

Le théâtre de l'usine

Course à la production, démocratie et la promesse non tenue de *La Chanson du Drapeau Rouge*

YING QIAN

RÉSUMÉ : Cet article aborde la pièce *La Chanson du Drapeau Rouge* (1948) comme illustrant une occasion manquée de la révolution chinoise, un moment où le réengagement du Parti auprès de la classe ouvrière urbaine aurait pu renforcer les tendances démocratiques en son sein et où la tradition littéraire chinoise critique et réaliste aurait pu ancrer le socialisme chinois dans l'expérience et les aspirations réelles de la population. Écrite à une époque où le contrôle du Parti sur la production industrielle et littéraire avait commencé à se resserrer, *La Chanson du Drapeau Rouge* témoigne de l'esprit de compromis mais aussi de résistance qui régnait dans les usines, et met au premier plan deux questions fondamentales, toutes deux profondément liées à la construction d'une Nouvelle Chine : la démocratie au travail comme point de départ de la construction de la classe ouvrière chinoise et la littérature réaliste comme moyen de comprendre la complexité et la pluralité des bouleversements sociaux et d'assurer un socialisme humain et démocratique. Malheureusement, les aspirations portées par *La Chanson du Drapeau Rouge* ne se sont jamais réalisées dans les années qui suivirent. Elles demeurent des promesses non tenues de la révolution chinoise.

MOTS-CLÉS : démocratie au travail, réalisme critique, classe ouvrière, course à la production.

En novembre 1947, l'Armée populaire de libération (APL) prend le contrôle de sa première grande ville industrielle, Shijiazhuang (石家莊). Lu Mei (魯煤), jeune diplômé du département de littérature de l'Université Unifiée de Chine du Nord (*Huabei lianhe daxue* 華北聯合大學), rejoint un groupe de cadres qui prend le contrôle d'un des établissements industriels clés de la ville, la filature de coton Daxing (*Daxing shachang* 大興紗廠). Depuis l'usine, Lu écrit une série de reportages, de poèmes, de nouvelles et de pièces de théâtre, dont une en quatre actes, *La Chanson du Drapeau Rouge* (*Hong qi ge* 紅旗歌), qu'il commence à écrire en novembre 1948, un an après son arrivée. L'intrigue de cette pièce, fruit d'un an d'observation et de participation de Lu dans la prise de contrôle de la filature, se construit autour des divisions et des conflits entre les ouvriers au moment où la nouvelle direction du PCC lance une campagne de « compétition au travail » (*laodong jingsai* 勞動競賽) pour augmenter la productivité. En mettant au devant de la scène une ouvrière « rétrograde » qui refuse ouvertement la compétition, cette pièce met en lumière certains des effets les plus néfastes de la campagne, en particulier la division qu'elle introduisit entre les ouvriers, et traite de questions cruciales qui se posaient au monde du travail de l'époque : à quoi le lieu de travail devait-il ressembler dans la nouvelle Chine ? Dans quelle mesure les ouvriers étaient-ils capables d'être propriétaires de l'usine et de la gérer ? Et comment des ouvriers d'origines diverses et aux intérêts différents pouvaient-ils se rassembler pour former une classe ouvrière cohérente sur laquelle le PCC pourrait s'appuyer pour gouverner le pays ?

Ces questions étaient particulièrement importantes pour le PCC, un parti prolétarien en théorie, mais un parti qui avait été largement séparé de sa base ouvrière pendant les deux décennies précédentes. Dans ses premières années, le PCC avait travaillé en étroite collaboration avec la classe ouvrière urbaine, mais l'échec des soulèvements armés de 1927 contraignit le Parti à mener la plupart de ses actions dans des zones rurales. Tandis que des cellules clandestines du Parti continuaient à agir à l'échelle locale dans les villes, c'est

l'expérience du Parti dans les zones rurales ainsi que ses campagnes militaires qui ont forgé sa culture révolutionnaire et son expertise organisationnelle. En 1947, quand l'APL prit le contrôle de la ville de Shijiazhuang, le Parti n'était pas encore passé de la stratégie des « villages entourant les villes » à celle des « villes montrant la voie aux villages » : Mao Zedong annonça ce changement de priorité quelques années plus tard, en mars 1949. Par conséquent, Shijiazhuang, le premier bastion industriel contrôlé par le PCC était un laboratoire important pour le Parti afin de mettre au point la façon dont les industries devaient être dirigées et les villes administrées.

Écrite dans une usine de Shijiazhuang par un auteur à la fois observateur critique et exécutant dévoué des politiques du PCC, *La Chanson du Drapeau Rouge* reflète les aspirations, les contradictions et les compromis de cette période critique de la révolution chinoise, aussi bien dans l'industrie que dans le domaine de la production littéraire. Bien qu'en sa qualité de cadre culturel Lu Mei ait écrit sa pièce sous la houlette du Parti et dans le but de propager ses politiques, l'adhésion de l'écrivain Lu à la tradition réaliste critique et son immersion dans le milieu industriel lui permirent d'observer et de consigner l'expérience vécue et les luttes des ouvriers en direct. En prenant la classe ouvrière non pas comme une donnée abstraite mais comme une expérience collective et subjective se construisant et se reconstruisant constamment à travers les conflits, les délibérations et l'autogestion par les ouvriers, la pièce pose d'audacieuses questions politiques dans la langue même des ouvriers et révèle de graves problèmes sur le terrain, même si elle suit un récit ayant reçu l'aval du Parti et qui finit bien. Après avoir été accueillie avec enthousiasme à Shijiazhuang quelques mois avant la fondation de la RPC, *La Chanson du Drapeau Rouge* fut représentée dans plus de 30 villes dans les premières années de la RPC, montrant aux habitants des villes chinoises comment le communisme pouvait être mis en place sur leur lieu de travail. A cette époque, *La Chanson du Drapeau Rouge* était aussi connue que *La Fille aux cheveux blancs* (*Bai mao nü* 白毛女). Ces pièces étaient toutes les deux considérées comme des pièces exemplaires du théâ-

tre politique venant des Zones Libérées, la seconde représentant les souffrances et le zèle révolutionnaire au sein de la base rurale du Parti et la première le réengagement du Parti auprès du prolétariat chinois des villes industrielles⁽¹⁾.

Tandis que *La Fille aux cheveux blancs* est restée canonique dans le répertoire du théâtre révolutionnaire chinois, *La Chanson du Drapeau Rouge* est depuis longtemps tombée dans l'oubli. Lu Mei a été mis sur la touche à la fin des années 1950 à cause de sa proximité avec l'écrivain Hu Feng 胡风, dont la théorie sur le réalisme critique eut une grande influence sur Lu lorsqu'il débutait sa carrière d'écrivain dans les années 1940. Comme Lu cessa de publier à la fin des années 1950 puis disparut en prison et dans les camps de travail pendant la Révolution culturelle, la pièce disparut avec lui et n'a pas été représentée depuis. Aujourd'hui, seuls quelques articles sur la pièce peuvent être trouvés en chinois, dont de rapides mentions ou de courts paragraphes dans des manuels d'histoire de la littérature et du théâtre chinois, quelques articles autobiographiques écrits par l'auteur et un essai écrit en 2010 par le professeur de littérature shanghaien Chen Sihe abordent l'idéal utopiste d'autogestion ouvrière⁽²⁾. À ma connaissance, il n'existe pas de littérature critique en anglais sur cette œuvre.

Dans cet article, la pièce et son auteur sont considérés du point de vue de la double problématique politique du travail et de la littérature dans la période transitionnelle située entre la fin des années 1940 et le début des années 1950, lorsque le contrôle du Parti sur les productions industrielle et littéraire avait commencé à se resserrer. Je commence par une analyse de l'environnement révolutionnaire particulier qui a donné naissance à la pièce, en m'attardant sur le double statut du dramaturge Lu Mei, à la fois écrivain et cadre travaillant pour le Parti à l'usine, et sur les changements politiques intervenus parmi les syndicats à l'époque. Je m'engage ensuite dans une lecture précise de la pièce elle-même, en m'intéressant à la représentation des diverses positions subjectives adoptées par les ouvriers de l'usine et à l'évolution de sa réception au cours des années 1950. Je fais l'hypothèse que la lecture de la pièce dans son contexte met en lumière deux pratiques étroitement liées et fondamentales pour la construction d'une nouvelle Chine : la démocratie au travail et la littérature réaliste critique, deux moyens permettant d'exprimer les expériences subjectives de la base et d'encourager l'émergence d'une conscience de classe. D'une certaine façon, *La Chanson du Drapeau Rouge* témoigne d'une occasion manquée dans le tumulte de la révolution chinoise, à un moment où le réengagement du Parti auprès de la classe ouvrière urbaine aurait pu renforcer les tendances démocratiques au sein du Parti et où la tradition littéraire chinoise critique et réaliste aurait pu ancrer le socialisme chinois dans les subjectivités réelles de sa base. Malheureusement, les aspirations portées par *La Chanson du Drapeau Rouge* ne se sont jamais réalisées dans les années qui suivirent. Elles demeurent des promesses non tenues de la révolution chinoise.

Écrire depuis l'usine : Lu Mei comme cadre et comme écrivain

Né dans le Hebei en 1923, Lu Mei commença son parcours d'écrivain révolutionnaire en 1944 lorsqu'il arriva à Chongqing pour étudier à l'Académie Nationale des Beaux-Arts. Il s'engagea alors dans les mouvements étudiants pro-démocratie et anti-Kuomintang (KMT) et commença à écrire et à publier de la poésie. Influencé par les écrits théoriques de l'écrivain Hu Feng sur le réalisme critique, Lu écrivit des articles pour la revue littéraire *Espoir* (*Xiwang* 希望), dont Hu était le rédacteur en chef, et fit sa connaissance

ainsi que celle de son entourage littéraire. En 1946, à l'âge de 23 ans, Lu Mei quitta Chongqing, qui était contrôlée par le KMT, pour rejoindre Zhangjiakou, la capitale de la Zone Libérée Jinchaji (*Jinchaji jiefang qu* 晋察冀解放區) contrôlée par le PCC, afin de participer à la révolution et d'étudier la politique et la littérature à l'Université Unifiée de Chine du Nord (UUCN). Inspiré par les nouvelles personnes et le nouveau monde qu'il découvrait dans la Zone Libérée, il continua à écrire de la poésie et fut rapidement remarqué par le poète Ai Qing 艾青, qui était alors vice-président de l'institut de littérature de l'UUCN et recommanda les œuvres de Lu au journal du PCC *Jinchaji ribao*⁽³⁾.

En novembre 1947, trois jours après que l'APL eut pris le contrôle de Shijiazhuang, Lu Mei arriva avec son baluchon à la filature de coton de Daxing et s'y installa avec un groupe de cadres ayant pour mission de relancer la production et d'établir le contrôle du PCC sur l'usine. Lu y resta plus d'une année et participa à toutes sortes d'activités, dont le recueil et l'enregistrement des confessions des ouvriers qui avaient été membres du KMT, la réorganisation du syndicat, l'alphabetisation des ouvriers à travers des cours du soir, et le démontage et le déplacement en lieu sûr des machines en prévision de raids du KMT. Dans un contexte instable de guerre à un moment où la mainmise du PCC sur la ville n'avait pas encore été consolidée, il ne s'agissait pas de menues besognes. Dans ses mémoires, Lu se souvient que les luttes au sein de l'usine étaient acharnées et que la confusion et la peur y régnaient, en particulier chez les ouvriers qui avaient rejoint le KMT lorsque l'usine était sous son contrôle. La suspicion était maintenant de mise envers eux et ils étaient l'objet de purges commanditées par la nouvelle direction communiste. En sa qualité de cadre, Lu travailla d'arrachepied à neutraliser les « éléments suspects » au sein de l'usine. Un jour, alors qu'il ne parvenait pas à arracher l'aveu d'un ouvrier concernant son appartenance au KMT, le jeune cadre énervé se leva d'un bond et gifla l'ouvrier, ce qui le fit tomber de sa chaise, s'agenouiller et crier : « Monsieur le cadre dirigeant, je l'avoue, j'ai commis des crimes »⁽⁴⁾.

En tant que cadre, Lu fut un participant de premier plan à la prise de contrôle par le PCC, faisant même parfois usage de la violence ; l'écrivain qu'il était s'efforça cependant de rendre compte de ce qui se passait à l'usine et publia de nombreuses dépêches dans le *Shijiazhuang ribao*, un journal fondé immédiatement après que le PCC eut pris le contrôle de la ville. Il continua également à écrire de la poésie mais cette fois-ci sous la forme de paroles de chansons destinées à être immédiatement entonnées à l'usine. À ce moment-là, beaucoup d'autres travailleurs culturels avaient intégré l'usine et avaient commencé à mobiliser les ouvriers autour d'activités culturelles. La troupe culturelle de l'UUCN, par exemple, était arrivée à l'usine pour vivre avec les ouvriers. Ils interprétaient et enseignaient des chants révolutionnaires récemment écrits par Lu et d'autres auteurs afin de créer une atmosphère festive dans un lieu de travail anxieux et d'aider les ouvriers à comprendre les changements survenant autour d'eux. Si les

1. Wei Yang, « *Hongqi* de quzhe jingli » (L'expérience tortueuse de *La Chanson du Drapeau Rouge*), *Shanghai xiju* (Théâtre de Shanghai), n° 2, 2008, p. 35.
2. Chen Sihe, « Ruhe dangjia? Zenyang zuozhu? — Chongdu Lu Mei zhibi de huaju *Hongqi* » (Comment devenir le maître ? Comment s'occuper du foyer ? Relire la pièce de Lu Mei *La Chanson du Drapeau Rouge*), *Zhongguo dangdai wenxue yanjiu congkan*, n° 4, 2011, p. 31-42.
3. Lu Mei, « Cong Shijiazhuang chufa, "dazhe hongqi jin Beiping!" — Huiyi *Hongqi* chuangzuo de qianqian houhou (Xia) » (Partir de Shijiazhuang et « entrer à Beiping en agitant le drapeau rouge » — souvenirs de comment *La chanson du Drapeau Rouge* fut écrite, 2^e partie), *Xin wenxue shiliao* (Documents sur la nouvelle littérature), n° 2, 1998, p. 36.
4. Lu Mei, « Cong Shijiazhuang chufa, "dazhe hongqi jin Beiping!" — Huiyi *Hongqi* chuangzuo de qianqian houhou (Shang) » (Partir de Shijiazhuang... 1^{re} partie), *Xin wenxue shiliao* (Documents sur la nouvelle littérature), n° 1, 1998, p. 48.

chants contribuaient à créer une ambiance et à diffuser des slogans, le théâtre était un bien meilleur moyen d'expliquer la politique menée et d'explorer ses implications en contexte. Ce fut dans ce tourbillon d'activité culturelle que Lu s'essaya à l'écriture de pièces de théâtre. Ses deux premières furent des pièces en un acte, écrites en collaboration avec Chen Miao 陳淼, un collègue de l'UUCN. La première, *Contre les pickpockets* (*Fandui sanzshou* 反對三隻手), traitait du vol du matériel d'usine par les ouvriers, un phénomène qui n'était pas rare à cette époque de transition chaotique. La seconde, *À l'intérieur et à l'extérieur des syndicats* (*Liwai gonghui* 裡外工會), prétendait montrer que les syndicats avaient par le passé collaboré avec la direction capitaliste, ouvrant la voie à leur réorganisation par le PCC.

Il va sans dire que les œuvres de Lu Mei sur l'usine avaient une motivation politique : elles faisaient partie des actions du Parti au sein de l'usine et avaient pour but de diffuser la ligne politique du Parti et d'« agir sur les esprits » des ouvriers. Néanmoins, l'écrivain réaliste qu'était Lu ne pouvait pas se contenter de suivre des directives venues d'en haut ; il était attaché à une littérature qui reflétait et portait un regard critique sur les réalités sociales. *La Chanson du Drapeau Rouge*, œuvre la plus aboutie issue du séjour de Lu à l'usine, est une œuvre à la fois critique et partielle, incarnant précisément la contradiction entre la loyauté envers le Parti et l'engagement en faveur du réalisme, sur laquelle de nombreux écrivains révolutionnaires avaient buté avant lui.

L'usine appartient-elle aux ouvriers ? Conflits et confusion pendant les concours de production

La Chanson du Drapeau Rouge avait une ambition sérieuse. Elle se compose de quatre actes et compte plus de 30 personnages, dont une dizaine ont des personnalités complexes et une fonction dramatique importante. Malgré sa longueur et son ampleur, la pièce se concentre précisément sur une seule et unique question : la course à la production et les nouvelles relations, divisions, conflits et prises de conscience qu'elle a fait naître chez les ouvriers.

Avant de se lancer dans une lecture détaillée de la pièce, il est utile de présenter brièvement les « concours de production » afin de les replacer dans leur contexte. Inspiré par des pratiques ayant cours en Union Soviétique, le concours de production, qui avait précédemment été utilisé en Chine durant la campagne de rectification de Yan'an, fut utilisé par le PCC pendant les dernières années de la guerre civile chinoise afin d'atteindre le double objectif d'augmenter les niveaux de production et d'exercer un contrôle plus strict sur les syndicats ouvriers.

En même temps que le PCC lançait une campagne sur ce thème en 1948, une vague de critiques prit pour cible les syndicalistes accusés de ce qu'il était convenu d'appeler leur « aventurisme gauchiste » (*zuoqing maoxian zhuyi* 左傾冒險主義), ou, pour le dire plus simplement, leur « trop grande insistance » sur la défense du bien-être des ouvriers. Un éditorial du *Quotidien du peuple* publié en février 1948 critiquait les syndicalistes pour leur concentration « myope et étroite » sur le bien-être des ouvriers, défendant l'idée selon laquelle en temps de guerre, la production, plutôt que le bien-être des ouvriers, devait être la principale préoccupation des syndicats. « Nous devons expliquer aux ouvriers que le développement de l'industrie est crucial pour remporter la guerre et construire une nouvelle société socialiste et démocratique [...]. Les ouvriers doivent travailler dur, apprendre des ouvriers modèles et [...] travailler dix plutôt que huit heures par jour pendant la guerre », déclarait l'éditorial⁽⁵⁾. Dans les mois qui suivirent, de

nombreux syndicalistes furent sommés de faire leur autocritique et de jurer qu'ils feraient de la production leur première priorité.

La ville industrielle de Shijiazhuang participa à ces séances d'autocritique de syndicalistes. Chen Baoyu 陳寶玉, chef du Syndicat du District du Hebei Central (*Jizhong* 冀中) qui supervisait le travail du syndicat dans des zones incluant Shijiazhuang, se livra à une profonde autocritique lors d'une réunion en mai 1948. Admettant que le syndicat qu'il dirigeait était dominé par l'« aventurisme gauchiste », Chen dénonça le code du travail, adopté par le conseil des ouvriers du district en octobre 1945, avant que le PCC ne prenne le pouvoir, et qui selon lui défendait un niveau de salaires déraisonnablement élevé et une trop grande protection des travailleurs. Chen fit remarquer que la fixation des syndicalistes sur « les avantages immédiats pour les ouvriers, tels que le port d'uniformes de travail et de masques de protection » les empêchaient de saisir l'importance du développement industriel et de la coopération avec le Parti pour augmenter la production. Afin de combattre cette « fâcheuse » tendance, Chen invita les cadres et les syndicats à travailler ensemble afin « d'éclairer et de structurer le corps ouvrier à travers des concours de production », présentant cet objectif comme « la tâche la plus importante à laquelle le syndicat devait s'atteler à l'époque »⁽⁶⁾.

Lu Mei et ses collaborateurs, Chen Miao et Xin Daming 辛大明, écrivirent une première version de *La Chanson du Drapeau Rouge* entre novembre 1947 et décembre 1948, une période clé pendant laquelle les concours de production passèrent du statut d'activité relativement spontanée et volontaire à celui d'objectif officiellement affiché du travail des syndicats dans les Zones Libérées. Ceci explique pourquoi Lu Mei et ses collaborateurs décidèrent de se concentrer exclusivement sur la vie de l'usine autour des concours de production, même si d'autres événements au potentiel plus spectaculaire étaient arrivés à l'usine pendant cette période, tels que deux tentatives du KMT de reprendre la ville en avril et en octobre 1948. Dans ses mémoires, Lu Mei explique que ce choix était délibéré car il avait voulu écrire « une histoire de portée universelle » qui parlerait à l'avenir socialiste de la Chine, plutôt qu'un récit qui n'aurait de sens qu'en temps de crise⁽⁷⁾. L'intuition de l'auteur était bonne. Le concours de production se révéla être bien plus qu'une mesure de guerre : il continua à être régulièrement utilisé comme un moyen de mobiliser et d'influencer la classe ouvrière après la fondation de la RPC. En 1950 de nombreux articles de journaux donnaient des conseils aux syndicalistes sur « la façon d'organiser régulièrement des concours de production »⁽⁸⁾. À un moment où les grèves ouvrières se multipliaient au début des années 1950, la course à la production était présentée par la Fédération des Syndicats de Chine (*All-China Federation of Trade Unions*, ACFTU) comme un moyen de discipliner et de réformer les ouvriers, afin que la classe ouvrière chinoise élimine de l'intérieur « les mentalités non conformes à la classe ouvrière » et soit à la hauteur de ses nouvelles responsabilités en tant que « maître » de l'État-Parti prolétarien. Selon une directive de l'ACFTU de 1954 visant à lancer des concours de production à l'échelle nationale, ces compé-

5. « Jianchi gongyun zhengque luxian, fandui zuoqing maoxian zhuyi » (Poursuivons sur le chemin correct tracé par le mouvement ouvrier et combattons l'aventurisme gauchiste), *Renmin ribao* (Quotidien du peuple), 8 février 1948, p. 1.

6. « Zuzhi gongren shengchan jingsai shi dangqian gongren de yaowu » (Organiser des concours de production pour les ouvriers est une tâche urgente du moment), *Renmin ribao*, 1er mai 1948, p. 1.

7. Lu Mei, « Cong Shijiazhuang chufa... (Shang) » (Partir de Shijiazhuang..., 1e partie), *art. cit.*

8. « Dalian jixie gongchang kaizhan jingchangxing shengchan jingsai » (Les usines de moteurs de Dalian lancent des concours de production réguliers), *Renmin ribao*, 16 août 1950, p. 2 ; Zhang Shangju, « Zenyang lingdao jingchangxing de shengchan jingsai » (Comment mener des concours de production réguliers), *Renmin ribao*, 24 août 1950, p. 2, etc.

titions étaient « la manifestation concrète d'un rapport communiste au travail [...]. Elles peuvent fondamentalement changer les perceptions du travail et véhiculer l'idée selon laquelle, dans la nouvelle société, le travail est glorieux, un acte de bravoure et d'élévation morale »⁽⁹⁾.

Quel était l'impact des concours de production sur l'usine ? Quels pourraient être les risques potentiels de cette campagne ? Comment structurer le lieu de travail afin de lutter contre ces risques et d'encourager la solidarité entre les ouvriers ? Voici les questions que *La Chanson du Drapeau Rouge* tente d'explorer.

L'intrigue de la pièce se développe autour d'une ouvrière « rétrograde », Sœur Mafen (*Mafen jie* 馬芬姐), qui refuse ouvertement la course à la production et la pression entre camarades qu'elle engendre. Mafen, dont le père est mort de maladie et de pauvreté lorsqu'elle était petite, a été élevée par sa mère qui, devenue vieille, dépend financièrement d'elle. Avant la prise de contrôle de l'usine par les Communistes, Mafen avait souvent été maltraitée par ses responsables. Licenciée deux fois pour des motifs insignifiants, elle dut par deux fois acheter des cadeaux coûteux et s'agenouiller devant les responsables avant de pouvoir réintégrer l'usine. Comme beaucoup d'ouvriers à l'époque, Mafen utilise de nombreuses stratégies pour résister à ses supérieurs : elle prend par exemple de fréquentes pauses au travail pour aller aux toilettes et vole des produits de l'usine. Après la prise de contrôle de l'usine par le PCC, Mafen continue à utiliser ces stratégies, bien qu'on ait dit aux ouvriers que l'usine appartient désormais aux travailleurs eux-mêmes et que la direction défend désormais leurs intérêts. Ce qui augmente sa méfiance envers l'usine est le fait que Wan Guoying, un jeune ingénieur qui était déjà en poste sous la direction précédente, y est resté pour devenir responsable adjoint de l'atelier de Mafen. Lorsque l'usine avait renvoyé Mafen, c'était Wan qui était chargé d'exécuter les ordres. Comme Wan occupe toujours un poste important dans l'usine, Mafen demeure hostile à la nouvelle direction, qu'elle considère comme aussi mauvaise que la précédente.

La méfiance de Mafen envers l'encadrement communiste et ses actes de résistance répétés ne se seraient pas transformés en conflit avec ses camarades si son atelier ne s'était pas lancé dans un « concours du drapeau rouge pour la production ». Le but de la compétition, fixé par les ouvriers eux-mêmes sous la houlette de la nouvelle direction communiste de l'usine, est de dépasser de 8 % le niveau de productivité atteint par l'usine avant la libération⁽¹⁰⁾. Cette augmentation de la productivité est vue comme une certitude théorique après une révolution prolétarienne : comme les ouvriers sont devenus propriétaires des moyens de production et ne sont plus aliénés par leur travail, la productivité ne peut qu'augmenter. Néanmoins, ce gain révolutionnaire de productivité ne se produit pas pour Mafen, dont le désengagement attire alors des ennuis à ses collègues. Chaque unité engagée dans la course à la production compte quatre ouvriers et celle de Mafen échoue, semaine après semaine, à produire davantage qu'avant la libération, et reste donc incapable de récolter les fruits de la révolution.

Une des ouvrières de l'unité de Mafen, Damei 大梅, une jeune militante ouvrière enthousiaste, se révèle être de plus en plus frustrée à mesure que le groupe échoue semaine après semaine à remporter le drapeau rouge et cherche à exclure Mafen et son acolyte, une jeune ouvrière surnommée Petit Champignon, du groupe et de l'usine. Inquiets à l'idée que Damei et la direction pourraient trouver un prétexte pour les renvoyer, Mafen et Petit Champignon se débarrassent secrètement de l'excès de déchets de coton que leur rébellion a occasionné dans l'espace de travail d'un autre groupe. L'intrigue prend alors une tournure policière quand les ouvriers et les cadres s'activent frénétiquement pour démasquer les auteurs du méfait. De premiers témoignages contradictoires impliquent l'ouvrière communiste Jin-

fang. Cependant, à mesure que les preuves apparaissent et que les témoins se présentent, il devient bientôt clair que Mafen et Petit Champignon sont coupables. Au cours d'une confrontation paroxystique, le responsable adjoint, Wan Guoying fait ce qu'il avait l'habitude de faire sous l'ancien régime : il renvoie Mafen de l'usine. Pendant toute la durée de ces conflits, deux membres du Parti communiste, Peng Gang, le responsable d'atelier, et Jinfang, une ouvrière de l'équipe de Mafen et de Damei, se font les voix de la raison et tentent de jouer les médiatrices entre Mafen, Damei et Wan Guoying. Ce sont ces deux membres du Parti qui conduisent la pièce vers la réconciliation finale. Les ouvriers sous la direction du PCC critiquent la sévérité de Damei et de Wan Guoying, reviennent collectivement sur la décision de Wan et rappellent Mafen à l'usine. Dès lors convaincue que l'usine « appartient réellement aux ouvriers », Mafen se met à travailler d'arrache-pied. Son groupe atteint le niveau de production visé et remporte le drapeau rouge, sous lequel les ouvrières se soudent plus que jamais.

La fin triomphale de la pièce et le portrait qu'elle dresse de membres du Parti sages et efficaces sont bien sûr convenus. L'auteur lui-même admettait que les deux personnages communistes étaient les plus faibles de la pièce. Si Lu s'est inspiré de personnes réelles qu'il avait rencontrées à la Filature de Coton de Daxing pour créer les personnages de Sœur Mafen et de Damei, il avait trouvé les cadres communistes de l'usine « trop ordinaires, [...] manquant trop de gloire et de grandeur » pour servir de modèles aux personnages communistes de la pièce. À défaut, il conçut des personnages tels que Peng Gang et Jinfang en s'inspirant de sa conception idéalisée de ce à quoi un communiste devrait ressembler. Dans les années 1990, Lu Mei écrivait dans ses mémoires qu'il regrettait la façon dont il avait imaginé ces personnages un demi-siècle plus tôt. « Il m'était impossible de percevoir le monde intérieur de Peng Gang. J'arrivais simplement à lui faire dire ce qu'il fallait qu'il dise et à lui faire faire ce qu'il fallait qu'il fasse, sans qu'il n'ait aucune vie intérieure », se souvenait l'écrivain, qui admettait que ces personnages étaient « des personnages conceptuels manquant de vitalité et de personnalité »⁽¹¹⁾.

Cependant, contrairement aux plates figures communistes, la pièce donne corps à un grand nombre de personnages d'ouvriers qui agissent de manière crédible et font preuve d'une vie intérieure complexe. Le personnage le plus remarquable est bien sûr celui de Sœur Mafen, qui exprime ses soupçons envers la nouvelle direction et s'oppose franchement à la course à la production, avec une certaine force de persuasion. Les discussions houleuses entre Mafen et Damei donnent une idée assez précise des divisions introduites entre les ouvriers par la course à la production. La première altercation entre Mafen et Damei éclate autour de la dixième minute de la pièce, avec Jinfang, l'ouvrière communiste, qui tente en vain de jouer les médiatrices :

Damei (appelant Mafen par son surnom) : « Ruche à miel », réglons nos comptes ! Notre équipe a la malchance de compter en son sein une impudente rétrograde comme toi ! Pendant deux semaines nous nous sommes tués à la tâche et n'avons pourtant pas atteint l'objectif ni remporté le drapeau rouge. Dix-huit jours de travail et d'efforts : comment comptes-tu t'acquitter de ta dette envers nous ? Mafen (en colère mais se retenant) : Écoute Zhang Damei, je n'aime

9. Quanguo zong gonghui (ACFTU), « Guanyu zai guoying changkuang qiye zhongjin yibu kaizhan laodong jingsai de zhishi » (Comment développer davantage les concours de production dans les usines et mines nationalisées), 1954, *Jianguo yilai zhongyao wenxian xuanbian* (Choix de documents importants depuis la fondation de la RPC), vol. 5, Pékin, Renmin chubanshe, 1993, p. 64.

10. Liu Canglang, Lu Mei, Chen Huaikai, Chen Miao, Xin Daming et Liu Muduo, *Hongqiye* (La Chanson du Drapeau Rouge), Librairie Xinhua, 1949, première édition, p. 11.

11. *Ibid.*, p. 90.

pas faire des histoires mais si tu me pousses à bout, rien ne m'empêchera de me défendre !

Damei : Je ne veux pas entendre toutes ces bêtises. Rends-nous notre travail ! Rends-le nous !

Mafen (perdant son sang-froid et se mettant à crier) : Vous le rendre ? Non mais sans blague ! Tu veux qu'on règle nos comptes toi et moi ? Alors allons-y, réglons-les. Réponds-moi Zhang Damei, qui a eu l'idée de ce concours de production ?

Damei (avec assurance) : C'est nous, c'est nous qui avons eu cette idée, et alors ?

Mafen : Donc c'est vous qui avez voulu travailler davantage pour l'usine, pas moi ! Tu n'as pas le droit de me demander de respecter les règles du concours. C'est toi qui as voulu faire bonne figure et te distinguer, pas moi. Et maintenant tu n'arrives pas à remporter le drapeau rouge ? Et bien c'est toi qui te prends à ton propre piège et ce n'est pas mon problème. Je ne t'ai pas craché au visage, alors pourquoi me cherches-tu ?

Damei : « Ruche à miel », rétrograde entêtée !

Jinfang (tentant de les arrêter) : Damei ! Sœur Mafen !

Mafen : Jinfang, tu dois me laisser parler, sinon tu ne serais pas juste ! Zhang Damei, puisque tu parles du concours, je te le dis, à ce sujet tu es ma pire ennemie ! Avant, nous nous entendions bien entre ouvrières. Chacune faisait son travail, gagnait son argent et nous n'avions pas besoin de nous chercher des noises. Mais vous les militantes, vous aimez faire les lèche-culs à l'usine. Vous avez lancé une compétition et divisé les gens entre ceux qui sont des militants et ceux qui sont des éléments rétrogrades. Vous gardez les uns à l'intérieur et poussez les autres vers la sortie...

Pour Mafen, la compétition du drapeau rouge n'est rien d'autre qu'une ruse pour faire faire plus d'heures aux ouvriers et les faire travailler plus intensivement à l'usine, créant au passage plus de divisions et de ressentiment entre eux. À ses yeux, ceux qui ont été bernés de la sorte sont complètement naïfs. Mafen demande à Xianni, une jeune travailleuse qui a appris à lire aux cours du soir destinés aux ouvriers et a adopté sans réserve le langage de la révolution : « Si l'usine nous appartient, comment se fait-il qu'ils ne nous laissent pas prendre une bobine de fil de coton quand nous en avons envie ? Comment se fait-il qu'ils ne nous laissent pas les ouvriers se reposer un peu plus longtemps ? Comment se fait-il qu'ils ne nous laissent pas démonter nos machines et les emmener chez nous ? »⁽¹²⁾ Xianni est sidérée par les questions de Mafen, incapable de trouver des arguments pour la détourner de cette contradiction apparente.

D'autres ouvriers ont plus d'arguments que Xianni pour défendre la nouvelle direction communiste de l'usine contre les soupçons de Mafen. L'argument le plus fréquent est que les ouvriers ont plus d'avantages qu'avant, comme des bons pour acheter des aliments de base à un prix intéressant. Mais Mafen objecte qu'on a donné de nombreuses nouvelles tâches aux ouvriers⁽¹³⁾. En plus de leur travail de la journée, on encourage également les ouvriers à préparer des colis surprise pour les soldats de l'APL combattant au front. Il faut non seulement qu'ils passent du temps à réaliser des broderies féminines sur l'emballage du colis, mais aussi qu'ils achètent avec leurs revenus les cadeaux insérés dans le colis tels que des crayons, des serviettes, des boîtes de conserve et des biscuits. Tandis que la plupart des autres ouvriers font les leurs avec plaisir et font même appel à leurs mères pour effectuer cette tâche, Mafen refuse de s'y atteler. « N'avez-vous pas

dit que notre production est destinée à soutenir l'effort de guerre ? Dans ce cas il est déjà suffisant que nous travaillions tous les jours. Pourquoi faut-il que nous fassions toutes ces autres tâches ? »

L'hostilité de Mafen envers les nouvelles initiatives prises à l'usine redouble lorsque ses collègues et anciens amis la jugent « rétrograde » et « entêtée » et qu'elle accuse les concours de production d'avoir détruit la solidarité. « Cela fait moins de deux semaines que le concours a commencé, et cependant je n'ai déjà nulle part où aller, nulle part où me cacher, ni aucun endroit où je puisse m'enfuir [...]. Vous me traitez comme de la merde, comme si je puis partout où je vais et tout le monde a peur de s'approcher de moi. Même Yuexiang, qui était proche de moi, s'est aujourd'hui éloignée »⁽¹⁴⁾. Le qualificatif d'ouvrière rétrograde était si honteux que ceux qui étaient considérés comme rétrogrades souffraient d'une profonde angoisse existentielle. S'adressant apparemment à Petit Champignon mais se parlant en réalité à elle-même, Mafen réfléchit tout haut : « Regarde comme tu es réactionnaire : n'as-tu pas honte d'être toujours en vie ? »⁽¹⁵⁾.

Une « ouvrière rétrograde » de ce type n'aurait pas eu de tribune pour diffuser tous ses « propos pernicieux » dans la littérature et le théâtre des années qui suivirent ; on lui refusera bientôt toute existence à une époque où les règles régissant la littérature socialiste se resserrent et où les idées sont réifiées dans un régime occupé à discipliner plutôt qu'à responsabiliser les ouvriers. Mais en 1948, elle pouvait encore exprimer ses idées haut et fort sous les traits du personnage principal d'une pièce révolutionnaire. Un autre personnage, Wan Guochun, l'ingénieur et responsable adjoint formé à l'étranger, a aussi un rôle important dans la pièce malgré son passé problématique de collaboration avec la direction capitaliste. Wan est un patriote désireux de contribuer au développement industriel de son pays. D'avis que le PCC est plus efficace et moins corrompu que le KMT, Wan espère que sous la domination du PCC, il pourra enfin voir ses rêves d'une Chine plus forte se réaliser. Wan, manager honnête et responsable, partage néanmoins l'élitisme de la classe dirigeante et ne croit pas les ouvriers capables de s'autogérer. Pour lui, la direction et les ouvriers sont naturellement enclins à s'opposer et la première doit discipliner les seconds comme bon lui semble. À cause de ses sanctions disciplinaires musclées, Wan n'est pas aimé des ouvriers qui se plaignent régulièrement de lui tandis qu'il est de plus en plus rebuté par la course à la production et par ses effets sur l'usine. Wan se plaint au Vieux Liu, chef de la branche du syndicat des ouvriers présente dans l'atelier de Mafen : « Ces ouvrières qui se crépent le chignon pour un simple drapeau rouge, vous trouvez que c'est ça la conscience prolétarienne ? Quelle foutaise ! [...] Si on veut vraiment augmenter la production et atteindre les objectifs de production, il faut faire des plans, donner des ordres, avoir de l'autorité et être sûr de soi quand on les supervise [...]. Sinon, voyez-vous, elles passent leur temps à déverser leurs déchets les uns sur les autres et se chamaillent sans cesse »⁽¹⁶⁾. Si les opinions de Wan finissent pas être critiquées, il n'est en aucun cas diabolisé. Au lieu de cela, il apparaît comme un responsable agissant selon sa conscience. Lorsqu'il est critiqué par les ouvriers, Wan promet de ne pas céder aux pressions et d'assumer ses responsabilités. « Je suis décidé à ne pas diminuer mes exigences au travail. Si en essayant d'échapper aux critiques des ouvriers, je me contente de garder les mains dans les poches et de rester là

12. *Ibid.*, p. 46.

13. *Ibid.*, p. 127.

14. *Ibid.*, p. 49.

15. *Ibid.*, p. 19.

16. *Ibid.*, p. 67.

sans corriger ce qui ne va pas, j'aurai mauvaise conscience ! Ce serait vraiment faillir à mes responsabilités, précisément ce dont ils m'accusent ! »⁽¹⁷⁾. Son opposition à la course à la production n'est pas non plus complètement infondée : après tout, les conflits éclatent fréquemment à l'usine.

Si la pièce met au premier plan des éléments rétrogrades comme Mafen et Wan Guochun et leur donne une certaine légitimité morale, elle dresse également un portrait critique de l'ouvrière militante Damei, dont l'intolérance et l'impatience envers Mafen mènent à un enchaînement d'événements qui aboutissent à son éviction de l'usine. Damei est une ouvrière militante enthousiaste et précieuse, du type de celles sur lesquelles le PCC comptait dans les premières années de transition. Elle travaille dur et désire vivement que son groupe remporte le drapeau rouge. À cause de cette volonté de réussir et de prouver qu'elle est une militante ouvrière méritante, elle se montre de plus en plus hostile à Mafen, dont le manque obstiné de coopération devient un obstacle à la réussite du groupe dans la compétition, et elle finit par vouloir chasser Mafen de l'usine une bonne fois pour toutes. S'exprimant au nom de l'ensemble des ouvriers, Damei lance à Mafen et Petit Champignon : « Vous deux, vous êtes virées ! » Lorsqu'on lui demande qui a pris la décision de renvoyer les deux ouvrières, Damei répond : « C'est nous, c'est nous qui vous renvoyons »⁽¹⁸⁾.

Dans la pièce, on voit comment une ouvrière militante, camarade révolutionnaire estimée, se révèle être de plus en plus hostile envers une de ses collègues, au point de liquer les autres ouvrières contre Mafen et de la renvoyer de l'usine au nom d'un « nous » collectif. Comparée à Mafen, Damei est un personnage moins sympathique dans la pièce : elle apparaît comme agressive, lunatique, et a du mal à comprendre les conséquences de ses propres actes. Bien que ce soient Mafen et Petit Champignon qui se débarrassent de déchets de coton dans l'espace de travail d'autres groupes, la pièce donne à Mafen une place centrale pour dire que la militante Damei en est également responsable : c'est la menace du licenciement qui les a conduites à agir de manière malhonnête. Alors que les ouvrières discutent des liens de causalité dans l'enchaînement des événements, même la jeune ouvrière Xianni commence à réfléchir aux dégâts causés par l'ultra-radicalisme irréflectif. Lui donnant timidement des conseils, Xianni dit à Damei : « Parfois je pense que si tu n'abandonnes pas ton tempérament têtu et qu'un jour tu deviens cadre, tu seras aussi bureaucratique que le responsable adjoint [Wan Guochun] ! »⁽¹⁹⁾. La remarque de Xianni était tout à fait juste : Damei et Wan Guochun abordent le travail avec des instincts autoritaires, malgré les différences idéologiques et sociales qui les séparent.

Il serait exagéré d'affirmer que cette pièce met en scène un lieu de travail démocratique. La direction de l'usine n'est pas élue. La résolution des conflits repose sur deux membres du Parti communiste : le responsable Peng Gang et l'ouvrière Jinfang. Mafen est présentée comme une exception et une voix isolée, tandis que la majorité des ouvriers adopte rapidement un langage révolutionnaire et n'exprime aucune opposition à la façon dont la production et l'usine sont organisées. De nombreuses questions posées par Mafen ne trouvent pas de réponse à la fin de la pièce : qui décide de la quantité à produire, qui décide quand il s'agit du bien-être des ouvriers, comment un ouvrier ne partageant pas l'opinion de la majorité au sujet de la course à la production peut-il se retirer du concours prétendument « volontaire » ?

Malgré ces limites, la pièce met en lumière un grand nombre de problèmes associés à la course à la production et attire l'attention du public sur le potentiel de la campagne à donner du travail supplémentaire aux ouvriers, à diviser l'usine, à créer une catégorie d'ouvriers rétrogrades et à les exclure de la communauté qui était autrefois la leur. En effet, la course à la produc-

tion à l'échelle de l'usine avait pour but d'exercer une pression du groupe sur les ouvriers « rétrogrades ». Comme l'explique Peng Gang à la militante Damei : « chaque équipe compte des éléments rétrogrades et tu dois essayer de les réformer autant que tu dois te réformer toi-même [...]. Si tous les ouvriers de l'usine étaient aussi progressistes que toi, il ne serait pas nécessaire d'organiser une compétition, n'est-ce pas ? »⁽²⁰⁾. Dans la pièce, on peut également sentir différents niveaux de discipline s'exerçant sur les ouvriers à l'usine, de l'omniprésent tableau d'affichage faisant état des problèmes d'attitude des ouvriers aux programmes des cours du soir pour les ouvriers consacrés à la manière de faire régner la discipline. Au début de la pièce, on voit Xianni, l'élève motivée des cours du soir, travailler ses caractères. Capable d'en reconnaître la plupart, elle bute néanmoins sur le caractère signifiant « discipline » (纪律).

En soulignant la différence entre les réactions que provoquent la discipline autoritaire et la délibération démocratique, la pièce présente de manière explicite la démocratie au travail comme le point de départ de solutions potentielles. Bien que la direction communiste joue un rôle central dans la résolution des conflits, la capacité des ouvriers à exprimer des opinions diverses et à les défendre à l'usine sans peur d'être sanctionnés est encore plus importante.

Sœur Mafen existe-t-elle ? Représenter La Chanson du Drapeau Rouge dans la nouvelle Chine

En décembre 1948, au moment même où l'APL était en route pour libérer Beiping (Pékin), Tianjin, Nankin, Shanghai et d'autres grandes villes, la première version de *La Chanson du Drapeau Rouge* fut achevée. Destinée au départ au public local de l'usine et de Shijiazhuang, la pièce retint rapidement l'attention de Zhou Yang 周揚, écrivain et chef de la propagande au Bureau de Chine du Nord, qui lut la première version de la pièce et y vit une bonne occasion de communiquer avec le grand nombre de citoyens inquiets qui venaient d'être intégrés au régime communiste. La majorité des œuvres littéraires et des pièces de théâtre produites dans les Zones Libérées s'intéressaient à la vie rurale. Très peu mettaient en scène des usines et des ouvriers en transition vers une nouvelle société, sans parler d'une pièce aussi vivante traitant de réelles inquiétudes et de véritables sentiments. Zhou encouragea Lu Mei et ses collaborateurs à représenter la pièce non seulement à Shijiazhuang mais aussi à Pékin et dans d'autres villes à un moment où émergeait la nouvelle Chine et se chargea de proposer des idées de révision. Dans la première version de la pièce, le père de la militante Damei avait été contremaître sous l'ancienne direction capitaliste de l'usine. Zhou Yang suggéra d'abandonner ce détail, évitant ainsi commodément la question épineuse du passé social hybride et donc suspect d'une ouvrière, une question qui avait précisément été à l'origine de purges à l'usine de Daxing. Il suggéra également de mettre en valeur les personnages communistes et de leur donner un rôle plus important dans la conduite de la course à la production et dans la résolution du conflit⁽²¹⁾.

La nouvelle version de la pièce fut représentée à Shijiazhuang pendant le Nouvel An chinois en 1949. Après la représentation, Lu Mei et ses co-auteurs

17. *Ibid.*, p. 40.

18. *Ibid.*, p. 47. C'est moi qui souligne.

19. *Ibid.*, p. 94.

20. *Ibid.*, p. 94.

21. Lu Mei, « Cong Shijiazhuang chufa... (Shang) » (Partir de Shijiazhuang..., 1^{re} partie), *art. cit.*, p. 48.



Image 1 – La première représentation de *La Chanson du Drapeau Rouge*, mise en scène par la Troisième Troupe de Travail Culturel de l'Université Unifiée de Chine du Nord, fut donnée à Shijiazhuang en février 1949.

Source : Huo Dashou, « Huainian *Hongqige* » (Souvenirs de *La Chanson du Drapeau Rouge*), *Zhongguo xiju* (Théâtre chinois), n° 6, 2002, p. 56.

invitèrent les trois metteurs en scène qui avaient supervisé la représentation de Shijiazhuang, Liu Canglang 劉滄浪, Chen Huaikai 陳懷楷, et Liu Muduo 劉木鐸, à travailler ensemble sur une nouvelle version en s'appuyant sur ce qu'ils avaient appris de la représentation. La version finale de la pièce fut représentée à Pékin le 1^{er} mai 1949, lors de la Journée Internationale du Travail et de nouveau en juillet au Premier Congrès National des Travailleurs Culturels où elle fut présentée comme l'une des œuvres exemplaires produites dans les Zones Libérées. Le Congrès des Travailleurs Culturels était l'endroit rêvé pour présenter la pièce, qui suscita l'intérêt des dramaturges présents. Deux éditions de la pièce furent par la suite publiées à Tianjin et Shanghai en septembre et en novembre 1949. Bientôt on répéta et on joua la pièce dans plus de 30 villes à travers le pays, comme par exemple à Shanghai, la plus grande ville industrielle de Chine, où fut donnée une longue série de représentations entre février et mai 1950. Dans le rapport succinct de la mise en scène de Shanghai, les dramaturges Shen Fu 沈浮 et Huang Zongying 黃宗英 racontent le succès rencontré par la pièce auprès du public shanghaien : « En trois heures, toutes les places pour 40 représentations furent vendues, un record ». Au final le théâtre art déco de Shanghai, le Théâtre Lyceum (*Lanxin daxiyuan* 蘭心大戲院), fut complet pendant trois mois, avec deux représentations par jour, et un total de 125 000 spectateurs y assistèrent. Ce fut dans le cadre de cette pièce que les acteurs shanghaiens de cinéma et de théâtre les plus primés apparurent en masse pour la première fois depuis la prise de pouvoir par le PCC, désormais dans leurs nouveaux rôles prolétariens (22). Dans leur rapport, Shen et Huang remarquent : « La représentation de cette pièce a redoré le blason de la scène théâtrale shanghaienne après la Libération et a fait progresser le nouveau mouvement théâtral » (23).

La polémique ne tarda pas à éclater. En février 1950, deux articles de Xiao Yin 蕭殷 et Cai Tianxin 蔡天心 furent publiés dans le journal littéraire de premier plan *Wenyi bao*. Les deux articles critiquaient le personnage principal, Sœur Mafen. Un personnage rétrograde comme Mafen ne pouvait pas avoir existé dans une usine passée depuis déjà six mois sous la direction du PCC, écrivait Xiao, et la pièce déformait par conséquent la réalité de la classe ouvrière. Cai était encore plus critique vis-à-vis de la pièce qui selon lui mettait en scène la recherche petite-bourgeoise de la liberté extrême et de la démocratie et s'opposait à l'organisation et à la discipline du prolétariat. L'opposition obstinée de Mafen à la course à la production démontrait son hostilité au PCC et à la nouvelle Chine. Il fallait par conséquent la critiquer et la punir et elle ne devait en aucun cas attirer la sympathie du public (24).

Cependant, ces réactions négatives ne parvinrent pas à faire capoter la pièce. Des dramaturges et des écrivains de Shanghai organisèrent tout de suite une rencontre pour parler de la pièce et la défendre et les retranscriptions des interventions furent publiées dans deux numéros du *Wenhui bao* de Shanghai, témoignant toutes de l'existence d'un nombre important d'ouvriers semblables à Sœur Mafen et célébrant la pièce pour le portrait réaliste des conditions sociales contemporaines qu'elle dressait (25). Cette défense claire de la pièce et son succès continu prouvaient que le portrait qu'elle dresse d'une classe ouvrière plurielle et son éloge d'un lieu de travail où un grand nombre de points de vue peuvent s'exprimer et être contestés recueillaient le soutien du peuple.

Subjectivité, démocratie et la promesse non tenue de *La Chanson du Drapeau Rouge*

En 1950, les attaques portées par Xiao Yin et Cai Tianxin à Lu Mei faisaient partie d'une stratégie visant à poursuivre la marginalisation de l'écrivain Hu Feng et de la tradition du réalisme critique qu'il défendait (26). Comme précisé plus haut, depuis ses années d'études à Chongqing, Lu Mei avait été influencé par Hu Feng et associé à cet écrivain et théoricien de gauche de premier plan qui était en désaccord avec la politique littéraire et idéologique du PCC depuis le milieu des années 1930. Tandis qu'il y a peu de travaux sur Lu Mei en anglais, il y en a quelques-uns sur Hu Feng et son œuvre dont l'évolution, d'après Theodore Hutters, « représente une chronique de la dynamique interne à la scène littéraire de gauche elle-même » (27). Les travaux de Liu Kang et de Kirk Denton montrent l'un comme l'autre que Hu croyait en un réalisme critique ancré dans les expériences subjectives et historiques de la vie quotidienne et défendait l'autonomie d'action de l'écrivain pour pratiquer l'observation sociale et la critique anti-hégémonique (28). La subjectivité, celle de l'écrivain ou bien celle du peuple dans le processus révolutionnaire, était au centre de la pensée de Hu. Pour lui, la révolution était conduite par des personnes réelles et devait satisfaire les besoins et les aspirations de personnes réelles. « Il s'agit de personnes vivantes, agissantes et conscientes. Elles suivent des pensées et des passions conditionnées par diverses motivations et conduisent leur vie selon leurs objectifs. Leurs pensées et leurs passions sont liées de diverses manières aux forces qui conduisent l'histoire. Elles sont façonnées par l'histoire mais influencent et font également l'histoire » (29). Hu avait constamment mis en garde contre le « formulisme subjectif » et le « dogmatisme », des tendances qui détournent la littérature de l'expérience et de l'empirisme, et plaidait en faveur d'une littérature réaliste

22. Lu Mei, « *Hongqige*, cong jiefangqu dao quanguo » (*La Chanson du Drapeau Rouge*, des zones libérées au pays entier), *Wenyi lilun yu piping* (Théorie et critique artistiques), n° 4, 2001, p. 87.
23. Wei Yang, « *Hongqige* de quzhe jingli » (L'expérience tortueuse de *La Chanson du Drapeau Rouge*), *Shanghai xiju* (Théâtre de Shanghai), n° 2, 2008, p. 36.
24. Xiao Yin, « Ping *Hongqige* jiqi chuanguo fangfa » (Commentaires sur *La Chanson du Drapeau Rouge* et sa méthode d'écriture) ; et Cai Tianxin, « *Hongqige* de zhuti sixiang » (La pensée principale de *La Chanson du Drapeau Rouge*), *Wenyi bao*, vol. 1, n° 11, février 1950.
25. « *Hongqige* zuotan » (Discussion sur *La Chanson du Drapeau Rouge*), *Wenhui bao*, 5 avril 1950, p. 5.
26. Zhao Xinxian, « Lu Mei juzuo *Hongqige* wenxue yuedu de meixue jiazhi » (La valeur esthétique d'une lecture littéraire de la pièce de Lu Mei *La Chanson du Drapeau Rouge*), *Xinan minzu daxue xuebao* (Revue de l'Université du Sud-Ouest des Nationalités), n° 1, 2011, p. 192-195, p. 193.
27. Theodore Hutters, « Hu Feng and the Critical Legacy of Lu Xun », in Leo Ou-fan Lee (éd.), *Lu Xun and His Legacy*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 142.
28. Kang Liu, *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxists and Their Western Contemporaries*, Durham et Londres, Duke University Press, 2000 ; Kirk Denton, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature: Hu Feng and Lu Ling*, Palo Alto, CA, Stanford University Press, 1998.
29. Hu Feng, *Pinglun Ji* (Essais de Hu Feng), vol. 2, Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 1984, p. 324.

visant à témoigner des expériences subjectives et des luttes incarnées des gens. Tandis que Mao Zedong voyait les intellectuels comme des petits bourgeois et les incitait à réformer leur manière de penser et à apprendre des masses prolétariennes, Hu croyait dans l'expérience subjective des intellectuels, affirmant que les conditions historiques propres à la Chine et le Mouvement du 4-Mai avaient déjà conduit de nombreux intellectuels citadins à se radicaliser et à se prolétarianiser, et donc à se fondre dans une classe ouvrière urbaine plus large et dotée d'une conscience de classe claire⁽³⁰⁾. Par conséquent, au lieu de soumettre ces intellectuels à d'incessantes réformes de la pensée, Hu était pour leur laisser une certaine liberté d'action pour l'observation sociale et la critique culturelle anti-hégémonique.

Au moment où Lu Mei rencontra Hu Feng à Chongqing en 1944, les pratiques littéraires prônées par le PCC avaient déjà pris la tournure que Hu avait critiquée et le fossé entre Hu et l'*establishment* littéraire du PCC s'était creusé. À Yan'an, la campagne de rectification avait été lancée en 1942 afin de faire passer les intellectuels citadins et la production culturelle sous le contrôle idéologique du PCC et d'éviter les œuvres critiquant le Parti. Des écrivains tels que Wang Shiwei, Ding Ling et Ai Qing avaient été humiliés et obligés de se réformer (les deux derniers s'y étaient soumis mais l'impénitent Wang finit par être exécuté). La rectification s'étendit également aux zones contrôlées par le KMT telles que Chongqing⁽³¹⁾. Objet de virulentes critiques, Hu Feng refusa néanmoins de changer sa position. Pour Hu, l'adhésion au réalisme se trouvait au cœur d'une « lutte pour la démocratie » et d'une « libération de l'homme » qui dépassaient le simple enjeu littéraire⁽³²⁾. La littérature ne devait pas faire l'éloge de la révolution ni du Parti. Hu était catégoriquement contre cette instrumentalisation de la littérature, prévenant qu'elle mènerait à son appauvrissement, à la légitimation de la malhonnêteté et à la mort de l'esprit du réalisme⁽³³⁾. La véritable littérature réaliste, selon Hu, peut seulement naître d'un processus dialectique où les subjectivités individuelles et les consciences de classe, constamment façonnées et refaçonnées pendant une révolution par des développements sociaux et historiques changeants, en viennent à s'opposer, à se dépasser et à se transformer les unes les autres. C'est dans ce processus que l'écrivain parvient à dresser le portrait honnête d'une réalité politique et d'une expérience vécue véritables et entre en communion avec le monde révolutionnaire et les gens qui le mettent en branle⁽³⁴⁾.

La théorie du réalisme de Hu et sa place dans la révolution ont profondément influencé Lu Mei qui, dans une interview, attribuait en partie le succès de *La Chanson du Drapeau Rouge* à l'influence des écrits de Hu Feng consacrés au réalisme⁽³⁵⁾. Malgré sa position partielle de défenseur des politiques du Parti, Lu Mei écrivit néanmoins *La Chanson du Drapeau Rouge* pour aborder ce qu'il voyait comme les questions les plus importantes pour l'usine et considérait que la pièce rendait un véritable service à la révolution. Dans ses mémoires écrits en 1995, Lu prend de nouveau la défense de Mafen comme personnage crédible et représentatif de son époque. « À la manufacture de coton, six mois après la libération, il y avait de nombreuses personnalités "rétrogrades", qui se cachaient ou s'affichaient, venant toutes d'horizons divers et ayant différentes raisons de se comporter comme elles le faisaient [...]. J'ai choisi ce genre de personnage parce qu'il venait de la complexité de la vie même, et je n'ai jamais réfléchi à la question de savoir si des personnages "rétrogrades" pouvaient ou non devenir les personnages principaux dans la pièce. J'ai simplement cru en ce que je voyais comme la vie réelle »⁽³⁶⁾.

Pendant la campagne anti-Hu Feng en 1955, Lu Mei fut étiqueté comme un membre de « la clique contre-révolutionnaire de Hu Feng ». Empêché de publier, on lui confia des tâches subalternes dans des camps de réédu-

cation et il fut emprisonné pendant plus de dix ans pendant la Révolution culturelle. *La Chanson du Drapeau Rouge* eut une longévité légèrement supérieure grâce au soutien de Zhou Yang, vice-ministre de la propagande et ennemi juré de Hu Feng, qui avait découvert le potentiel de la pièce et supervisé sa révision en 1949 pour la mettre en conformité avec la ligne du Parti. En 1950, lorsque *La Chanson du Drapeau Rouge* fut attaquée par Xiao Yin et Cai Tianyi, Zhou vint à son secours en publiant une longue critique de la pièce dans le *Quotidien du peuple* qui affirmait sa nature révolutionnaire⁽³⁷⁾. En 1955, alors qu'il orchestrait la campagne anti-Hu Feng, Zhou Yang voulut maintenir *La Chanson du Drapeau Rouge* parmi les œuvres littéraires révolutionnaires. Le soutien apporté par Zhou à la pièce témoignait encore un peu plus de l'instabilité et de la complexité du champ littéraire chinois de l'époque, au sein duquel, au milieu des conflits entre factions et des luttes politiques, un peu d'espace émergeait parfois pour faire de la place à une œuvre quelque peu critique. Bien entendu, cet espace disparut rapidement. La pièce fut rééditée en 1959 mais le nom de Lu Mei n'apparaissait plus nulle part dans le livre et elle disparut peu de temps après.

Dans cet article, j'ai réinterprété *La Chanson du Drapeau Rouge* comme un témoignage des luttes et des compromis à l'œuvre au sein de l'usine et dans le champ littéraire à une période critique de la révolution chinoise. J'ai souligné que la démocratie au travail et la littérature réaliste étaient deux aspirations profondément liées et simultanément réprimées à un moment où le PCC se mit à exercer un contrôle plus strict et plus violent sur les travailleurs de l'industrie et de la littérature. En transformant l'usine en scène de théâtre, *La Chanson du Drapeau Rouge* présente un foisonnement de positions subjectives qui se remettent en question et se transforment les unes les autres, exprimant la conscience et les intérêts de la classe ouvrière tels qu'ils étaient ressentis à la base. Jouée dans un grand nombre de villes industrielles de premier plan dans la nouvelle Chine, cette pièce attira l'attention sur la démocratie au travail et le réalisme littéraire comme deux pratiques qui pouvaient ancrer le socialisme chinois dans la réalité de la vie du peuple. Malheureusement, si les débats sur la subjectivité, le réalisme et le pouvoir de la base furent réactivés après la Révolution culturelle⁽³⁸⁾, les questions posées de manière si puissante par Sœur Mafen en 1947 et 1948 n'ont toujours pas trouvé de réponse à ce jour.

■ Traduit par Céline Letemplé.

■ Ying Qian est post-doctorante au Centre Australien sur la Chine dans le Monde, 188 Fellows Lane, Australian National University, Canberra ACT 0200, Australie (ying.qian@anu.edu.au).

30. Kang Liu, *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxists and Their Western Contemporaries*, op. cit., p. 97-98.

31. Kirk Denton, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature: Hu Feng and Lu Ling*, op. cit., p. 87.

32. Hu Feng, *Pinglun Ji* (Essais de Hu Feng), vol. 3, Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 1984, p. 19.

33. Kirk Denton, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature: Hu Feng and Lu Ling*, op. cit., p. 87.

34. *Ibid.*, p. 96-103.

35. « Jiemi Zhongguo wentan diyi da yuan'an » (Révélations sur la première grande injustice du monde littéraire chinois), History Channel, Phoenix TV, http://news.ifeng.com/history/phtv/wdvgx/detail_2012_01/16/12004069_3.shtml (consulté le 15 octobre 2014).

36. Lu Mei, « Hongqige, cong jiefangqu dao quanguo » (*La Chanson du Drapeau Rouge*, des zones libérées au pays entier), art. cit., p. 89.

37. Zhou Yang, « Lun Hongqige » (Au sujet de *La Chanson du Drapeau Rouge*), *Renmin ribao*, 8 mai 1950.

38. Kang Liu, « Subjectivity, Marxism and Cultural Theory in China », in Kang Liu et Tang Xiaobing (éds.), *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China*, Durham et Londres, Duke University Press, 1993, p. 23-55.