Les « maîtres de la nation »

La représentation des ouvriers dans le cinéma de la Révolution culturelle (1966-1976)

QIAN GONG

RÉSUMÉ : Le cinéma, forme culturelle extrêmement populaire et utile pendant l'ère maoïste, a joué un rôle très important dans l'élaboration de la conscience de la classe ouvrière. Les longs métrages réalisés pendant la Révolution culturelle, malgré leur aspect très formel et hautement politisé, ont contribué à inculquer aux ouvriers qui les ont visionnés une représentation d'eux-mêmes comme « maîtres de la nation », représentation à laquelle ils s'identifient encore aujourd'hui. Pour étayer cette thèse, cet article s'appuie sur deux ensembles de travaux académiques faisant rarement référence l'un à l'autre : le premier s'intéresse à la production de films pendant la Révolution culturelle tandis que le second traite des évolutions de la conscience de classe des ouvriers dans l'ère post-maoïste. Les travaux récents ne réduisent plus les films produits pendant la Révolution culturelle à de simples films de propagande conçus pour créer une mentalité de masse hautement politisée. Ces études ont attiré notre attention sur la nature complexe de ce corpus d'œuvres, particulièrement celles reprenant les « opéras modèles ». Cependant, les films produits pendant la Révolution culturelle sont encore souvent perçus comme « trop idéologiques » pour retenir l'attention des chercheurs. Malgré cette désaffection, cet article analyse la manière dont le discours des « maîtres de la nation » développé par ces œuvres fait encore écho dans la conscience des travailleurs qui ont grandi en les visionnant. Malgré l'attention excessive qu'elles accordent à la lutte des classes et la survalorisation des ouvriers qui y sont représentés comme une classe privilégiée, cet article souhaite montrer que ces œuvres cinématographiques ont contribué à créer chez les classes subalternes une représentation d'elles-mêmes et des dispositions faisant défaut dans la représentation médiatique contemporaine des ouvriers.

MOTS-CLÉS : cinéma, Révolution culturelle, travailleurs, subjectivité, représentation, maîtres de la nation.

Introduction (1)

Les trois décennies écoulées depuis la fin de la Révolution culturelle ont profondément transformé le destin des travailleurs. Ceux-ci ne sont plus regardés comme les « frères aînés » (*laodage* 老大哥) de la population ou comme une « force avancée » (*xianjin liliang* 先进力量) au sein des classes sociales, mais se retrouvent de plus en plus déclassés et cantonnés à la périphérie de la société. La garantie d'un emploi à vie pour les ouvriers, appelée le « bol de riz en fer », ainsi que différents avantages sociaux qui rendaient la condition ouvrière enviable sont désormais accusés d'entraver la productivité. Une génération entière de travailleurs, la plupart dans la quarantaine, a été laissée de côté, comme le prix à payer pour l'accession de la Chine à l'économie de marché.

Cependant, pour ces ouvriers faisant l'expérience des affres du déclassement, les souvenirs d'un passé glorieux ne s'enterrent pas si facilement. Dans son entretien avec des ouvriers industriels du Nord-Est de la Chine, la sociologue Ching Kwan Lee a démontré que les travailleurs ne parlaient jamais du présent sans évoquer le passé. Ces ouvriers exprimaient leur vive indignation face à la situation actuelle par des slogans puisés dans la rhétorique socialiste, comme « les travailleurs sont les maîtres de l'entreprise » (2). Le déclin des conditions matérielles de vie de la classe ouvrière s'est donc accompagné de transformations dans la représentation de sa conscience de classe. Pendant une longue période, les travailleurs et les paysans représentaient dans les films et les autres médias les sujets de l'avant-garde morale et politique, le courant dominant de la société et la colonne vertébrale politique de l'État socialiste (3).

Tandis que le déclassement politique, économique et social des ouvriers a suscité l'intérêt des chercheurs (4), la transformation du point de vue symbolique a été peu étudiée. Pendant longtemps, les films produits durant la Révolution culturelle ont été réduits à des outils de propagande conçus pour favoriser l'émergence d'une « mentalité de masse ». D'après le spécialiste du cinéma Wang Zhuoyi, ces suppositions présentent trois défauts : premièrement, la négligence ; en second lieu, le déni ; enfin, l'homogénéisation (5). Les études post-maoïstes sur l'art et la culture réduisent les films de la Révolution culturelle à de la propagande brute indigne de l'intérêt académique. Bien que, pendant ces trois premières décennies, près de 800 longs métrages aient été produits dans une grande variété de genres par une industrie de plus d'une douzaine de studios pour un public de masse, la période est pas-

1. Je voudrais remercier les deux évaluateurs anonymes pour leurs conseils avisés et leurs remarques concernant la révision de cet article. Je voudrais également remercier Wanning Sun pour m'avoir invitée à la journée d'étude et pour ses conseils qui m'ont beaucoup aidé lors de la rédaction. Je remercie également Yuezhi Zhao pour ses commentaires lors de cette même journée d'étude ainsi que Zheng Yi pour la conversation que nous avons eue.

2. Ching Kwan Lee, « What was Socialism to Chinese Workers? Collective Memories and Labor Politics in an Age of Reform », *in* Ching Kwan Lee et Guobin Yang, *Re-envisioning the Chinese Revolution: The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 141-165.
3. Yuezhi Zhao, « Chinese Modernity, Media and Democracy: An Interview with Lü Xinyu », *Global Media and Communication*, vol. 6, n° 1, 2010, p. 5-32.
4. Voir Dorothy Solinger, *States' Gains, Labor's Losses: China, France and Mexico Choose Global Liaisons, 1980-2000*, Ithaca, Cornell University Press, 2009 ; et Pun Ngai, *Made in China: Women Factory Workers in a Global Workplace*, Durham, NC, Duke University Press, 2005.
5. Wang Zhuoyi, *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951-1979*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 11.

sée « sous les radars » académiques [6]. Le panorama historique des recherches sur le cinéma chinois élaboré par Paul Pickowicz désigne le début de l'ère socialiste (de 1949 à 1976) comme une des trois « périodes les plus méconnues » de ce cinéma [7]. La perception générale de cette période considère « qu'elle était dépourvue de culture » [8]. Hors de Chine, le contexte géopolitique de la guerre froide a empêché le monde académique occidental d'adopter un point de vue distancé [9], tandis qu'à l'intérieur, le cinéma maoïste était souvent réduit à un outil pédagogique destiné à convoyer des messages politiques. Les ravages de la persécution ont conduit tant les intellectuels que le reste de la population à considérer cette période comme un temps d'excès et ses produits culturels comme des anomalies féodales [10]. Les critiques [11] analysent les films de la Révolution culturelle comme des objets conçus dans le corset des « trois qualités distinctives » (*san tuchu* 三突出), imposant aux personnages principaux de disposer d'un certain nombre de qualités, résumées par la formule « noblesse, grandeur et perfection » (*gao, da, quan* 高, 大, 全) [12]. Le peu d'œuvres retenues pour l'analyse [13] ne représentent pas la grande diversité du genre. Depuis peu, des films réalisés pendant la Révolution culturelle ont commencé à susciter de plus en plus d'intérêt et des analyses nuancées de la part des chercheurs. La première vague de recherches provient de chercheurs en littérature qui ont attentivement analysé des travaux représentatifs afin de révéler les multiples significations contenues dans ces œuvres [14]. Ces analyses de discours, bien qu'utiles, sont très sélectives et laissent dans l'ombre une bonne partie du contexte culturel. Plus récemment, une approche historique a été adoptée, complétant l'analyse textuelle. Des chercheurs comme Paul Clark [15], Tina Mai Chen [16] et Wang Zhuoyi [17] se sont intéressés aux acteurs et à leurs luttes de pouvoir entre 1948 et 1978. D'autres ont également commencé à étudier le tournant formaliste des films reprenant un « opéra modèle », tournant innovant et séduisant, mais qui annonce la chute de ce modèle et sa condamnation comme outil inapproprié pour la diffusion de messages idéologiques [18].

Malgré cet intérêt naissant pour le cinéma révolutionnaire, les recherches sur les films industriels sont rares, en particulier en raison du caractère idéologiquement sensible du sujet. La littérature ayant pour thème la conscience ouvrière a eu moins de succès dans la construction d'une figure complexe visant à stimuler la classe concernée, contrairement à celle représentant les paysans ou les intellectuels, malgré la volonté de créer une nouvelle identité de la classe ouvrière dès les premiers jours de la République populaire de Chine [19].

Si les recherches sur la représentation des ouvriers dans les films de la Révolution culturelle sont peu nombreuses, on connaît encore moins la perception qu'ont ou qu'ont eue les ouvriers du concept de « maîtres de la nation ». Dans son étude pionnière sur la mémoire collective et la conscience de la classe ouvrière [20], Xing Guoxin a découvert que la jeune génération ne s'identifiait plus à la conscience socialiste des travailleurs des années 1950. Toutefois, l'étude de Ching Kwan Lee [21] de la construction du socialisme par les travailleurs a démontré que les souvenirs des travailleurs les plus âgés sont construits autour des axes de propagande de l'ère maoïste. Il reste encore à savoir comment ce groupe de travailleurs se rapporte aujourd'hui aux discours antérieurs qui les représentent comme une catégorie politiquement et socialement supérieure. Ce corpus de films « intolérablement propagandistes » [22] n'inculque-t-il qu'une mentalité de masse, interdisant tout esprit critique ? Les idées que ces films propagent sont-elles devenues totalement obsolètes et inappropriées pour les travailleurs de la société contemporaine ?

Cet article constitue une première tentative pour combler ces lacunes. Il cherche à éclairer la manière dont la conscience de la classe ouvrière est représentée dans quatre films réalisés pendant la Révolution culturelle et ayant pour thème l'industrie, ainsi que la manière dont les travailleurs ayant grandi avec ces films réagissent aux stratégies narratives qui y sont déployées. Il analyse la construction de la représentation des ouvriers en « maîtres de la nation » et examine dans quelle mesure ce discours fait encore sens pour les ouvriers qui y ont été exposés. Malgré le mythe selon lequel il n'existerait que huit opéras modèles, les quatre films en question font tous partie des longs métrages réalisés après 1972 [23]. Il s'agit des quatre films suivants : *Les Pionniers* (*Chuangye* 创业, 1975, Changchun Film Studio) ; *Les Années ardentes* (*Huohong de niandai* 火红的年代, 1974, Shanghai Film Studio), *Dompter les montagnes avec l'énergie dynamique* (*Feiteng de qunshan* 沸腾的群山, 1976, Beijing Film Studio), et *Le Géant d'acier* (*Gangtie juren* 钢铁巨人, 1976, Changchun Film Studio). Ils ont pour décor des industries lourdes, comme les sites d'extraction minière, les usines de machines-outils et les hauts-fourneaux, priorités de l'économie socialiste. Les rapports de classes y constituent un sujet dramatique central. La manière dont ces films représentent les travailleurs et la manière dont les travailleurs d'aujourd'hui perçoivent ces mises en scène sont une clé pour comprendre les politiques culturelles visant à influencer la représentation de soi pendant cette période, ainsi que la reconfiguration de l'organisation sociale qui en a découlé pendant l'ère des réformes. En associant une analyse attentive des films avec des entretiens, cet article cherche à répondre aux questions suivantes : comment les ouvriers sont-ils dépeints en tant que sujets moraux et politiques de la Chine ? Comment les ouvriers qui ont

6. Yomi Braester et Tina Mai Chen, « Film in the People's Republic of China, 1949-1979: The Missing Years? », *Journal of Chinese Cinemas,* vol. 5, n° 2, 2011, p. 5-12.
7. Paul G. Pickowicz, « From Yao Wenyuan to Cui Zi'en: Film, History, Memory », *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 1, n° 1, 2007, p. 41-53.
8. Paul Clark, *The Chinese Cultural Revolution: A History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 2.
9. Yomi Braester et Tina Mai Chen, « Film in the People's Republic of China, 1949-1979: The Missing Years? », *art. cit.*, p. 6-7.
10. Wang Hui, « Depoliticized Politics, from East to West », *New Left Review,* n° 41, septembre/octobre 2006, p. 29-45.
11. Voir, par exemple, Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema,* Londres, Routledge, 2004, p. 220-222.
12. Paul Clark, *The Chinese Cultural Revolution: A History*, *op. cit.*, p. 140-141.
13. Voir, par exemple, Cui Shuqin, *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003 ; Meng Yue, « Female Images and National Myth », *in* Tani E. Barlow, *Gender politics in modern China,* Durham et Londres, Duke University Press, 1993, p. 118-136; Stephanie Donald, *Public Secrets, Public Spaces: Cinema and Civility in China,* Lanham, Rowman and Littlefield, 2000.
14. Wang Zhuoyi, *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951-1979,* New York, Palgrave Macmillan, 2014.
15. Paul Clark, *The Chinese Cultural Revolution: A History, op. cit.*
16. Tina Mai Chen, « Textual Communities and Localised Practices of Film in Mao's China », *in* Tina Mai Chen et David S. Churchill, *Film, history and cultural citizenship: Sites of production*, New York, Routledge, 2007, p. 61-80.
17. Wang Zhuoyi, *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951-1979, op. cit.*
18. Jason McGrath, « Cultural Revolution Model Opera Films and the Realist Tradition in Chinese Cinema », *The Opera Quarterly,* vol. 26, n° 2/3, printemps/été 2010, p. 343-376.
19. Voir Li Yang, « Gongye ticai, gongye zhuyi yu "shehui zhuyi xiandai xing": *Chengfeng polang* zai jiedu » (Le sujet industriel, l'industrialisme, et la « modernité socialiste » : Relire *Contre vents et marées*), *Wenxue Pinglun* (Critique littéraire), n° 6, 2010, p. 46-53. Li Yang remarque qu'aucun des principaux « classiques rouges » n'a pour thème l'industrie.
20. Voir Xing Guoxin, *Living with the Revolutionary Legacy: Communication, Culture and Workers' Radicalism in post-Mao China*, Thèse de doctorat, School of Communication, Simon Fraser University, juillet 2011.
21. Voir Ching Kwan Lee, « What was Socialism to Chinese Workers? Collective Memories and Labor Politics in an Age of Reform », *art. cit.*, p.143.
22. Paul G. Pickowicz, *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2012, p. 208.
23. Paul Clark, *The Chinese Cultural Revolution: A History, op. cit.*, p. 155.

vécu cette période interprètent-ils ces récits en relation avec leur expérience singulière, maintenant et dans le passé ? L'article débute par une description du contexte historique de ce genre cinématographique pendant la Révolution culturelle. Il identifie ensuite les composantes principales de la représentation de soi des ouvriers et les stratégies narratives mises en œuvre. Il compare enfin les réponses de certains travailleurs des générations antérieures au regard des résultats de l'analyse textuelle.

Les « maîtres de la nation » et les maîtres des formes culturelles : les ouvriers et le cinéma

Les ouvriers sont des figures politiques éminentes dès les débuts de la construction du socialisme en Chine. À la différence des paysans qui ont dû parcourir un long chemin sous tutelle politique afin de devenir de nouveaux citoyens socialistes, l'identification des intérêts des ouvriers aux intérêts du Parti et de l'État était d'emblée conçue comme naturelle [24]. Le chercheur en littérature Li Yang affirme que cet amalgame explique la médiocre représentation des ouvriers par comparaison à celle des « nouveaux paysans » dans les créations littéraires des années 1950. Quelques ébauches de représentations des ouvriers comme « maîtres de la nation » existent tout de même dans la littérature publiée pendant les 17 années qui précèdent la Révolution culturelle [25]. Cependant, l'adoption par la population d'une conception idéologique dominante s'est avérée difficile à réaliser dans les faits. Contrairement à ce qui s'est passé dans le cas des paysans et des intellectuels, la trajectoire idéale conduisant de l'ouvrier industriel de la vieille société à l'ouvrier moderne disposant de toutes les qualités requises par le régime n'a pas été aisée à illustrer, puisque les ouvriers en tant que classe prolétaire étaient déjà censés constituer une « force progressiste » et une classe d'avant-garde dès le commencement [26].

Les écrivains ont peu écrit sur la classe ouvrière et les critiques post-maoïstes ont évalué ces textes avec sévérité. La recherche de Li Yang sur la représentation de soi de la classe ouvrière [27] et le projet de Cai Xiang sur la littérature socialiste et l'imaginaire culturel [28] sont des exemples illustrant les efforts entrepris pour restaurer la légitimité de ce thème comme sujet de recherches académiques. Cai et Li s'accordent tous deux pour dire qu'en dépit de l'aspect brut ou convenu que peuvent prendre aujourd'hui ces productions culturelles, elles n'en constituent pas moins des efforts sincères pour conférer au travail des ouvriers un sens et un objectif et parer la classe ouvrière de dignité. Par exemple, Li souligne que certains des personnages dépeints anticipent les représentations populaires véhiculées par les œuvres de l'ère des réformes ayant l'industrie comme thème principal [29].

Ces films ne s'en tirent pourtant pas mieux que leurs équivalents littéraires : non seulement leur nombre est limité, mais ils attirent très peu l'attention. Le caractère naturaliste du média ne se prête pas bien à l'aspect « parfait » ou « stéréotypé » des travailleurs à l'écran [30]. Les critiques réduisent généralement les quelques œuvres à thème industriel diffusées en 1974 à un reflet de l'agenda politique des ultra-gauchistes et à un outil employé pour exterminer leurs ennemis politiques [31].

Malgré tout, il est impossible de nier le caractère central du cinéma pendant la période de la Révolution culturelle, quelles que soient les qualités artistiques ou le contenu idéologique des œuvres en question. Contrairement au cinéma contemporain qui appartient à la culture de la jeunesse, celui-ci était, à l'époque, un média participant activement à la transformation de la conscience de soi des subalternes et apportant plus généralement à la population des formes modernes de divertissement. Dès les premiers jours de la République populaire de Chine, le gouvernement a considéré le cinéma comme un média moderne de valeur, constituant un précieux outil d'endoctrinement. Les modes de distribution et de consommation des films étaient très différents de ceux ayant cours aujourd'hui. Au début des années 1950, le gouvernement avait augmenté de manière significative le nombre d'équipes mobiles de projection cinématographique afin d'amener les films jusque dans les zones rurales [32], et l'effort pour élargir le public a continué pendant toute la période de la Révolution culturelle. Les films diffusés alors ont joué un rôle si central dans la vie culturelle de la population que Paul Clark affirme que cette période a constitué un véritable « triomphe du cinéma » [33].

Toutefois, l'industrie cinématographique a connu des fluctuations extrêmes, en raison des luttes de pouvoir entre les principaux acteurs de cet univers, les réalisateurs, les cadres, les critiques et le public [34]. Après 1949, le Parti communiste s'est emparé du cinéma comme médium principal pour éduquer les masses et a investi dans l'expansion de l'infrastructure et dans la transformation idéologique des principaux studios [35]. La période comprise entre 1950 et 1964 a vu l'établissement du cinéma socialiste, avec des œuvres représentant le style « réaliste et romantique révolutionnaire ». En 1964 et 1965, une importante campagne s'ensuivit, culminant par une critique sévère et le bannissement d'un grand nombre de films produits antérieurement.

Avec le début de la Révolution culturelle, les autorités mirent en œuvre un contrôle politique encore plus étroit sur le cinéma. L'accent fut mis sur la volonté de filmer des versions parfaites des œuvres modèles (*Yangbanxi* 样板戏). Les luttes entre factions conduirent au désordre et à l'arrêt de la production de longs métrages. Malgré l'apparente domination de la faction d'extrême-gauche sur les productions cinématographiques pendant cette période, les rapports de pouvoir réels étaient en fait volatiles. D'après Wang Zhuoyi [36], dès 1967, Mao Zedong avait déjà commencé à décourager le radicalisme spontané. Lorsque l'Armée populaire de libération (APL) restaura l'ordre en 1968, la révolution avait déjà dépassé son apogée et 90 nouveaux films furent produits et diffusés après 1973. Appliquant le slogan des « trois qualités distinctives », la production de ces films suivit un agenda idéologique précis en apparence. Toutefois, en raison de l'incertitude pesant sur la

24. Voir Li Yang, « Gongye ticai, gongye zhuyi yu "shehui zhuyi xiandai xing": *Chengfeng polang* zai jiedu » (Le sujet industriel, l'industrialisme, et la « modernité socialiste » : Relire *Contre vents et marées*), *art. cit.*, p. 46-53.
25. *Ibid.*
26. *bid.*
27. *Ibid.*
28. Cai Xiang, *Geming/xushu: Zhongguo shehui zhuyi wenxue – wenhua xiangxiang (1949-1966)* (Révolution et récit : l'imaginaire culturel et littéraire dans la Chine socialiste [1949-1966]), Pékin, Peking University Press, 2010.
29. Li Yang, « Gongye ticai, gongye zhuyi yu "shehui zhuyi xiandai xing": *Chengfeng polang* zai jiedu » (Le sujet industriel, l'industrialisme, et la « modernité socialiste » : Relire *Contre vents et marées*), *art. cit.*
30. Paul Clark, *The Chinese Cultural Revolution: A History*, *op. cit.*
31. Voir par exemple Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, Londres, Routledge, 2004, p. 220-222.
32. Xu Xiaxiang, « Nongcun dianying fangyingdui yu nongmin de "zaizao" » (Les projections cinématographiques en zone rurale et la « rééducation » des paysans), *Twenty-first Century Bimonthly*, vol. 2010, n° 122, 2010, p. 47-55.
33. Paul Clark, « The triumph of cinema: Chinese film culture from the 1960s to the 1980s », *in* Zhu Ying et Stanley Rosen, *Art, commerce and politics in Chinese cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, p. 87-97.
34. Wang Zhuoyi, *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951-1979*, *op. cit.*
35. Paul Clark, « Artists, Cadres, and Audiences: Chinese Socialist Cinema, 1949-1978 », *in* Zhang Yingjin, *A companion to Chinese cinema, First Edition*, Chichester, West Sussex, Blackwell Publishing Ltd, 2012, p. 42-56.
36. Wang Zhuoyi, *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951-1979*, *op. cit.*, p. 172.

résolution des conflits entre les différentes factions, et sur les politiques qui en découleraient, des ambiguïtés et des incohérences étaient fréquentes [37]. Les quatre films présentés ici reflètent la continuité de la présentation des ouvriers comme « maîtres de la nation » pendant une période de 17 ans, malgré l'accent mis sur la lutte des classes et le traitement stéréotypé des personnages. Ces films font encore écho au souci de la construction d'une conscience de classe, traitant de sujets comme la propriété de l'entreprise, la relation entre conscience politique et connaissance, etc.

Le film comme genre fut très populaire pendant la Révolution culturelle. Les grandes entreprises d'État avaient souvent leurs propres salles de projection et organisaient régulièrement des représentations. Les tickets d'entrée étaient très bon marché et la réservation collective par les unités de travail était chose fréquente. Ces films ont aidé à former les consciences d'une génération d'ouvriers grandissant pendant l'ère socialiste.

La condition et le statut des ouvriers en Chine ont subi des transformations fondamentales pendant les 60 années de la RPC. Le groupe n'avait pas un statut de classe bien défini dans les premiers jours de la révolution communiste. A l'origine modeste et peu considéré, le groupe des ouvriers a connu une croissance importante ainsi qu'une certaine ascension sociale pendant l'ère socialiste en Chine, phénomène qui s'est accompagné de l'émergence d'une conscience collective du groupe comme sujet historique de ce processus. Le slogan « la classe ouvrière doit diriger en tout » confiait aux ouvriers la tâche de construire la nation alors que le pays traversait un processus de modernisation intense [38].

L'industrie moderne a principalement besoin, pour fonctionner, de matières premières et d'énergie [39] et la conscience des ouvriers est intimement liée à l'établissement d'industries nationales et à la modernisation. La création d'une identité ouvrière a été d'une importance capitale pour les travailleurs culturels dans la Chine socialiste. Les quatre films analysés ici tentaient de répondre à ce besoin. Dans la prochaine partie, je tenterai de démontrer comment la représentation des ouvriers comme « maîtres de la nation » a été poussée à l'extrême dans ces films. Réalisés vers la fin de la Révolution culturelle, lorsque les rôles des ouvriers, des paysans et des soldats s'étaient déjà cristallisés, ces longs métrages dressent le portrait d'ouvriers « stables », ayant achevé leur processus de transformation. Cette stabilisation offre peu de degrés de liberté idéologique comparativement à ceux dont bénéficiaient les films des débuts de la RPC. Souvent réalisées collectivement, ces œuvres étaient considérées comme des actes politiques, avec des scénarios surdéterminés idéologiquement [40]. Toutefois, il est encore possible de discerner une certaine ambiguïté dans la représentation des caractéristiques stéréotypées comme peut l'illustrer par exemple la représentation de la relation entre les ouvriers et les intellectuels. Le contexte idéologique de ces films est la campagne d'attaque contre « le déviationnisme droitier afin de renverser les sentences » (*fanji youqing fan'an feng*) dans la Révolution culturelle. En 1973, Deng Xiaoping avait été réhabilité pour corriger les campagnes radicales qui ont handicapé tant l'économie que la gouvernance. Toutefois, Mao l'a rapidement dénoncé à nouveau en le taxant de « capitaliste de grand chemin ». Ainsi ces quatre films traitent-ils du combat entre deux lignes, faisant référence au combat entre l'orthodoxie socialiste et le capitalisme.

Construire la représentation des « maîtres de la nation »

Une des principales stratégies pour construire une identité de la classe ouvrière consiste à créer une sorte d'« unité » entre les travailleurs et la nation. Cette stratégie narrative est centrale pour les films réalisés pendant cette période, comme l'illustre remarquablement *Les Pionniers*. Ce film relate l'histoire d'ouvriers de l'industrie pétrolière ayant brisé le préjugé selon lequel « la Chine ne dispose que de peu de ressources en pétrole » en exploitant le premier champ pétrolier important du pays. Il reprend, en la romançant, l'histoire de l'homme de fer et travailleur modèle Wang Jinxi. Dans les années 1950, qui furent celles de la bataille menée par la Chine pour devenir autosuffisante en pétrole, Wang, avec son équipe de 1 205 travailleurs, se sont battus pour extraire du pétrole à Daqing [41].

Les Années ardentes ainsi que *Le Géant d'acier* sont des réponses fictionnelles à la vie politique de la Chine pendant la Révolution culturelle. *Les Années ardentes* se déroule dans une fonderie de Shanghai. C'est un éloge de la première génération des ouvriers métallurgistes en RPC, ouvriers ayant dû faire face à de nombreux obstacles afin de produire rapidement un alliage indispensable à l'armée dans le contexte menaçant des années 1960. Reprenant un scénario similaire, *Le Géant d'acier* relate la construction d'une première fonderie d'acier dans les années 1960 dans des circonstances très difficiles. Les scripts sont semés de dialogues mettant en exergue les rapports de classes, principalement entre ouvriers, technocrates révisionnistes et ennemis de classe cachés. La détermination des ouvriers, leur sagesse et leurs efforts pour construire les industries dont la Chine a besoin pour réaliser l'autosuffisance s'incarnent dans la manière dont ils font face à la fois aux défis techniques et aux obstacles idéologiques.

Le thème principal des *Pionniers* est la représentation des ouvriers comme maîtres de la nation. Leur identité, passant du statut d'esclaves à celui de maîtres de la société, constitue un thème majeur qui traverse de nombreuses œuvres littéraires portant sur la vie sociale dans les premières années de la RPC [42]. Le critique littéraire Cai Xiang, dans son étude systématique de la représentation littéraire du thème de la conscience de classe aux débuts de l'ère socialiste [43], a remarqué la redéfinition progressive de l'identité ouvrière à mesure que le PCC se transformait de parti révolutionnaire en parti de pouvoir. Dans la littérature socialiste, les ouvriers étaient dépeints encore et toujours comme une classe qui émerge pour transformer son destin, depuis l'esclavage vers la maîtrise de soi et de l'environnement. Cai avance que la représentation des ouvriers et des paysans comme les maîtres de la société est un des héritages les plus appréciables du socialisme [44], quelle que soit l'ampleur du fossé existant entre ce monde imaginaire et les pratiques sociales réelles. Cette transformation de la conscience de soi des ouvriers leur a

37. Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema, op. cit.*
38. Huang Jisu, « Guanyu gongren jieji de guangan yu sikao » (Observations et réflexions sur la classe ouvrière en Chine), *Lingdaozhe* (Leaders), 2011, p. 177-185.
39. Lü Xinyu, « *Tiexiqu* : Lishi yu jieji yishi (*À l'Ouest des rails* : Histoire et conscience de classe), *Dushu* (Lire), vol. 2004, n° 298, 2004, p. 1-15.
40. Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature*, Leiden et Boston, Brill, 2007, p. 242.
41. Le personnage principal, Zhou Tingshan, est né dans un milieu ouvrier près du gisement pétrolier de Yuming dans le Nord-Est. Son père décède en protégeant le gisement contre sa destruction par les troupes nationalistes juste avant la victoire du PCC. Zhou s'engage dans la recherche de pétrole dans le Nord-Est de la Chine, zone humide et pratiquement inhabitée à l'époque. L'embargo économique occidental et la rupture des relations avec l'URSS engendrent une pénurie de diesel, de têtes de forage et d'expertise pour les équipes de recherche. L'ennemi de classe caché, le directeur général adjoint Feng Chao sème la discorde entre l'ingénieur en chef Zhang Yizhi et Zhou, et tente de persuader l'ingénieur en chef d'abandonner l'expédition. À travers une série de moments critiques, Zhou et ses ouvriers persistent jusqu'à la découverte du gisement de pétrole.
42. Cai Xiang, *Geming/xushu: Zhongguo shehui zhuyi wenxue – wenhua xiangxiang (1949-1966)* (Révolution et récit : l'imaginaire culturel et littéraire dans la Chine socialiste [1949-1966]), *op. cit.*, p. 267.
43. *Ibid.*, p. 323.
44. *Ibid.*, p. 284-285.

conféré un certain sens de la dignité qui a rendu possible la vie politique participative moderne.

Le processus schématique « d'esclave à maître de la nation » refait surface périodiquement à travers tout le film. Cela commence par le choix des noms : Zhou Tingshan était connu sous le surnom de « garçon de 5 kilos » (*shi jin wa* 十斤娃) quand il rejoint la caravane transportant du pétrole pour les nationalistes. Au moment de la prise du pouvoir par l'APL, la première question que le commissaire politique pose au garçon consiste à lui demander son véritable nom. Et celui-ci, « Tingshan », signifiant littéralement « grand séquoia noble et majestueux », symbolise la noblesse de son caractère. En fait, tous les protagonistes des quatre films ont des noms évoquant la grandeur [45], et rectifier le nom d'une personne est un acte symbolique, signifiant la dignité recouvrée de Zhou comme être humain à part entière. En effet, la différentiation structurelle entre classes est souvent représentée par les termes dégradants employés par les propriétaires d'usine à l'égard de leurs travailleurs. Dans le *Géant d'acier*, les ouvriers métallurgistes sont appelés « les corbeaux noirs » et dans les *Pionniers*, les ouvriers pétroliers sont appelés « l'annexe du frein à manivelle ». Le caractère péjoratif de ces termes rappelle aux ouvriers leur place et les y assigne. Pour ces derniers, il s'agit souvent là d'une source de ressentiment. Se faire appeler par son véritable nom est la métaphore de leur dignité retrouvée, la première marche pour s'élever au dessus de leur condition et devenir des maîtres de la société. Cette approche symbolique représente le tournant formaliste dans les films de cette période. Tandis que ce tournant donne aux œuvres modèles de danse ou de théâtre un style distinct [46], il travaille à contresens du penchant naturaliste du cinéma dans la description des héros.

Les Pionniers dépeint aussi la relation entre la nation et la classe ouvrière comme naturelle et transparente à travers l'allégorie de la transmission générationnelle, l'héritage du père de Zhou ayant été symboliquement légué avant même la prise du pouvoir par le PCC. L'identité des travailleurs est prédéterminée par leur classe et leur lignage. Le fait que le père de Zhou se soit sacrifié pour sauver le champ pétrolier de Yuming souligne que les ouvriers qui y travaillent se considèrent comme les véritables propriétaires de l'exploitation, et ainsi, métaphoriquement, les maîtres de la nation. À la différence des représentations des paysans dans les récits socialistes – ces derniers doivent souvent être persuadés de briser un foyer auquel ils sont très attachés, désigné comme la « petite maison » (*xiaojia*), afin de servir la nation (*dajia*, littérairement la « grande maison ») – le statut avancé de la classe ouvrière, présenté comme leader des autres forces sociales, est clairement affiché. L'évidence de cette relation induit des descriptions de la classe ouvrière sans profondeur ni nuance, comparées à la période de 17 ans (1949-1966) durant laquelle l'identité des paysans et des intellectuels a été forgée.

Le statut élevé des ouvriers est aussi renforcé par la présentation de la production industrielle comme l'axe central de la construction de la nation. Passant de travailleurs opprimés à une force de progrès, les ouvriers sont dépeints comme parfaitement conscients des besoins de la nation et de sa position vis-à-vis des différentes forces dans le monde. Les quatre films insistent lourdement sur l'importance du projet représenté dans la construction de la nation. Dans *Les Pionniers*, la production de pétrole est la clé pour une nation traversant les épreuves de l'industrialisation. *Le Géant d'acier* traite de la création de la première fonderie d'acier, cruciale pour la production de machines-outils. Les travailleurs des *Années ardentes* doivent produire un alliage d'acier nécessaire à la construction d'un navire de guerre, tandis que la *Domestication de la montagne avec l'énergie dynamique* traite de la réhabilitation d'une mine de charbon que l'APL reprend aux nationalistes. Ces récits prennent place dans le contexte de l'embargo économique que l'Occident imposa à la Chine. La rupture avec l'Internationale communiste entraîna également le retrait du soutien matériel et logistique de l'URSS. La Chine dut également faire face aux pénuries engendrées par le Grand Bond en avant (1958-1960). Tous ces éléments rappellent que la cause des ouvriers est la colonne vertébrale de la nation et que leur production est liée à son destin, voire au destin du prolétariat du monde entier.

Le fait de dépeindre les ouvriers comme les maîtres de la nation implique l'idée d'appartenance à une nation. Dans tous les films évoqués, le récit souligne la conscience des protagonistes d'appartenir à une nation et leur compréhension du lien existant entre leur secteur et d'autres, travaillant de concert pour assurer la bonne marche de la nation et sa modernisation.

La symbolique des « maîtres » est essentielle au parti pour favoriser la cohésion sociale et garantir le soutien social et politique de la population. Dans tous ces films, les ouvriers sont représentés comme entièrement acquis aux intérêts de la nation, ce qui entraîne le soutien à la cause d'autres secteurs, comme l'agriculture. L'individu est incorporé au programme de modernisation nationale. Le récit des « maîtres » se concentre sur le projet de construction nationale chinoise qui fait constamment face à des problèmes comme le manque de ressources ou de soutien technique. La coopération entre différents secteurs est extrêmement forte dans chacun de ces films et les contradictions du commerce intérieur entre différentes régions sont dépassées grâce au soutien matériel et spirituel constant que les ouvriers parviennent à susciter. Contrairement au mode de production capitaliste, où les travailleurs peuvent être vus comme aliénés par leurs produits et vivant dans un état d'isolation, les films de cette période soulignent que leur travail est essentiel à la survie des autres industries et que les unes et les autres doivent être connectées comme un tout. Cela est particulièrement important dans la mesure où les produits de l'industrie lourde ne semblent pas avoir une signification particulière pour la vie personnelle des ouvriers qui les fabriquent. *Les Pionniers* est parsemé d'anecdotes relatant la coopération entre des secteurs en apparence distincts les uns des autres. Dans une scène, Zhou empêche une ouvrière d'utiliser le précieux diesel pour enlever le pétrole qu'elle a sur les mains et l'encourage plutôt à utiliser de la soude caustique à la place. L'ouvrière lui rappelle que la soude caustique brûle les mains, et Zhou lui répond « le diesel est le sang et la sueur de tous les membres de notre nation. Il est importé des pays étrangers en échange de biens que nous produisons ».

Le début des *Années ardentes* affiche la dimension spatiale et temporelle de la nation : la scène d'ouverture se déroule dans l'aciérie de Shanghai, où les métallos entendent l'arrivée du nouvel an à travers un haut-parleur et attendent le retour de leur collègue Zhao Sihai. Pendant ce temps, Zhao Sihai est sur le chemin du retour vers l'usine après sa visite à une fonderie amie. Dans le train, Zhao entend la radio annoncer la nouvelle année et un résumé des événements nationaux et internationaux de l'année passée, et semble perdu dans ses pensées. Ici, la nation est une communauté imaginaire [47] qui

45. Par exemple, dans *Dompter les montagnes avec l'énergie dynamique*, le nom du héros principal, Jiao Kun, signifie « Grande Montagne » ; dans *Les Années ardentes*, le nom de Zhao Sihai signifie « le monde entier » et dans *Le Géant d'acier*, le nom du héros Dai Jihong signifie « héritage de grandeur ».

46. Dans son article « Cultural Revolution Model Opera Films and the Realist Tradition in Chinese Cinema » (*art. cit.*), Jason McGrath affirme que les films *Yangbanxi* réalisés pendant la Révolution culturelle atteignent un point culminant du point de vue du formalisme et de la stylisation cinématographique. Cela crée une telle distance entre la représentation et l'expérience quotidienne des spectateurs que ces œuvres d'art perdent totalement leur pouvoir idéologique.

47. Voir Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991 (publié en français sous le titre : *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996).



Image 1 – Les images contrastées du héros Zhao Sihai et de l'ennemi de classe Ying Jiapei dans *Les Années ardentes* (1974). © Shanghai Film Studio



Image 2 – Le « regard réaliste socialiste » du héros Zhou Tingshan dans *Les Pionniers* (1975). © Changchun Film Studio

a été créée et renforcée par l'acte d'écouter la radio et à travers un calendrier national unifié. Dans la scène suivante, Zhao rencontre un officier de la marine dans le wagon qui évoque l'urgence d'élaborer un nouvel alliage spécial. La connexion entre les différentes localités est établie, et la fonderie de Shanghai est intégrée dans le projet de modernisation de la nation. À la fin de l'histoire, Zhao et ses collègues sont invités à voir le voyage inaugural de la flotte produite à partir de l'alliage qu'ils ont réalisé et prennent leur part de fierté et de gloire de cet accomplissement. Au lieu d'être aliénés et divisés, les ouvriers voient ainsi leur travail se matérialiser et célèbrent leur contribution aux autres secteurs et à la construction de la nation.

Alors que le thème des ouvriers comme colonne vertébrale de la société traverse les quatre films, leur légitimité de classe d'avant-garde découle de bien d'autres aspects. S'opposant à la motivation purement financière qui pousse les travailleurs migrants à s'insérer sur le marché libéralisé du travail, dans ces films, les ouvriers s'attèlent à leur tâche productive avec fierté, dignité et une dévotion sublime à l'accroissement des forces de la nation. Et à la différence des migrants ruraux, dont la valeur dans le marché néolibéral se réduit à du « travail bon marché », le travail de ces ouvriers est doté d'une valeur à dimension symbolique au moins autant que matérielle. Pour construire une nation forte et indépendante, la Chine a besoin de pétrole, d'acier, et de minerais produits par les forces les plus progressistes politiquement, c'est-à-dire les ouvriers.

Les nouveaux longs métrages ont été principalement réalisés par des réalisateurs réputés. Les compétences rares requises pour les mener à bien ont imposé aux décideurs politiques radicaux de faire appel à des artistes dont les positions politiques pouvaient être considérées comme discutables. Leur réalisation fut donc d'une relativement bonne qualité. *Les Pionniers*, par exemple, bénéficie de remarquables prises de vue. Le contraste entre la blancheur de la neige, la noirceur de l'appareil de forage et la structure massive de la tour du puits au beau milieu des plaines désolées du Nord constitue une toile de fond parfaite pour illustrer l'échelle des activités industrielles. La représentation stéréotypée et esthétisée des héros, classique dans les « œuvres modèles » (*Yangbanxi*), est encore très présente dans ces films. Par exemple, les héros principaux sont toujours au centre du cadre, contrairement à l'ennemi (image 1). Des poses théâtrales comme le typique « regard réaliste socialiste » sont aussi fréquemment rencontrées [48] (image 2).

Les travailleurs et les intellectuels

Un autre angle d'analyse de l'image des ouvriers comme une construction sociale dans le cinéma socialiste consiste à partir des relations qu'ils entretiennent avec d'autres groupes sociaux, comme les paysans, les soldats ou les intellectuels. Parmi les différentes possibilités, les relations des ouvriers aux intellectuels sont remarquables dans les quatre films considérés. Alors que les ennemis de classe – les propriétaires, les capitalistes et les impérialistes – sont souvent représentés comme les antithèses de l'idéal héroïque des ouvriers, la représentation des intellectuels sert de faire-valoir à l'image idéalisée des ouvriers. Certaines de leurs qualités, comme la constance, la foi inébranlable dans la ligne du parti, l'audace de mettre de nouvelles idées en pratique, la fraternité et ainsi de suite, sont souvent mises en valeur, non à travers leur confrontation avec les ennemis de classe mais davantage par le biais de leurs interactions avec les intellectuels. Sans la présence de ces faire-valoir, ces qualités auraient pu demeurer invisibles.

L'omniprésence d'intellectuels dans les films réalisés pendant la Révolution culturelle n'est pas une coïncidence. Depuis la catégorisation officielle de 1950 et l'organisation sociale qui en découlait, les intellectuels chinois constituaient une catégorie éminemment visible [49]. En analysant une comédie musicale très populaire dans les années 1960, *La Troisième sœur Liu* (*Liu san jie*), Eddy U affirme que la représentation cinématographique a constitué un élément important de l'arsenal de moyens symboliques mis en place par le PCC pour exercer un pouvoir symbolique et stimuler la mobilisation anti-intellectuelle pendant le Grand Bond en avant [50]. Dans la mesure où ces films ont pour sujet l'industrialisation et la modernisation de la Chine, les intellectuels et le pouvoir symbolique qu'ils détiennent sur la connaissance ne peuvent qu'être remis en question, et en particulier la relation qu'ils entretiennent avec les ouvriers en tant que groupe qui ne dispose d'aucun

48. Le regard réaliste socialiste caractérise de nombreuses scènes dans le cinéma socialiste. Il s'agit d'un « regard fixé sur l'horizon » (Stephanie H. Donald, *Public Secrets, Public Spaces: Cinema and Civility in China*, *op. cit.*, p. 62). Ce regard pourrait « indiquer la supériorité de la vision idéologique du héros romantique socialiste » (Jason McGrath, « Cultural Revolution Model Opera Films and the Realist Tradition in Chinese Cinema », *art. cit.*, p. 28).

49. Eddy U, « *Third Sister Liu* and the making of the intellectual in Socialist China », *The Journal of Asian Studies*, vol. 69, n° 1, février 2010, p. 57-83.

50. *Ibid.*

capital culturel. Autrement dit, la légitimité du statut des ouvriers comme maîtres de la société socialiste repose fortement sur l'adhésion à la représentation qui fait d'eux les maîtres de la technologie et de la connaissance.

L'intrigue des quatre films étudiés se construit autour de la recherche d'une solution à un problème technique. Chaque ouvrier a un ou plusieurs rôles qui peuvent être associés à des figures d'intellectuels, comme celui d'ingénieur, de technicien, ou de directeur d'usine. Bien qu'aucun d'entre eux ne soit le prototype du parfait héros socialiste, la plupart traversent un processus de transformation qui les amène à passer de positions politiques conservatrices vers des positions d'avant-garde. Dans *Les Pionniers,* on rencontre trois personnages qui peuvent être apparentés à des intellectuels : l'ingénieur en chef Zhang Yizhi, l'ingénieur en chef adjoint, qui est l'étudiant de Zhang, et le technicien Xiao Wei. Chacun présente des degrés différents d'affinité avec les ouvriers. Parmi les trois, Zhang a le plus d'échanges avec le héros Zhou Tingshan, et la dynamique de leur relation donne souvent le rythme de l'intrigue.

Au début du film, on nous rappelle que les intellectuels comme Zhang ne sont pas des ennemis de classe. Géologue, Zhang Yizhi vient dans le désert afin de chercher du pétrole pour le pays après avoir été diplômé de l'université. Avant de quitter précipitamment le gisement, des membres de l'assistance technique américaine proposent à Zhang d'aller vivre aux États-Unis mais ce dernier refuse. Le rêve de trouver d'importantes ressources de pétrole pour la Chine lui tient toujours à cœur. Il refuse également de leur communiquer les informations géologiques dont il dispose. Cette mise en scène qualifie Zhang, et par extension les intellectuels, d'agents patriotiques. Ce symbole est d'une importance capitale et contredit l'analyse d'Eddy U affirmant que l'anti-intellectualisme était un trait commun de tous les produits culturels des années 1950. L'idée que les intellectuels partagent la même vision que les ouvriers est mise en scène de manière flagrante dès les premières images du film. Ainsi, les intellectuels sont une partie constituante du récit patriotique de l'édification de la nation. La tension entre les intellectuels et les ouvriers n'est pas telle qu'ils en deviennent ennemis, mais les faiblesses des intellectuels permettent de faire ressortir les caractéristiques positives des héros. Dans *Les Pionniers*, ces traits positifs comprennent les éléments suivants :

En premier lieu, le courage et le caractère innovant des ouvriers contrastent avec l'attitude conservatrice des intellectuels et leur croyance aveugle dans les théories géologiques et les pratiques technologiques développées à l'étranger. L'ingénieur en chef Zhang Yizhi, malgré son enthousiasme après avoir découvert un grand gisement pétrolier pour sa nation, propose un plan fondé sur des méthodes traditionnelles d'extraction qui se limitent à une zone restreinte. Ce plan est critiqué par Zhou Tingshan et d'autres ouvriers qui souhaitent mettre en œuvre une nouvelle méthode d'exploitation à grande échelle.

En second lieu, la confiance de Zhou Tingshan dans la capacité des ouvriers à mettre en œuvre des innovations techniques et à résoudre les problèmes contraste avec la foi de Zhang dans la connaissance et l'expertise. Lorsque le premier forage d'essai n'apporte pas la preuve d'un gisement riche, Zhou suggère d'organiser un groupe de travail ouvrier pour réexaminer la conception, l'étalonnage et le contexte géologique ainsi que la situation dans la lutte des classes afin de trouver la raison de l'échec. Zhang, pleinement confiant dans sa propre conception des choses, est pris de court par cette suggestion. Il donne une réponse renfrognée : « je suis ingénieur en chef et pas simple membre d'un groupe de travail. Je vais faire une autocritique pour l'échec du forage initial. Mais il faut stopper l'opération immédiatement ! » Dans cette tentative d'asseoir son autorité, il se distingue des autres ouvriers en revendiquant la légitimité de son privilège.

En troisième lieu, à la différence de Zhou et des autres ouvriers qui conservent un degré élevé de conscience de classe, Zhang l'intellectuel est politiquement naïf, ce qui le rend parfois vulnérable aux manipulations des ennemis de classe comme Feng Chao dans ce film. Zhang craint en secret l'absence de gisements pétroliers d'importance en Chine, ainsi que les géologues occidentaux le lui avaient affirmé. Pour lui, il s'agit d'un problème technique et non d'une question idéologique ou politique. Le commissaire Hua rappelle à Zhang qu'il a tendance à considérer les problèmes techniques séparément des problèmes géopolitiques. De plus, les ouvriers, dans ce projet d'édification de la nation, doivent garder la main dans leur combat contre les ennemis de classe qui rôdent dans l'obscurité mais cherchent toujours des opportunités pour saboter le projet global d'édification de la nation.

La relation entre ouvriers et intellectuels dans ces films incarne la tension entre la logique de l'industrialisation et l'idéal socialiste, souvent représentée par les contradictions entre l'expertise technique et la conscience politique, ou le pouvoir des masses contre la bureaucratie. Ce paradoxe a été mis en lumière dans la littérature de la période précédant la Révolution culturelle. Toutefois, le conflit entre ouvriers et intellectuels est interne et ne suffit pas à résoudre la tension inhérente à toute situation révolutionnaire grâce à la création d'un ennemi imaginaire totalement extérieur pour la conscience de soi de l'ouvrier [51]. Les films présentés ici en revanche construisent invariablement un ennemi de classe. Ceux-ci sont souvent présentés sous les traits d'espions nationalistes. Tant dans la *Domestication des montagnes avec l'énergie dynamique* que dans les *Années ardentes*, les héros finissent par attraper l'ennemi la main dans le sac, au moment où il allait commettre son sabotage, et ce faisant, ils renforcent la légitimité morale et politique de la lutte des classes qui domine la construction de ces récits socialistes.

Les travailleurs : conjuguer le passé au présent

Malgré l'importance capitale du cinéma et la popularité de ces longs métrages dans la vie des gens ordinaires pendant la Révolution culturelle, nous savons peu de choses sur la manière dont ces films ont été perçus à l'époque, et encore moins sur la manière dont ils sont perçus aujourd'hui. Des études récentes ont essayé d'écarter le mythe selon lequel le public était une masse homogène facilement dupée par la propagande et remarquent qu'il s'agissait d'un ensemble d'individus possédant chacun leurs propres intérêts et priorités et qui étaient très disparates dans le temps, l'espace et par l'expérience. Même pendant la Révolution culturelle, le public pouvait réagir aux films d'une manière qui dépendait de ses intérêts personnels [52]. Une recherche historique sur la manière dont ces films ont été perçus à l'époque serait d'une importance capitale mais ce travail se limite à étudier comment les ouvriers se remémorent ces œuvres. Plus particulièrement, il s'agit de comprendre si le récit des « maîtres de la nation » fait encore sens pour les ouvriers dans l'environnement post-maoïste.

Les réformes économiques des années 1980 ont eu pour conséquence une baisse conséquente du nombre d'entreprises d'État. Ce processus a eu des effets dévastateurs, détruisant près de 40 % des emplois ouvriers exis-

51. Li Yang, « Gongye ticai, gongye zhuyi yu "shehui zhuyi xiandai xing": *Chengfeng polang* zai jiedu » (Le sujet industriel, l'industrialisme, et la « modernité socialiste » : Relire *Contre vents et marées*), *art. cit.*

52. Wang Zhuoyi, *Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951-1979, op. cit.*, p. 181.

Tableau 1 – Informations relatives aux personnes interviewées

Nom	Province	Ville	Âge	Niveau d'études	Secteur industriel	Emploi	Trajectoire sociale	Durée en poste
Xu XJ	Shandong	Qingdao	65	Lycée	Outillage lourd	Ajusteur	A remplacé son père dans l'usine	19 ans
Song XT	Shandong	Qingdao	54	Lycée	Filature de coton	Tisserand	A remplacé sa mère dans l'usine	27 ans
Qin LF	Henan	Yima	65	Université	Chimie	Ajusteur	Affecté après le service militaire	22 ans
Li YC	Heilongjiang	Anshan	61	Lycée	Fonderie	Fondeur	Recrutement direct	8 ans
Zhu RL	Chongqing	Chongqing	74	Lycée	Fonderie/ Tissage	Fondeur	Recrutement direct	34 ans
Zhou GS	Jiangsu	Taixing	73	Apprentissage	Outillage lourd	Machiniste	De retour de Shanghai	42 ans
Zhou MC	Jiangsu	Taixing	62	Lycée	Outillage lourd	Tourneur	Recruté dans la commune	40 ans
Ren H	Jiangsu	Taixing	43	Université	Outillage lourd	Ingénieur	Affecté par le gouvernement	24 ans
M. Zhang	Shanghai	Shanghai	60	Lycée	Médias	Typographe	Affecté par le gouvernement	42 ans

tants entre 1993 et 2006 [53]. La perte de 65 millions d'emplois a été accompagnée par une dégradation des conditions sociales et politiques des ouvriers. Tandis que le déclassement économique, politique et social des ouvriers a attiré l'attention des chercheurs [54], la transformation du point de vue symbolique a été peu étudiée. La recherche de Ching Kwan Lee [55] montre que le concept des ouvriers comme « maîtres de la nation » fonctionnait pour les ouvriers comme une norme leur permettant de comparer passé et présent, critiquant le gouvernement pour ne pas avoir tenu ses promesses. Mes entretiens menés avec des ouvriers qui ont grandi avec ces films font écho aux thèmes identifiés par Lee. Tandis que les films donnent une image de la subjectivité comme conscience politique principalement, les personnes interrogées ne font plus appel au discours de la « classe d'avant-garde », témoignant ainsi de l'abandon du système de références antérieur [56]. Toutefois, des souvenirs nostalgiques sont invoqués à de nombreuses reprises comme une manière de « non seulement témoigner du passé à partir du présent, mais aussi pour parler du présent en fonction du passé » [57]. La reconstruction nostalgique du passé est souvent sélective puisqu'elle « exprime non pas l'amour du passé, mais une vision vitale résistant au discours historique dominant du présent » [58]. La description de Rofel de la nostalgie socialiste des ouvriers m'a été très utile dans l'analyse des réactions de mes enquêtés à ces films. Comme la cohorte d'ouvriers du textile dans son enquête, mes interviewés m'ont communiqué « une généalogie sélective de la subjectivité socialiste, délibérément construite en réaction à une tendance à la marginalisation dans l'ère post-maoïste » [59]. Cela a conduit à différentes réponses sur les deux thèmes préalablement abordés : le récit des « maîtres de la nation » et le récit sur la relation entre les ouvriers et les intellectuels. Le premier thème, malgré son caractère relativement creux et schématique qui le rendait moins convaincant, semble recueillir davantage les suffrages des ouvriers – bien qu'on puisse penser que ces derniers ont aussi fait des choix stratégiques en préférant mettre en avant ce thème. Les ouvriers n'ont pas fait beaucoup de références à la lutte des classes mais ils ont souligné l'identification à la nation, la propriété collective de l'entreprise et la valorisation du travail. La supériorité de la conscience politique des ouvriers sur celle des intellectuels a toutefois perdu de son actualité, indiquant que les ouvriers s'identifient désormais avec la valorisation postsocialiste de la science, de la technologie et des intellectuels comme l'incarnation de la connaissance et du pouvoir.

Les neuf personnes interrogées sont toutes des ouvriers et la plupart ont commencé à travailler avant les années 1980. Elles ont été recrutées dans quatre provinces et une métropole, dont la province du Henan en Chine centrale, le Shandong à l'Est, Chongqing à l'Ouest et le Heilongjiang au Nord-Est. Les usines dans lesquelles ces ouvriers ont travaillé sont également variées, allant de l'industrie de la défense aux industries légères en

53. William Hurst, *The Chinese Workers after Socialism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
54. Voir Ching Kwan Lee, Sarosh Kuruvilla et Mary Gallagher, *From the Iron Rice Bowl to Informalization: Market, State, and Workers in a Changing China*, Ithaca, Cornell University Press, 2011 ; William Hurst, *The Chinese Workers after Socialism, op. cit.* ; Ching Kwan Lee (éd.), *Ethnographies of Labor and Workplace Transformation*, Londres, Routledge, 2007 ; Dorothy Solinger, *States' Gains, Labor's Losses: China, France and Mexico Choose Global Liaisons, 1980-2000, op. cit.* ; Pun Ngai, *Made in China: Women Factory Workers in a Global Workplace, op. cit.* ; Lisa Rofel, *Other Modernities: Gendered Yearnings in China After Socialism*, Berkeley, University of California Press, 1999.
55. Ching Kwan Lee, « What was Socialism to Chinese Workers? Collective Memories and Labor Politics in an Age of Reform », *art. cit.*, p.143.
56. Lisa Rofel, *Other Modernities: Gendered Yearnings in China after Socialism, op. cit.*, p. 96-127.
57. *Ibid.*, p. 129.
58. Wang Ban, *Illuminations from the Past: Trauma, Memory, and History in Modern China*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 5.
59. Lisa Rofel, *Other Modernities: Gendered Yearnings in China after Socialism, op. cit.*, p. 128-129.

passant par l'industrie lourde. L'entretien a été informel et réalisé par téléphone. Chacun a duré près d'une heure. Tous les entretiens furent assez peu directifs, afin de concilier la nécessité de considérer des notions très vastes tout en permettant à chacun d'exprimer ses points de vue personnels. Le Tableau 1 résume les informations concernant chaque personne interrogée.

Parmi les 4 films mentionnés ici, celui dont les interviewés se souviennent le mieux est *Les Pionniers*. Ils s'identifient tous fortement au personnage principal, surtout à sa dévotion au travail, à son sens des responsabilités pour la nation et à son sacrifice personnel. Qin LF, un ouvrier de 65 ans qui a passé sa vie à travailler dans l'usine chimique de Qianjin (autrement connue par son nom de code dans le système militaire comme Usine n° 965 du Troisième Front) [60], a tenu les propos suivants : « Je me souviens que le personnage principal a sauté dans la boue quand le mixer s'est bouché. La première génération d'ouvriers du pétrole a véritablement mis en place un modèle de responsabilité et de sacrifice au travail pour la prospérité de la nation » [61].

L'admiration de Qin pour la première génération de travailleurs se retrouve dans presque tous les autres entretiens. Tous les travailleurs interrogés sont fiers des usines dans lesquelles ils ont travaillé, et du fait qu'elles aient été des entreprises d'État qui ont joué un rôle important dans l'édification de l'économie nationale. Les interviewés ont évoqué ces entreprises par des vocables affectueux comme « bonnes vieilles entreprises d'État » (*lao guoying* 老国营), « grandes entreprises d'État » (*da guoqi* 大国企), et « bonnes vieilles unités de travail » (*lao danwei* 老单位), etc. Une sensation de perte est omniprésente dans ces différents discours portant sur leurs expériences personnelles. Il est très difficile de ne pas percevoir la tonalité triste, remplie de douleur et parfois de colère des récits de mes interlocuteurs portant sur cette ère perdue. Même si la réforme a pris des formes différentes pour chaque secteur industriel et chaque usine dans lesquels ces ouvriers étaient engagés, leurs histoires étaient toutes marquées par la même inquiétude : ce qui était autrefois « notre » est désormais « leur ». Ils ne sont plus les maîtres de la nation ou les propriétaires de leurs unités de travail ainsi que le représentaient les films, et le processus de changement n'est ni transparent, ni justifié. Les ouvriers étaient totalement conscients du fait que ces représentations de la classe ouvrière étaient très romancées dans les films. M. Zhang, par exemple, affirme avoir réalisé que l'idéalisation de la classe ouvrière était allée trop loin dès 1973, alors qu'il venait de rejoindre l'équipe d'impression d'un journal [62].

Zhou MC, qui a travaillé à l'usine d'outillage de Taixing pendant 40 ans, se souvient distinctement du moment où le statut de cette entreprise d'État a changé et reste encore incrédule :

> Le directeur de l'usine est parti en voyage dans la province du Shandong pour apprendre de leur expérience de la réforme. Il a convoqué une réunion dès son retour. Et voilà ce qu'il a dit : « je vais vendre cette usine à quiconque a de l'argent. Si personne ne fait une offre, je vais la donner ». Comment un directeur d'entreprise d'État peut-il parler ainsi ? [63]

D'après Zhou, l'usine fut par la suite transformée en une société par actions, dont la plupart ont été confiées à un petit nombre de membres actifs de la direction. Elle a ensuite fusionné avec une plus grande société, jusqu'à ce qu'elle devienne complètement privée. À chaque étape, les avantages et les droits sociaux des ouvriers étaient réduits en échange d'une compensation unique, correspondant généralement à quelques années de salaire.

Dans tous les films, le travail est conçu comme le droit inaliénable des ouvriers. La valeur du travail est évoquée par la plupart des personnes interrogées. Elles apprécient les compétences qu'elles ont acquises, même si certaines pensent qu'elles ne sont pas très complexes. Elles partagent toutes aussi l'idée que leur travail a été important pour la production des usines et pour l'édification de la nation. Elles n'expriment aucun sentiment d'aliénation, elles ne pensent pas avoir été comme des robots dans la chaîne de montage supervisés uniquement par des managers et des ingénieurs. Les innovations techniques étaient encouragées et les travailleurs ordinaires étaient invités à contribuer, comme les ingénieurs et les techniciens, ainsi que l'illustre le récit de Li YC de la société de sidérurgie d'Anshan, une des plus grandes fonderies du district industriel du Nord-Est de la Chine.

> Nous nous sentions responsables de la qualité des tuyaux et les équipes de production étaient en compétition pour être les plus productives. Il y avait des réunions avant le travail, et des réunions après le travail, lors desquelles nous discutions des manières d'améliorer la productivité et d'augmenter la quantité. Les travailleurs restaient souvent jusqu'à minuit pour essayer de résoudre des problèmes techniques [64].

Toutefois, la plupart des ouvriers décrivent leur travail comme physiquement très exigeant. Presque tous les interviewés font référence à la difficulté de leur travail. Certains s'identifient complètement aux protagonistes de ces films, qui sont totalement investis dans leurs tâches. La passion dévorante pour leur travail, romancée dans les films, est en réalité souvent mâtinée de récits relatant la fatigue physique et les mauvaises conditions de l'existence quotidienne, associées au dénuement matériel. Lorsque j'ai demandé à un proche de m'aider à contacter des ouvriers qui ont commencé à travailler avant la Révolution culturelle à la fonderie d'Anshan, on m'a répondu que l'espérance de vie de ces derniers dépassait rarement les 70 ans. La plupart décédaient de pneumoconiose, plus connue sous le nom de maladie du poumon noir, due à la pollution dans l'atelier. Parfois, les conditions de travail pouvaient être traumatisantes. Li YC, qui a travaillé dans un atelier de fabrication de tubes, a quitté son travail après un accident, pendant lequel de l'acier liquide chauffé à 1 500 °C a débordé et failli faire fondre ses orteils.

Aux yeux de la plus ancienne génération d'ouvriers, à l'image de Qin, les thèmes dépeints dans le film, par exemple la dévotion des ouvriers à leur travail et leurs compétences et leur capacité d'innovation technologique et de direction, concordent avec leurs expériences réelles. Cette perspective tranche fortement avec la manière dont ces films ont été perçus par des ouvriers plus jeunes et encore en activité. Sur un blog en ligne, un ingénieur nommé Hou Fudou qui travaille dans une grande entreprise pétrolière a décrit la manière dont *Les Pionniers* a été perçu par ses collègues plus jeunes quand le syndicat de la société a organisé une projection en septembre 2009 pour

60. L'usine chimique de Qianjin fait partie du projet monumental de 1964 visant à construire des complexes militaro-industriels dans des zones éloignées et sécurisées de l'intérieur du pays en préparation à d'éventuelles attaques étrangères. L'usine est située dans la région montagneuse au sud de Luoyang, capitale de la province du Henan, au centre de la Chine. Ses principaux produits incluent des matériaux explosifs, des détonateurs, des fusées, des grenades, etc.
61. Entretien téléphonique avec Qin LF, réalisé en mandarin, 16 août 2013, Perth.
62. Entretien téléphonique avec M. Zhang, réalisé en mandarin, 7 janvier 2015, Perth.
63. Entretien téléphonique avec Zhou MC, réalisé en mandarin, 11 septembre 2013, Perth.
64. Entretien téléphonique avec Li YC, réalisé en mandarin, 28 septembre 2013, Perth.

commémorer le 60e anniversaire de la fondation de la République populaire de Chine et le 50e anniversaire de la découverte du gisement de Daqing :

> Il convient de le dire, ce film industriel a inspiré une génération de Chinois, en particulier les ouvriers [...]. Toutefois, hier soir, ce film a connu son Waterloo lorsqu'il a été projeté à un public composé par la nouvelle génération d'ouvriers nés dans les années 1980 et 1990. En contraste saisissant avec les salves d'applaudissements qu'il recevait lorsqu'il était diffusé en plein air dans le passé, des torrents de rires ont secoué le luxueux cinéma dans lequel il a été projeté hier. Beaucoup de jeunes gens l'ont ainsi taxé de « comédie de l'année » [65].

Hou a retenu quatre éléments qui ont déclenché des rires. En premier lieu, lorsqu'ils rencontrent des problèmes, Zhou Tingshan et les autres ne recherchent pas des solutions scientifiques mais se tournent vers les œuvres fondatrices du président Mao. Le plan serré de Zhou parcourant les travaux de Mao pendant sa pause déjeuner fut le moment le plus « apprécié », de nombreux jeunes gens le comprenant comme une parodie dans le style du comédien hongkongais Stephen Chow. En second lieu, les personnages principaux ont des postures et des expressions exagérées et sont représentés comme trop parfaits. En troisième lieu, la mère et l'épouse de Zhou, censées être des villageoises, parlent dans un style châtié. Enfin, Zhou, à la tête de la brigade de forage, va souvent au quartier général pour faire des critiques franches du plan stratégique.

La description de Hou souligne les principes esthétiques et idéologiques clés promus par le film qui sont devenus aujourd'hui obsolètes ou anachroniques. En premier lieu vient l'idée que la pensée et la conscience politique sont essentielles dans la résolution de problèmes quotidiens. Avec l'économie de marché, la centralité de la « politique aux commandes » a laissé sa place au « centre de gravité économique ». L'utilitarisme a pris la place de l'idéologie politique. En second lieu, la tendance à représenter les personnages modèles comme étant parfaits est devenue parodique. En troisième lieu, la croyance selon laquelle les paysans et les ouvriers sont capables d'être la force directrice de l'édification nationale n'est plus admise aujourd'hui. Enfin, le principe considérant que les ouvriers ordinaires ont le droit de participer à la gestion de l'entreprise de concert avec les cadres et les technocrates, un principe défini par la « Constitution d'Angang » [66] qui garantit une forme de démocratie économique [67], a été oublié [68].

Toutefois, il est intéressant de noter que, face à des conflits sociaux et des protestations de masse de la part d'ouvriers licenciés, l'actuelle direction du PCC a recommencé à diffuser le discours socialiste sur les ouvriers industriels. Les médias officiels comme le *Quotidien du peuple* [69] affichent des modèles comme Sun Bo, un Zhou Tingshan contemporain dans l'industrie pétrolière, dont la vie a été abrégée par une attaque cardiaque causée par un excès de travail en tant que chef de mission d'une compagnie pétrolière d'État dans l'exploration de gisements pétroliers outre-mer. Les faits, l'esprit et les traits de Zhou Tingshan ont été répliqués dans la louange de Sun Bo. Sun, toutefois, est un manager possédant une maîtrise d'ingénieur acquise aux États-Unis. Et affirmer que cette nouvelle hypostase de l'esprit de « l'Homme d'acier » séduit les ouvriers contemporains peut être mis en doute.

Conclusion

Cet article cherche à combler un manque dans l'étude du cinéma chinois en se penchant sur un groupe fort négligé, la classe ouvrière, lors d'une période très négligée également, la Révolution culturelle. Il affirme que les films produits pendant cette période ne peuvent pas être totalement détachés de leurs prédécesseurs tournés avant la Révolution culturelle. Les films ayant pour thème la production industrielle produits pendant cette période tournent autour de la même question, à savoir ce qu'il adviendra « le matin suivant le Grand soir ». Les éléments qui constituent la subjectivité de la classe ouvrière dans les premiers travaux du genre [70], comme la bureaucratie managériale, la participation démocratique à la direction, le sens de la dignité et de la propriété de la classe ouvrière, la valeur du travail et le rôle de la connaissance et de l'expertise, ont continué à être exploités dans ces films. Ces œuvres reposent aussi sur la construction de la relation contrastée, parfois conflictuelle, des ouvriers, des intellectuels et des ennemis de classe. Les entretiens avec les ouvriers ont montré que le récit portant sur les « maîtres de la nation », tout en ayant perdu de sa pertinence du fait de la tendance actuelle de distanciation par rapport au passé idéologique, confère toujours aux ouvriers des éléments permettant de critiquer l'absence de considération à leur égard pendant l'ère des réformes. Les souvenirs des ouvriers ont estompé le caractère creux des images et ils utilisent ces films comme des références pour critiquer le déclassement des ouvriers pendant l'ère des réformes. Contrairement à ce qu'affirme Ching Kwan Lee, le fait de se rappeler le passé ramène au présent. Tout à fait conscients de la diminution de leur valeur en tant que sujets sociaux, les ouvriers invoquent ces images comme le témoignage puissant d'une alternative possible à l'économie de marché et révèlent ainsi « l'historicité » [71] de ce système. Les récits des « maîtres », tout archaïques et absurdes qu'ils paraissent aujourd'hui, pourraient encore constituer une ressource morale et émotionnelle pour les ouvriers afin de leur permettre de recouvrir un sens de la solidarité.

Traduit par Matei Gheorghiu.

Qian Gong est maître de conférences à la School of Education, Faculty of Humanities, Curtin University, GPO Box U1987, Perth, Western Australia, 6845 (q.gong@curtin.edu.au).

65. Hou Fudou, « Dianying *Chuangye* yuan he cheng xiju? » (Pourquoi le film *Les Pionniers* est-il devenu une comédie ?), 2009, http://blog.ifeng.com/article/3130004.html (consulté le 21 octobre 2012).
66. La Constitution d'Angang est la constitution de la société Angang Steel Company conçue en 1960 pour briser le modèle de management rigide, vertical et directif et inciter les ouvriers à s'investir activement dans la gestion de l'entreprise et l'innovation technologique.
67. Voir Cui Zhiyuan, « Angang Xianfa yu hou Fute zhuyi » (La Constitution d'Angang et le post-fordisme), *Dushu* (Lire), vol. 1996, n° 3, p. 13-23.
68. Yuezhi Zhao a remarqué que l'esprit de la « Constitution d'Angang » n'a pas été « abandonné », comme c'était écrit dans une version antérieure de l'article, mais bel et bien « rejeté ».
69. « Zhongyang zuzhibu zhushou Sun Bo tongzhi "quanguo youxiu gongchandangyuan" chenghao » (Le comité central du PCC a accordé au camarade Sun Bo le titre de « Membre national d'élite du PCC » à titre posthume), *Renmin ribao* (Quotidien du peuple), 21 février 2013, p. 8.
70. Voir les discussions *in* Cai Xiang, *Geming/xushu: Zhongguo shehui zhuyi wenxue – wenhua xiangxiang (1949-1966)* (Révolution et récit : l'imaginaire culturel et littéraire dans la Chine socialiste [1949-1966]), *op. cit.* ; Li Yang, « Gongye ticai, gongye zhuyi yu "shehui zhuyi xiandai xing": *Chengfeng polang* zai jiedu » (Le sujet industriel, l'industrialisme, et la « modernité socialiste » : Relire *Contre vents et marées*), *art. cit.*, et Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature, op. cit.*
71. Voir Ching Kwan Lee, « What was Socialism to Chinese Workers? Collective Memories and Labor Politics in an Age of Reform », *art. cit.*, p. 163.