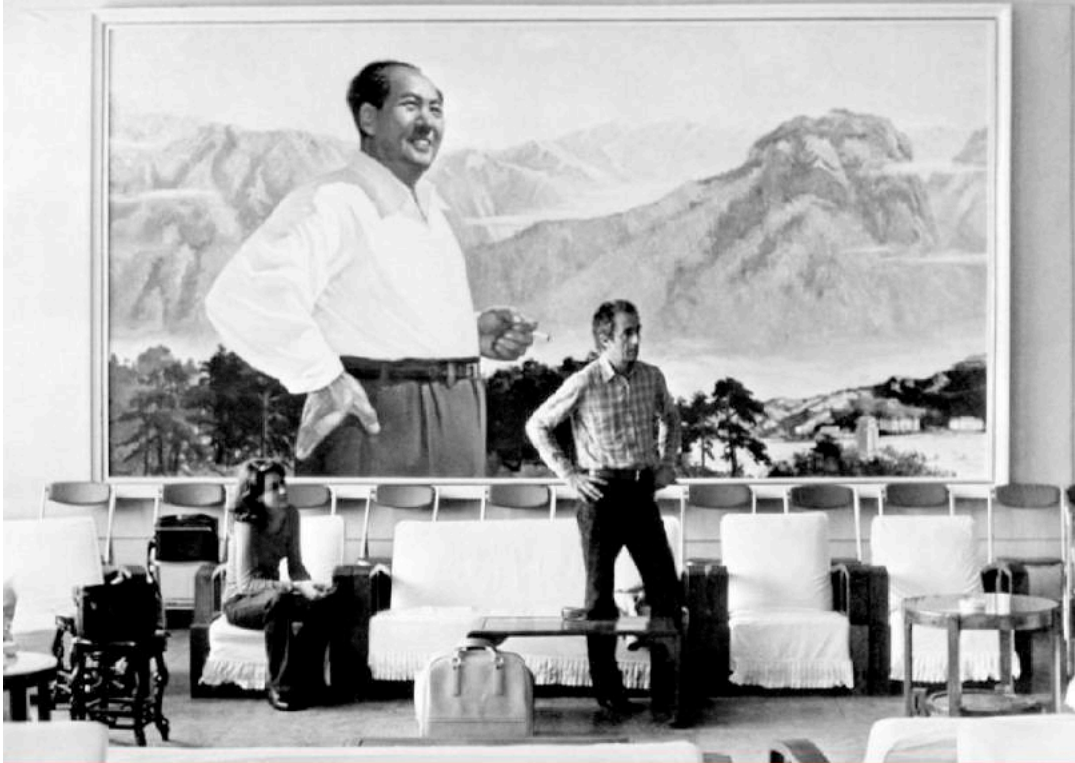


LE CINEMA SOUS MAO



DAMIEN
ESCHBACH

Crédit photographique de la page de couverture : Antonioni en Chine
L'œuvre "Creative Commons Antonioni in China" par gabriel.jorby est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas de Modification 3.0 non transposé.

© Damien Eschbach – Une Autre Asie
Tous droits réservés
ISBN : 978-1-291-64110-3
Dépôt légal : septembre 2015

Le cinéma sous Mao

« Rien n'est plus beau que Paris, sinon le souvenir de Paris. Rien n'est plus beau que Pékin, sinon le souvenir de Pékin. Et moi, à Paris, je me souviens de Pékin et je compte mes trésors.

Je rêvais de Pékin depuis trente ans, sans le savoir. J'avais dans l'oeil une gravure de livre d'enfance, sans savoir où c'était exactement – et c'était exactement aux portes de Pékin : l'allée qui conduit aux tombeaux des Ming. Et un beau jour, j'y étais.

C'est plutôt rare de pouvoir se promener dans une image d'enfance. »

MARKER, Chris. *Dimanche à Pékin*,
France, 22 mn, coul., 35 mm, reportage, 1956.

Avant-propos

Le choix de ce thème de recherche m'est apparu comme une évidence. Celle de concilier mes deux passions : celle de toujours, immuable et impérissable, pour le cinéma, et celle naissante et pleine de candeur pour la Chine.

Mon lien avec la Chine, je le dois à ma première expérience professionnelle à l'étranger, en 2009. J'y allais en tant que néophyte, loin de me douter de l'impact, du pouvoir enivrant, qu'aurait ce pays sur moi. J'entrepris alors de m'y rendre à nouveau l'année suivante afin de reprendre une bouffée de Chine, un peu comme on reprend une bouffée d'oxygène.

Mon lien avec le cinéma est plus ancien ; je ne me souviens pas de passion antérieure. « *Bateau à la dérive, les enseignes des cinémas étaient mes phares* » écrivait la romancière japonaise Yoko Tawada dans *L'œil nu*. J'aurais pu faire cette citation mienne. La découverte plus tardive du cinéma asiatique ouvrait en moi un champ nouveau, un monde inexploré et différent de celui que j'avais connu jusqu'alors. La graine qui était en moi a ainsi germé. Je découvris qu'un autre point de vue était possible et ma rencontre avec le cinéma asiatique fut alors au moins aussi importante que ma découverte physique de ce continent.

C'est donc avec un regard passionné que je me propose de traiter des échanges cinématographiques chinois dans la période allant de la création de la République populaire de Chine en 1949 à la mort de Mao Zedong en 1976.

Avertissement sur la langue et la transcription des noms

La transcription en français des noms propres chinois pose souvent problème, puisque plusieurs graphies pour une même personne ou un même lieu sont parfois possibles. Les noms propres cités dans cet ouvrage le sont dans la transcription universelle actuelle, le pinyin – à l’exception de quelques concepts consacrés par l’histoire, tels que Pékin en lieu et place de Beijing ou encore Hong Kong en lieu et place de Xianggang. De même, dans la pratique asiatique il est de coutume que le nom de famille précède le prénom, j’ai donc logiquement maintenu cet ordre. Quant aux titres de film, j’ai choisi la transcription en français autant que possible afin de faciliter la lecture de cette recherche.

Introduction

La Chine a été l'un des premiers pays à se laisser tenter par le cinéma : il y a été introduit en août 1896, soit moins d'un an après les premières représentations des frères Lumière à Paris. Cette rapide incursion peut certainement s'expliquer par la présence en Chine de la lanterne magique et surtout du théâtre d'ombres chinoises, ce dernier ayant probablement inspiré les inventeurs du septième art, cinéma se traduisant par ailleurs *ombres électriques* - *dianying* en chinois - comme une sorte de continuité entre l'un et l'autre. On comprend alors facilement cet attrait de la Chine pour cette invention occidentale, fascinante à la fois par son modernisme et sa technologie. Cette première représentation du film *La sortie des usines Lumière* s'est déroulée à Shanghai, organisée par un caméraman des frères Lumière. Rapidement, des cinéastes français - dont Pathé - arrivent, filmant la vie chinoise dans les ports francs que sont Shanghai, Canton et Hong Kong et projetant des films à divers endroits. Ainsi, en 1896 quatorze films furent montrés en Chine et trente en 1897, tous d'origine française (1). Des cinéastes italiens, portugais et américains se rajoutèrent également aux français, réalisant alors des courts métrages de tourisme et

(1) LAU, Shing Hon. « Deux âges d'or du cinéma chinois : les années 30 et l'après-guerre » in BARME, Geremie ; M-C., QUIQUEMELLE et J-L. PASSEK, *Le cinéma chinois*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992, p. 64.

d'actualités sur la Chine ainsi que sur l'étranger. Leur succès est tel que, bientôt, les films importés ne suffiront plus à satisfaire la demande. Le rapport entre l'Empire du milieu et l'Occident ne s'arrête pas à la réalisation ou l'exportation de films mais concerne également le matériel puisque c'est avec une caméra d'importation française que les Chinois tournent leur premier film en 1905, *La montagne Dingjun*, mêlant tradition et technologie en filmant des scènes de l'opéra de Pékin (2). C'est également à cette période qu'un aventurier espagnol de la concession internationale, Antonio Ramos, ouvre à Shanghai la première véritable salle de cinéma (3). Un italien du nom de A. E. Lauro aura l'occasion de filmer les funérailles de l'impératrice douairière Cixi et d'en ramener *Funeral of the Empress Dowager* (4). Puis, dès 1909, l'américain Benjamin Brodsky établit le premier studio cinématographique chinois, l'Asia Film Company. Grâce aux équipements et fonds apportés par ce dernier, la « première génération » du cinéma chinois a pu se développer : en 1913 sortent les premiers films de Zhang Shichuan et Zheng Zhenqiu. Force est de constater que l'Occident a donné ses fondations à l'industrie cinématographique chinoise et l'influence est telle qu'en 1919 on recense plus de deux cent quarante films étrangers, en majorité américains.

(2) REYNAUD, Bérénice. *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Paris : Éditions Cahiers du Cinéma, 1999, p. 12.

(3) PRUDENTINO, Luisa. « Le cinéma chinois », *Planète chinois*, n° 10, décembre 2011, p. 18-27.

(4) DAN, Wanli.. « Wàiguó jìlùpiàn zhōng de bǎinián zhōngguó », China.com.cn. Consulté le 29 mai 2013, URL : http://www.china.com.cn/zhuanti2005/txt/2002-08/30/content_5196829.htm

Arrivent ensuite les années 20 et la création à Shanghai par les frères Shaw de la Tianyi Film Company ainsi que de la Mingxing Film Company par Zhang et Zheng. Le premier film qui est revenu intact du cinéma de Shanghai est d'ailleurs un film de 1922, *La romance du marchand ambulante*, réalisé par Zhang Shichuan. La Mingxing sort à cette époque le plus long film de série jamais réalisé, *L'incendie du monastère du lotus rouge*, film de 27 heures tourné en 18 parties donnant ses bases aux films de *wuxiapian*, les films de sabre chinois, fortement influencés des films de samourais japonais. Outre l'influence japonaise, on reconnaît également dans les réalisations de cette époque une inspiration qu'elles puisent auprès des productions du cinéaste américain d'origine allemande Ernst Lubitsch. Le succès de certains films de la Mingxing ouvre à Shanghai les marchés du sud-est asiatique et il existe alors quarante cinémas chinois en Malaisie et Indonésie - qui n'est encore que les Indes orientales néerlandaises - et une douzaine aux États-Unis où une petite production a vu le jour dans les *Chinatown* de New-York, Chicago et San Francisco (5). Les films chinois anti-japonais seront cependant interdits par les Britanniques en Malaisie et les Néerlandais en Indonésie durant le conflit sino-japonais de 1937-1945, sous prétexte de neutralité. On compte alors, au milieu des années 1920, cent quarante studios de cinéma à Shanghai, dont le Shanghai Film Group, désormais second plus grand groupe après China Film. Les Soviétiques, quant à eux, tournent en 1925 leur premier film dans un pays étranger, filmant le premier vol entre Moscou et Pékin, documentaire qui fut montré dans l'Union

(5) SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*, Paris : Flammarion, 1968, p. 457.

soviétique mais non diffusé en Chine. Chine où les films américains dominent toujours les écrans. Parmi les réalisateurs les plus appréciés, il faut citer D.W. Griffith, Frank Capra, Frank Borzage ou encore John Ford. Charlie Chaplin possède également une notoriété grandissante, se rendant même à Shanghai en 1936. Déjà en 1919 on y projetait certains de ses films (6). Ceci n'est pas étonnant lorsque l'on sait que les comédies avec tartes à la crème de Mack Sennett, qui a lancé la carrière de Chaplin, étaient déjà projetées en abondance en Chine (7). Charlie Chaplin se verra d'ailleurs à plusieurs reprises parodié dans des films chinois. D'autres se verront également parodiés tels que Laurel et Hardy, Shirley Temple ou encore Johnny Weissmuller dans son rôle de Tarzan. Même si certains films chinois connaissent un léger succès en Occident, tel *La rose de Pushui* projeté en 1928 au Studio 28 à Paris puis dans d'autres villes européennes, il est néanmoins indéniable que l'Occident exerce à cette époque une réelle influence sur le cinéma chinois.

En 1931 est créée la compagnie Lianhua, concurrente de la Mingxing (8). La même année, la Lianhua réalise *La cantatrice*

(6) Chinesemirror. « Charlie Chaplin : One Night in Shanghai ». Consulté le 21 mars 2012, URL : <http://www.chinesemirror.com/index/2010/07/charlie-chaplin-one-night-in-shanghai-.html>

(7) Encyclopédie le Million, l'encyclopédie de tous les pays du monde, volume IX, Asie Orientale : Chine, Hong-Kong, Macao, Japon. *Le cinéma*, Paris : Grange Batelière, 1973, p. 165.

(8) HU, Ke. « Artistic quality of Pink Dream », *Archives personnelles de Régis Bergeron à la cinémathèque royale de Belgique, Fonds cinéma chinois. Par ailleurs la Mingxing ne survivra pas à la guerre sino-japonaise de 1937-1945.*

Pivoine-Rouge, le premier film sonore chinois, et ce avec la participation de Pathé Gramophone Records (9). L'avènement du cinéma parlant amène avec lui le début de la « deuxième génération » de cinéastes. Durant ces années, le gouvernement du Kuomintang va exercer un fort contrôle sur le cinéma et la censure sera très active, censurant alors des films soviétiques tels que *Le Cuirassé Potemkine* et *Tempête sur l'Asie* pourtant très prisés par les cinéastes de gauche. Les studios se séparent souvent en deux branches : une à Shanghai, l'autre à Hong Kong. Le cinéma chinois atteint néanmoins son apogée durant cette période, à la fin des années 1920 et au début des années 1930, lorsque l'on parle de Shanghai comme de « l'Hollywood oriental » et de ces années comme de « l'âge d'or » du cinéma chinois. Les échanges avec l'étranger sont alors fréquents et, outre Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks et Mary Pickford se rendent à Shanghai (10). Le cinéma chinois possède durant cette période un fort niveau de créativité, ayant remplacé les films d'arts martiaux par des films tels que *La Divine* en 1934, inspiré par le célèbre *Blonde Vénus* de Josef von Sternberg, ou encore *Les anges du boulevard* en 1937. Ce cinéma très original s'inspire des techniques étrangères avec comme but assumé de pouvoir les assimiler. Le gouvernement de Pékin interdit à cette

(9) ANONYME. « Portrayal of women in Austrian and Chinese cinema from its beginnings to the 1960s », *Archives personnelles de Régis Bergeron à la cinémathèque royale de Belgique, Fonds cinéma chinois*.

(10) Festival du cinéma chinois en France, « L'Histoire du cinéma chinois ».

Consulté le 12 septembre 2012, URL :

http://www.festivalducinemachinois.com/l_Histoire_du_cinema_chinois.htm

époque la production en langue cantonaise (11), mais cette loi disparaît avec l'invasion nipponne de la même année. Shanghai est occupée par le Japon, encourageant certains réalisateurs à réaliser des films nationalistes mais surtout d'autres, tels que les frères Shaw, à précipiter leur départ vers Hong Kong, donnant alors à l'industrie hongkongaise ses fondations. Edgar Snow filme le mouvement anti-japonais du 9 décembre 1935 puis en 1938, c'est au tour du cinéaste néerlandais Joris Ivens de se rendre en Chine dans le but de réaliser un documentaire sur cette guerre sino-japonaise. Il en rapporte *Quatre cents millions* en 1939, non sans difficulté comme il le mentionne dans son autobiographie : « *un caméraman chinois doublerait nos prises de vues en 16 mm afin que le haut commandement puisse vérifier ce que nous filmions* » (12). De 1941 à 1945, la production locale se divise alors comme suit : films de propagande pro-japonais réalisés en Mandchourie, cinéma commercial d'occupation à Shanghai, films anti-japonais à Chongqing, documentaires à Yan'an. Documentaires qui ont pu voir le jour grâce à une caméra *Bell and Howell* 35 mm donnée à Zhou Enlai par Joris Ivens lors de son départ. Cette caméra, qui fut la seule possédée par l'armée populaire durant cinq ans, est aujourd'hui exposée au Musée de la Révolution de Pékin. C'est à Yan'an également qu'en mai 1942, lors de ses *Causeries de Yan'an sur la littérature et l'art*, Mao Zedong émet son souhait d'une rupture avec la tradition urbaine, intellectuelle et cosmopolite des studios de Shanghai au nom d'un art « au

(11) GOMBEAUD, Adrien. « Hong Kong » in *Dictionnaire du cinéma asiatique*, Paris : Nouveau monde éditions, 2008, p. 192.

(12) IVENS, Joris et Robert DESTANQUE. *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Paris : BFB, 1982, p. 177.

service du peuple ». À partir de la défaite japonaise d'août 1945 et ce jusqu'à la prise par les communistes le 2 mai 1949 de la ville de Shanghai, les firmes américaines firent sous-titrer en langue chinoise un grand nombre de films, facilitant alors les conditions de leurs diffusions par rapport aux méthodes utilisées jusqu'alors : lors de la diffusion d'un film américain, il était nécessaire d'embaucher des interprètes, chargés de raconter l'histoire aux spectateurs (13). Shanghai est désormais un marché de plus en plus fructueux pour les films américains et, durant ces quatre années, plus de 1 800 films américains de tous métrages furent projetés à Shanghai. En comparaison, l'historien du cinéma chinois Chen Qihua recense quelques 2 000 longs et moyens métrages chinois tournés entre 1905 et 1949. Les productions américaines et britanniques représentent alors 70% de l'ensemble des films projetés en Chine et 80% des films programmés à Shanghai, drainant 75% des spectateurs (14).

Résumons : dans un premier temps - que nous situerons de la première diffusion cinématographique en Chine jusqu'à la proclamation de la RPC - les échanges sont nombreux entre Chine et Occident. Nombre d'ouvrages font référence à cette période et une multitude d'informations et chiffres sont trouvables. De nos jours - ou disons depuis « l'ouverture » amorcée par Deng Xiaoping à la fin des années 1970, et surtout

(13) Lao She. « Les fils d'Hollywood en Chine », in *The Screen writer*, novembre 1946. Cité par BERGERON, Régis. *Le cinéma chinois 1949-1983 (Tome 1)*. Paris : L'Harmattan, 1983, p. 14.

(14) Cheng Jihua. « Les films étrangers en Chine », in *La Chine Populaire*, n°2, 1963. Cité par BERGERON, Régis. *Ibid.*, p. 14.

depuis la fin des années 90 - ces échanges sont également florissants et les coproductions de plus en plus nombreuses. Il faut en effet savoir que durant l'entière période dite maoïste China Film Import/Export disposait du monopole concernant l'importation de films étrangers mais également l'exportation des films chinois et était par conséquent le seul organisme à décider de ce qui sera vu en Chine ou à l'étranger. Et ce jusqu'à la fin des années 1990. Depuis, on assiste à une déferlante de films chinois en Occident, de *Adieu ma concubine* à *Hero*, et un nombre croissant de films hollywoodiens sont réalisés grâce à des investissements chinois, de *Cloud Atlas* en passant par *Iron Man 3* pour n'en citer que deux. Mais entre ces deux périodes, peu d'informations. L'entière période 1949-1976 n'a été que peu ou mal traitée, de façon monolithique et homogène, du moins en France, ne faisant souvent que figure d'un paragraphe, ou tout au plus d'un chapitre, dans les ouvrages consacrés au cinéma chinois. En effet, si sur le plan politique tout le monde s'accorde pour dire que le socialisme chinois est une forme nouvelle de l'idéal ascétique, sur le plan culturel et cinématographique : peu de choses. Si ce n'est la trilogie consacrée au cinéma chinois de cette époque, publiée en 1983 par Régis Bergeron, véritable référence sur le sujet mais qui pêche malheureusement par un double manque de recul. Manque de recul temporel, Régis Bergeron ayant écrit ces ouvrages durant la période étudiée, mais aussi idéologique puisqu'il était un des initiateurs du Parti communiste marxiste-léniniste, parti se réclamant du maoïsme. Le but de la présente recherche est d'examiner les liens qu'a entretenus la Chine populaire avec l'étranger dans le domaine du cinéma, à savoir au niveau des importations et exportations de films et matériels par exemple, mais aussi de dégager les

influences que des cinémas étrangers ont pu avoir sur le cinéma chinois et vice-versa.

Il semble important également de préciser que la présente recherche se focalise essentiellement sur la Chine continentale et fait volontairement abstraction de la situation du cinéma à Hong Kong ainsi qu'à Taïwan, si ce n'est dans les grandes lignes. Rappelons en effet que Hong Kong était une colonie britannique à partir du traité de Nankin et ce jusqu'à sa rétrocession, soit de 1842 à 1997, et que Taïwan, qu'on appelait encore Formose, après avoir été une colonie japonaise de 1895 à 1945, a instauré un système politique différent depuis que Tchang Kaï-check et le Kuomintang s'y sont réfugiés lors de la prise de pouvoir par les communistes en 1949.

I.

L'influence soviétique et la lutte contre l'impérialisme : de la proclamation de la RPC à la campagne des Cent Fleurs : 1949-1957

Le 1er octobre 1949, la République populaire de Chine est proclamée. Dès cet instant, héritant des structures cinématographiques du semi-colonialisme et de l'occupation japonaise, toutes les salles et studios sont nationalisés (15) et le gouvernement se fixe la tâche de siniser son cinéma. C'est une volonté de longue date de Mao Zedong, en témoigne son discours de Yan'an en 1942, et qui se verra à nouveau confirmée le 21 septembre 1949, lors de la première session plénière de la Conférence consultative du peuple chinois (CCPPC), par cette citation : « *Le peuple chinois, qui représente le quart de l'humanité, est désormais debout !* ». Et d'ajouter : « *Nous apparaîtrons dans le monde comme une nation ayant une culture hautement développée* » (16). Effectivement, si auparavant le cinéma chinois avait connu un âge d'or, avec les studios de Shanghai dans les années 1930, neuf chinois sur dix n'allaient cependant jamais au cinéma. Nous l'avons vu, sous le précédent

(15) *Au début les studios privés peuvent travailler mais suite à la campagne lancée par le gouvernement contre le film La vie de Wu Xun, ils sont obligés de fusionner et de passer sous l'autorité de l'État en 1952.*

(16) ZEDONG, Mao. *Œuvres choisies (tome V)*. Pékin : Éditions en langues étrangères, 1977. Cité par BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 1)*, p. 9.

régime les productions américaines et britanniques représentaient 70% de l'ensemble des films projetés en Chine. Guo Moruo, alors président de la Fédération nationale des hommes de lettres et des artistes, annonce en 1950 que : « *le principe fondamental est d'éliminer progressivement les films impérialistes empoisonnés et de renforcer la nature éducative de l'industrie populaire du film, en orientant nos films vers les masses d'ouvriers, paysans et de soldats* » (17). Reprenant alors l'idée de Lénine qui annonça, bien auparavant : « *On prendra un soin particulier à ouvrir des salles de cinéma dans les campagnes* ».

L'influence soviétique

L'URSS d'aujourd'hui, c'est la Chine de demain

On assiste alors à la construction d'une nouvelle société qui se veut idéaliste, voire utopiste. Utopiste n'est pas ici à prendre dans le sens « irréalizable » mais plutôt comme « irréalisé ». Effectivement, les objectifs fixés n'étaient pas tous réalisables sans que toutes les conditions requises soient réunies. Le cinéma, bien entendu, est utile dans le souci de représenter cette nouvelle société. Cette importance accordée au cinéma est un impératif que l'on avait déjà retrouvé chez les Soviétiques lorsque Lénine qualifia, dès 1922, le cinéma comme étant « *de tous les arts, pour nous, le plus important* ». Pour preuve, le premier plan quinquennal soviétique intégrait l'industrie cinématographique dans son programme industriel de base et non dans ses prévisions culturelles. À tel point que le dramaturge

(17) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 13.

Bertolt Brecht disait à propos des dirigeants de l'URSS qu'ils « *se souciaient plus de cinéma que d'artillerie lourde* » (18). Le premier plan quinquennal de 1929 permis en effet à l'URSS de développer considérablement le nombre de ses salles, passant d'environ 2 000 salles en 1925 à 9 800 salles en 1928 et à plus de 29 000 cinémas fixes ou ambulants à la fin du plan, chiffre supérieur à celui des États-Unis. Chaque film était tiré à 1 000 ou 2 000 copies, contre environ une cinquantaine en France. Cet élargissement énorme du public transformait la mission du film soviétique. En 1925 il était réservé à la population intellectuelle des grandes villes et les films avaient un langage recherché. Les choses changèrent quand il fallut se faire comprendre par des dizaines de millions d'hommes, comme l'explique Georges Sadoul, « *que ce soit par le professeur de l'université de Moscou, l'ouvrier du Donbass, mais aussi le kolkhozien azerbaïdjanais ou le nomade tadjik qui voyaient peut-être un film pour la première fois* » (19). En Chine les choses sont similaires avec les minorités tibétaines, mongoles, miaos, ouïgoures, etc. On adopte alors une simplification du langage et des moyens d'expression. Mais comme Georges Sadoul le fait à nouveau remarquer, Tolstoï est-il moins grand parce qu'il s'exprima dans un style compréhensible par tous ? Dans les films, la simplification de la forme s'accompagne d'un enrichissement du contenu. Après le

(18) COPPOLA, Antoine. *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong Kong, Taïwan*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 65.

(19) SADOUL, Georges. *Op.cit.* p. 294-295.

Cinéma-Œil vanté par Vertov (20), l'idéal devient le réalisme socialiste : il a pour but de peindre la réalité sociale en accord avec l'idéologie socialiste et doit contribuer à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme.

Le cinéma soviétique était le cinéma révolutionnaire par excellence et on en était encore à le découvrir. En Chine, on considère qu'il faut apprendre de l'Union soviétique, en témoigne cette déclaration de Mao : « *L'URSS d'aujourd'hui, c'est la Chine de demain* ». Par conséquent, les studios de cinéma sont constitués à l'image du modèle soviétique, tant au niveau de l'organisation que du fonctionnement, avec plusieurs départements très séparés et hiérarchisés : fictions, actualités, documentaires, sciences populaires, animations. On retrouve également l'importance des cinémas mobiles et du langage simplifié. De plus, un système de prime est également instauré, copié sur l'URSS : lorsqu'une version étrangère est réalisée, les cadres et rédacteurs touchent une prime au nombre de bobines (21). Dès lors, on essaie de renforcer la présence sur les écrans chinois de films soviétiques ou de nouveaux films chinois, ces derniers allant jusqu'à s'inspirer de la manière soviétique de filmer, sans zoom ni arrêt sur images (22). La première coproduction sino-soviétique date d'ailleurs du 1er octobre 1949 : Sergueï

(20) *Le cinéma-œil est une théorie de Dziga Vertov considérant que la caméra doit être l'œil le plus objectif possible, un descripteur de réalité.*

(21) IVENS, Joris, et Marceline LORIDAN. « La révolution Culturelle dans les studios en Chine » in *Cahiers du cinéma*, n° 236-237, mars-avril 1972, p. 68.

(22) PRUDENTINO, Luisa. *Le regard des ombres*, Paris : Bleu de Chine, 2003, p. 18.

Guérassimov, cinéaste soviétique, accompagné de sept cameramen ainsi que de conseillers chinois du studio de Pékin, dont Xu Xiaobing (23), était sur la place Tiananmen afin de filmer la proclamation de le RPC, ce qui lui a permis de réaliser le documentaire *La Chine libérée* et par la même occasion de devenir récipiendaire du Prix Staline. L'URSS est par ailleurs le premier pays à avoir reconnu la Chine nouvelle et à avoir établi des relations diplomatiques avec celle-ci le 2 octobre 1949 (24). Et ce lien se renforça encore plus après la signature, le 14 février 1950, du traité d'alliance sino-soviétique. Les films soviétiques bénéficient alors d'une situation particulièrement privilégiée sur les écrans chinois, comme le prouve la même année l'ouverture d'un festival du film soviétique dans quatre grandes villes chinoises : trente-huit films soviétiques sont projetés à Pékin, Tianjin, Shenyang et Shanghai. Les prix des billets sont baissés et la Chine crée un comité spécialement chargé de la campagne publicitaire pour populariser les films du pays « grand frère ». En effet, en l'absence d'une production nationale suffisante, ils contribuent à la stimulation des énergies. Les spectateurs chinois étaient alors aussi bien au courant des dernières sorties nationales que des sorties des films soviétiques tels *Lénine en octobre* de Mikhaïl Romm ou encore *Camarade P., A village school teacher* ou *The Gadfly*. Les films d'Ivan Pyriev sont également immensément populaires, tels *Les Cosaques du Kouban* ou encore *Les tractoristes* qui dépassèrent chacun les dix-sept

(23) Xu Xiaobing et sa femme Hou Bo étaient les photographes officiels de Mao Zedong.

(24) ZHOU, Yihuang. *La diplomatie chinoise*, Pékin : China International Press, 2004.

millions de spectateurs durant leurs deux premières années de circulation (25). Zhou Yang, alors responsable des affaires culturelles, affirme :

« *L'art et les films soviétiques ne sont pas seulement des exemples qui doivent être étudiés, ils représentent également une grande force morale pour l'éducation communiste et l'inspiration des masses chinoises, une partie indispensable de leur nouvelle vie culturelle* » (26).

Entre 1949 et 1957, environ les deux tiers des 1 309 films qui ont été importés en Chine proviennent de l'Union soviétique (27).

Le fondement de la théorie, c'est la pratique

De son côté, dès juillet 1950, la Chine populaire présente ses premiers films au festival international du film de Karlovy Vary (28). Quatre films y sont présentés cette année-là et deux récompensés : l'actrice Shi Lianxing, lauréate du « Prix de la meilleure interprétation » pour *Zhao Yiman*, et *Filles de Chine*, couronné du « Prix de la lutte pour la liberté ». En 1951, c'est au

(25) CHEN, Tina Mai. *Journal of the Canadian Historical Association*, « Socialism, Aestheticized Bodies, and International Circuits of Gender : Soviet Female Film Stars in the People's Republic of China, 1949-1969 », p. 63. Consulté le 14 février 2012, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/018223ar>

(26) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 1)*, p. 95.

(27) WARD, Julian. « The forgotten period : 1949-80 » in *The Chinese Cinema Book*, Londres : BFI, 2011, p. 88.

(28) *Ce festival se tient depuis 1946 dans la station thermale de Karlovy Vary en République Tchèque (ancienne Tchécoslovaquie).*

tour du film chinois *Combattants d'acier* d'être lauréat du « Prix de la paix » au même festival et en 1954 c'est au film *La prise du mont Huashan* que revient ce prix. D'aucuns affirment que ces prix aux titres ambigus (Prix de la paix, Prix de la lutte pour la liberté) ne récompensent néanmoins en aucun cas la qualité artistique du film mais sont plutôt un gage de soutien des régimes socialistes envers la Chine nouvelle. Toujours est-il que celle-ci sera souvent représentée lors de ce festival. De même, on organisa régulièrement des semaines du cinéma soviétique en Chine ou des semaines du cinéma chinois en Union soviétique. Pour preuve la tenue en octobre 1956 d'un festival du film chinois en Union soviétique afin de célébrer la fête nationale chinoise, divers festivals du film chinois en Allemagne de l'Est avec présence d'une délégation chinoise ou encore la tenue d'un festival du film des pays communistes à Berlin-Est où la Chine a également envoyé une délégation (29). Un accord sur l'engagement d'experts soviétiques par la Chine est par la même occasion conclu : des conseillers et cinéastes soviétiques vont arriver dans divers studios chinois ainsi qu'au Collège de cinéma de Pékin afin d'y donner des cours, permettant de la même manière à la Chine de se procurer l'équipement qu'elle ne trouvera pas avant un certain temps sur le marché national. Des cinéastes chinois vont aller de leur côté en stage en URSS, afin de s'y familiariser avec la pellicule couleur par exemple (30). Grâce à tous ces échanges, alors qu'on dénombre seulement neuf

(29) DAN, Wanli. « xīn zhōngguó diànyǐng duìwài jiāoliú jiǎn shǐ » in *diànyǐng yìshù*, n°1, 2002.

(30) BERGERON, Régis. *Op. cit (Tome 1)*, p. 48.

films étrangers doublés en chinois pour l'année 1949, en 1950 on n'en dénombre pas moins de cinquante. Entre 1949 et 1952 on recense cent quatre-vingts films soviétiques doublés en langue chinoise (31). Inversement, le film chinois *La fille aux cheveux blancs* a engrangé entre 1950 et 1957 plus de vingt-deux millions de spectateurs à l'international, dont plus de quatorze millions sont des spectateurs soviétiques (32). Des délégations soviétiques arrivent également en Chine, composées d'actrices et d'acteurs soviétiques alors très populaires dans l'Empire du milieu. Les acteurs sélectionnés pour ces délégations le sont soigneusement et seuls ceux ayant les rôles de héros sont autorisés à en faire partie, ceux incarnant les méchants n'étant pas considérés comme aptes à l'identification autour du socialisme. C'est ainsi qu'en 1952 une délégation composée des acteurs Boris Chirkov, Nikolai Cherkasov ainsi que de l'actrice Marina Ladygina se rend en Chine. On peut observer dans cette visite toute l'influence que possède alors le cinéma soviétique sur les spectateurs chinois. Ces derniers se mirent à appeler les acteurs soviétiques par les noms de leurs personnages à l'écran et Boris Chirkov se fit appeler Maxim en référence à son rôle de Maxime Gorky dans la célèbre trilogie. Les spectateurs chinois entonnèrent également les chants de ces mêmes films soviétiques (33). Et s'il fallait encore prouver l'influence soviétique d'alors, il suffirait de citer Rewi Alley, écrivain néo-zélandais et membre

(31) ZHANG, Yingjin et Zhiwei XIAO. *Encyclopedia of Chinese Film*, New York : Routledge, 1998, p. 23.

(32) CHEN, Tina Mai. *Op. cit.* p. 70.

(33) CHEN, Tina Mai. *Ibid.* p. 64.

du Parti communiste chinois présent place Tiananmen le jour de la mort de Staline en 1953 : « *jamais roi ou empereur ne reçut si grand hommage dans un pays autre que le sien* », nous apprend-il. En 1954, pour le premier anniversaire de la mort de Staline, on présente dans toutes les grandes villes chinoises le documentaire *Staline vivra toujours dans nos cœurs* et d'autres films à sa dévotion.

Néanmoins, tout n'est pas entièrement copié sur le modèle soviétique et une différence majeure d'avec le cinéma de l'URSS subsiste : la représentation du personnage de Mao dans les films est bannie (34). La différence vaut d'être notée avec ce qui se passa en Union soviétique où Lénine et Staline seront tant de fois incarnés à l'écran. Lénine est par exemple représenté dans *Octobre* de Sergueï Eisenstein en 1928 ou encore dans les films *Lénine en octobre* et *Lénine en 1918* du cinéaste Mikhaïl Romm à la fin des années 1930. Staline également est représenté à l'écran, par exemple dans *Le serment* en 1946 ou *La chute de Berlin* en 1949. À tel point qu'à partir de 1938 l'acteur soviétique Mikheïl Gelovani se voit attribué le rôle de sosie cinématographique officiel de Staline en URSS et il n'est alors plus autorisé à jouer un autre rôle. La représentation du personnage de Mao dans les films chinois de cette époque n'est quant à elle pas envisageable, la Chine ne connaissant pas à cette période de culte de la personnalité comparable à celui qui est exercé alors en URSS.

(34) À l'exception d'une scène de La longue marche où il apparaît de dos, seulement identifiable par le spectateur parce qu'on l'appelle « Président ».

La lutte contre l'impérialisme américain

L'impérialisme américain est un tigre de papier

Plus de 1 800 films américains avaient été projetés en Chine entre 1945 et 1949. De même en Union soviétique de nombreux films américains occupent toujours le haut de l'affiche. La Chine nouvelle a cette volonté de lutter contre l'omniprésence des films américains sur ses écrans. Il faut dire que les Soviétiques sont contraints, pour diverses raisons, de continuer à diffuser des films américains. En effet, comme l'explique le philosophe français Gilles Deleuze, « *une force ne survivrait pas, si d'abord elle n'empruntait le visage des forces précédentes contre lesquelles elle lutte* ». Et sur ce point, la Chine possède un avantage sur son voisin soviétique : le cinéma soviétique ne disposait que du modèle hollywoodien pour bâtir son cinéma et pour importer des films ; entre Hollywood et le réalisme socialiste chinois se trouvait déjà le modèle du cinéma soviétique (35). Dans un rapport du 30 septembre 1950, Zhou Enlai affirme que « *les films du nouveau cinéma de la Chine populaire ont rapidement remplacé les films américains* ». « *Ils ont été chaleureusement accueillis par un vaste public et pénètrent progressivement dans l'armée, dans les usines et dans la campagne* ». Les films américains ne représentent en effet plus que 36% des films projetés à l'écran (36). En 1949 déjà cette « invasion », du point de vue chinois, était en régression dans le nord de la Chine, libéré le premier : soixante-trois films

(35) COPPOLA, Antoine. *Op. cit.* p. 67.

(36) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 1)*, p. 44.

américains et britanniques furent projetés dans les huit premiers mois de l'année, douze seulement dans les quatre derniers mois. L'importation de films étrangers est de plus en plus régulée à partir de juillet 1950. Un évènement majeur de l'histoire va accélérer ce processus : l'éclatement, fin 1950, de la guerre de Corée. Suite à cela, le gouvernement chinois prend un certain nombre de mesures réglementant les organisations culturelles subventionnées par les États-Unis, dont le bannissement total des importations de films américains (37). Néanmoins, les cinémas de Shanghai continueront de passer les copies qui sont en leur possession jusqu'à ce que celles-ci tombent en lambeaux (38). Quoi qu'il en soit, le plan de production cinématographique chinoise pour 1951 par rapport à 1950 est modifié en raison de l'éclatement de cette guerre : il est prévu de réaliser plusieurs films documentaires dénonçant ce que la Chine dénomme « l'impérialisme américain ». Dans la vision marxiste, l'impérialisme peut se voir comme la concentration du capital ainsi que l'expansion coloniale, la conquête, qui débouche a posteriori sur la guerre. Afin de montrer cet impérialisme américain en action, plusieurs cinéastes chinois partent pour le front de Corée, causant parfois la mort de caméramans. Les titres de ces films sont plutôt évocateurs quant à l'anti-impérialisme ambiant : *Mort aux agresseurs*, *Résister à l'agression des États-Unis et aider la Corée*, etc. Cai Chusheng, réalisateur d'une coproduction sino-coréenne intitulée *Opposons-nous à la guerre bactériologique*, affirme que « l'art cinématographique chinois a

(37) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 51.

(38) REYNAUD, Bérénice. *Op. cit.*, p. 13.

toujours été une arme puissante pour mettre à nu l'impérialisme américain et lui porter des coups » (39). Les Coréens aussi mobilisent leurs équipes de production : au Sud, réalisateurs et matériel sont mobilisés, épaulés par des cinéastes américains tels que John Ford qui tourna sur place *This is Korea !* en 1951, et la Corée du Sud réalise alors divers films anticomunistes ; au Nord, on organise l'enlèvement de cinéastes de renom comme Choi In-kyu pour les utiliser dans les services de propagande. Propagande qui était déjà en place en Corée du Nord à ce moment : leur premier film, *Mon village natal*, glorifie dès 1949 la lutte anti-impérialiste menée par le Général Kim Il-sung contre le Japon. Et la Corée du Nord, on le sait, porte un grand intérêt au cinéma. En effet, le dirigeant Kim Jong-il possédait une imposante cinémathèque privée contenant plus de 20 000 films en VHS et DVD (40), se révélant être un grand fan d'Elizabeth Taylor, Jean-Paul Belmondo, Clint Eastwood (41) ou encore James Bond. L'accès à ces films n'étant pas possible en Corée du Nord, Kim Jong-il lança un vaste trafic qu'il nomma « Opération Ressources n° 100 » et qui avait pour but de faire équiper les

(39) BERGERON, Régis. *Le cinéma chinois 1949-1983 (Tome 2)*, Paris : L'Harmattan, 1984, p. 28.

(40) SAVAGE, Mark. « Kim Jong-il : the cinephile despot », [bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-16245174). Consulté le 20 octobre 2012, URL: <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-16245174>

(41) *La limousine qui transporte le cercueil de Kim Jong-il lors de son enterrement est d'ailleurs adaptée d'une scène où Clint Eastwood court à côté d'une voiture dans le film La ligne de mire, le tout organisé comme un hommage par les services secrets de Kim Jong-il qui étaient souvent invités par ce dernier à regarder ce film avec lui.*

ambassades nord-coréennes à travers le globe de matériel permettant de copier et doubler les films étrangers avant de les expédier par valise diplomatique à Pyongyang (42). Kim Jong-il a également fait connaître son intérêt pour le cinéma en publiant *De l'art cinématographique*, ouvrage décrivant les conditions de traduction de la pensée du Juche (43) au cinéma. Il serait certainement devenu artiste s'il était né dans une autre famille, aime-t-il répéter. De plus, des anciens films soviétiques, chinois et est-allemands sont diffusés tous les dimanches à la télévision nord-coréenne (44).

La chasse aux sorcières

Force est de constater que si la Chine mène alors une chasse à ce qu'elle nomme les « impérialistes américains », les Américains eux, durant la même période, sous l'influence du maccarthysme, lancent leur chasse aux sorcières. Une traque des éventuels militants communistes est lancée et elle aboutira dans le domaine du cinéma à la « liste noire d'Hollywood ». Cette liste recense les artistes à qui les studios hollywoodiens refusent tout emploi sous soupçon de sympathie avec le Parti communiste

(42) FISHER, Paul. *Une superproduction de Kim Jong-il*, Paris : Flammarion, 2015, p. 62.

(43) *Le juche est l'idéologie développée par Kim Il-sung, reprenant les aspirations du communisme qui prône une société sans classe, en ajoutant l'indépendance politique, militaire et économique.*

(44) SEGAY Jérémy. « Corée du Nord » in GOMBEAUD, Adrien, *Op. cit.* p. 118. *Plus étonnant, le studio nord-coréen Scientific Educational Korea (SEK) sous-traite et exporte des dessins animés occidentaux, notamment pour TF1.*

américain et pousse certains cinéastes à quitter les États-Unis. Parmi les artistes recensés, on retrouve le cinéaste Jules Dassin, père du chanteur français Joe Dassin, dénoncé à la fin des années 1940 et qui s'exile en Europe en 1949. Mais rapidement il fut annoncé aux producteurs européens que les films de Jules Dassin ne pouvaient être distribués aux États-Unis et sa carrière s'arrête alors jusqu'à 1955, date à laquelle il tourne à nouveau en France. On retrouve également Charlie Chaplin, épinglé dès 1947 pour ses opinions de gauche – ce qu'il nie, se présentant comme un « citoyen du monde ». En 1952 il part avec sa famille pour Londres afin de promouvoir *Les feux de la rampe*. Le sénateur McCarthy profite de ce voyage pour lui supprimer son visa, ce qui contraint Chaplin à s'installer en Suisse jusqu'à la fin de ses jours. Il tourne ensuite en 1957 le film *Un roi à New York* où il ridiculise la chasse aux sorcières ainsi que la politique menée par les États-Unis durant la guerre froide. Le film ne sortira aux États-Unis qu'au courant des années 1970. Figurent également sur cette liste Orson Welles et Bertolt Brecht qui durent également tous deux quitter les États-Unis pour l'Europe. À l'écran, cette « peur rouge » se retrouve par exemple dans *I was a Communist for the FBI*, film ultra-patriotique de 1951 montrant le communisme comme maléfique ou encore dans la diatribe anticommuniste *Invasion U.S.A.*

Mais, fort heureusement, les échanges cinématographiques de la Chine ne se limitent pas à des coproductions sino-coréennes dénonçant l'impérialisme américain ou à des échanges en tous genres avec le voisin soviétique.

Les premiers échanges avec le reste du monde

Le rôle de China Film

Avant d'évoquer ces échanges, il paraît important de rappeler qu'à cette période China Film détient le monopole concernant les importations et exportations de films. Par conséquent tous les films étrangers montrés en Chine ou films chinois montrés à l'étranger le sont grâce à l'autorisation d'exploitation donnée par China Film. Après 1949, il n'est plus possible pour China Film d'investir en participation, il est obligatoire d'acheter les droits du film. Les sociétés étrangères envoient un catalogue avec le synopsis de tous leurs films. Les employés de China Film Import/Export sélectionnent les synopsis qui les intéressent – bien entendu la violence, la sexualité et les films anticommunistes sont bannis – afin d'obtenir des copies de la part des sociétés de cinéma étrangères. Les films sont ensuite vus et traduits par China Film Import/Export afin que le bureau du cinéma puisse à son tour voir le film et le valider – ou non. En cas de doutes concernant certaines scènes, le film peut ensuite être montré à différents membres de China Film, à différents échelons, avant de prendre une décision finale. Puis enfin le doublage est effectué (45). Les sociétés étrangères, par exemple Gaumont en France, invitent également China Film en France afin de visionner certains films et de nombreux films sont alors achetés - mais non diffusés - pour la cinémathèque chinoise.

(45) Entretien avec M^{me} CHEN, directrice de China Film Import/Export de 1965 à 1970, réalisé à Pékin le 02 juillet 2013.

La Chine s'affirme

En 1950 la Chine nouvelle commence officiellement ses exportations de films vers sept pays : l'Union soviétique, la Tchécoslovaquie, la Bulgarie, la Pologne, la Hongrie, la Birmanie et l'Indonésie. En 1952, elle exporte déjà dans plus de cinquante pays (46)! La première reconnaissance internationale, c'est-à-dire hors du camp socialiste, du cinéma chinois survient lorsque le film *Les amours de Liang Shanbo et Zhu Yingtai* est primé pour ses qualités esthétiques au festival d'Édimbourg en 1955. Il sera également lauréat du prix du meilleur film musical au festival de Karlovy Vary et sera par la même occasion présenté hors compétition au festival de Cannes en 1955, dans une salle privée, le Vox, à l'invitation d'André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Georges Sadoul (47). Cette même année, outre l'Opéra de Pékin, c'est le cinéma chinois qui se révèle à Paris avec la projection de *La fille aux cheveux blancs*. 1955 est également l'année de l'entrée sur la scène internationale des pays du tiers-monde avec la conférence de Bandung à laquelle les représentants de vingt-neuf pays africains et asiatiques assistent. S'ouvre par la suite une semaine du film indien dans vingt grandes villes chinoises qui illustre la nouvelle situation créée avec cette conférence. On annonce la même année que Nankin fabrique désormais assez de projecteurs pour satisfaire le marché

(46) DAN, Wanli. *Op. cit.*

De plus, la Chine réalise son premier film en couleur en 1953.

(47) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 1)* p. 155.

André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze sont les fondateurs des Cahiers du Cinéma, Georges Sadoul est un historien du cinéma.

intérieur : on commence même à exporter des projecteurs de films 16 mm en Birmanie, au Cambodge, à Hong Kong et à Singapour. La Chine se préoccupe désormais de gagner le marché étranger. En 1954 déjà la Chine importe des films néoréalistes italiens (48). Mais c'est véritablement en 1956 qu'on assiste à une ouverture vers le monde extérieur, avec le film *Le sacrifice du nouvel an* de Sang Hu récompensé du prix spécial du jury lors du dixième festival international du film de Locarno, mais surtout avec la multiplication des voyages des ministres ainsi que des cinéastes aux quatre coins du monde. C'est dans ce contexte qu'en 1956 une délégation chinoise se rend pour la première fois à Cannes, composée de deux membres : Situ Huimin et Cai Chusheng. La Chine n'a pas été invitée à présenter une sélection de films mais ils emportent tout de même avec eux deux dessins animés, *Le pinceau magique* et *Pourquoi le corbeau est noir*. La Chine n'a en effet à ce moment aucune relation diplomatique avec la France et cela constitue un obstacle pour l'achat de films pour le festival. Ils participent alors à Paris à la rencontre internationale des réalisateurs. Régis Bergeron s'offre une interview que l'Humanité publie le 20 juin 1956 dans laquelle Cai Chusheng lui communique que, pour la période allant de 1949 à 1955, plus de deux cent quarante films étrangers ont été doublés en langue chinoise. Il affirme également que le but de son voyage est de ramener en Chine des films français :

(48) *Le néoréalisme désigne le mouvement culturel qui se développe en Italie dès la fin du fascisme et qui témoigne d'un intérêt soutenu pour la réalité socio-économique du pays, en se servant souvent de gens de la rue à la place d'acteurs professionnels et impliquant le déplacement du regard du réalisateur porté sur l'individu vers la collectivité.*

c'est ainsi que la Chine acheta *Sans laisser d'adresse* et que *Fanfan la tulipe* fut le premier film français à être doublé en langue chinoise (49). Le réalisateur chinois Cai Chusheng fait également part de son souhait d'organiser une semaine du cinéma français en Chine. C'est ainsi que dès le mois d'octobre 1956, Gérard Philippe, fort de son rôle dans *Fanfan la tulipe*, Jacques Flaud, alors dirigeant du Centre national de la cinématographie (CNC), ainsi que des dirigeants d'uniFrance se rendent en Chine pour cette semaine durant laquelle trois millions de spectateurs applaudirent les films français sélectionnés. Régis Bergeron rapporte de son séjour en Chine trois ans plus tard qu'il avait pu mesurer l'admiration des jeunes Chinois pour Gérard Philippe qu'ils venaient de redécouvrir dans *Le rouge et le noir* alors largement diffusé dans les salles du pays (50).

C'est également en 1956 que Joris Ivens met Roger Pigaut en relation avec la Chine. Ce dernier s'installe alors à Pékin et entreprend le premier film franco-chinois - ainsi que la première coproduction avec l'Occident - avec Wang Kia-Yi et le Studio de Pékin. Roger Pigaut découvre le personnage du Roi des Singes, acrobate et magicien, Sun Wukong, héros de vieilles légendes chinoises. Avec lui tout devenait possible, notamment le rêve de se transporter de Paris à Pékin. Il entreprend l'écriture du scénario mais il lui manque encore des éléments. Par exemple, comment parvenir à se faire comprendre à la fois par les enfants chinois et les enfants français sans avoir recours au doublage ou

(49) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 154.

(50) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 157.

aux sous-titres ? C'est à ce moment qu'une jeune fille de 12 ans, Monique Hoa, intervient. Chinoise de par son père, française de par sa mère, toute la petite famille quitte la France en 1951 et s'installe à Pékin afin de participer à la « reconstruction de la nouvelle Chine ». Très peu de Français venaient en Chine à cette époque ; c'était ceux que l'on appelait des « progressistes » ou des « communistes ». La venue de Roger Pigaut à Pékin et son projet de faire un film avec des enfants français et chinois étaient par conséquent connus du cercle francophone de la capitale chinoise. Comme pratiquement tous les invités étrangers étaient logés à l'Hôtel de Pékin, il ne fut pas compliqué pour la jeune Monique, qui avait envie de participer à cette entreprise, de trouver le numéro de chambre de Roger Pigaut et de lui téléphoner. Elle obtient un rendez-vous avec le réalisateur, qu'elle décrit comme « *un homme chaleureux et passionné par son projet* », et à la fin de cette rencontre il lui affirme que sa présence lui donne une idée, « *une bonne idée* » rajoute-t-il. Quelques mois plus tard, Roger Pigaut apprend à la jeune Monique Hoa qu'elle sera la petite interprète dans le film (51). Deux ans plus tard, après plus de quinze scénarios écrits et refusés par les responsables chinois qui souhaitaient que ce film donne une bonne image des Chinois, aboutira le film pour enfants *Le cerf-volant du bout du monde*. Le film permet alors d'entendre la musique de la langue française et de la langue

(51) *Correspondance avec Monique Hoa, juin-juillet 2013. Monique Hoa est par ailleurs auteur du manuel C'est du chinois ! et ancienne maître de conférences à l'Université Paris VII. À part Le cerf-volant du bout du monde, elle n'a pas d'autre expérience cinématographique, elle parle d'un « hasard de l'existence ».*

chinoise, car rien n'est fait pour qu'on puisse les comprendre, comme un sous-titrage par exemple. Il faudra cette rencontre dans le film avec Monique, l'enfant chinoise bilingue, afin de rendre le film compréhensible aux publics chinois et français. Zhou Enlai rencontre l'équipe du film en 1957 puis le film remporte le prix de la meilleure photographie au festival de Karlory-Vary 1958. Il est intéressant de rappeler les propos du chef opérateur Henri Alekan. Il rapporte que les Américains interdisent à cette époque de vendre de la pellicule aux Chinois et qu'ils ont par conséquent dû faire transiter en fraude par Prague et Moscou de la pellicule Kodak achetée en France. Il ajoute : « nous-mêmes, du fait de l'interdiction américaine de toute relation avec la Chine, avons des visas encartés dans nos passeports, que nous pouvions retirer à volonté ! » (52).

1956 est également l'année où Georges Sadoul, accompagné de Jean Painlevé, réalise son seul et unique voyage en Chine, voyage de six semaines lui permettant de réunir sur le cinéma chinois une documentation de première main : il visionne un certain nombre de films, établit une filmographie et rédige une partie de son *Histoire mondiale du cinéma*. 1956 est aussi la dernière année couverte par l'ouvrage de Giuliano Bertuccioli dans son *Storia del cinema cinese, 1904-1956*, publié l'année suivante à Rome. On assiste également à la projection en Chine du film britannique *Les grandes espérances* - soit dix ans après sa sortie internationale. C'est encore en 1956 que le réalisateur français Robert Menegoz termine le montage de son

(52) *Propos enregistrés par Jacques Petat, le 29 juin 1996 à Parly (Dossier n°71 réalisé pour Collège au cinéma) cité par LEFEVRE, Gérard. Cahier de note sur... Le Cerf-volant du bout du monde, Paris : Les enfants de cinéma.*

documentaire de long-métrage *Derrière la grande muraille*, fruit de onze mois de travail en collaboration avec des cinéastes chinois, premier film documentaire français - et même occidental - en couleur tourné en Chine (53). En outre, le commentaire du documentaire est assuré par Simone de Beauvoir. Robert Menegoz sera suivi de peu par Chris Marker - alors assisté d'Agnès Varda - et son court documentaire *Dimanche à Pékin*, dans lequel on apprend qu'il se fait interpellé par des « *Bonjour oncle soviétique* », confirmant une fois de plus l'influence soviétique d'alors. Chris Marker annonce également qu'il est possible d'observer au zoo de Pékin un ourson nommé Joris Ivens, en hommage au cinéaste néerlandais, don du réalisateur français Robert Menegoz. Chris Marker et Agnès Varda furent par ailleurs dans le même avion pour Pékin que Roger Pigaut. Puis en 1958 Chris Marker sera à Pyongyang accompagné des cinéastes Jean-Claude Bonnardot et Claude Lanzmann ainsi que du journaliste français du *Parisien libéré* Armand Gatti à qui Mao a personnellement demandé de partir en Corée du Nord afin de faire un film là-bas. Ils en ramenèrent *Moranbong*, premier - et à ce jour seul - film franco - nord-coréen, qui sera par ailleurs censuré en France jusqu'en 1963, date à laquelle Alain Peyrefitte, ministre de l'Information, fait lever la censure. Pour finir, l'année 1958 voit le retour du néerlandais Joris Ivens pour le tournage de *Lettres de Chine* ainsi que l'arrivée du réalisateur italien Carlo Lizzani, proche du néoréalisme italien, qui ramènera de l'Empire du milieu un

(53) Il est à noter que le premier film de fiction occidental tourné en Chine populaire est également français, il s'agit de *Pékin-Central* de Camille de Casabianca, réalisé en 1986.

documentaire, *La grande muraille de Chine*, démontrant à nouveau une réelle volonté d'ouverture de la part du gouvernement chinois.

Pour résumer, durant les huit premières années de la RPC on assiste à la construction du nouveau cinéma chinois et de son industrie. L'Union soviétique se veut comme un modèle à copier et à atteindre et les films soviétiques sont importés afin de remplacer les films américains dans les cinémas chinois. L'éclatement de la guerre de Corée accélère ce processus avec le bannissement de l'importation des films américains. La Chine en profite pour réaliser plusieurs documentaires anti-impérialistes mais réalise aussi les premiers films de la Chine nouvelle qui très vite seront présents dans divers festivals et semaines de cinéma à l'international. Des cinéastes étrangers en profitent pour venir filmer le changement qui se profile dans l'Empire du milieu. Vue de loin, la relation entre la Chine et l'Union soviétique semble idyllique. Et pourtant...

II.

La lutte contre le révisionnisme et la Chine tiers-mondiste : des Cent Fleurs à la Révolution culturelle : 1957-1966

Bien qu'officiellement datée de 1960, la rupture sino-soviétique - on pourrait même parler de schisme - peut trouver ses prémices en 1953, à la mort de Staline. Staline était en effet considéré par Mao comme le dernier dirigeant incontestable du mouvement communiste international et sa mort a changé la donne : Mao se voit en quelque sorte comme le successeur légitime de ce rôle et nourrit un certain ressentiment envers la politique « pseudo-communiste » de Nikita Khrouchtchev. La Chine trouve en effet que l'Union soviétique a, depuis la mort de Staline, ralenti ses progrès vers la réalisation du communisme et a effectué une réelle rupture idéologique, portant atteinte à la mémoire de Staline. En outre, l'aide militaire soviétique à la Chine n'est pas aussi généreuse qu'elle ne l'espérait. Ces raisons conduisent à des relations sino-soviétiques plutôt tendues. Et ces tensions vont aller en s'accroissant lorsqu'en 1957 le gouvernement chinois met en garde contre l'« imitation mécanique » de ce qui vient d'URSS ainsi que contre les cadres qui sont « *d'intelligence avec l'étranger* », en ne dissimulant pas que ce terme désigne l'Union soviétique (54). En 1959 un sommet

(54) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 1)* p. 145.

diplomatique réunit Khrouchtchev et Eisenhower : les Soviétiques, inquiets du Grand Bond en avant, tentent de diminuer la tension avec le bloc de l'Ouest et reviennent sur leur promesse d'aider la Chine à développer l'arme nucléaire. Le jour de la commémoration de la révolution russe on projette à Pékin un film exaltant l'amitié sino-soviétique : *Une amitié éternelle*. La rupture de cette amitié est pourtant bien consommée et la détérioration des relations avec Moscou conduit au retrait de leur assistance technique durant l'été 1960. Hier rivaux, aujourd'hui dénoncés comme complices, ce rapprochement entre les États-Unis et l'URSS pouvait faire craindre l'isolement à la Chine. Est-ce afin de compenser cet isolement que la Chine décide à cette période de s'ouvrir particulièrement au monde, et plus spécifiquement au tiers-monde ?

La lutte contre le révisionnisme

Un certain pays qui se dit socialiste

Entre 1959 et 1960 on diffuse à Pékin quatorze films soviétiques, dont *Vive le léninisme* ainsi que la reprise de *Vent d'est*. En 1961, c'est au tour des films *Lénine en octobre* et *Lénine en 1918* d'être repris dans le cadre de la lutte contre le révisionnisme, alors que l'année précédente la Chine sortait *Au nom de la révolution*, le premier film chinois sur Lénine. Le choix de ces films n'est pas anodin et annonce la rupture. En effet, de plus en plus de films soviétiques traitant de Lénine ou de la révolution sont diffusés en Chine durant cette période. En mai 1965, lors d'une semaine cinématographique commémorant le vingtième anniversaire de la défaite du fascisme allemand,

plusieurs films soviétiques, albanais, est-allemands, polonais, roumains et tchécoslovaques sont diffusés. Régis Bergeron rapporte qu'à chaque apparition de Staline dans *La bataille de Stalingrad* ou *La chute de Berlin*, deux films soviétiques, le public applaudissait (55). On reproche en effet aux nouveaux films de l'Union soviétique de pervertir l'esprit de la jeunesse, citant les « *saines réactions* » de spectateurs soviétiques à la projection de films étrangers que « *leurs dirigeants importaient avec complaisance* » (56). On mentionne même l'Union soviétique par la périphrase « *un certain pays qui se dit socialiste* ». Le *Renmin Ribao* du 30 octobre 1967 critique vivement *Le ciel sur la tête*, un film français d'Yves Ciampi datant de 1965, qui, selon le quotidien, préconise « *l'alliance de l'Union soviétique et des États-Unis* ». Mais ce même *Renmin Ribao* publie par la même occasion un autre article intitulé *Le cinéma révisionniste soviétique au service de la restauration totale du capitalisme* dans lequel il est écrit que, d'après la revue soviétique *Semaine cinématographique*, en 1965 on dénombre cent vingt-cinq films de fiction soviétiques projetés en URSS et cent huit films étrangers, dont la plupart viennent des pays capitalistes occidentaux, comme par exemple le film américain *Un monde fou, fou, fou, fou* (57). Et c'est également le cas de la Yougoslavie. En effet, la « *clique révisionniste yougoslave* » importe,

(55) BERGERON, Régis. *Op. cit.* (Tome 2) p. 205.

(56) BERGERON, Régis. *Op. cit.* (Tome 1) p. 267.

(57) Renmin Ribao. *Le cinéma révisionniste soviétique au service de la restauration totale du capitalisme*, 30 octobre 1967. Consulté le 05 juillet 2013, URL : <http://chinepop.chez-alice.fr/chinepop2/socialimp6.pdf>

principalement des États-Unis mais aussi des autres pays occidentaux, un grand nombre de films ayant pour sujet le vol, le meurtre ou le sexe, selon l'annuaire statistique yougoslave de 1962 (58). Pour preuve, de 1957 à 1962 la Yougoslavie importa 737 films dont 484 des États-Unis, de France, d'Italie et de Grande-Bretagne, soit plus de 65% des films importés. Cette remarque peut également s'appliquer à Hong Kong où, outre les affiches de cinéma représentant des gangsters, revolvers et autres femmes dénudées, de 1963 à 1964, 339 films ont été importés, dont 234 sont américains. Plus frappant encore, 552 téléfilms ont été importés, dont 551 sont américains, et le 552ème japonais (59)! La Chine, elle, continue de dénoncer la nocivité des films américains. Pour le dixième anniversaire du départ pour le front de Corée on projette plusieurs films chinois et coréens contre l'impérialisme américain dont *Sur le 38e parallèle*, *Un espion bien vivant* ou encore *Dénonçons la peste* faisant ouvertement allusion à Eisenhower (60). A Cheng, dans son recueil de nouvelles *Chroniques*, fait une description, caricaturale mais représentative, des films anti-impérialistes alors diffusés :

« *Des espions à la solde de Tchang Kai-chek et des Américains règlent une bombe à retardement sur dix heures du matin le jour de la fête nationale. Sur l'écran, les membres de la sécurité ont le visage*

(58) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 1)* p. 140.

(59) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 14.

(60) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 2)*, p. 20.

couvert de sueur, le niveau de la musique aux accords discordants monte à son paroxysme et, finalement, la bombe n'explose pas » (61).

La représentation du « Chinois » en Occident

Outre l'influence de cet anti-impérialisme ambiant sévissant dans les réalisations chinoises, l'allergie de certains Chinois aux films étrangers peut également s'expliquer par le racisme dont ils font souvent les frais dans les films occidentaux, que ce soit à travers une interprétation de l'histoire qui n'est pas la leur ou à travers une représentation de la Chine ou des Chinois qu'ils ne considèrent pas conforme à la réalité. Par exemple *Les 55 jours de Pékin*, film de Nicholas Ray sorti en 1963, nous raconte la révolte des Boxers de 1900 d'un point de vue occidental, faisant abstraction des traités inégaux et représentant les Occidentaux comme tentant de pacifier l'Asie face à une horde d'asiatiques xénophobes. Il faudra attendre 1992 et *Il était une fois en Chine 2 : la secte du lotus blanc* de Tsui Hark pour avoir un point de vue chinois sur ces événements, une sorte de double inversé du film de Nicholas Ray. Mais ce phénomène ne date pas des années 1950 ou 1960.

Dès le tout début des années 1930 des manifestations ont lieu lors de la projection à Shanghai du *Voleur de Bagdad* où Douglas Fairbanks interprète un prince mongol tourné en dérision. Puis suit ce qu'on appelle le scandale de *Welcome Danger* dans lequel Harold Lloyd joue un étudiant aidant la police de San Francisco à

(61) A Cheng. « La feuille blanche » in *Chroniques*, Editions de l'Aube, 1992, p. 107-110.

élucider une vague de crimes dans le *Chinatown* local. Hong Shen, alors célèbre réalisateur de la *Mingxing*, fait un scandale lors de la projection et demande que soient suspendues les projections shanghaiennes d'une œuvre « *portant atteinte à l'honneur national en montrant des Chinois sous un jour peu flatteur* » (62). On pourrait également citer *Shanghai Express* de Josef von Sternberg à qui il fut reproché de ne montrer que le côté le plus obscur de la politique chinoise et dont la projection ne fut autorisée qu'à la suite de la promesse de la Paramount de ne plus réaliser aucun film en rapport avec la politique chinoise. Aux États-Unis, la période de 1930 à 1945 illustre en effet à l'écran la « peur jaune » ou le « péril jaune ». À tel point que Frank Capra fut pris à partie aux États-Unis pour son film de 1933 *La grande muraille* décrivant des rapports interracialisés avec beaucoup de franchise et d'audace pour l'époque. Le film fut par ailleurs interdit dans tout l'Empire britannique et dans plusieurs autres pays à cause de cette histoire d'amour entre un homme chinois et une femme occidentale (63). Quelques mois plus tard, ce film aurait été interdit dans les studios de la Columbia ou encore de la MGM qui, nous allons le voir, appliquent dès 1934 le code Hays.

(62) Chinesemirror. « 1930 : Harold Lloyd, Hong Shen, and the *Welcome Danger Incident* ». Consulté le 28 mai 2013, URL : <http://www.chinesemirror.com/index/2010/10/1930-harold-lloyd-hong-shen-welcome-danger-incident.html>

(63) Larousse. « La grande muraille ». Consulté le 25 juin 2013. URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/film/la_Grande_Muraille/4842

Le cinéma hollywoodien de cette époque illustre parfaitement les nouveaux choix politiques des États-Unis. En effet, avec le déclenchement de la guerre sino-japonaise en 1937, les États-Unis prennent le parti de la Chine de Tchang Kaï-chek. Des films américains dénoncent l'invasion de la Chine par le Japon et érigent ce dernier en ennemi juré suite à l'attaque de Pearl Harbor en décembre 1941. Mais le code Hays en vigueur depuis 1934 interdit tout métissage à l'écran. *Les fils du dragon*, film américain de 1944 avec Katharine Hepburn dans le rôle de Jade Tan illustre cette situation. Ce film qui se déroule pendant l'occupation de la Chine par l'armée impériale japonaise utilise un procédé particulier : tous les rôles principaux, censés personnifier des Chinois, sont interprétés par des acteurs caucasiens. En effet depuis 1934 et ce jusqu'à 1967, il est indispensable de se soumettre au code Hays interdisant dans les productions hollywoodiennes le métissage. Un acteur caucasien ne pouvait émettre aucun geste intime envers une actrice asiatique, et inversement. Anna May Wong, première grande star sino-américaine, qui tourna dans *Shanghai Express* en 1932, fut elle aussi victime de ce code. Effectivement, en 1935 elle se voit refuser le rôle principal dans *Visages d'Orient*, adapté d'un roman de Pearl Buck, en raison de ce code interdisant les histoires d'amour « interraciales ». L'acteur principal, Paul Muni - grîmé pour jouer le rôle d'un paysan chinois - étant Caucasien, les producteurs de la MGM considéraient comme impossible de lui donner une partenaire asiatique et choisirent plutôt l'actrice Luise Rainer que l'on maquilla pour lui donner une apparence orientale. La MGM proposa en échange à Anna May Wong le

rôle du méchant, de la « Dragon Lady », qu'elle refusa, vexée (64). Nombre d'acteurs américains interprétèrent par ailleurs des rôles d'Asiatiques : John Wayne (65), Marlon Brando, Anthony Quinn, Yul Brynner, Boris Karloff, David Carradine, ... et ce pendant les années 1950 à 1970. En effet les grands noms du cinéma hollywoodien obtinrent toujours les premiers rôles lorsqu'un scénario avait besoin d'un personnage asiatique - on parle alors de « yellowface » lorsqu'un acteur caucasien est maquillé, souvent grossièrement, afin de ressembler à un Asiatique - et les acteurs sino-américains se retrouvent le plus souvent dans des rôles clichés et dévalorisants tels que les rôles de méchants perfides, de boys, de cuisiniers ou de blanchisseurs, parfois même de prostituées - lorsqu'ils ne pratiquent pas les arts martiaux. Rarissimes sont les films occidentaux ayant pour personnage un « bon » chinois, tel par exemple *Opération clandestine* de Blake Edwards avec James Hong sorti en 1972... année du rapprochement sino-américain et de la visite de Nixon en Chine. Faut-il y voir un lien de cause à effet ou bien est-ce uniquement un hasard du calendrier, le code Hays ayant pris fin en 1967 ? Toujours est-il que même quelques années après la fin de ce dernier, les acteurs caucasiens continuent bien souvent d'obtenir les premiers rôles ou d'interpréter des personnages

(64) *Wong revint à l'écran dans les années 1950 dans plusieurs séries télévisées ainsi que dans sa propre série en 1951, The Gallery of Madame Liu-Tsong, la première série mettant en vedette une sino-américaine diffusée aux États-Unis.*

(65) *John Wayne interprète le rôle de Gengis Khan dans Le conquérant en 1956. Il est souvent cité comme l'une des erreurs de casting les plus notoires du cinéma.*

asiatiques (66). La célèbre actrice Shirley MacLaine, en voyage en Chine en 1973, rapporte dans son livre *De Hollywood à Pékin : trois étapes de ma vie*, à propos des Chinois : « Ils étaient très différents des Chinois des vieux films de la Warner. Pas de démarche traînante, ni de courbette obséquieuse » (67).

Fait intéressant, de la même manière qu'on assiste aux « yellowface » aux États-Unis, des films utilisant des acteurs asiatiques dans des rôles d'Occidentaux apparaissent également sur les écrans en Chine dû à un manque d'acteurs étrangers durant les années 1950 à 1980. On parle alors de « whiteface ». Si les États-Unis griment leurs acteurs grossièrement, la Chine n'est pas en reste et les acteurs chinois portent alors des perruques rouges ou blondes, de faux nez - longs et crochus -, du maquillage blanc et parfois même du ruban adhésif au niveau des yeux. Sans oublier de parler avec un fort accent. Et même lorsque le rôle de l'Occidental est réellement joué par un acteur caucasien, tel que Gerald Tannebaum dans *La guerre de l'opium* en 1959 ou encore dans *Dr Bethune* en 1964, il est grimé de sorte que le personnage occidental ait un air comique permettant ainsi à l'audience d'oublier l'humiliation de la guerre de l'opium (68). Parmi les films dans lesquels il est possible d'apercevoir des « whiteface », on peut également citer *Sanmao at School*, *Qixi*,

(66) En témoigne Eddie Murphy dans le rôle de Mr Wong dans *Norbit* en 2007 ou encore Cloud Atlas en 2012 qui a également recours à des « yellowface ».

(67) MACLAINE, Shirley. *De Hollywood à Pékin : trois étapes de ma vie*, Paris : Denoël/Gonthier, 1977, p. 138.

(68) LEYDA, Jay. *Dianying/Electric Shadows : An account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge : MIT Press, 1973, p. 257.

La joueuse de basketball n° 5 ou encore le ballet *L'Orient est rouge* (69).

Mais c'est un pari risqué pour la Chine que de dénoncer à la fois l'impérialisme américain et le révisionnisme soviétique. La Chine peut facilement se retrouver isolée entre ces deux grandes puissances à qui elle tourne le dos et éprouve alors le besoin de développer plus rapidement son économie.

Le Grand Bond en avant du cinéma chinois

Plus grand, plus rapide, meilleur, plus économique

Suite à ces tensions entre la Chine et l'Union soviétique, Mao se rend compte que le modèle soviétique ne correspond plus à la réalité de la Chine. Il s'inquiète également de l'énorme bureaucratie émergée dans le gouvernement chinois. De plus l'effervescence de la campagne des Cent Fleurs officialisée en 1956 retombe. « *Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent* ». Mao, par cette déclaration, et par son discours *De la juste solution des contradictions au sein du peuple*, invitait les intellectuels à s'exprimer librement, à donner leur opinion sur le régime, dans le but de lutter contre la corruption. Cette liberté de création bénéficie ainsi à un certain nombre d'œuvres et fait de la production littéraire de 1956 une « *cuvée exceptionnelle* » (70).

(69) DEEMER, Andy. « Prosthetic noses, red wigs and whiteface... American characters in Chinese films », asiaobscura.com. Consulté le 03 juillet 2013, URL : <http://asiaobscura.com/2011/11/prosthetic-noses-red-wigs-and-whiteface-american-characters-in-chinese-films.html>

(70) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 1)*, p. 201.

Mais la situation internationale, en particulier le soulèvement de Berlin-Est ainsi que les insurrections hongroises et polonaises, pousse le Parti à lancer au printemps 1957 une virulente contre-offensive qui se traduira par la campagne anti-droitiste menée à l'intérieur ainsi qu'à l'extérieur du Parti. Ce dernier opère une forte répression envers celles et ceux qui ont émis des critiques à l'égard de sa politique ou ayant créé des œuvres subversives. Le sinologue français Jean-Luc Domenach fait mention de 550 000 intellectuels catalogués de « droitiers » et envoyés en camps de rééducation par le travail - *laogai* en chinois (71). La production cinématographique ne pouvait que s'en voir ralentie et la politique des Cents Fleurs devient difficilement applicable. Mao met alors en 1958 en action une politique permettant à la Chine de passer plus rapidement de l'étape socialiste à l'étape communiste : le Grand Bond en avant. Ce dernier avait pour but de rattraper la Grande-Bretagne en doublant la production chinoise d'acier. Le mot d'ordre pour 1958 est : plus grand, plus rapide, meilleur, plus économique. On le sait, cette période a certainement été l'une des plus utopiques et meurtrières de la Chine communiste, en témoigne *Stèles : la grande famine en Chine 1958-1961*, l'ouvrage de Yang Jisheng. Mais le Grand Bond en avant modifie aussi profondément l'industrie cinématographique : l'émergence d'acteurs non-professionnels est favorisée, les ouvriers jouant ainsi parfois leurs propres rôles, le personnel du studio d'actualité et de documentaire participe désormais à la construction de petits hauts-fourneaux, la

(71) DOMENACH, Jean-Luc. « Les années Mao : révolution et tragédie » in *L'histoire*, n° 300, 2005, p. 86.

disparition de l'amour sur les écrans est observée (72). L'anecdotique est spécialement combattu dans les arts et seules les grandes idées jugées utiles à la société doivent être illustrées. 80% des films de fiction réalisés en 1958-1959 sont inspirés par la révolution ou la construction du socialisme ou encore honorent le dixième anniversaire de la « Libération ». La campagne est constamment montrée à l'écran et Pékin n'apparaît que très rarement. La ville apparaît comme un lieu dangereux qui pervertit les paysans, alors que la campagne est montrée comme un refuge.

Cette terrible période aura néanmoins permis à l'industrie cinématographique de se doter de moyens. En effet, à la fin du Grand Bond en avant, c'est-à-dire au début des années 1960, la Chine bat des records : elle possède désormais 18 000 centres de projection fixes ou mobiles, 28 fabriques de matériel cinématographique ainsi que 33 studios - contre 10 au début de l'année - et bat du double le record de fréquentation (par année et par habitant), auparavant détenu par les États-Unis, avec 5 milliards d'entrées, soit six billets par habitant (avec une population recensée à 650 millions) (73). Selon le plan pour 1960, cinq cents millions de paysans devaient voir en moyenne sept films chacun dans l'année (74). L'objectif est que chaque district

(72) *Il faudra attendre 1980 et le film Not for love de Yan Xianglin pour assister à la toute première scène de baiser dans un film de la Chine nouvelle. Afin de réduire la controverse, le script a été arrangé afin que l'héroïne soit une étudiante étrangère en Chine.*

(73) SADOUL, Georges. *Op.cit.*, p. 464.

(74) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 2)*, p. 22.

possède son cinéma et chaque bourg son équipe de projection. Le spectateur chinois ne choisit en revanche pas les films qu'il va voir puisque les projections sont programmées. Zhou Enlai présente le cinéma comme l'un des secteurs dans lequel les objectifs du plan quinquennal seront atteints avant terme. 1960 est une année record pour la production également avec cent quatre-vingts films produits. En 1962, rien qu'à Changchun, quatre cents films de vingt pays ont été doublés. Continuant sur cette lancée, la Chine réalise dès 1962 son premier film en 3D, *L'aventure du magicien*. De même on annonce la naissance de la télévision chinoise en 1958, du premier film en cinémascope en 1959, de la première fabrication chinoise de pellicules couleurs en 1965 et même de la première stéréo-caméra automatique chinoise en 1967.

Des échanges tous azimuts

Rupture sino-soviétique oblige, et grâce au développement de l'industrie cinématographique chinoise, on assiste à de plus en plus d'échanges avec les pays non socialistes, ainsi qu'à la participation quasi systématique, là où cela est possible, de la Chine aux festivals de cinéma internationaux (75). Preuve de cette ouverture au monde, dès 1957 des festivals du film asiatique, où la Chine est représentée, ont lieu aux Pays-Bas ainsi qu'en Finlande. Une semaine du cinéma asiatique a également lieu en Chine avec plus de trente-cinq pays représentés dont une dizaine ont envoyé une délégation. Une semaine du

(75) Cannes resta cependant une exception, le cinéma de la RPC en demeurait banni et on y vit en 1960 un film de Taïwan.

cinéma chinois a lieu aux Pays-Bas pendant qu'en Chine on peut assister à des semaines du cinéma égyptien ou encore italien - avec la projection de *Gendarmes et voleurs* de Mario Monicelli et Steno ou de *La chronique des pauvres amants* de Carlo Lizzani - ainsi qu'à la projection de *Pluie* de Joris Ivens (76). En 1957 la Chine a importé quatre-vingt-quatorze films depuis trente-neuf pays. La France est elle-même représentée, et même particulièrement prisée, puisque l'on peut voir en Chine *Fanfan la tulipe* et *Si tous les gars du monde* de Christian Jaque, *Le rouge et le noir*, *Le cerf-volant du bout du monde*, *Crin blanc*, *Le ballon rouge*, *Maître après Dieu* de Louis Daquin, *Fantôme à vendre* de René Clair et même Bourvil dans les *Les trois mousquetaires* (77). Par ailleurs, la France de Charles de Gaulle et la Chine de Mao établissent le 27 janvier 1964 des relations diplomatiques. Cette ouverture vers la France permet à la Chine de mettre fin à son isolement diplomatique tant redouté depuis le rapprochement soviéto-américain. La résistance, la décolonisation et la politique d'indépendance nationale - puis par plus tard la dénonciation de la guerre au Vietnam - sont des idées de Charles de Gaulle qui plaisent à la Chine. En tout des contrats d'échanges sont conclus avec les sociétés de dix-huit pays occidentaux, ce qui permet de ne pas payer les films importés. De même, l'exportation de films chinois n'a pas à cette période de vocation commerciale. Elle participe de la « propagande culturelle et politique » prise en charge par les missions diplomatiques.

(76) DAN, Wanli. *Op. cit.*

(77) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 35.

En 1960 douze films chinois sont projetés à Londres, une semaine du film chinois se tient à La Havane, plus de vingt films d'opéras sont projetés à Hong Kong et d'autres encore le sont à Helsinki. Le cinéma chinois est également représenté au Caire, lors du festival du film afro-asiatique. Des délégations se rendent par la même occasion en Birmanie, en Roumanie, au second festival international du film de Bucarest ainsi qu'au second festival de poupées et marionnettes de Bucarest, en Tchécoslovaquie pour le traditionnel festival de Karlory-Vary avec plus de vingt films projetés lors du festival ou hors festival. Entre 1959 et 1962 on peut voir sur les écrans chinois des films - outre soviétiques - hongrois, polonais, bulgares, roumains, albanais, mongols, est-allemands, tchèques, autrichiens, vietnamiens, coréens ainsi qu'une coproduction indo-soviétique mais aussi des films japonais, suisses, boliviens, cubains, anglais et mexicains. Il est en effet à noter la diffusion sur les écrans chinois - certes en retard par rapport aux autres pays - du film suisse *Heidi*, du film autrichien *Sissi* ainsi que des films anglais *Les chaussons rouges*, *Richard III* et *Hamlet* (78). Plus étonnant encore, et confirmant le vent d'ouverture soufflant alors sur la Chine, China Film Archive, créé en 1958, emploi des étrangers tel que l'historien du cinéma Jay Leyda qui y a travaillé de 1959 à 1963 et a plus tard, en 1972, publié la première histoire du cinéma chinois en langue anglaise. China Film Archive a également sponsorisé deux rétrospectives des débuts du cinéma américain à Pékin, diffusant vingt films (dont des Charlie

(78) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 72.

Chaplin) et en 1963 une rétrospective du cinéma chinois (79). On sent également une percée internationale du cinéma d'animation chinois, au départ paradoxalement très influencé par Walt Disney, puisque la Chine exporte à cette période ses films d'animation dans quarante pays différents et a remporté des prix aux festivals de Damas, Venise, Varsovie, Bucarest, etc. Elle a de même participé presque chaque année de 1955 à 1965 aux journées internationales du cinéma d'animation de Cannes puis, à partir de 1968, d'Annecy. Parmi ces films d'animation il faut citer *Le roi des singes* ainsi que d'autres films récompensés tels que *Le pinceau magique*, *La chèvre rusée* ou encore *Aventures de la petite carpe*.

La Chine à la veille de la Révolution culturelle a exporté cinquante films de tous métrages (80) dans plus de quatre-vingts pays. Et les nouvelles relations établies avec les pays d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie n'y sont pas pour rien.

La Chine tiers-mondiste

Forces révolutionnaires du monde entier, unissez-vous

Avant de rentrer dans le vif du sujet, il paraît important de définir cette notion de tiers-monde qui, d'un point de vue chinois, n'équivaut pas à ce que nous, en Europe, dénommons

(79) ZHANG, Yingjin. *Chinese national cinema*, New York : Routledge, 2004, p. 201.

(80) BERGERON, Régis. « Le cinéma chinois » in *Cinéma 64*, n° 86, mai 1964, p. 48-80.

communément le tiers-monde. Le tiers, c'est ce qui est entre soi-même et les autres. Et du point de vue de la Chine populaire, les autres, ce sont les ennemis impérialistes et colonisateurs. Entre la Chine et ces ennemis, il y a ce qu'ils nomment la « zone intermédiaire », ce fameux tiers-monde (81). Cette zone, ce tiers, est composé des pays en lutte pour l'indépendance en Asie, Afrique et Amérique latine et il n'y est donc nullement fait mention, du point de vue chinois, de quelque notion basée sur le sous-développement. La Chine se pose en tant que leader de ces pays « non alignés » afin de rétablir cette ancienne idée chinoise qu'est l'harmonie du monde et d'inviter le reste du monde à une coexistence pacifique – en témoigne également le rapprochement entre la France et la Chine en 1964. C'est pourquoi il paraît alors judicieux de parler de la Chine tiers-mondiste, du nom de cette idéologie anticapitaliste qui, selon le Larousse, « met l'accent sur les potentialités révolutionnaires des pays d'Asie, d'Afrique, d'Amérique latine ». Venant corroborer les propos tenus par Mao lors de son message de félicitations au Congrès du Parti du travail d'Albanie, en octobre 1966 : « *Les tempêtes révolutionnaires en Asie, en Afrique, en Amérique Latine porteront inéluctablement à l'ensemble du vieux monde des coups écrasants, décisifs* » (82). Le studio central de films documentaires réalise des films sur le mouvement anticolonialiste en Asie, en Afrique et en Amérique latine. Il réalise aussi à cette période une série régulière intitulée *La Chine*

(81) RICHER, Philippe. *La Chine et le tiers monde (1949-1969)*, Paris : Payot, 1971, p. 9-10.

(82) RICHER, Philippe. *Ibid.* p. 5.

aujourd'hui principalement destinée à l'exportation. C'est dans ce cadre qu'en 1960 des contrats sont signés avec vingt-quatre pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine pour des achats réciproques de films. China Film ouvre alors des bureaux de représentations en Tchécoslovaquie, à Cuba ainsi qu'en Algérie (83). Le cinéma se veut comme un pont d'amitié entre les peuples, un instrument de rapprochement amical.

Les échanges avec l'Afrique, l'Amérique latine et l'Asie

Concernant l'Afrique, dès 1960 des contrats sont signés avec le Mali, la Tunisie, le Soudan, la Somalie, le Ghana, la Guinée et des semaines ou des festivals du cinéma chinois se tiennent dans tous ces pays. En Guinée, plus de cinq mille personnes, dont le président Sékou Touré, ont pu voir pour la première fois des films chinois dans leur pays. La Chine offre au Mali un documentaire tourné dans ce pays, intitulé *La République du Mali*, l'ambassadeur chinois à Khartoum offre au Soudan un documentaire sur la troupe de danseurs de ce pays en Chine, le documentaire *La corne de l'Afrique* produit en 1961 par la Chine se voit décerner le premier prix au Festival international du film africain à Mogadiscio en Somalie, réalisation d'un documentaire intitulé *L'Afrique réveillée, La fille aux cheveux blancs* est projeté en version swahilie à Zanzibar, décision en juin 1962 de la censure ougandaise d'interdire le film américain de « propagande anti-chinoise et communiste » *Un crime dans la tête*, etc., les exemples sont nombreux. Pour couronner le tout, Zhou Enlai effectuera une tournée dans dix pays africains en

(83) Entretien avec M^{me} CHEN, *op. cit.*

1963 et 1964 ⁽⁸⁴⁾, en témoigne le film *La visite du ministre Zhou Enlai en Éthiopie* diffusé, ainsi que dix-huit autres films, à Addis-Abeba. Ousmane Sembène, réalisateur sénégalais considéré comme le père du cinéma africain, cite le cinéma chinois comme un modèle permettant au cinéma africain d'apprendre. Entre 1957 et 1966 la Chine a ainsi établi des relations diplomatiques avec dix-huit pays africains (Maroc, Algérie, Soudan, Guinée, Ghana, Mali, Somalie, les deux Congo, Ouganda, Kenya, Burundi, Tunisie, Tanzanie, Centrafrique, Zambie, Bénin et Mauritanie), en possédait déjà avec l'Égypte depuis 1956 et en établira d'autres avec la majorité des pays africains restant avant 1976.

Concernant l'Amérique latine, des contrats sont signés dès 1961 avec l'Équateur, le Mexique et Cuba. Des relations diplomatiques sont établies avec Cuba en 1960 et le plan sino-cubain pour la coopération culturelle prévoit l'échange de films entre les deux pays. Un autre accord signé à La Havane entre Li Xin, représentant de la société de distribution chinoise, et Alfredo Guevara, chef de l'institut de l'art et de l'industrie cinématographique de Cuba, prévoit l'achat par Cuba de sept films de fiction et divers documentaires et bandes d'actualités chinoises. Trois festivals du cinéma chinois se tiennent à Bogota en Colombie, un en Équateur, un autre à Cuba, la Chine réalise un documentaire intitulé *Cuba combattant*, un autre nommé *Soutien au peuple dominicain dans sa résistance à l'agression américaine* ainsi qu'un autre intitulé *Pour soutenir la lutte*

(84) Maroc, Algérie, Tunisie, Mali, Guinée, Ghana, Somalie, Éthiopie, Soudan, République arabe unie (actuelle Égypte)

patriotique du peuple panaméen contre les États-Unis (85). La Chine offre également un documentaire intitulé *Défendons Cuba* à Fidel Castro, documentaire qui sera par la suite programmé à la télévision cubaine (86). Là aussi, les exemples sont nombreux même s'il faudra attendre la première moitié des années 1970 pour la plupart des relations diplomatiques officielles.

Concernant l'Asie, des contrats d'échanges cinématographiques sont signés avec la Birmanie. Des semaines du cinéma chinois sont organisées, entre autres, à Semarang, Pyongyang, Bagdad et Oulan-Bator. À Hanoï on organise la projection d'un documentaire pour fêter le retour au Vietnam d'une troupe de danseurs et chanteurs après leur tournée en Chine (87). Le vice Premier ministre chinois Chen Yi offre au gouvernement de Ceylan – désormais Sri Lanka – un documentaire chinois, un autre intitulé *L'ouragan* fut envoyé à Sofia ainsi qu'à Moscou pour le treizième anniversaire de la RPC. Une série de six petits films intitulés *Agresseurs américains, hors du Vietnam!* retraçant le travail des ouvriers et paysans vietnamiens est également réalisée, tout comme un autre documentaire intitulé *Avec le peuple vietnamien pour l'écrasement des agresseurs américains*. La Chine critique également le comportement de Taïwan qui diffuse chaque année plusieurs centaines de films américains et qui se voit transformé par les Américains en base militaire afin de protéger Tchang Kaï-chek. Un film intitulé

(85) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 2)*, p. 162.

(86) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 107.

(87) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 103.

Tchang Kai-chek ennemi du peuple est réalisé à cette occasion, en 1961. L'expansionnisme indien est lui aussi dénoncé dans *Des faits à propos de la question de la frontière sino-indienne*. Enfin, la Chine soutient la décision du gouvernement birman d'août 1961 d'interdire tous les films étrangers d'« inspiration surnaturelle ou de gangsters » (88). En tout, entre 1957 et 1966 la Chine a établi des relations diplomatiques avec quatre pays asiatiques (Sri Lanka, Cambodge, Irak et Laos), possédant déjà des relations avec nombre d'autres (Vietnam, Corée du Nord, Mongolie, Inde, Myanmar, Pakistan, Afghanistan, Népal, Yougoslavie ainsi que tous les pays soviétiques). Il faudra attendre respectivement 1972, 1974 et 1975 pour l'ouverture des relations diplomatiques avec le Japon, la Malaisie et la Thaïlande. Il est à noter également que certains films réalisés à Hong Kong par la société *La grande muraille* sont projetés en Chine. Hong Kong dispose depuis 1962 d'un festival du film en mandarin. Mais les productions chinoises sont interdites par la colonie britannique si on y évoque l'Armée populaire de libération, Mao Zedong ou une quelconque comparaison entre la vie en Chine avant et après 1949 (89). En outre, il est bon de rappeler que des films chinois, mais également vietnamiens et soviétiques, sont diffusés au Cambodge lorsque ce dernier rouvre ses salles de cinéma après l'invasion de 1979 par le Vietnam et l'instauration d'un régime communiste triangulaire avec le Laos (90).

(88) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 100.

(89) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 1)*, p. 93.

(90) MEIRESONNE Bastian. « Cambodge » in GOMBEAUD, Adrien, *Op. cit.* p. 61.

L'ouverture en Indonésie du troisième festival cinématographique afro-asiatique de Jakarta en 1964 se veut comme un prolongement de la conférence de Bandung de 1955, une preuve de cette relation entre l'Asie et l'Afrique ainsi qu'un moyen efficace pour le cinéma chinois de se faire connaître. La Chine remporte quatre prix sur les trente-deux décernés au total : *Le détachement féminin rouge* remporte un des quatre prix, *La conque dorée*, film d'animation, rafle deux prix et le documentaire scientifique *Un intermédiaire ailé* empoche le quatrième. Rendez-vous était pris en 1966 pour une prochaine édition à Pyongyang. Mais ce qui marque lors de ce festival afro-asiatique, ce ne sont pas seulement les films diffusés ou les récompenses attribuées, mais ce sont surtout les décors de ce festival. On peut effectivement y observer des affiches sans équivoque : on y aperçoit un Américain étranglé par des bobines de films afro-asiatiques. Des banderoles saluant la solidarité anti-impérialiste et anticolonialiste sont également affichées (91). Suite à l'extension des opérations de la flotte américaine dans l'océan Indien, le peuple indonésien demande un boycottage complet des films américains, avec comme slogan « *marxistes-léninistes du monde, unissez-vous, continuez à écraser le révisionnisme* » : il leur sera donné raison et les cinémas de tout le pays suspendent la projection des films américains pour ne programmer que des films afro-asiatiques (92).

(91) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 2)*, p. 165.

(92) RICHER, Philippe. *Op. cit.* p. 82.

Pour résumer, avec le lancement de la campagne des Cent Fleurs en 1956, le développement des arts est favorisé. Mais en 1957 une sévère répression anti-droitiste est menée par le Parti qui envoie en camp de rééducation par le travail des centaines de milliers d'intellectuels. Néanmoins les années entre 1955 et 1959 ont été marquées par un véritable bond des exportations de films chinois. Ceci s'expliquant par le lancement du Grand Bond en avant qui, pour l'industrie cinématographique du moins, a permis à la Chine de se doter de moyens et de développer considérablement son industrie. On voit également apparaître des œuvres dénonçant le révisionnisme et exaltant Lénine. Ceci n'est pas anodin lorsqu'on sait que cela correspond avec la période de la rupture sino-soviétique, la Chine accélérant alors son entrée dans le communisme à la chinoise. Afin de compenser cet éloignement du « grand frère » soviétique, qui quant à lui se rapprochait de plus en plus des États-Unis, et afin de ne pas se retrouver isolée, la Chine s'ouvre de plus en plus vers les pays non socialistes ainsi que vers le tiers-monde, se posant comme leader des pays non alignés, et officialise même ses relations diplomatiques avec la France de Charles de Gaulle en 1964. À la veille de la Révolution culturelle, l'industrie cinématographique chinoise et ses échanges ont atteint un niveau important. Les œuvres chinoises sont alors aussi bien influencées par l'Union soviétique que par les États-Unis, l'Europe et le Japon. Mais d'un point de vue général, le Grand Bond en avant fut un échec total et des changements de politique se profilent...

III.

L'arrêt quasi total de la production et le regard des étrangers : de la Révolution culturelle à la mort de Mao : 1966-1976

Après l'échec du Grand Bond en avant, la majorité des cadres du Parti ainsi que Liu Shaoqi - qui est élu président du Parti communiste chinois en avril 1959 en remplacement de Mao et ce jusqu'en octobre 1968 - refusent de soutenir Mao lorsqu'il tente de relancer le processus révolutionnaire. Ce dernier décide alors de lancer la Révolution culturelle. Le prétexte à son déclenchement est une pièce de théâtre de 1961 : *La destitution de Hai Rui*, de Wu Han, vice-maire de Pékin. À la demande de Jiang Qing, épouse de Mao, une critique est écrite en novembre 1965 dans le journal de Shanghai, le *Wenhuibao*, par Yao Wenyuan. Il est reproché à la pièce de se livrer à une attaque déguisée contre Mao. Jiang Qing avait depuis longtemps cette idée de transformer l'application de la politique de « l'art au service du peuple » en « l'art au service de la politique ». Le cinéma est un instrument lui permettant de lutter contre la « culture féodale ». C'est elle qui a convaincu Mao de l'importance d'affirmer la suprématie prolétarienne dans les arts. Le document établi en ce sens porte le nom de « circulaire du 16 mai » et doit être considéré comme le prologue de la Révolution culturelle. En mai 1966 le Groupe du Comité central chargé de la

Révolution culturelle est ainsi constitué, puis le 29 mai 1966 la première organisation de gardes rouges voit le jour au sein de l'université pékinoise de Tsinghua. Selon Paul Clark, la Révolution culturelle a été le plus grand soulèvement et bouleversement social de l'histoire - hors période de guerre (93). Lorsque des changements sociaux importants sont en cours, au cinéma des genres rigides sont créés afin d'aider l'audience à faire la transition. Des structures et techniques spécifiques voient alors le jour : type d'acteur, couleur de vêtements, topographie, etc. (94). Les Américains ont ainsi créé le Western pour aider à codifier l'idée de frontière ou le film de gangsters pour faire face à la nouvelle situation sociale du pays. La Chine populaire devait elle aussi imaginer son genre.

La production nationale

Un grand coup de balai

Avant d'étudier les films étrangers diffusés à cette époque en Chine, il paraît important de resituer le contexte de cette période particulière et de commencer par traiter le cinéma national et surtout le rôle de Jiang Qing, ancienne actrice et épouse du président Mao. En 1933 elle part commencer une carrière d'actrice à Shanghai, jouant des seconds rôles à l'écran

(93) CLARK, Paul. *The Chinese Cultural Revolution : a History*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008, p. 1.

(94) GUILOINEAU, Jean. *Vivre à Pékin*, Paris : Stock, 1978. Cité par BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 3)*. Paris : L'Harmattan, 1984, p. 86.

sous le pseudonyme de Lan Ping, « Pomme bleue » (95). En 1939 elle quitte le cinéma pour rejoindre la base communiste de Yan'an et rencontre puis épouse Mao Zedong. Elle abandonne son nom antérieur pour se faire désormais appeler Jiang Qing, « Rivière d'azur ». En 1966, elle passe successivement du poste de membre du comité directeur de l'industrie cinématographique, qu'elle occupait depuis 1949, à celui de conseillère culturelle au sein de l'armée puis enfin à celui de chef adjoint du Groupe de la Révolution culturelle. Maintenant que Jiang Qing possède une importante place politique et a fait du Diaoyutai State Guesthouse sa résidence principale (96), une carrière d'actrice n'est plus envisageable. De fait, afin de conforter son image d'épouse du « Grand Leader », les traces de sa carrière passée doivent disparaître. Des copies de ses films aux critiques de ses rôles en passant par les articles sur sa vie de comédienne, tout est méticuleusement recherché et brûlé. Elle fit même fermer la salle de la bibliothèque municipale de Shanghai où se trouvaient entreposées les publications des années 1930 (97). Jiang Qing laissa éclater sa fureur iconoclaste et mit peu à peu ses anciens collègues, amis et amants hors d'état de nuire ; ils furent soit emprisonnés soit exilés. « *Sa tentative de rachat d'une virginité morale est implacable : en août 1966, le crématoire de Pékin est*

(95) Universalis. « Jiang Qing, Li Weifen dite (1913-1991) ». Consulté le 25 août 2013, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jiang-li/>

(96) *Le Diaoyutai State Guesthouse fut construit en 1958 pour recevoir les membres du gouvernement de différents pays invités au dixième anniversaire de la fondation de la RPC. Depuis, plus de 1 000 officiels y ont séjourné.*

(97) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 2) p. 259.*
Néanmoins de nos jours certains de ses films sont accessibles en DVD.

débordé » nous apprend Diane Ducret dans son *Femmes de dictateur* (98). Le réalisateur Hu Jie quant à lui fait état de 1 770 morts rien que pour le mois d'août 1966, date de début de la Révolution culturelle, dans son documentaire *Ne pleurez pas sur mon cadavre...* On pourrait citer en exemple le réalisateur Zheng Junli, témoin gênant de sa jeunesse, qui fut mis au cachot en 1966 par Jiang Qing, ou encore un autre cinéaste, anonyme dans le livre, qui fut torturé pour avoir reçu en 1958 une lettre de cette dernière, qu'elle lui écrivit après une violente dispute avec Mao, lui demandant l'adresse de son ancien mari, lettre qui pourrait désormais être compromettante pour sa carrière. « *Le cinéaste mourut sous la torture, avouant vainement qu'il avait détruit la lettre des années auparavant* » (99). Semblant ne s'être jamais véritablement remise d'avoir vu sa carrière d'actrice brisée à peine l'avait-elle commencée, la vindicative Jiang Qing tient là sa revanche, ayant le pouvoir de censurer ce qui a longtemps été sa bête noire, à savoir le cinéma. Autre exemple parlant : vraisemblablement jalouse du succès américain de l'actrice chinoise Wang Ying et n'ayant certainement pas oublié que cette dernière obtint le rôle principal dans *Sai Jinhua* en 1936 alors que Lan Ping visait le rôle, sa jalousie poussa Jiang Qing à personnellement demander une punition pour Wang Ying qui fut emprisonnée dès le début de la Révolution culturelle en 1966 et décéda en 1974 durant sa détention (100). De même, les bureaux

(98) DUCRET, Diane. « Mao, le tigre de ces dames » in *Femmes de dictateur*, Paris : Perrin, 2011, p. 285.

(99) DUCRET, Diane. *Ibid.* p. 285-286.

(100) Shooting Parrots. « J is for Jiang Qing ». Consulté le 01 Juillet 2013, URL : <http://shootingparrots.co.uk/2013/03/20/j-is-for-jiang-qing>

de représentations de China Film à l'étranger - Cuba, Algérie, Tchécoslovaquie - sont fermés et le personnel de China Film Import/Export lui-même n'échappe pas à cette purge : environ 80% du personnel est envoyé à la campagne à partir de 1970 (101). Staline lui-même ne trouva pas grâce aux yeux de Jiang Qing puisqu'elle lui reprocha d'avoir repris sans critiques les classiques russes et européens... ! Elle n'aurait certainement pas donné tort à cette phrase d'A.P. Gianinni, financier du cinéma à Hollywood et fondateur de la Bank of America : « *Celui qui contrôle le cinéma a le pouvoir de contrôler la pensée du monde* ».

L'absence, tout autant que la présence, est porteuse de sens

C'est ainsi qu'à cause de la monomanie de Jiang Qing on assiste à un arrêt de la production quasi total de 1966 à 1971. Les films de fiction sont prohibés et plusieurs studios sont fermés, toutes les revues interdites et les cours interrompus dans les diverses écoles de cinéma (102). De même un nombre important de films chinois réalisés durant les dix-sept années précédentes sont bannis (103). Pour exemple, voilà ce que Jiang Qing reproche au film *Les cinq fleurs d'or*, réalisé par Wang Jiayi en 1959 :

(101) Entretien avec M^{me} CHEN. *Op cit.*

(102) *Les cours en universités et écoles primaires/secondaires sont également interrompus pendant plus d'un an et finiront par reprendre en octobre 1967 sous le slogan « reprendre les cours tout en continuant la révolution ».*

(103) CLARK, Paul. *Chinese cinema : Culture and Politics since 1949*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987, p. 127-128.

« Tout le film ne parle que d'un couple, les autres personnages sont présents uniquement pour souligner leur histoire d'amour. En ce qui concerne les minorités ethniques, aucune tentative n'est faite afin de dépeindre les progrès qu'ils font, leur maturation politique ou le changement dans leurs perspectives. Tout ce qu'ils font est de manger, de boire et de tomber amoureux. Toutes ces chansons d'amour sont aussi très problématiques » (104).

En mai 1967 les huit œuvres que l'on a coutume d'appeler « opéras modèles » - *yangbanxi*, en fait six opéras et deux ballets (105) - furent achevées et représentées à Pékin. Une « blague » circule alors en Chine, disant qu'on compte huit œuvres pour huit cents millions de personnes. Mais ce n'est qu'une première étape, car afin de pouvoir assurer leur diffusion dans la Chine entière, Jiang Qing décide de les adapter au cinéma au tout début des années 1970. Pour ce faire, « l'impératrice rouge » cherche à s'inspirer des films occidentaux. Les employés des compagnies de traductions raconteront en effet par la suite que chaque jour avant de commencer leur travail ils devaient critiquer fermement le film étranger qu'ils allaient voir avant de commencer le travail de traduction. Une fois celle-ci effectuée les films étaient classés

(104) Morning Sun. « Smash the old world ». Consulté le 26 juillet 2013, URL : http://www.morningsun.org/smash/jq_films.html#

(105) Le fanal rouge, Shajiabang, Le port, Raid sur le régiment du tigre blanc, La montagne du tigre prise d'assaut, La fille aux cheveux blancs, Le détachement féminin rouge *ainsi qu'une symphonie tirée de Shajiabang. De plus chaque œuvre est signée collectivement et le nom du réalisateur n'apparaît donc plus au générique.*

secrets et il était alors interdit d'en parler (106). Ce qui confirme les propos de Jay Leyda, historien du cinéma, lorsqu'il affirme que lors de son séjour en Chine il fut choqué de voir la contradiction entre ce qui est dit à propos de l'influence négative d'Hollywood et ce que l'on voit concrètement dans les films chinois, à savoir des imitations d'Hollywood. Jiang Qing impose en effet à l'écran des *supermen*. Elle reproche ainsi en 1966 au film de 1959 *Les jeunes de notre village* de Su Li de montrer uniquement des personnages banals et aucune figure héroïque. Il faut désormais se conformer à la nouvelle méthode dite des trois contrastes : « *De tous les personnages, faire ressortir les personnages positifs ; des personnages positifs, faire ressortir les héros positifs ; des héros positifs, faire ressortir le héros principal* » (107). Prenons un exemple concret : *La mélodie du bonheur*. Ce film américain de 1965 de Robert Wise a indéniablement influencé Jiang Qing qui appréciait - tout comme Staline (108) - les comédies musicales. Tout avait de quoi séduire M^{me} Mao ; le genre du film d'abord - un film musical -, l'histoire ensuite - la lutte contre le fascisme -, et enfin les personnages - le héros du film étant une héroïne. Tous les éléments souhaités par Jiang Qing pour réaliser un « ballet modèle » sont ici regroupés : un film musical, une lutte contre un ennemi fasciste, une femme

(106) MTIME. « Àosikǎ huòjiǎng yǐngpiàn zài zhōngguó : Qǐ qǐ luòluò bāshí nián ». Consulté le 28 juin 2013, URL : <http://news.mtime.com/2012/02/28/1483057-4.html>

(107) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 2)*, p. 282.
Méthode définie par Yao Wenyan sous l'impulsion de Jiang Qing.

(108) *En particulier* Le cirque, Les joyeux garçons *ou encore* La porchère et le berger.

au caractère affirmé. Au final, les influences sont diverses et on retrouve l'influence de Mosfilm - le Hollywood soviétique - quant aux thèmes de réalisme socialiste et de lutte des classes ainsi que celle plus hollywoodienne du mélodrame. Ainsi dans *Le détachement féminin rouge* on peut parfaitement suivre la méthode dite des trois contrastes. Le personnage positif est incarné par l'armée communiste, en particulier son bataillon féminin ; le héros positif est Hong Changqing, le commandant de cette armée ; le héros principal est Wu Qionghua, ancienne esclave amenée progressivement à la conscience révolutionnaire. Sans oublier le cruel propriétaire terrien, Nan Batian, littéralement « le tyran du Sud ».

Outre ces « œuvres modèles », il y a également quelques documentaires, tournés en 1966 et 1967, qualifiés par Régis Bergeron d' « *interminables montages de bandes d'actualités aux dimensions d'un long métrage* » qui « *constituent certes de précieuses archives historiques, sans autre qualité du point de vue cinématographique* » (109). On voit également quelques œuvres rayonnant la splendeur de la pensée de Mao, tels que *Les peuples du monde aiment le Président Mao* ou encore *Le cœur du Président Mao est à jamais lié aux nôtres*. Une telle pauvreté de la production cinématographique ne passa pas inaperçu à l'étranger, à tel point que France Soir des 9 et 10 avril 1967 publie un titre à sensation : « *depuis le début de la Révolution culturelle, les cinémas chinois n'ont projeté que quatre films : un sur la bombe A chinoise... et trois sur les gardes rouges* » (110).

(109) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 268.

(110) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 269.

Mais le nihilisme de Jiang Qing et surtout cette absence de production cinématographique ne doivent justement pas être négligées dans l'analyse cinématographique chinoise. Car, pour reprendre la formule de Cyrille Javary dans *Le discours de la tortue*, « ainsi Yang ne va pas sans Yin, et comme l'ont montré les travaux de Lévi-Strauss, dans une structure globale, l'absence, tout autant que la présence, est porteuse de sens » (111). Ici cette absence est révélatrice des luttes de pouvoir internes et de la nouvelle politique décidée par Jiang Qing. Néanmoins en 1971 une certaine normalisation s'amorce avec la restitution du siège de l'ONU à la RPC - il était occupé précédemment par Taïwan - et surtout avec la visite en 1972 du président américain Nixon en Chine (112). Ce rapprochement avec les États-Unis est historique car c'est la première fois que des dirigeants américains et chinois discutent sur la base de ce que chaque pays reconnaisse l'autre comme égal. En janvier 1974 on assiste à une résurrection du film chinois. Les studios sortent pour la première fois depuis huit ans des films non adaptés des opéras modèles - même si la plupart restent fortement influencés par l'armée ou l'opéra traditionnel. Cette normalisation permet le retour de plusieurs réalisateurs dont Xie Jin et Xie Tieli qui réalisent alors *Chunmiao*, *La baie des rochers*, *La montagne aux azalées* et *La milicienne de l'île Hainan*.

(111) JAVARY, Cyrille J-D. *Le discours de la tortue : découvrir la pensée chinoise au fil du Yi Jing*, Paris : Albin Michel, 2003, p. 364.

(112) Cette visite inspirera au compositeur américain John Adams un opéra composé au milieu des années 1980 intitulé *Nixon in China*.

1972 correspond également avec le moment où le cinéma chinois reprend ses relations avec le monde extérieur. Le film retrouve sa mission de messenger de l'amitié. Des films chinois sont diffusés en Égypte, au Japon et... en France. En effet, le studio Saint-Sèverin à Paris projette trois films chinois : *La guerre des souterrains*, *La construction du pont de Nankin sur le Yangzi* ainsi que le ballet filmé *Le détachement féminin rouge*. En France, avant cela, et en dehors de la brève exploitation de *La longue marche* au cinéma l'Alhambra de Paris, le cinéma chinois n'était jamais entré dans notre circuit commercial ; « seule sa diffusion par l'Association des amitiés franco-chinoises permettait depuis 1952 à un public relativement restreint d'accéder à sa connaissance très partielle » rapporte Régis Bergeron (113). En 1971 le cinéma chinois est à nouveau présent avec *La fille aux cheveux blancs* au festival du film de Locarno - les cinéastes seront cependant absents de cette manifestation. En 1972 *Le détachement féminin rouge* est acheté par la société cinématographique de Ljubljana et projeté dans les plus grandes villes yougoslaves au cours de l'été. Il sera même présenté au festival de Venise 1972 où la Chine fait sa réapparition (114) ! Le ballet sera par la même occasion présenté à Nixon lors de son séjour en Chine. La normalisation des relations sino-américaines permet l'organisation d'une quinzaine du cinéma chinois à New York où sont diffusés *Le fanal rouge*, *Shajiabang*, *La prise de la montagne du tigre*, *La fille aux cheveux blancs*, *Le détachement féminin rouge* ainsi que les documentaires *Célébration du 22^e*

(113) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 3)* p. 11.

(114) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 2)* p. 294.

anniversaire de la RPC, Les fleurs de l'amitié s'épanouissent sur le podium du ping-pong, Le canal du drapeau rouge ainsi que *Shashiyu* (115). Le cinéma chinois sera ensuite présenté en Suisse, en Grèce et en Allemagne.

Ainsi l'idée affirmant que les huit « œuvres modèles » étaient les seuls films accessibles aux huit cents millions de Chinois est donc erronée. En plus des films déjà étudiés, on recense également des films et documentaires ethniques. Pour la période allant de 1966 à 1976 on recense sept films ethniques - dont un opéra et un ballet -, tous tournés à partir de 1975, et une quinzaine de documentaires tournés à partir de 1972 (116). Sans oublier quelques réalisations étrangères qui se verront également diffusées sur les écrans chinois...

Les films étrangers diffusés en Chine

Les films officiels

En 1968, le seul nouveau film chinois sortant sur les écrans, autre que les bandes d'actualités, est un dessin animé de quinze minutes exaltant le soutien de Mao au peuple afro-américain. Durant cette période sans nouveauté aucune pour le cinéma chinois, un film nord-coréen doublé par le studio de Changchun – qui possède un département spécialisé dans ce domaine - surgit sur les écrans pékinois : *Women of Nanjiang*

(115) BERGERON, Régis. *Op. cit.* (Tome 3) p. 14.

(20) China's Ethnic Groups : China's English Language Human and Cultural Geographic Magazine, China's ethnic film catalogue.

Village (117). Plus tard, lorsque la reprise de la projection de films étrangers fut entreprise en août 1970, les films de trois pays dominent alors les écrans chinois : la Corée du Nord, le Vietnam et l'Albanie - sans oublier quelques films roumains (118). En effet, Paul Clark, dans son *The Chinese Cultural Revolution : a History*, nous parle d'un total de trente-six films importés entre 1966 et 1976 depuis quatre pays. Il recense quinze films coréens distribués, onze films albanais et huit films nord-vietnamiens, l'industrie cinématographique nord-vietnamienne produisant des films et ce malgré la guerre. « *J'aurais certainement choisi de raconter un film chinois, nord-coréen, ou même albanais* » rapporte le héros du roman de Dai Sijie *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* se déroulant durant la Révolution culturelle, confirmant la provenance de ces films (119). Les spectateurs pékinois ont d'ailleurs des expressions qui caractérisent et caricaturent les films de chaque pays. Pour les films coréens : « sanglots, sanglots, sourire, sourire » ; les films vietnamiens : « uniquement des armes et de l'artillerie » ; les films albanais : « pleins d'étreintes et d'accolades » (120). Si on additionne les chiffres donnés par Paul Clark, on arrive à un total de trente-

(117) CLARK, Paul. *Op. cit. (The Chinese Cultural Revolution : a History)*, p. 151.

(118) ZHANG, Yingjin et Zhiwei XIAO. *Op. cit.* p. 71.

(119) DAI, Sijie. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris : Éditions Gallimard, 2000, p. 154.

(120) CLARK, Paul. *Op. cit. (The Chinese Cultural Revolution : a History)*, p. 151.

quatre films, laissant supposer que le nombre de films roumains s'élève à deux pour arriver au total de trente-six films importés. Ce qui signifie qu'entre 1966 et 1976, la moitié (trente-six exactement) des soixante dix films de longs métrages distribués publiquement vient de l'étranger. Ce qui nous amène à la conclusion suivante : durant les dix années de la Révolution culturelle, il n'y avait aucune différence, en termes d'importance de films étrangers, d'avec le reste de l'histoire du cinéma en Chine !

On peut se rendre compte de la popularité des films nord-coréens d'alors en regardant le film *The Road* de Zhang Jiarui (2006) où l'on voit deux personnages se rendant à une projection de *La jeune bouquetière*, film de 1972 de Pak Hak et Cho Ik-kyu, adapté d'un opéra de Kim Il-sung et supervisé par Kim Jong-il lui-même (121). Et le héros du roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de confirmer ces propos quant aux films diffusés durant la Révolution culturelle : « *Le plus populaire était un mélodrame nord-coréen, dont le personnage principal s'appelait La fille aux fleurs* » nous raconte-t-il (122). Effectivement, *La jeune bouquetière* est sûrement le film nord-coréen le plus populaire d'alors et a eu un succès important dans les festivals des pays socialistes durant les années 1970. Il a été montré pour la première fois durant un festival du film nord-coréen à Pékin en

(121) SEGAY Jérémy. « Corée du Nord » in GOMBEAUD, Adrien, *Op. cit.* p. 120.

(122) DAI, Sijie. *Op.cit.* p. 49.

1972, sur écran large, en 16/9 et en couleur (123). À un temps où les bons films sont plutôt rares, les spectateurs se ruent en masse dans les salles afin d'assister aux projections et il n'est pas rare de voir la queue s'étendre chaque jour au-dehors devant les cinémas de Pékin. L'auteure chinoise Tie Ning rapporte également dans sa nouvelle *L'éternité c'est loin ?*, en parlant du film *La jeune bouquetière*, que le public chinois était en larmes durant la projection. Suite à cet engouement populaire, onze copies du film ressortent en 1973 à Pékin, permettant à *La jeune bouquetière* de battre le record d'entrée pour un film étranger depuis 1949 avec plus de six millions d'entrées (124).

Par ailleurs, la provenance des films peut surprendre. Aucun de ces trois pays, à savoir la Corée du Nord, le Vietnam et l'Albanie, n'étant en effet reconnu pour son industrie cinématographique. Mais à y regarder de plus près, le choix de ces pays n'est pas anodin. Les Albanais affirment en effet que « *le Camarade Mao est le loyal successeur de la grande cause de Engels, Marx, Lénine et Staline* » là où Zhou Enlai voit Enver Hoxha, alors leader du Parti du travail d'Albanie (PTA) comme le « *leader respecté et aimé du PTA, ami intime du peuple chinois* » (125). Leurs positions sur la « déstalinisation », le conflit sino-indien ainsi que la crise de Cuba leur assurent une grande complicité qui se traduit par des échanges en tous genres, dont, bien entendu,

(123) CLARK, Paul. *Op. cit. (The Chinese Cultural Revolution : a History)*, p. 151.

(124) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 2)* p. 151.

(125) RICHER, Philippe. *Op. cit.* p. 43.

cinématographiques. Le film albanais *Mao Tsé Toung* réalisé en 2008 par Besnik Bisha se veut comme un témoignage de ces excellentes relations entre la Chine et l'Albanie puisque le film, qui se déroule durant les années 1970, raconte l'histoire d'un couple qui décide d'appeler leur neuvième enfant Mao Tsé Toung. De même, le régime démocratique du Nord-Vietnam fut reconnu par la Chine avant de l'être par les Soviétiques, soit dès 1950. Le Lao Đông, Parti des Travailleurs du Viêt Nam, publie en 1958 la première édition des œuvres de Mao. Il n'est donc pas étonnant de voir, là non plus, des échanges entre ces deux régimes. Quant à la Corée du Nord, longtemps restée neutre sur le conflit sino-soviétique, elle donnera son soutien à la Chine quant au conflit sino-indien ainsi que sur la crise de Cuba, mais également sur le Grand Bond en avant, critiqué par les soviétiques. Il y a donc une forte corrélation entre la politique et les échanges. Puis à partir de 1974 en Chine on vit petit à petit des films chinois remplacer ces films albanais, vietnamiens et coréens qui occupaient l'affiche de la plupart des cinémas.

Les films « officiels »

Néanmoins, si le grand public a seulement accès aux films de ces trois ou quatre pays, il en est autrement pour un groupe privilégié de personnes. Des groupes préalablement sélectionnés ont en effet un large accès au cinéma international. Durant la Révolution culturelle, des films provenant des États-Unis ainsi que des autres pays occidentaux sont effectivement importés, officiellement en tant qu'« objets d'études » et « matériels pédagogique négatifs ». M^{me} Chen de China Film parle alors de « deuxième cercle de distribution ». Ces films sont accessibles pour les professionnels du cinéma ainsi que les membres de

l'appareil culturel. Certains films sont destinés aux universités de langues étrangères ou à l'armée. Ainsi Joris Ivens et sa femme Marceline Loridan déclarent avoir vu le film *Dersou Ouzala* d'Akira Kurosawa en Chine au milieu des années 1970 (126) et Shirley MacLaine rapporte la diffusion à l'ambassade du Canada de *Butch Cassidy et le Kid* en 1973 (127). Les relations personnelles - *guanxi* en chinois - s'avèrent une fois de plus déterminantes et une projection spéciale d'un film étranger pour un professionnel du cinéma peut attirer des amis, collègues ou voisins, tant qu'ils sont en mesure de présenter le ticket ou autre document requis à l'entrée (128). On sait également que le film franco-italien *Notre Dame de Paris* de Jean Delannoy, sorti en France en 1956, a été doublé par le Studio de Shanghai en 1972, alors qu'il n'a été diffusé en Chine qu'à partir de 1978. De même pour le film italien *Confession d'un commissaire de police au procureur de la république*, sorti en France ainsi qu'en Union soviétique en 1971, doublé par le Studio de Shanghai en 1974 mais seulement diffusé en Chine en 1980 ou encore pour le film britannique de 1970 *Jane Eyre*, doublé par le Studio de Shanghai en 1972 mais uniquement diffusé en Chine dans le début des années 1980.

De plus, le statut de Jiang Qing lui octroie quelques privilèges interdits au peuple et diverses sources, dont Diane Ducret, Régis

(126) PRUDENTINO, Luisa. *Op. cit. (Le regard des ombres)*, p. 139.

(127) MACLAINE, Shirley. *Op. cit.* p. 164.

(128) CLARK, Paul. *Op. cit. (The Chinese Cultural Revolution : a History)*, p. 152.

Bergeron, l'assistant personnel de Jiang Qing, le *Renmin Ribao* ainsi que Roxane Witke, auteur de *Camarade Jiang Qing*, font grand cas, outre de ses sorties en cheval dans le parc Beihai de Pékin, de ses séances privées de films étrangers (129). Régis Bergeron parle en effet d'achats massifs de films « *pornographiques, policiers, comiques, d'aventures et de gangsters* » supportés par le budget de l'État (130) et effectués par un département spécialement créé dans ce but à China Film. Yang Yinlu, l'assistant personnel de Jiang Qing durant cette époque, rapporte que M^{me} Mao regarde un à plusieurs films étrangers chaque soir dans la Villa 17 du Diaoyutai State Guesthouse. Et ce qu'importe l'heure à laquelle elle rentre ; même si elle rentre tard à cause de divers rendez-vous, elle se rend tout de même dans la Villa 17 afin de regarder un film ou deux avant de dormir. Elle dispose également d'interprètes lors de la projection de ces films étrangers. Yang Yinlu mentionne aussi que la plupart du temps l'audience dans cette Villa 17 est inférieure à cinq personnes, il s'agit soit de Jiang Qing toute seule, soit accompagnée des autres membres de la Bande des Quatre - Zhang Chunqiao, Yao Wenyuan et Wang Hongwen -, ou encore de membres du Groupe de la Révolution culturelle tels que Kang Sheng ou Chen Boda. Parfois quelques professionnels du milieu du cinéma sont également conviés afin de s'inspirer du travail des réalisateurs étrangers (131). Régis Bergeron rapporte

(129) DUCRET, Diane. *Op. cit.* p. 290.

(130) BERGERON, Régis. *Op. cit. (Tome 3)*, p. 94.

(131) YANG, Yinlu. « Jiāngqīng mīshū jiēmì : Jiāngqīng shē mí shēnghuó », epochtimes.com. Consulté le 02 juillet 2013, URL : <http://www.epochtimes.com/gb/12/7/24/n3642318.htm>

que le *Renmin Ribao* accuse en novembre 1977 Zhang Chunqiao d'avoir autorisé l' « *importation de 550 films pornographiques bourgeois occidentaux pour son bon plaisir* ». Jiang Qing possède également une collection privée de tous les films de Greta Garbo, vraisemblablement son actrice préférée, et elle invite un soir Roxane Witke à une projection privée du film *La reine Christine*. Roxane Witke raconte que lorsque les lumières se rallumèrent, Jiang Qing apparut les yeux brouillés de larmes :

« *Pressentait-elle qu'après la mort de Mao Zedong, privée d'une puissance à l'ombre de laquelle la sienne avait grandi, son destin serait aussi incertain que celui de la reine de Suède après la disparition de son amant ? D'où son émotion devant la dernière image du film de Rouben Mamoulian où Greta Garbo, debout à la proue d'un navire, fait face à son énigmatique avenir ? Entre la mort de Mao et la chute de Jiang Qing, un mois seulement s'était écoulé !* » (132).

Kang Sheng, quant à lui, stocke dans un bunker souterrain des centaines de livres érotiques de l'époque Ming qu'il a fait interdire - tel *Le Tapis de prière en chair* ou *Les fleurs du prunier dans un vase d'or* - et dont il fait partager la lecture à Mao en personne (133). Et Mao lui-même n'est pas en reste. En 1974, alors qu'il est atteint d'une cataracte, son médecin lui recommande d'éviter toute lecture. Le Grand Timonier se tourne à ce moment vers le septième art et commence par se passionner pour les biographies étrangères, en particulier celles de Napoléon et

(132) BERGERON, Régis. *Op. cit.* (Tome 3) p. 87-88.

(133) FALIGOT, Roger. *Les services secrets chinois : de Mao à nos jours*, Paris : Nouveau Monde, 2010, p. 140.

d'Abraham Lincoln. Puis il se tourne vers le cinéma hongkongais. Les échanges culturels entre la Chine et Hong Kong n'existant pas à ce moment, le directeur du bureau hongkongais de l'agence de presse Xinhua a été convoqué. Ce dernier aurait en effet dans son entourage un ami de Run Run Shaw, le célèbre producteur hongkongais. Cela serait grâce à lui que la Chine a pu emprunter plusieurs films, dont trois avec Bruce Lee, encore inconnu du grand public chinois. Liu Qingtan, alors vice-ministre de la Culture, s'asseyait souvent au côté de Mao lors des projections et a déclaré avoir vu *The Big Boss*, *La Fureur du Dragon* ainsi que *La Fureur de Vaincre*. Selon Liu, après la projection de ce dernier le président aurait fondu en larme et se serait écrié « *Bruce Lee est un héros !* ». Et d'ajouter : « *Par la suite, Mao a revu le film deux fois, chose exceptionnelle car jamais dans sa vie, il n'avait visionné le même film trois fois à ma connaissance* » (134). À tel point que personne n'a osé réexpédier les bandes à Hong Kong, de peur que Mao n'ait une envie soudaine de les visionner à nouveau, et il faudra attendre qu'il soit en phase terminale avant de pouvoir les retourner à Hong Kong. Cet engouement de Mao pour Bruce Lee n'est pas surprenant. Les deux hommes, dans une certaine mesure, avaient le même idéal : redonner de la fierté aux Chinois. L'action de *La Fureur de Vaincre* se déroule dans le Shanghai occupé des années 1930 et le film peut se percevoir comme un film de propagande anti-japonais. On se souvient tous de la scène où Bruce Lee affirme aux Japonais : « *Nous ne sommes pas les*

(134) Chinadaily. « L'homme qui était le héros de Mao ». Consulté le 15 avril 2014, URL : http://www.chinadaily.com.cn/fr/selection/2010-12/17/content_11719894.htm

hommes malade de l'Asie », et surtout de cette autre scène où Bruce Lee brise d'un coup de pied un panneau où il est écrit « *Interdit aux chiens et aux Chinois* ». Bruce Lee, tout comme Mao dans une certaine mesure, a redonné de la fierté au peuple chinois.

Néanmoins si on recense officiellement uniquement des films venus d'Albanie, de Corée du Nord, du Vietnam ou de Roumanie, ce n'est pas faute pour le gouvernement chinois d'avoir invité des cinéastes étrangers à filmer en Chine.

La Révolution culturelle vue par les étrangers

Les documentaires étrangers réalisés en Chine

Toshie Tokieda, cinéaste japonaise, avec son *Reportage en Chine* est la première cinéaste à filmer la RPC après le début de la Révolution culturelle. Il est à noter que ce documentaire, bien que filmé d'août 1966 à février 1967 - soit au tout début de la Révolution culturelle - n'avait aucunement pour but de filmer cette dernière. Iwanami Shigeo, fondateur de la maison d'édition Iwanami Shoten et instigateur du projet, voulait réaliser quelque chose en Chine, pour la Chine, se sentant « coupable » par rapport à la guerre sino-japonaise (135). Après avoir vu le documentaire de Carlo Lizzani *La grande muraille de Chine*, les

(135) IMAIZUMI, Ayako. Yamagata International Documentary Film Festival, « Documentarists of Japan, #19 : Tokieda Toshie ». Consulté le 15 novembre 2012. URL : <http://www.yidff.jp/docbox/21/box21-1-1-e.html>

futurs producteurs de *Reportage en Chine* décident à leur tour de réaliser un documentaire, plus objectif. En effet, selon eux, le documentaire de Lizzani ne montre pas le vrai visage de la Chine et la traite avec un regard occidental. Or eux, en tant que japonais, portent sur la Chine un regard asiatique. Le but est de filmer la vie quotidienne en Chine, et plus spécifiquement en Mandchourie, ancienne Mandchoukouo japonaise. En l'absence de relations entre les deux pays, ce projet a pris treize années avant de finalement voir le jour. Le hasard a fait que lorsque le tournage a commencé, la Révolution culturelle est proclamée. En effet, le 8 août 1966 le Comité central du Parti communiste chinois émet un projet de loi concernant la « grande Révolution culturelle prolétarienne », soit le même jour que l'entrée en Chine de l'équipe du film. En tant que première image d'après-guerre de la région, qui avait beaucoup de liens avec le Japon, ce film a été bien reçu au Japon. De leur côté, les autorités chinoises reprochent au documentaire une musique trop sombre ainsi que la dernière scène où l'on voit des gardes rouges partir, ils souhaitaient les voir venir.

Felix Greene, journaliste pour la BBC, réalisateur de films documentaires - et aussi cousin de Hugh Carlton Greene, directeur général de la BBC dans les années 1960 - a eu l'occasion de se rendre plusieurs fois en Chine. Il s'y rendit la première fois pour la BBC en 1957. Il réalise en 1965 le documentaire *China*, documentaire pour lequel il voyage vingt-quatre mille kilomètres en train, avion, jeep et même chameau afin de filmer la Chine et de rapporter des interviews de Zhou

Enlai, d'ouvriers, de docteurs et de dirigeants de communes ⁽¹³⁶⁾. Puis, au cœur de la Révolution culturelle, en 1972, Felix Greene réalise sa sixième visite en Chine, voyage durant cinq mois dans des endroits où aucun Occidental ne s'était rendu depuis plus de vingt ans et rapporte *One Man's China*, un documentaire en sept parties, dont seulement cinq seront diffusés par la BBC. Il réalise également en 1974 *Freedom Railway*, un documentaire pour lequel il passe sept mois à filmer la construction du chemin de fer Tanzanie-Zambie, chemin de fer financé et construit par la République populaire de Chine et quatorze mille travailleurs chinois, prouvant une fois de plus que la Chine cherchait à propager son influence en Afrique. Il réalise ensuite en 1976 *Tibet !* examinant les changements sociaux opérés depuis l'entrée de l'armée communiste chinoise au Tibet en 1950. Il lui fut reproché dans la plupart de ses films de donner une vision très rose et unilatérale de la société communiste.

En 1972, la RAI propose à Michelangelo Antonioni, invité officiellement par Zhou Enlai, de tourner un documentaire en Chine, faisant suite aux nouvelles relations qu'entretien alors l'Italie avec cette dernière et la signature de nouveaux accords avec le gouvernement chinois. Zhou Enlai souhaitait un documentaire pouvant plaire aux Occidentaux. Les films de Felix Greene étaient destinés à un public plutôt déjà acquis à la cause communiste ; en choisissant Antonioni, cinéaste de gauche et de renommée internationale, le but était d'atteindre une audience beaucoup plus large. L'auteur de *Blow-up* trace alors l'itinéraire

(136) Contemporary Films. « China ». Consulté le 10 décembre 2012, URL : <http://www.contemporaryfilms.com/archive/china/china.html>

idéal qu'il voudrait emprunter et part avec une petite équipe. Mais arrivé à Pékin il comprend qu'il lui sera impossible de suivre l'itinéraire précédemment tracé. Il affirmera en effet par plus tard que « *d'ordinaire un réalisateur regarde puis tourne. Mais si c'est en Chine, il regarde et tourne ce qu'on le laisse regarder et filmer* » (137). Il lui est par exemple impossible de filmer la résidence de Mao à Pékin. Néanmoins un article du journal *Le Monde* souligne qu'Antonioni bénéficiait tout de même d'un peu plus de liberté que ses prédécesseurs, le guide chinois lui affirmant à un autre moment : « *vous pouvez filmer cette scène si vous le désirez, mais sachez que nous n'aimons pas cela* » (138). Il filme presque quatre-vingts plans par jour et décide de tourner la caméra à la main ou caméra à l'épaule afin de saisir des images sur le vif. En vingt-deux jours de tournage accordés, entre Pékin, Nankin, Suzhou, Shanghai et la province du Henan, il aura 30 000 mètres de pellicule super 16 dont le quart environ fut monté. Le résultat est *Chung Kuo*, un documentaire de 208 minutes. Or le documentaire fut dénoncé comme « *grave incident anti-chinois* » et « *insolente provocation contre le peuple chinois* » (139). Suite à cela, le film est interdit en Chine et dans les pays acceptant le diktat du gouvernement chinois. Antonioni est pris à partie comme Confucius ou Beethoven et est attristé par

(137) Carlo di Carlo. *Le regard imposé*, 24 mn, bonus du DVD *La Chine – Chung Kuo*.

(138) GUIKOVATY, Emile. « Blow-up sur la Chine » in *Le Monde*, 7 septembre 1973.

(139) Pékin Information du 25 février 1974 et du 1 avril 1974. Cité par BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 30.

ces attaques. Certains lui reprochent de ne pas avoir fait la gloire du régime de Mao lorsque d'autres, tel que Simon Leys, lui reprochent de ne pas montrer les horreurs de la Révolution culturelle. Il est vrai qu'il n'est fait mention de politique à aucun moment du documentaire. Mais Antonioni déclare dès les premières phrases du commentaire du film qu'il n'entend pas « expliquer », mais plutôt « montrer », la Chine. Le *Renmin Ribao* titre en 1974 « *Intention perverse, truquages méprisables : critique du film anti-chinois de M. Antonioni* » (140). Antonioni est accusé d'avoir eu recours à des astuces cinématographiques laissant entendre que l'ancienne Chine était un paradis plus prospère que la nouvelle Chine. On lui reproche par exemple d'avoir décrit Pékin comme « *une ville qui est restée ancienne* », préféré tourner des scènes les jours de pluie ou nuageux plutôt que des jours ensoleillés (141) ou encore d'avoir filmé des enfants heureux à la sortie des classes alors qu'il aurait fallu les montrer content d'étudier (142). Il est vrai que parfois la caméra montre le contraire de ce qui est dit, comme lorsque le commentaire se hasarde à affirmer que les ouvriers chinois participent avec enthousiasme aux conférences d'éducation politique et que la caméra montre une douzaine de chinois au sourire un peu forcé

(140) *Cet article est reproduit en accompagnement du DVD Chung Kuo, éditions Carlotta.*

(141) BERGERON, Régis. *Ibid.* p. 31-32.

(142) HASKI, Pierre. « Quand Mao décrétait Antonioni ennemi de la Chine », rue89.com. Consulté le 25 juin 2013, URL : <http://www.rue89.com/chinatown/quand-mao-decretait-antonioni-ennemi-de-la-chine>

(143). La campagne anti-Antonioni est rapidement devenue une cause nationale et dénoncer le réalisateur presque un rituel quotidien pour les étudiants chinois. Isabel Hilton, journaliste britannique alors étudiante en échange à l'Université des Langues et des Cultures de Pékin, raconte qu'un jour l'Institut des Affaires Étrangères a demandé aux étudiants étrangers de critiquer l'œuvre d'Antonioni. Chose délicate puisqu'ils n'avaient pas vu le film et qu'il ne leur était pas possible de le visionner. Ce à quoi on leur a répondu que « *des millions de citoyens le dénoncent sans l'avoir vu, pourquoi pas vous ?* » (144).

Mais le film serait en fait plutôt le prétexte pour une lutte intervenant à l'intérieur des structures du pouvoir : cela permet surtout à Jiang Qing d'ébranler Zhou Enlai qui a autorisé ce tournage. En effet, c'est par le biais de la culture que l'on critique les positions politiques : lorsqu'une œuvre est critiquée, ce sont les hommes politiques protecteurs de l'auteur qui sont en fait visés (145). Le film est néanmoins diffusé en salle ainsi qu'à la télévision en Italie et sa sortie en France lui vaut une page et demie dans le journal *Le Monde* du 7 septembre 1973. Il est également porté aux nues à Taïwan. Le film est invité à la Biennale de Venise mais le gouvernement chinois fait pression pour interdire cette projection ; le film est alors projeté dans un cinéma du centre-ville. Le film sera un succès, et ce malgré la

(143) GUIKOVATY, Emile. *Op. cit.*

(144) HILTON, Isabel. « Struggling with Antonioni », chinafile.com. Consulté le 17 juin 2013, URL : <https://www.chinafile.com/struggling-antonioni>

(145) FALIGOT, Roger. *Op. cit.* p. 144.

pression de groupes maoïstes italiens manifestant à la sortie de la salle ⁽¹⁴⁶⁾. Il faudra attendre 2004 pour que *Chung Kuo* soit diffusé à Pékin, pour la première fois, dans le cadre d'une rétrospective sur Antonioni.

Au même moment où Antonioni filme à Pékin, Joris Ivens est également en Chine, sur invitation du gouvernement chinois. Lorsqu'il arrive, Zhou Enlai lui demande pourquoi il n'est pas venu avec sa caméra. Il pense que le temps est venu de faire un film. Pendant que Joris Ivens rentre en Europe rassembler le matériel nécessaire, Zhou Enlai en profite pour diffuser les films sur les événements de Mai 68 en France que Joris Ivens a emmené dans son bagage ⁽¹⁴⁷⁾. Ce dernier restera ensuite en Chine jusqu'en 1976 et en ramènera *Comment Yukong déplaça les montagnes*, un film de douze heures réalisé avec sa femme Marceline Loridan, avec comme objectif de montrer les acquis et le sens de la Révolution culturelle. Ce film est composé de douze épisodes et montre comment on vit dans certains lieux : une pharmacie, une école, un village de pêcheurs, etc. En tant que vieil ami de la Chine, Ivens a obtenu un sauf-conduit du gouvernement chinois lui permettant de filmer n'importe où ⁽¹⁴⁸⁾. Le film d'Ivens est souvent décrit comme la démarche inverse du film d'Antonioni. Ivens porte en effet un regard socio-politique sur la Chine, ne cachant pas ses convictions et son idéologie,

(146) Carlo di Carlo. *Op. cit.*

(147) IVENS, Joris et Robert DESTANQUE. *Op. cit.* p. 314.

(148) GRANT, Jacques. « 12 heures de films sur la Chine par Joris Ivens et Marceline Loridan » in *Cinéma 76*, n° 208, avril 1976, p. 52.

contrairement à Antonioni qui ne se veut pas comme un idéologue. Ivens dira d'Antonioni qu'il « *impose la caméra, prend les gens en traître* » et parle même de « *viol des individus* » (149). Ce qui n'empêcha pas au film d'Ivens d'être à son tour critiqué. Une liste de soixante et un points à modifier est transmise à Ivens. Par exemple lors d'une scène dans un parc, on aperçoit une femme avec les pieds bandés. Le gouvernement souhaite qu'Ivens supprime cette scène ou ajoute un commentaire précisant qu'il s'agit d'un vestige de la vieille Chine que l'on ne voit que chez les femmes de plus de soixante ans. De même ils ne souhaitent pas voir apparaître à l'écran les plans où l'on aperçoit des femmes voilées au Xinjiang. Dans une autre scène, filmée le matin avant le lever du soleil, la photo est trop grise et cela pourrait laisser croire qu'il s'agit de pollution lui dit-on encore (150). Il y en avait des pages et des pages, et Zhou Enlai, malade et hospitalisé, ne pouvait les aider. Il leur a juste fait passer un message pour leur dire de quitter rapidement le pays et de faire sortir le film (151). Joris Ivens et Marceline Loridan n'ont pas souhaité modifier leur film. Le film sort dans quatre cinémas parisiens en 1976 et sera un succès : six mois à l'affiche, 300 000 entrées, mais la presse chinoise resta complètement silencieuse.

(149) GRANT, Jacques, et Gérard FROTZ-COUTAZ. « Entretien avec Joris Ivens et Marceline Loridan » in *Cinéma 76*, n° 208, avril 1976, p. 62.

(150) IVENS, Joris et Robert DESTANQUE. *Op. cit.* p. 330.

(151) HASKI, Pierre. « Marceline Loridan a filmé la Chine de Mao : « Je fus dupée par mon époque » », rue89.com. Consulté le 16 juin 2014, URL : <http://rue89.nouvelobs.com/2014/06/15/marceline-loridan-a-filme-chine-mao-jai-ete-dupee-epoque-252686>

Zhou Enlai meurt en janvier 1976 sans avoir vu le film, puis c'est au tour de Mao. Suite à l'arrestation de la Bande des Quatre, le film est présenté à Pékin, mais dans une version raccourcie sous prétexte qu'on y voit d'anciens partisans de Jiang Qing. Le film fut par la suite diffusé à la télévision dans différents pays tels que le Canada, la Finlande, la Hollande, l'Allemagne fédérale, les États-Unis et l'Italie. La France quant à elle ne montra que quatre heures de *Comment Yukong déplaça les montagnes*, ce que Joris Ivens déclarait « minable », étant donné que le film était produit à 100% avec de l'argent français (152). Il faudra attendre juin 2014 pour que le film sorte enfin en DVD dans son intégralité.

La célèbre actrice Shirley MacLaine se rend également en Chine en 1973 afin de réaliser *The Other Half of the Sky : A China Memoir*, un film documentaire de 74 minutes sorti en 1975. Elle est invitée par le gouvernement chinois à passer trois semaines à Canton, Shanghai, Hangzhou et Pékin en compagnie de la première délégation de femmes en Chine afin de voir ce que la politique du gouvernement chinois a concrètement changé concernant la position de la femme chinoise. Shirley MacLaine sera accompagnée d'un groupe de sept Américaines de différents âges, de différentes origines ethniques ainsi que sociales : une Navajo, une Afro-Américaine, une sociologue portoricaine, une femme au foyer, une adolescente de treize ans, une psychologue préoccupée par la sexualité en Chine et une syndicaliste démocrate et conservatrice (153). L'équipe technique est quant à

(152) IVENS, Joris et Robert DESTANQUE. *Op. cit.* p. 333.

(153) MACLAINE, Shirley. *Op. cit.* pp. 102-105.

elle constituée de Claudia Weil, une cinéaste féministe, de deux *camerawomen* et d'une ingénieure son. Finalement, le sujet du film sera plutôt le regard des Chinois sur ces Américaines et le regard de ces Américaines sur ces Chinois. Le documentaire se veut comme un film de voyage, montrant une femme Américaine posant des questions et enregistrant les réponses et surprises de ses compagnes de voyage « *qui n'avaient jamais imaginé qu'un autre mode de vie que l'American way of life puisse être possible* ». « *En cela le film s'oppose et au film d'Antonioni, film d'auteur, et au film d'Ivens, film d'ethnologue. C'est juste le film d'une femme curieuse* » (154). Le film fut par ailleurs nommé aux Oscars 1976 ainsi qu'aux Golden Globes de la même année dans la catégorie meilleur documentaire. Outre l'ouvrage de Shirley MacLaine retraçant son parcours en Chine, un autre livre couvre également ce voyage. Il s'agit de *Berkeley to Beijing : the journey of a young activist*, écrit par Karen Boutillier, la plus jeune membre - 13 ans à cette époque - de l'équipe qui a accompagné Shirley MacLaine en Chine.

Il importe également de citer le réalisateur est-allemand Manfred Durniok. Durniok se rend pour la première fois en Chine en 1971. Peu après, en 1974, il réalise le premier documentaire pour la télévision allemande filmé en Chine : *Meeting Point – Peking*. D'autres suivront, tous réalisés après 1978. Il réalise un travail sur place important et au début des années 1970 achète les droits

(154) ROY, Jean. « En compagnie de Shirley MacLaine » in *Cinéma 76*, n° 208, avril 1976, p. 28.

de nombreux films chinois afin de les doubler en allemand et de les diffuser à la télévision allemande (155).

Enfin, cette partie dédiée aux documentaires étrangers réalisés en Chine ne serait pas complète sans citer *The barefoot doctors of rural China*, un documentaire de 52 minutes tourné en 1975 et réalisé par Diane Li présentant une vue unique sur le développement des médecins aux pieds nus (156) dans la campagne chinoise des années 1970. Il s'agit très certainement d'un des tout premiers films sur la Chine réalisé par des Américains d'origine chinoise.

Le cinéma français au service de la révolution

En outre, il est à noter l'importance de l'influence de la Révolution culturelle sur certaines productions, notamment italiennes et françaises, de cette époque. En effet, avec les événements de Mai 68 en France on trouve sur les écrans des films dits maoïstes - bien qu'il soit difficile d'employer cette expression car elle n'a jamais existé en Chine du temps de Mao. Il s'agit néanmoins de films qui ne seront pas destinés à

(155) Manfred Durniok Produktion. « Manfred Durniok in China ». Consulté le 25 juin 2013, URL : <http://www.durniok.com/index.php?pid=1301en>
Manfred Durniok est par ailleurs à l'origine de la première coproduction sino-allemande en 1985, L'affaire du canon noir. Il a de plus été nommé en 2000 Citoyen d'Honneur de la ville de Pékin à l'occasion de sa 100ème visite en Chine et a été le premier non asiatique à être ainsi honoré.

(156) *Les médecins aux pieds nus sont des agriculteurs chinois exerçant la médecine et pouvant apporter des soins dans les zones rurales reculées où aucun médecin formé à la ville ne viendrait s'installer.*

l'exportation en Chine et qui ne sont, par conséquent, pas soumis à l'institution cinématographique chinoise, à sa censure, ses contrôles, etc. Les exemples les plus évocateurs sont les films de Jean-Luc Godard et de son Groupe Dziga Vertov, en particulier *La Chinoise* en août 1967, soit presque un an avant les événements de Mai 68, qui se veut comme un film prophétique où cinq étudiants essaient de vivre en appliquant les principes de Mao Zedong, ou encore *Le gai savoir* en 1969, rempli de phrases empruntées à Mao. Pour l'Italie, l'exemple le plus parlant est certainement *La Chine est proche*, film de 1967 réalisé par Marco Bellocchio dans lequel de jeunes militants pro-chinois tentent de saboter la campagne électorale d'un candidat du parti socialiste italien. Et l'influence ne se ressent pas uniquement dans les productions de l'époque, mais également dans les publications. La revue *Les Cahiers du Cinéma* se radicalise et politise entre 1969 et 1973 en se ralliant au maoïsme. *Les Cahiers* ne considèrent plus l'actualité des films, à l'exception des films militants, et ne publient plus aucune photo de films. La revue ne sort plus que quatre fois par an et son tirage devient confidentiel, ce qui menace à l'époque sa survie. L'intelligentsia parisienne se « convertie » elle aussi au maoïsme, en témoigne le livre *La longue marche : essai sur la Chine* de Simone de Beauvoir en 1969 ou encore les critiques envers Simon Leys - qui dénonce déjà à cette époque les travers de la Révolution culturelle. Mais la Chine de son côté, même si on voit trôner le portrait de Mao à la Sorbonne, ne se réjouit pas de ce mouvement de Mai 68. En effet, ces événements mettent en péril de Gaulle, le « grand ami de la Chine » qui a reconnu officiellement la Chine en 1964 et a permis à la Chine d'être traitée d'égal à égal. Pour preuve, lorsque Marceline Loridan demande à Zhou Enlai

ce qu'il pense de Mai 68, voici ce qu'il répond : « *qu'ils retournent dans les facultés* » (157)!

Outre les productions militantes de l'époque, un autre genre de film en rapport avec la Révolution culturelle apparaît sur les écrans. Il s'agit des comédies et autres parodies. La plus notoire est certainement la comédie de 1974 *Les chinois à Paris*, réalisée par Jean Yanne, parodiant l'invasion de la France par l'Allemagne nazie durant la Seconde Guerre mondiale, remplaçant cette dernière par la Chine maoïste, caricaturant au passage les ballets de Jiang Qing (158). Il importe également de citer le film de 1973 de René Viénet *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, détournement d'un film de kung-fu, *Crush*, sorti l'année précédente. Le scénario détourné relate comment des prolétaires tentent de venir à bout de bureaucrates corrompus grâce à la subjectivité radicale et à la dialectique. On trouve également des références caricaturales ou humoristiques à Mao Zedong dans *La première folie des Monty Python* en 1971 ou encore dans *Les aventures de Rabbi Jacob* en 1973.

Pour résumer, au milieu des années 1960 le gouvernement chinois prend conscience que le Grand Bond en avant est un échec total et décide de changer de politique. Le développement du cinéma chinois va alors être contrarié par Jiang Qing et le

(157) HASKI, Pierre. « Marceline Loridan a filmé la Chine de Mao : « Je fus dupée par mon époque » », *op. cit.*

(158) *Pour l'anecdote, la majorité des acteurs asiatiques censés représenter des Chinois sont en fait des figurants vietnamiens, dû au manque d'acteurs chinois en France durant les années 1970 et à l'importance de la diaspora vietnamienne en France.*

lancement de la Révolution culturelle. On assiste à un arrêt quasi total de la production cinématographique chinoise et seuls quelques rares opéras et ballets modèles sont officiellement autorisés. Tous les autres films sont proscrits des écrans chinois, exception faite de quelques films albanais, nord-coréens, vietnamiens et roumains. Pourtant, ce n'est pas faute pour le gouvernement chinois d'avoir autorisé des tournages de documentaires étrangers en Chine, mais ces derniers se verront censurés et critiqués par Jiang Qing, tentant d'atteindre Zhou Enlai qui a autorisé les tournages - en témoigne l'exemple d'Antonioni. Néanmoins la position de certains au gouvernement chinois ou ailleurs - dont Jiang Qing elle-même - leur permet de visionner en privé des films étrangers. Il faudra attendre 1974 pour voir le retour du cinéma chinois sur la scène internationale. En revanche, on voit apparaître en France par exemple des films influencés par la Révolution culturelle.

Mao Zedong décède à Pékin le 9 septembre 1976. Un mois plus tard la « Bande des Quatre » est arrêtée et accusée de trahison et de complot. La Révolution culturelle prend fin et le cinéma chinois, tel un phénix, renaît de ses cendres. L'art a eu le dernier mot sur la politique et Jiang Qing, jugée en novembre 1980, sera condamnée à la prison à perpétuité. Le 14 mai 1991 elle se suicide en résidence surveillée, selon les autorités chinoises qui n'ont annoncé sa mort qu'en 1993. Elle aurait laissé cette note : « *Président, je vous aime. Votre élève et camarade vous rejoint* ».

Conclusion

Après la mort de Mao et l'arrestation de la Bande des Quatre, la situation change assez rapidement. Dès 1978 la vie du cinéma chinois est marquée par une présence sans précédent à l'étranger, et ceci même aux États-Unis. Côté films français, la Chine achète des films grand public tels *La folie des grandeurs*, *Le grand blond avec une chaussure noire*, *Gloria*, *La grande vadrouille* ainsi que des films d'espionnage, tels *Le silencieux* de Claude Pinoteau ou *Le serpent* d'Henri Verneuil, qui dénoncent tout deux l'Union soviétique. C'est l'époque de la première ouverture politique vers l'Occident et l'industrie cinématographique chinoise manifeste son intérêt pour le marché international. Les films occidentaux sont de plus en plus acceptés. La Chine commence par importer des films décrivant le côté obscur de la société occidentale ou traitant de la corruption dans les gouvernements occidentaux, puis, petit à petit, des films dits « neutres » sont autorisés, tels que des romances ou des films sur la Seconde Guerre mondiale. On retrouve également sur les écrans français des documentaires tels *À bientôt la Chine* de Shu Shuen ou ceux de René Viénet tels que *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires !* et *Mao par lui-même*.

Mais en plus de ces nouvelles importations et exportations, on assiste surtout à un renouveau du cinéma chinois. À la fin des années 1970, le cinéma chinois reprend, après la parenthèse de la

Révolution culturelle, une activité de production intense. On dénombre ainsi cent quatre films en 1982 ⁽¹⁵⁹⁾. De même, le nombre d'entrées au cinéma explose : en 1979, la fréquentation des salles est de 23,9 milliards, soit une moyenne annuelle de vingt-huit films par personne ⁽¹⁶⁰⁾! En Chine comme ailleurs, il arrive souvent qu'un mouvement artistique doive son existence à l'impulsion donnée par un mouvement social. Lors de la Révolution culturelle nombre de lettrés ont ainsi voilé leur savoir sous l'uniforme prolétarien afin de pouvoir faire profiter les générations suivantes de leur expérience, une fois la tourmente apaisée ⁽¹⁶¹⁾. Certains des jeunes lycéens envoyés à la campagne durant la Révolution culturelle s'inscrivent à l'Université de cinéma de Pékin lors de sa réouverture en 1978 pour en ressortir diplômé en 1982. Parmi eux, Chen Kaige, Zhang Yimou ou encore Tian Zhuangzhuang qui sont désormais considérés comme les chefs de file de la « cinquième génération » du cinéma chinois. Beaucoup des films qu'ils ont réalisés ont été primés dans des festivals internationaux. Ainsi *Épouses et concubines* est récompensé d'un Lion d'argent au Festival de Venise 1991, *Qiu Ju, une femme chinoise* obtient un Lion d'or au même festival l'année suivante ainsi que le Prix de la meilleure actrice pour Gong Li. De la même manière *Vivre !* remporte le

(159) DESGOUTTE, Jean-Paul. « L'écran chinois » in *Le film français*, juin 1984.

(160) Moviesoon. « Běijīng diànyǐng zhì piàn chǎng- zhōngguó guóyǒu diànyǐng zhì piàn chǎng shēngcún xiànzhuàng diào chá ». Consulté le 02 septembre 2013, URL : <http://mymovie.blogbus.com/logs/1119964.html>

(161) JAVARY, Cyrille J-D. *Op. cit.* p. 125.

Prix du jury au Festival de Cannes 1994 et *Pas un de moins* un Lion d'or au Festival de Venise 1999. Nombre d'autres sont le fruit de coproductions tels que *Le dernier empereur*, coproduction franco-sino-italo-britannique en 1987, *Judou* coproduit avec le Japon en 1990 et *Épouses et concubine*, coproduction sino-hongkongo-taiwanaise de 1991. China Film a ainsi créé une entité spécifique pour traiter des coproductions : China Film Co-Production. Depuis avril 2010 un accord concernant la coproduction de films a été signé entre la France et la Chine. La coproduction permet désormais d'éviter les quotas car les œuvres cinématographiques de coproduction sont considérées comme œuvres cinématographiques nationales par les deux parties du contrat, donc sur le territoire français ainsi que sur le territoire chinois. C'est le cas par exemple des films *11 fleurs* de Wang Xiaoshuai, *Les 108 rois-démons* de Pascal Morelli, *Le Promeneur d'Oiseau* de Philippe Muyl et *Le Dernier Loup* de Jean-Jacques Annaud. Mais dans les séries également nous avons vu un développement des coproductions avec la première web-série franco-chinoise *Ex-Model* réalisé par Emmanuel Sapolsky et Xin Wang. De plus l'obtention de visas pour les Chinois venant tourner des films en France a été simplifiée courant 2013 afin d'encourager ceux-ci à imiter Jackie Chan qui a choisi la France et le château de Courances pour tourner *Chinese Zodiac* (162).

(162) Commeaucinema. « Les chinois pourront tourner plus facilement en France ». Consulté le 4 juillet 2013, URL : <http://www.commeaucinema.com/afp/les-chinois-pourront-tourner-plus-facilement-en-france,296353>

Si au milieu des années 50 Chris Marker se faisait appeler oncle soviétique, il suffit de se promener aujourd'hui à Pékin pour remarquer que désormais on se fait plutôt interpeller par des *meiguoren* - américain, en chinois - ce qui nous démontre bien que l'influence est belle est bien passée du côté des États-Unis. Et ceci fonctionne également pour le cinéma. Actuellement en Chine, en parts de marché réelles, le cinéma américain représente 40 à 45%, la Chine 50% et le reste du monde se partage entre 5 et 10%, détaille Isabelle Glachant, représentante pour la Chine d'uniFrance. En 2013 la Chine dispose en effet d'un quota draconien de trente-quatre films étrangers autorisés à la distribution sur son territoire, sous le régime du partage de recettes (163). Et encore, par rapport aux années précédentes cela représente un gain de quatorze films, ou plutôt quatorze superproductions hollywoodiennes, suite aux pressions des États-Unis sur l'OMC. Et ce quota pourrait encore être augmenté, voir disparaître, dans les années à venir - peut-être d'ici 2017 ou 2018. Quant aux films français, « *c'est entre trois et sept par an mais on ne désespère pas de faire mieux* » déclare Éric Garandeau, président du CNC (164). On peut citer en exemple la sortie chinoise du film *Eyjafjallajökull - le volcan* avec Dany

(163) *Contrairement au système d'achat au forfait où un film est acheté par le distributeur pour un montant fixe, le système de partage des recettes se base sur une répartition des recettes proportionnellement au nombre d'entrées. Il s'agit le plus souvent de films à gros budgets, très médiatisés.*

(164) AGEORGES, Dominique. Agence France Presse via Le Point, « La Chine, Eldorado difficile d'accès pour l'industrie du cinéma ». Consulté le 4 juin 2013, URL :http://www.lepoint.fr/culture/la-chine-un-eldorado-difficile-d-acces-pour-l-industrie-du-cinema-23-05-2013-1671452_3.php

Boon en novembre 2013 ou encore les succès des films de Sophie Marceau ou de Luc Besson, tels *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* ou *Le Transporteur 3* dont les suites sont prévues en partenariat avec la Chine. En 2012, pour la première fois, les films importés ont pris plus de la moitié du total des recettes du box-office ⁽¹⁶⁵⁾. Les recettes des entrées en salles ont grimpé de 30% en 2012, faisant de la Chine le deuxième marché au monde derrière les États-Unis et devant le Japon. Il faut dire qu'au cours des années 2000, la Chine qui ne comptait pas plus de mille cinq cents écrans a vu le nombre de ses salles grandir pour atteindre plus de treize mille fin 2012. On estime qu'en 2013 dix nouvelles salles se construisent par jour. De plus, le conglomérat chinois Wanda développe actuellement son projet de « cité du cinéma » à Qingdao, avec l'ambition d'offrir aux productions chinoises les moyens de rivaliser avec Hollywood. La construction de cet immense complexe d'une superficie de 376 hectares, dont plus de deux cents destinés à la production cinématographique, a débuté en 2013 et devrait entrer en service à partir de 2016, afin de produire une centaine de films par an ⁽¹⁶⁶⁾. Il est à noter également la fin du monopole de China Film. Huaxia Film est fondé en 2003 et vient concurrencer China

(165) TSUI, Clarence. « Foreign Films Overtake Domestic Productions at 2012 Chinese Box Office », hollywoodreporter.com. Consulté le 9 juin 2013, URL : <http://www.hollywoodreporter.com/news/foreign-films-overtake-domestic-productions-407387>

(166) GIRAULT, Julien. « L'homme le plus riche de Chine lance sa cité du cinéma », lapresse.ca. Consulté le 23 septembre 2012, URL : <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201309/22/01-4691914-lhomme-le-plus-riche-de-chine-lance-sa-cite-du-cinema.php>

Film. Si China Film est toujours l'unique importateur autorisé, les films étrangers peuvent désormais être distribués par China Film et Huaxia Film.

Dans le classement sorti en 2013 des dix plus grand succès de tous les temps du box-office chinois, on retrouvait quatre films étrangers, tous américains. En haut du podium, on retrouve *Avatar* de James Cameron, sorti en 2010, et ayant rapporté en Chine quelques 221,9 millions de dollars. Puis on retrouve respectivement à la troisième, cinquième et neuvième position *Transformers : Dark of the Moon* - 173,6 millions de dollars de recettes -, *Titanic 3D* - 152,4 millions - et *Mission Impossible : Ghost Protocol* - 108,5 millions ⁽¹⁶⁷⁾. Les six autres films du classement du box-office chinois sont soit Chinois - quatre films - soit Hongkongais - deux films. Il est à noter que depuis 2003 Hong Kong n'est plus considéré comme un pays étranger en ce qui concerne l'industrie du film. Puis courant 2014, *Captain America : Le soldat de l'hiver* et *X-Men : Days of Future Past* se sont tous les deux glissés dans le classement. Mais c'est surtout *Transformers 4 : L'âge de l'extinction* qui a fait sensation en se glissant à la première place du classement en rapportant, après seulement deux semaines d'exploitation en Chine, 280 millions de dollars ⁽¹⁶⁸⁾. Concernant les films d'animation, le plus

(167) TSUI, Clarence. « China Box Office : 10 Highest-Grossing Movies of All Time », hollywoodreporter.com. Consulté le 9 juin 2013, URL : <http://www.hollywoodreporter.com/gallery/china-box-office-10-highest-425083#1-avator-james-cameron-2010-2219-million>

(168) SEIBT Sébastien. « Comment Hollywood se "Transformers" pour plaire à la Chine », france24.com. Consulté le 21 juillet 2014, URL:

gros succès est indéniablement *Kung Fu Panda 2* et ses 93,19 millions de dollars de recettes en Chine, surpassant le record précédent de 26 millions détenu par *Kung Fu Panda*. Ce qui explique qu'un *Kung Fu Panda 3* est bel est bien en préparation pour une sortie annoncée au printemps 2016.

Les blockbusters américains ont ainsi toujours du succès en Chine, parfois au grand dam du gouvernement chinois, comme le prouve cet événement de septembre 2015 : *The Hundred Regiments Offensive*, un film de guerre produit par l'État chinois qu'on pourrait qualifier de propagande en cette année d'anniversaire de la capitulation japonaise, a détrôné du box-office le blockbuster *Terminator : Genysis*. Ainsi des spectateurs venus voir tout un autre film se sont vus remettre un ticket pour *The Hundred Regiments Offensive*, le nom de l'autre film griffonné au stylo par-dessus. Les exploitants auraient en effet obtenu des avantages à vendre ce film plutôt qu'un autre (169).

Il est intéressant de constater que bon nombre de films français rejetés par China Film pour diverses raisons sont programmés sur la chaîne de télévision CCTV6 et sont par conséquent vus par plus de 20 millions de personnes. En effet, bien qu'officielle, CCTV6 ne relève pas du président de CCTV et dispose d'une

<http://www.france24.com/fr/20140718-comment-hollywood-transformers-plaire-chine-cinema-americain-blockbusters/>

(169) HERVAUD, Alexandre. « *Terminator* victime d'une fraude massive au box-office chinois ? », liberation.fr. Consulté le 10 septembre 2015, URL: http://next.liberation.fr/cinema/2015/09/09/terminator-victime-d-une-fraude-massive-au-box-office-chinois_1378812

certaine autonomie quant à la programmation de films. 35% des films achetés sont américains, 20% français, 20% hongkongais ou taïwanais, 15% russes et 10% d'autres pays. Le plus gros succès d'un film français depuis la création de CCTV6 en 1996 est *La Grande Vadrouille* (170). En effet les films de Louis de Funès sont très populaires en Chine, en particulier ceux dans lesquels l'Allemagne fasciste est tournée en dérision. Il est à noter également le succès de *Zorro* avec Alain Delon, le thème du film aidant : un héros masqué encourage les pauvres paysans à la révolte. Ici aussi les films de Sophie Marceau et de Luc Besson rencontrent un réel succès. Mais le genre le plus populaire est très certainement la comédie, en témoigne la programmation de *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, *Astérix & Obélix : Mission Cléopâtre*, *Bienvenue Chez Les Ch'tis* ou encore *Astérix aux Jeux Olympiques*, tous très bien reçus auprès des téléspectateurs (171). La censure oblige néanmoins les réalisateurs à s'adapter. Ainsi dans *Men in Black 3* on croise des employés d'un restaurant chinois qui s'avèrent finalement être des monstres extraterrestres. Un peu plus loin, Will Smith dans son rôle d'agent du FBI efface la mémoire de passants d'origine chinoise. Ceci n'a pas plu aux censeurs pékinois et Sony a accepté de supprimer les scènes pour la sortie chinoise. Des membres de Sony ont par ailleurs confié qu'ils « *auraient dû y penser avant* » et « *tourner ces scènes dans*

(170) PERNIN, Christine. UniFrance, « Le marché cinématographique chinois et la situation du cinéma français », p. 13. Consulté le 29 mars 2012, URL : <http://www.unifrance.org/actualites/5974/le-marche-cinematographique-chinois-et-la-situation-du-cinema-francais>

(171) Faguowenhua. « Cinéma : la programmation française sur CCTV ». Consulté le 25 juin 2013, URL : <http://www.faguowenhua.com/arts-et-culture/cinema/cinema-la-programmation-francaise-sur-cctv.html>

une autre enclave ethnique que Chinatown » (172). Dans *Cloud Atlas* des scènes de nudité, quelques dialogues ainsi que les scènes faisant apparaître deux hommes s’embrassant ont toutes été supprimées. La version chinoise du film est ainsi raccourcie de quarante minutes par rapport à l’originale. Le dernier James Bond, *Skyfall*, même s’il a été tourné en partie à Macao et Shanghai, se retrouve amputé des scènes où Bond neutralise un garde chinois ainsi que des dialogues concernant la prostitution à Macao. En vue d’éviter la censure et de séduire l’audience chinoise, certains distributeurs s’adaptent. DMG et Marvel ont ainsi distribué une édition spéciale d’*Iron Man 3* pour le marché chinois, avec une apparition de l’actrice chinoise Fan Bingbing (173). De même, Fan Bingbing apparaît au côté de Hugh Jackman dans *X-Men : Days of Future Past*. Dans *World War Z*, dans une des séquences originales du film, plusieurs personnages discutent de l’origine de l’épidémie transformant les citoyens en zombies. L’un d’eux évoque la Chine. Afin d’éviter toute polémique, et afin de ne pas nuire à la sortie du film en Chine, Paramount s’est empressé de faire modifier la source de la pandémie dans la scène (174). Et on ne compte plus le nombre de placements produits chinois dans ces blockbusters américains.

(172) RTBF. « Histoire du monde : Hollywood à la conquête de la Chine ».

Consulté le 01 juillet 2013, URL :

http://www.rtbef.be/info/emissions/article_histoire-du-monde-hollywood-a-la-conquete-de-la-chine?id=7791099

(173) COONAN, Clifford. « China and Hollywood work to find the right balance » in *The Chinese film market*, n° 4, 8 avril 2013, p. 14-16.

(174) SHAW, Lucas. « Fearing Chinese Censors, Paramount Changes ‘World War Z’ », thewrap.com. Consulté le 25 juin 2013, URL :

Pour la première fois dans l'histoire du cinéma, les États-Unis s'adaptent et s'autocensurent même parfois afin de toucher un marché étranger. Un changement du rapport de force entre Hollywood et Pékin est-il envisageable ?

<http://www.thewrap.com/movies/article/fearing-chinese-censors-paramount-changes-world-war-z-exclusive-83316>

Remerciements

Dire que je suis aujourd'hui ravi de présenter à la lumière du jour mon travail serait une lapalissade. C'est pourquoi je tiens à remercier toutes les personnes qui ont rendu ce travail possible.

Ma pensée va aux personnes qui m'ont permis de prolonger ma réflexion, un travail de cette nature étant obligatoirement le fruit d'une collaboration. Je pense en particulier à Damien Paccellieri, directeur de la maison d'éditions Écrans, pour ses pistes intéressantes ainsi qu'à Brigitte de la Royère, directrice du fond chinois de la Cinémathèque royale de Belgique, qui m'a ouvert à deux reprises les portes de son institut et permis de consulter librement les archives personnelles de Régis Bergeron. De même, je profite de l'opportunité qui m'est donnée pour remercier Monique Hoa, auteur du manuel *C'est du chinois !* et ancienne maître de conférences à l'Université du Havre ainsi qu'à Paris VII pour sa disponibilité et sa documentation sur le film *Le cerf-volant du bout du monde*.

Enfin, je ne pourrais conclure ces remerciements sans rendre hommage à mon maître de conférences en chinois pour son soutien infailible aussi bien sur le plan professionnel que personnel ainsi qu'à tous ceux que je n'ai pas cités mais qui se reconnaîtront.

Bibliographie

OUVRAGES GENERAUX

BARME, G., M-C. QUIQUEMELLE et J-L. PASSEK (direction). *Le cinéma chinois*, Paris : Éditions du centre Pompidou, 1992.

COPPOLA, Antoine. *Le cinéma asiatique : Chine, Corée, Japon, Hong Kong, Taïwan*, Paris : L'Harmattan, 2004.

DUCRET, Diane. « Mao, le tigre de ces dames » in *Femmes de dictateur*, Paris : Perrin, 2011.

FALIGOT, Roger. *Les services secrets chinois : de Mao à nos jours*, Paris : Nouveau Monde, 2010.

FISHER, Paul. *Une superproduction de Kim Jong-il*, Paris : Flammarion, 2015.

GOMBEAUD, Adrien (direction). *Dictionnaire du cinéma asiatique*, Paris : Nouveau monde éditions, 2008.

IVENS, Joris et Robert DESTANQUE. *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Paris : BFB, 1982.

MACLAINE, Shirley. *De Hollywood à Pékin : trois étapes de ma vie*, Paris : Denoël/Gonthier, 1977.

PRUDENTINO, Luisa. *Le regard des ombres*, Paris : Bleu de Chine, 2003.

REYNAUD, Bérénice. *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Paris : Éditions Cahiers du Cinéma, 1999.

SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*, Paris : Flammarion, 1968.

WARD, Julian. « The forgotten period : 1949-80 » in *The Chinese Cinema Book*, Londres : BFI, 2011.

ZHANG, Yingjin et Zhiwei XIAO. *Encyclopedia of Chinese Film*, New York : Routledge, 1998.

ZHANG, Yingjin. *Chinese national cinema*, New York : Routledge, 2004.

ZHOU, Yihuang. *La diplomatie chinoise*, Pékin : China International Press, 2004.

OUVRAGES SPECIFIQUES

BERGERON, Régis. *Le cinéma chinois 1949-1983 (Tome 1)*, Paris : L'Harmattan, 1983.

BEGERON, Régis. *Le cinéma chinois 1949-1983 (Tome 2)*, Paris : L'Harmattan, 1984.

BERGERON, Régis. *Le cinéma chinois 1949-1983 (Tome 3)*, Paris : L'Harmattan, 1984.

CLARK, Paul. *Chinese cinema : Culture and Politics since 1949*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

CLARK, Paul. *The Chinese Cultural Revolution : a History*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

LEYDA, Jay. *Dianying/Electric Shadows : An account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge : MIT Press, 1973.

LEFEVRE, Gérard. *Cahier de note sur... Le Cerf-volant du bout du monde*, Paris : Les enfants de cinéma.

RICHER, Philippe. *La Chine et le tiers-monde (1949-1969)*, Paris : Payot, 1971.

ARTICLES DE PERIODIQUES

COONAN, Clifford. « China and Hollywood work to find the right balance » in *The Chinese film market*, n° 4, 8 avril 2013, p. 14-16.

DAN, Wanli. « xīn zhōngguó diànyǐng duìwài jiāoliú jiǎn shǐ » in *diànyǐng yìshù*, n°1, 2002.

DESGOUTTE, Jean-Paul. « L'écran chinois » in *Le film français*, juin 1984.

DOMENACH, Jean-Luc. « Les années Mao : révolution et tragédie » in *L'histoire*, n° 300, 2005, p. 86.

GRANT, Jacques. « 12 heures de films sur la Chine par Joris Ivens et Marceline Loridan » in *Cinéma 76*, n° 208, avril 1976, p. 46-57.

GRANT, Jacques, et Gérard FROTZ-COUTAZ. « Entretien avec Joris Ivens et Marceline Loridan » in *Cinéma 76*, n° 208, avril 1976, p. 58-67.

GUIKOVATY, Emile. « Blow-up sur la Chine » in *Le Monde*, 7 septembre 1973.

IVENS, Joris, et Marceline LORIDAN. « La révolution Culturelle dans les studios en Chine » in *Cahiers du cinéma*, n° 236-237, mars-avril 1972, p. 67-75.

PRUDENTINO, Luisa. « Le cinéma chinois » in *Planète chinois*, n° 10, décembre 2011, p. 18-27.

BERGERON, Régis. « Le cinéma chinois » in *Cinéma 64*, n° 86, mai 1964, p. 48-80.

ROY, Jean. « En compagnie de Shirley MacLaine » in *Cinéma 76*, n° 208, avril 1976, p. 26-29.

ARTICLES ISSUS D'INTERNET

CHEN, Tina Mai. Journal of the Canadian Historical Association, « Socialism, Aestheticized Bodies and International Circuits of Gender : Soviet Female Film Stars in the People's Republic of China, 1949-1969 ». Consulté le 14 février 2012, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/018223ar>

DAN, Wanli. « Wàiguó jìlùpiàn zhōng de bǎinián zhōngguó », China.com.cn. Consulté le 29 mai 2013, URL : http://www.china.com.cn/zhuanti2005/txt/2002-08/30/content_5196829.htm

IMAIZUMI, Ayako. Yamagata International Documentary Film Festival, « Documentarists of Japan, #19 : Tokieda Toshie ». Consulté le 15 novembre 2012. URL : <http://www.yidff.jp/docbox/21/box21-1-1-e.html>

PERNIN, Christine. UniFrance, « Le marché cinématographique chinois et la situation du cinéma français », p. 13. Consulté le 29 mars 2012, URL : <http://www.unifrance.org/actualites/5974/le-marche-cinematographique-chinois-et-la-situation-du-cinema-francais>

SITES INTERNET

AGEORGES, Dominique. Agence France Presse via Le Point, « La Chine, Eldorado difficile d'accès pour l'industrie du cinéma ». Consulté le 4 juin 2013, URL : http://www.lepoint.fr/culture/la-chine-un-eldorado-difficile-d-acces-pour-l-industrie-du-cinema-23-05-2013-1671452_3.php

BLANC, Sébastien. Agence France Presse via Lapresse.ca, « Le cinéma veut faire son entrée en Chine ». Consulté le 5 juin 2013, URL : <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201304/23/01-4643797-le-cinema-veut-faire-son-entree-en-chine.php>

Chinadaily. « L'homme qui était le héros de Mao ». Consulté le 15 avril 2014, URL : http://www.chinadaily.com.cn/fr/selection/2010-12/17/content_11719894.htm

Chinesemirror. « 1930 : Harold Lloyd, Hong Shen, and the *Welcome Danger* Incident. Consulté le 28 mai 2013, URL : <http://www.chinesemirror.com/index/2010/10/1930-harold-lloyd-hong-shen-welcome-danger-incident.html>

Chinesemirror. « Charlie Chaplin : One Night in Shanghai ». Consulté le 21 mars 2012, URL : <http://www.chinesemirror.com/index/2010/07/charlie-chaplin-one-night-in-shanghai-.html>

Commeaucinema. « Les chinois pourront tourner plus facilement en France ». Consulté le 4 juillet 2013, URL : <http://www.commeaucinema.com/afp/les-chinois-pourront-tourner-plus-facilement-en-france,296353>

Contemporary Films. « China ». Consulté le 10 décembre 2012, URL : <http://www.contemporaryfilms.com/archive/china/china.html>

DEEMER, Andy. « Prosthetic noses, red wigs and whiteface... American characters in Chinese films », asiaobscura.com. Consulté le 03 juillet 2013, URL : <http://asiaobscura.com/2011/11/prosthetic-noses-red-wigs-and-whiteface-american-characters-in-chinese-films.html>

Faguowenhua. « Cinéma : la programmation française sur CCTV ». Consulté le 25 juin 2013, URL : <http://www.faguowenhua.com/arts-et-culture/cinema/cinema-la-programmation-francaise-sur-cctv.html>

Festival du cinéma chinois en France. « L'Histoire du cinéma chinois ». Consulté le 12 septembre 2012, URL : http://festivalducinemachinois.com/1_Histoire_du_cinema_chinois.htm

GIRAULT, Julien. « L'homme le plus riche de Chine lance sa cité du cinéma », [lapresse.ca](http://www.lapresse.ca). Consulté le 23 septembre 2012, URL : <http://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201309/22/01-4691914-lhomme-le-plus-riche-de-chine-lance-sa-cite-du-cinema.php>

HASKI, Pierre. « Marceline Loridan a filmé la Chine de Mao : « Je fus dupée par mon époque » », rue89.com. Consulté le 16 juin 2014, URL : <http://rue89.nouvelobs.com/2014/06/15/marceline-loridan-a-filme-chine-mao-jai-ete-dupee-epoque-252686>

HASKI, Pierre. « Quand Mao décrétait Antonioni ennemi de la Chine », rue89.com. Consulté le 25 juin 2013, URL : <http://www.rue89.com/chinatown/quand-mao-decretait-antonioni-ennemi-de-la-chine>

HERVAUD, Alexandre. « *Terminator* victime d'une fraude massive au box-office chinois ? », liberation.fr. Consulté le 10 septembre 2015, URL : http://next.liberation.fr/cinema/2015/09/09/terminator-victime-d-une-fraude-massive-au-box-office-chinois_1378812

HILTON, Isabel. « Struggling with Antonioni », chinafile.com. Consulté le 17 juin 2013, URL : <https://www.chinafile.com/struggling-antonioni>

Larousse. « La grande muraille ». Consulté le 25 juin 2013. URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/film/la_Grande_Muraille/4842

Manfred Durniok Produktion. « Manfred Durniok in China ». Consulté le 25 juin 2013, URL : <http://www.durniok.com/index.php?pid=1301en>

Morning Sun. « Smash the old world ». Consulté le 26 juillet 2013, URL : http://www.morningsun.org/smash/jq_films.html#

Moviesoon. « Běijīng diànyǐng zhì piàn chǎng- zhōngguó guóyǒu diànyǐng zhì piàn chǎng shēngcún xiànzhuàng diàochá ». Consulté le 02 septembre 2013, URL : <http://mymovie.blogbus.com/logs/1119964.html>

MTIME. « Àosīkǎ huòjiǎng yǐngpiàn zài zhōngguó : Qǐ qǐ luòluò bāshí nián ». Consulté le 28 juin 2013, URL : <http://news.mtime.com/2012/02/28/1483057-4.html>

Renmin Ribao. « Le cinéma révisionniste soviétique au service de la restauration totale du capitalisme », 30 octobre 1967. Consulté le 05 juillet 2013, URL : <http://chinepop.chez-alice.fr/chinepop2/socialimp6.pdf>

RTBF. « Histoire du monde : Hollywood à la conquête de la Chine ». Consulté le 01 juillet 2013, URL : http://www.rtf.be/info/emissions/article_histoire-du-monde-hollywood-a-la-conquete-de-la-chine?id=7791099

SAVAGE, Mark. « Kim Jong-il : the cinephile despot », bbc.co.uk. Consulté le 20 octobre 2012, URL : <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-16245174>

SEIBT Sébastien. « Comment Hollywood se "Transformers" pour plaire à la Chine », france24.com. Consulté le 21 juillet 2014, URL : <http://www.france24.com/fr/20140718-comment-hollywood-transformers-plaire-chine-cinema-americain-blockbusters/>

SHAW, Lucas. « Fearing Chinese Censors, Paramount Changes 'World War Z' », thewrap.com. Consulté le 25 juin 2013, URL : <http://www.thewrap.com/movies/article/fearing-chinese-censors-paramount-changes-world-war-z-exclusive-83316>

Shooting Parrots. « J is for Jiang Qing ». Consulté le 01 Juillet 2013, URL : <http://shootingparrots.co.uk/2013/03/20/j-is-for-jiang-qing>

SPECTOR, Brooks. « 'Mao's Last Dancer' and the universal leitmotif of artistic freedom », freeafricanmedia.com. Consulté le 25 août 2013, URL : <http://freeafricanmedia.com/article/2010-08-12-maos-last-dancer-and-the-universal-leitmotif-of-artistic-freedom>

TSUI, Clarence. « China Box Office : 10 Highest-Grossing Movies of All Time », hollywoodreporter.com. Consulté le 9 juin 2013, URL : <http://www.hollywoodreporter.com/gallery/china-box-office-10-highest-425083#1-avatar-james-cameron-2010-2219-million>

TSUI, Clarence. « Foreign Films Overtake Domestic Productions at 2012 Chinese Box Office », hollywoodreporter.com. Consulté le 9 juin 2013, URL : <http://www.hollywoodreporter.com/news/foreign-films-overtake-domestic-productions-407387>

Universalis. « Jiang Qing, Li Weifen dite (1913-1991) ». Consulté le 25 août 2013, URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jiang-li/>

YANG, Yinlu. « Jiāngqīng mǐshū jiēmì : Jiāngqīng shē mí shēnghuó », epochtimes.com. Consulté le 02 juillet 2013, URL : <http://www.epochtimes.com/gb/12/7/24/n3642318.htm>

AUTRES SOURCES

A Cheng. « La feuille blanche » in *Chroniques*, Éditions de l'Aube, 1992.

ANNONYME. « Portrayal of women in Austrian and Chinese cinema from its beginnings to the 1960s », *Archives personnelles de Régis Bergeron à la cinémathèque royale de Belgique, Fonds cinéma chinois*.

Carlo di Carlo. *Le regard imposé*, 24 mn, bonus du DVD *La Chine – Chung Kuo*.

China's Ethnic Groups : China's English Language Human and Cultural Geographic Magazine, China's ethnic film catalogue.

DAI, Sijie. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris : Éditions Gallimard, 2000.

Encyclopédie le Million, l'encyclopédie de tous les pays du monde, volume IX, Asie Orientale : Chine, Hong Kong, Macao, Japon. Le cinéma, Paris : Grange Batelière, 1973, p. 165-168.

Entretien avec Madame CHEN, directrice China Film Import/Export de 1965 à 1970, réalisé à Pékin le 02 juillet 2013.

HU, Ke. « Artistic quality of Pink Dream », *Archives personnelles de Régis Bergeron à la cinémathèque royale de Belgique, Fonds cinéma chinois*.

JAVARY, Cyrille J-D. *Le discours de la tortue : découvrir la pensée chinoise au fil du Yi Jing*, Paris : Albin Michel, 2003.

Table des matières

Avant-propos	p. 7
Avertissement sur la langue et la transcription des noms	p. 9
Introduction	p. 11
I. L'influence soviétique et la lutte contre l'impérialisme américain : de la proclamation de la RPC à la campagne des Cent Fleurs : 1949 – 1957	p. 21
A. L'influence soviétique	p. 22
a. L'URSS d'aujourd'hui, c'est la Chine de demain	p. 22
b. Le fondement de la théorie, c'est la pratique	p. 26
B. La lutte contre l'impérialisme américain	p. 30
a. L'impérialisme américain est un tigre de papier	p. 30
b. La chasse aux sorcières	p. 33
C. Les premiers échanges avec le reste du monde	p. 35
a. Le rôle de China Film	p. 35
b. La Chine s'affirme	p. 36
II. La lutte contre le révisionnisme et la Chine tiers-mondiste : des Cent Fleurs à la Révolution culturelle : 1957 – 1966	p. 43
A. La lutte contre le révisionnisme	p. 44
a. Un certain pays qui se dit socialiste	p. 44
b. La représentation du « Chinois » en Occident	p. 47
B. Le Grand Bond en avant du cinéma chinois	p. 52
a. Plus grand, plus rapide, meilleur, plus économique	p. 52
b. Des échanges tous azimuts	p. 55

C. La Chine tiers-mondiste	p. 58
a. Forces révolutionnaires du monde entier, unissez-vous	p. 58
b. Les échanges avec l’Afrique, l’Amérique latine et l’Asie	p. 60
III. L’arrêt quasi total de la production et le regard des étrangers : de la révolution culturelle à la mort de Mao : 1966 – 1976	p. 67
A. La production nationale	p. 68
a. Un grand coup de balai	p. 68
b. L’absence, tout autant que la présence, est porteuse de sens	p. 71
B. Les films étrangers diffusés en Chine	p. 77
a. Les films officiels	p. 77
b. Les films « officieux »	p. 81
C. La Révolution culturelle vue par les étrangers	p. 86
a. Les documentaires étrangers réalisés en Chine	p. 86
b. Le cinéma français au service de la révolution	p. 96
Conclusion	p. 101
Remerciements	p. 111
Bibliographie	p. 113

