmenèrent visiter un temple « construit sous les Song » dont évidemment pas une seule pierre ne datait de cette auguste époque), lors de mes visites des musées ou des bibliothèques ou des sites touristiques ; il confirmait aussi les constats issus de mes recherches sur les collections de peinture : l'indifférence des Chinois à l'égard de « l'héritage matériel du passé » allant de pair avec une « préservation spirituelle » faisant qu'aujourd'hui encore les « valeurs spirituelles et morales des anciens » sont respectées quand les vestiges de pierre ou de bois, les

[149] Pierre Ryckmans, *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont, 1998.

bâtiments, choses et objets, sont rarement conservés[150]. Relisant aujourd'hui ce texte, je suis frappée de ce qu'il indique à l'historienne qui s'est fabriquée de bric et de broc, avec comme leitmotiv cette volonté d'aller à la recherche du passé en prenant pour véhicule le cinéma. Ryckmans souligne en effet, dans cette « attitude des Chinois à l'égard du passé », l'importance de l'Histoire, entendue comme « la mémoire de la postérité, par le truchement de la chose écrite »[151], comme seule et unique forme d'immortalité. L'Histoire, activité humaine et littéraire, s'opposant aux monuments de pierres et de briques est la preuve que « *l'homme ne survit que dans l'homme* », que « la continuité n'est pas assurée par l'immortalité des objets inanimés », mais qu'« elle se réalise dans la fluidité des générations successives »[152]. Le cinéma, activité humaine, n'est pas du côté des monuments matériels et des objets inanimés : flux d'images animées, il est, dans sa fragilité, sa vulnérabilité matérielle, du côté de l'homme et de la vie. Cinéma et Histoire, tous deux du côté de l'impermanence, assurent une « présence spirituelle » du passé qui nous met au plus près de l'homme, des hommes passés et perdus. Le cinéma est du côté de l'homme et de ce vertige métaphysique de la temporalité qui nous fait osciller entre ce qui est et a été, à l'instar de cette invention que l'on trouve dans la fameuse nouvelle d'Adolfo Bioy Casares *L'invention de Morel.*

Mais pour conclure vraiment, il me faut revenir à cette désignation d'« esthéticienne orientaliste » qui m'avait tant horripilée il y a plus de vingt ans, avec sa charge négative d'exotisme. Que j'ai tout fait pour échapper à cette qualification, j'espère que mes articles, mon travail sur la Lianhua et mon parcours le montrent. Il me paraît important cependant de revenir sur un aspect fondamental de ce parcours, que j'assume aujourd'hui, voire que je revendique, mieux que je ne l'ai fait autrefois : le choix de travailler sur l'Autre, le Différent. Pourquoi ce travail ? Je

[150] Pierre Ryckmans, « L'attitude des Chinois à l'égard du passé » (1987), in *Essais sur la Chine*, op. cit., p. 739.
[151] Op. cit., p. 749.
[152] Op. cit., p. 750.

comprends mieux à présent le propos de Pierre Ryckmans que j'avais déjà encadré et souligné en 1998 : « C'est seulement quand nous considérons la Chine que nous pouvons enfin prendre une plus exacte mesure de notre propre identité et que nous commençons à percevoir quelle part de notre héritage relève de l'humanité universelle et quelle part ne fait que refléter de simples idiosyncrasies indo-européennes. La Chine est cet Autre fondamental sans la rencontre duquel l'Occident ne saurait devenir vraiment conscient de ses contours et des limites de son Moi culturel »[153].

Mais je ne puis aujourd'hui m'arrêter à ces paroles, si fructueuses soient-elles. Car s'il s'agit d'un détour pour revenir sur soi-même, à quoi bon cette énergie dépensée, épuisante et parfois bien frustrante ? La connaissance de soi-même est-elle le véritable moteur de cette (en)quête ? Victor Segalen, auquel Pierre Ryckmans consacre l'essai d'où sont tirées ces lignes, m'apporte aujourd'hui une réponse que je juge plus satisfaisante. Contrairement à la jeune étudiante de vingt ans, il ne récusa pas le terme d'« exotisme », choisissant de le garder tout en le nettoyant de tout ce que la notion avait « de mésusé et de rance ». Ce qu'apporte alors Victor Segalen est une proposition que peu d'entre nous acceptent de méditer : « le véritable exotisme se fonde sur un sentiment aigu de la différence, de la distance, de la séparation, de la rupture – c'est un mur, une digue qui barre le fleuve de la conscience pour en élever le niveau, intensifier la force et accumuler l'énergie ».

Je lis deux choses dans ces belles phrases. Il faut accepter la brutalité froide de la rupture, de la séparation, la part de deuil qu'elle implique quand on devient exilé sur sa propre terre, et reconnaître aussi le plaisir, oui, un véritable plaisir à « concevoir autre », une ivresse du voyage en des contrées inconnues, une joie de « l'incompréhensibilité éternelle » et du « sentir Divers ». Le chemin vers l'Autre et le Divers, l'affrontement avec le mur de la distance est une expérience terriblement dérangeante. Mais elle est aussi instructrice, nous invitant à considérer *in fine* que tout homme qui nous fait face est Autre et que le Divers commence dès que l'on

[153] Pierre Ryckmans, « L' « exotisme » de Segalen », op. cit., p. 761.

est hors de soi. Hors de soi, voyageant dans l'Espace ou dans le Temps. Le plaisir que j'ai à explorer des mondes autres, ceux du cinéma chinois notamment, ceux de l'histoire de la Chine passée, est aussi fondamentalement un plaisir de l'Autre. Alors, oui, il est possible d'accepter, de cette façon-là, d'être « exotique ».