1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

81 | 2017

Varia

Anne Kerlan, *Hollywood à Shangai. L'épopée des studios Lianhua 1930-1948* ; Nathalie Bittinger (dir.), *les Cinémas d'Asie. Nouveaux regards*

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5308>

DOI : 10.4000/1895.5308

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2017

Pagination : 216-219

ISBN : 9782370290816

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Anne Kerlan, *Hollywood à Shangai. L'épopée des studios Lianhua 1930-1948* ; Nathalie Bittinger (dir.), *les Cinémas d'Asie. Nouveaux regards* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5308> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5308>

ger, M. Capel, E. Dalleu, J.-M. Durafour, J.-M. Frodon, C. Zernik, entre autres) interrogent la relation cinématographique entre Orient et Occident, entre ces cinémas asiatiques entre eux et étudient les interférences esthétiques qui se nouent entre les uns et les autres. Enfin il s'agit au premier chef d'esthétique dans ce dernier ouvrage où l'on examine des notions telles que la perspective ou la profondeur de champ, le jeu entre classicisme et modernité, la mise en scène des mémoires et des événements historiques, tandis que le premier inscrit les choix esthétiques du studio dans leur conditions de possibilités économiques, technologiques, sociales et idéologiques. Signalons cependant, dans *les Cinémas d'Asie. Nouveaux regards*, la contribution d'Antoine Coppola – auteur autrefois d'une introduction au cinéma de Guy Debord – consacrée au cinéma nord-coréen, à partir de son chef d'œuvre, *Cheo-nyeo* (la vendeuse de fleurs – issu d'un genre théâtral créé par le président Kim Il-sung), car c'est un cinéma sur lequel on manque d'informations – du moins en France – en dehors de la traduction de la brochure de Kim Jong-il, *le Cinéma et l'art de la mise en scène* (1987).

Dans sa préface au livre d'Anne Kerlan, Christian Delage voit dans ce travail historique sur le studio de la Lianhua un « exemple modèle d'histoire culturelle du cinéma » qui apporte, de surcroît, « une contribution de premier plan à l'histoire générale de la Chine ». La démarche de l'auteur est, en effet, d'une ampleur rare qui aborde son sujet, apparemment restreint, successivement sous plusieurs angles pour mettre en lumière non seulement l'histoire de cette compagnie (avec ses ambitions professionnelles, son modèle entrepreneurial, ses convictions esthétiques – en matière de mise en scène et de jeu), mais ses conditions d'émergence (au sein d'une couche de la bourgeoisie marchande du sud du pays), sa place dans l'imaginaire social (promotion de valeurs patriotiques, nationales), l'intrication entre ses visées nationalistes et les courants de pensée révolutionnaires (para ou proto-communistes), ses rapports complexes avec l'État du Kuomintang (qui la soutient et même la revendique avant de l'abandon-

ner), sa volonté de faire pièce au cinéma américain qui domine alors la distribution (90 %) tout en puisant certains traits dans ses films (*Seven Heaven* de Borzage et d'autres films de ce cinéaste sont cités – ce que faisait déjà Jay Leyda dans son *Dianying Electric Shadows*), de sa postérité enfin qui se déploie contradictoirement sur les trois Chine après 1949 (arrivée de Mao Tsé-Toung au pouvoir) : la Chine proprement dite (ou : continentale), Hong-Kong et Taïwan (ou : Chine nationaliste). Les trois cinémas chinois, soutient l'auteur, « héritent » de l'« épopée » de la Lianhua, véritable « symbole » dont le projet eut une dimension correspondant aux « attentes de la société chinoise républicaine », nourrissant les espoirs de la nation et reflétant ses évolutions. Ses productions « rendent visibles l'âme collective qui les a produits et celle qui les a reçus » dit-elle encore, en se réclamant du modèle kracauérien de psychologie collective dans *De Caligari à Hitler* où les films révèlent « les dispositions psychologiques » d'un peuple à un moment donné de son histoire.

L'histoire de cette compagnie ambitieuse, active surtout entre 1930 et 1938, à Shanghai – l'une des quatre importantes compagnies de cette ville avec la Mingxing (fondée en 1922), la Tianyi (fondée en 1925) et la Xinhua (fondée en 1930) – restait donc manifestement à écrire. Dans son livre pionnier, *Dianying Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China* (1972), Leyda évoquait bien le studio Lien Hua (Lianhua) mais il était loin de lui donner la place centrale qu'on lui accorde ici. Il faut dire qu'en dépit d'un séjour sur place et de recherches dans diverses cinémathèques, l'historien américain restait débiteur de la première histoire du cinéma chinois, les deux volumes dirigé par Cheng Chihua (ou Cheng Jihua), *l'Histoire du développement du cinéma chinois* (1962), qui institua des « cadres d'interprétation » idéologiques répondant à la demande du Parti communiste lequel, dans les années 1950, souhaitait voir étudiés les rapports entre le PCC et les intellectuels progressistes, notamment dans le milieu du cinéma, et voir établie une continuité entre le cinéma des années

1930 et celui de la Chine communiste. Cette histoire privilégiait donc, et sans doute exagérait, la place des intellectuels de gauche, l'influence des idées du PCC et l'attention au sort des masses dans une visée que Kerlan appelle « téléologique ». Il fut pourtant pris à partie en 1966 dans les colonnes du *Renmin Ribao* et accusé d'émarger à la culture shanghaïenne d'avant-guerre plutôt qu'à celle de Yenan (Hunan ou Yan'an). Leyda exprime dans son introduction le choc qui fut le sien de voir cet ouvrage de référence accusé de « distorsion capitaliste » alors même qu'il rédigeait le sien en puisant en son sein pour compléter son information restée lacunaire. Anne Kerlan n'en fait pas moins de ce livre une référence importante, fût-ce en raison de sa documentation (des sources primaires disparues depuis lors), des témoignages recueillis et des études factuelles qu'il propose. En dépit de la « distorsion », dans un sens ou un autre, de l'entreprise de Cheng Chi-hua, qui construit son récit historique avec une volonté affirmée de repérer la genèse et le développement d'un courant de pensée dans le champ cinématographique, il reste que le « modèle » kracauérien peut lui aussi être interrogé. La « demande sociale » à laquelle répondait la Lianhua était en effet moins celle du peuple dans son ensemble (formé de 80 % de paysans illettrés qui ne devaient guère aller au cinéma ni en attendre quoi que ce soit) que celle d'une élite bourgeoise, marchande, détentrice d'un « capital culturel » qui considérait de sa responsabilité de rassembler, d'édifier une harmonie sociale en construisant un imaginaire collectif auquel rallier le plus grand nombre. Kerlan analyse de manière détaillée cette dimension et rattache les fondements de la doctrine de la Lianhua, à ce que l'un de ses fondateurs, Luo Mingyou, a appelé la double nature du cinéma : divertissement de masse mais aussi instrument d'éducation du peuple, ce dernier aspect étant même donné comme sa mission première. Le cinéma s'inscrit de la sorte dans le mouvement d'éducation populaire devenu dans la Chine des premières décennies du ^{xx}e siècle un enjeu important de la modernisation du pays, et de la remise en cause des savoirs tradition-

nels. Li Minwei et Luo Mingyou, les deux fondateurs de la Lianhua, mirent donc au principe de leur compagnie de cinéma un certain nombre de ces valeurs coiffées d'un « idéal civilisateur » que l'auteur rapproche de John Dewey – bien qu'il fût indifférent au cinéma. Mais Dewey était alors influent en Chine et, en quelque sorte, légitimait les pratiques des entrepreneurs chinois en permettant une ouverture à la modernisation des esprits tout en maintenant les valeurs morales et culturelles chinoises auxquelles les élites chinoises demeuraient attachées. Pour eux le cinéma se devait d'être le véhicule de la culture nationale ou plus exactement de la culture de leur nation en construction. Pour cette raison, la Lianhua se détourna des films d'arts martiaux au profit de sujets contemporains. L'invasion japonaise – qui détruisit une grande partie des infrastructures des studios shanghaïens en 1932 puis en 1937 –, ne fit que raffermir cette dimension nationale d'un cinéma autochtone.

Pourtant le Kuomintang, dont certains cadres politiques avaient été sensibles à la fonction que pouvait jouer le cinéma et dont les valeurs semblaient coïncider avec la politique de la Lianhua – qui ne fut cependant jamais aidée financièrement par l'État –, une fois la guerre achevée, se mit à promouvoir la mainmise de l'État sur l'industrie cinématographique, voulut tout contrôler et réduire le cinéma à un instrument de propagande tandis que « les compagnies américaines qui n'avaient pu accéder au marché chinois durant la guerre du Pacifique inondaient à nouveau le marché de leurs productions passées, récentes pour rattraper le retard » (p. 287) mettant les compagnies privées en difficulté. La Lianhua s'efforça de maintenir son projet culturel et économique mais, de fait, déclina progressivement, fut mise en « attente » et se dispersa entre les différents territoires chinois après la révolution de 1949 sans parvenir à renaître en tant que telle.

Vedettes, réalisateurs et techniciens poursuivirent leur travail, changeant parfois de lieu (Fei Mu passe de Hong Kong à Pékin puis revient à Hong Kong), assurant une manière de continuité

de ce cinéma par-delà les bouleversements sociaux et politiques du pays et par-delà la disparition du studio. En raison de ses critères distinctifs de nature idéologique (repérage des films de gauche, des éléments progressistes dans les films et des intellectuels de gauche ayant travaillé dans ce secteur), l'historiographie chinoise a favorisé la compagnie Mingxing et la Lianhua est demeurée, selon les mots de l'auteure, une « mal-aimée » car considérée comme étant la plus proche du parti nationaliste tandis que la Mingxing produisit plusieurs films progressistes ou sociaux (*le Chant des pêcheurs* de Cai Chusheng remporta un prix au Festival de Moscou en 1935). Sur la question plus générale des films « de gauche » dans la Chine des années 1930, Kerlan avait fourni une contribution à l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* qui pourra resituer la Lianhua parmi les autres compagnies.

Quant à la postérité de la Lianhua, il faut dire que l'« ombrageuse » (p. 329) actrice Lan Ping – ou « Pomme bleue » –, modeste actrice de cette maison de production qui rallia en 1937 le Hunan (Yunan), base des forces communistes issues de la Longue Marche, devenue la quatrième épouse de Mao sous le nom de Jiang Qing, ne fit rien pour la réputation de son ancien studio. Surnommée « l'impératrice rouge », elle s'acharna, au contraire, contre ses anciens collègues des milieux du cinéma en particulier durant la « révolution culturelle » de 1966. Auparavant déjà, en 1950, Fei Mu, qui avait pourtant fait l'éloge en 1937 de Lan Ping dans *Bain de sang sur la montagne aux loups*, fut lui-même mal reçu à son retour de Hong Kong et dut y retourner une année plus tard pour y mourir. Une première remise au pas du cinéma débuta en effet en 1951 avec *la Vie de Wuxun* de Sun Yu. Ce film racontait l'histoire d'un mendiant sous la dynastie mandchoue qui avait créé des écoles pour les enfants pauvres. En dépit du succès public considérable qu'il obtint, du soutien de Chou Enlai et du titre de meilleur film de l'année, le film fut attaqué trois mois après sa sortie dans *le Quotidien du peuple* par un article qu'aurait rédigé Mao en

personne. Jiang Qing prenant le relais, publia à son tour une enquête démontrant que le mendiant humaniste était en réalité un propriétaire foncier obligeant Sun Yu à faire son autocritique.

François Albera

Christophe Damour (dir.), *Jeux d'acteurs. Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes cinématographiques », 208 p.

Cet ouvrage propose une sélection de textes respectant, à deux exceptions près, la même forme : l'étude de l'efficacité esthétique du jeu d'un acteur ou d'une actrice de cinéma sélectionné(e) pour son expressivité particulière, sa singularité ou son exemplarité technique, son incarnation d'un rôle social, etc. L'introduction générale rédigée par Christophe Damour propose de les lire comme autant de contributions caractéristiques du champ des « études actorales », un domaine de recherche en études cinématographiques encore peu connu en France et que l'ouvrage vise à promouvoir. Chaque texte propose peu ou prou, en effet, au-delà de l'analyse du cas individuel que l'auteur a choisi de traiter, une réflexion sur la complexité de l'objectivation de l'expérience faite par le spectateur de l'acteur en action, sur le caractère multidimensionnel de l'efficacité esthétique de la performance de l'acteur de cinéma, ses caractéristiques et son évolution technique. Malgré leur hétérogénéité, critique impressionniste ou discours très armé scientifiquement, approche génétique ou posture phénoménologique, analyse historique ou réflexion philosophe, les textes rassemblés contribuent tous, par le biais de la convergence thématique, de la récurrence de certains concepts et du partage des mêmes auteurs de référence, à la promotion d'une esthétique du jeu cinématographique, un domaine des études cinématographiques encore peu stabilisé, en effet, dans le champ de la recherche universitaire française. La lecture attentive de la suite des contributions qui composent l'ouvrage – lequel autorise, du fait de son organisation, une lecture « papillonnante », qu'elle soit ludique ou professionnelle, en fonction

de l'intérêt que l'on porte à un acteur ou à une actrice déterminée – confirme globalement la cohérence du projet. La présentation des « études actoriales » rédigée par Christophe Damour est très éclairante, tant quant à la spécificité de ce courant français des études cinématographiques – dont la nouveauté justifie le recours, pour son appellation, à un néologisme (un peu opaque, il faut bien le dire) – que de ses enjeux empiriques. Selon Damour, qui s'exprime en tant que porte-parole du réseau des chercheurs français à l'origine de cette appellation et désireux de les promouvoir, les « études actoriales » se différencient significativement des « *stars studies* », un type de publication caractéristique des « *cultural studies* » anglo-saxonnes, par l'attention privilégiée qu'il confère au jeu – « *acting* » – de l'acteur de cinéma et à son travail d'interprétation d'un rôle – « *to perform* » en anglais – plutôt qu'aux représentations et valeurs dont il est le véhicule. La clarté et la simplicité du propos, par ailleurs très référencé – Damour propose un petit état des lieux bibliographiques de la littérature française et anglo-saxonne qu'il range sous le chef des « études actoriales » – fait incontestablement l'intérêt de ce texte d'ouverture, qui a une importance stratégique pour le lecteur. Il structure sa découverte et son utilisation potentielle de l'ouvrage en identifiant des postures empiriques, des méthodes d'analyse et des thématiques propres aux « études actoriales », leur différenciation servant de principe de sélection et de regroupement des textes qui composent l'ouvrage en quatre grandes rubriques, de longueurs à peu près équivalentes, sauf pour la première : « Ontologie de l'acteur cinématographique », « Stars et acteurs », « Jeux et genre(s) », « Visages ». Si l'on prend en compte la longue bibliographie (4 pages) raisonnée, intitulée « Les études actoriales depuis les années 2000 » qui clôt le livre, cette organisation de l'ouvrage lui assigne implicitement la valeur et la fonction d'un « *textbook* », d'un manuel à l'usage des étudiant en études cinématographiques, leur permettant de s'initier à un type d'approche des films et d'en différencier les applications : réflexion sur le statut ontologique de l'acteur de cinéma, analyse de l'emploi d'un acteur (au sens

de la singularité esthétique de sa présence), analyse des modes d'expression de l'émotion et de leur variation selon le genre (au sens du type de récit cinématographique) et le genre (au sens du sexe social), analyse de l'efficacité visuelle de certaines parties (« lieux ») du corps de l'acteur et de son usage par les réalisateurs.

La lecture suivie de ce qu'on peut assimiler (à part deux textes, l'un sur « l'acteur expérimental », l'autre sur les héroïnes des films d'action américain depuis les années 1980) à des articles consacrés chacun à un interprète du cinéma parlant, homme ou femme, vivant ou disparu, célèbre ou oublié, acteur principal ou acteur secondaire, français ou étranger – soit dans l'ordre Marlon Brando, Stephen Boyd, Anna Magnani, Johnny Depp, Cary Grant, Fay Wray, Great Garbo, Tadanobu Asano, Stefania Sandrelli, Emmanuelle Devos, Wu Nien-Jen – est globalement plaisante, même pour un lecteur non spécialiste. Le plaisir a plusieurs sources : la réactivation de la mémoire des gestes et de la présence d'interprètes de renom, pour ceux qui les ont connus ou les connaissent, la découverte de figures d'acteurs inconnus, la reconstitution d'une carrière cinématographique re-située dans une culture nationale et un système de production déterminé, l'analyse de l'évolution des techniques d'expression de certaines émotions ou de présentation de soi, la mise en valeur de certains aspects du langage cinématographique perçus intuitivement par le spectateur mais difficiles à formaliser, etc. Il est aussi, il faut l'admettre, contrarié parfois par le côté parfois pédant et forcé de certains commentaires (sur « l'étagage digestif du visage » par exemple), l'absence de supports visuels requis pour donner toute leur force à certaines démonstrations (l'article sur Fay Wray et l'expression de l'horreur par exemple) ou célébrations (comme l'article sur le visage d'Emmanuelle Devos), des développements parfois trop brefs, d'autres trop longs, etc.

Évalué plus globalement à l'aune de la rigueur revendiquée dans sa présentation par Christophe Damour, l'ouvrage suscite par ailleurs parfois certaines interrogations épistémologiques au fur et à