



Perspectives chinoises

2012/2 | 2012

Mao aujourd'hui : une icône politique pour une époque prospère

Propagande et pastiche

Visions de Mao dans La Fondation d'une république, Début de la grande renaissance et Let the Bullets Fly

Sebastian Veg

Traducteur : Camille Richou



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5739>

ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 4 juin 2012

Pagination : 45-58

ISBN : 979-10-91019-03-3

ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Sebastian Veg, « Propagande et pastiche », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2012/2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/5739>

meux Emperor Entertainment Group, basé à Hong Kong et dirigé par le non moins étonnant magnat Albert Yeung⁽⁷⁾. Les deux films utilisent la même formule : un casting prestigieux de stars chinoises, et plus largement d'acteurs asiatiques sinophones, qui apparaissent dans des rôles-caméos selon le principe du cabaret, permettant un effet de reconnaissance par le public⁽⁸⁾. *La Fondation d'une république* a été un grand succès commercial, totalisant 420 millions de yuans au box-office (voir tableau : Les recettes les plus élevées du cinéma chinois) pour un coût annoncé de seulement 30 millions de yuans⁽⁹⁾. *Début de la grande renaissance* n'a pas obtenu les résultats attendus étant donné le coût annoncé avoisinant les 100 millions de yuans, bien que les recettes n'aient finalement peut-être pas été aussi basses que cela a pu être suggéré, grâce aux ventes de billets groupés à diverses entités publiques ou affiliées à l'État⁽¹⁰⁾. Dans une interview, Huang Jianxin explique l'origine de *La Fondation d'une république* : « En octobre dernier [2008], la SARFT a ordonné à Han Sanping de réaliser dans un style documentaire un film complet et solide qui donne une image positive de la création de la Chine nouvelle »⁽¹¹⁾. Il n'y a donc pas le moindre doute sur l'enchaînement hiérarchique qui a donné naissance au film, et à l'agrément dont il a bénéficié au plus haut niveau.

Les deux films se caractérisent par l'expression d'une nouvelle volonté au sein de l'État-parti : loin d'édulcorer ou de sublimer les grands épisodes de l'histoire du Parti, celui-ci s'efforce d'en faire des icônes culturelles et commerciales autour desquelles structurer un récit national basé sur une idéologie réemballée. On aurait pu penser que, dans la Chine ultra capitaliste des années 2010, la fondation du PCC, en 1921, par un petit groupe d'utopistes idéalistes et anarchistes n'intéressait pas grand monde : au contraire, le Parti a jugé bon de parer les événements historiques comme celui-ci de nouveaux atours pour réaffirmer sa légitimité dans cette nouvelle ère. L'observation de Yuezhi Zhao reste valable lorsqu'elle écrit qu'« au lieu de "faire ses adieux à la révolution", le PCC, tout en adoptant l'économie de marché, continue de s'appuyer sur certains aspects de son héritage révolutionnaire pour maintenir sa domination, à la fois au niveau normatif et tactique »⁽¹²⁾. En effet, les deux films sont clairement structurés autour de la figure de Mao Zedong, joué dans un cas par Tang Guoqiang, spécialiste des rôles de sosie du Grand Timonier, et dans l'autre par la jeune idole qui venue du cinéma indépendant, Liu Ye, dont la ressemblance physique avec le président est parfois saisissante. Trois décennies après sa mort et le verdict historique rendu par la résolution de 1981, il est tout de même remarquable que Mao reste au centre du principal récit historique de la Chine moderne présenté par le gouvernement chinois.

Repositionner Mao

Quelle image de Mao le Parti souhaite-t-il présenter aujourd'hui ? Premièrement, elle est strictement limitée du point de vue temporel. Notons que les films prennent l'histoire à rebours. Le premier, sorti en 2009 pour le 60^e anniversaire de la République populaire de Chine (RPC), se déroule pendant la guerre civile, entre 1945 et 1949, et culmine avec la proclamation de la République populaire et l'établissement de ses principales institutions. Le second, sorti en 2011 pour le 90^e anniversaire de l'établissement du PCC, couvre la première décennie de la République de Chine et se termine par la création du Parti communiste en 1921. Paradoxalement, même si c'était prévisible, les deux films éludent toute représentation de la RPC après 1949, ce qui aurait pourtant semblé naturel au regard des deux commémorations. Cette omission délibérée peut être imputée, comme j'ai essayé de le mon-

trer précédemment, à l'absence de consensus sur l'interprétation de ce segment de l'histoire au sein même de l'appareil du pouvoir. Une démarche d'occultation identique a caractérisé la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Pékin, en 2008, où le récit national a été articulé autour des « quatre grandes inventions » et des réalisations culturelles de l'histoire prétendument multimillénaire de la Chine⁽¹³⁾.

Cette approche est cohérente – bien qu'elle soit peut-être encore plus prudente – par rapport à « la résolution sur certaines questions de l'histoire de notre Parti » de 1981, qui distingue cinq périodes : avant 1949 et de 1949 à 1956, au cours desquelles la ligne du Parti et la direction de Mao sont jugées « correctes » ; la décennie 1956-1966, entachée par quelques erreurs dont la responsabilité est partagée entre Mao et la direction collective, et la « décennie de la Révolution culturelle » de 1966 à 1976, qui est entièrement condamnée, y compris le rôle de Mao. Enfin, sans surprise, l'ère post-Mao est approuvée. Cependant, le jugement définitif du Parti sur Mao reste positif⁽¹⁴⁾. Ce jugement sert, dans une large mesure, de référence à une série de films des années 1980 centrés sur Mao et qui traitent de l'histoire dans sa version officielle ; auxquels s'est ajouté dans les années 1990 un

7. Sur Albert Yeung, voir Thomas Crampton, « Allegations range from simple bribes to stock swindles », *The New York Times*, 23 juillet 2003, www.nytimes.com/2003/07/23/news/23iht-pop.html ; « Rigged music awards and bribery scandal linked to powerful and feared tycoon », *Asian Pacific Post*, 24 juillet 2003, www.primetimecrime.com/APNS/20030724riggedawards.htm ; Augustine Tan, « Mugabe's Hong Kong hideaway », *Asia Times*, 28 février 2009, www.atimes.com/atimes/China/KB28Ad01.html (consulté le 2 mai 2012).
8. Ces deux films ont donné naissance à au moins un film dérivé : *1911 (Xinhai geming)*, également sorti en 2011, réalisé et coproduit par Jackie Chan, avec le soutien de certains des bailleurs de fonds des deux précédents films officiels (notamment Shanghai Film Studio) : il peut être vu comme la contribution d'un Hongkongais patriote et une variante du récit officiel qui s'efforce de détourner l'attention du PCC pour se concentrer sur le personnage plus aimable et moins controversé de Sun Yat-sen, la figure peut-être trop littéraire (*wen*) du « père de la nation » (*guofu*, comme on l'appelle à Taiwan) et son doublon, plus martial (*wu*), Huang Xing, joué par Jackie Chan. Cependant, *1911* diffère des deux productions continentales dans la mesure où il n'a pas la même structure, organisée autour d'apparitions fugaces de célébrités, et où il ne cherche pas à construire une grande fresque historique autour de quelques personnages iconiques. Le film adopte plutôt le point de vue cantonais, il dépeint de façon très critique le « nordique » Yuan Shikai, qui est à peine égratigné dans *Début de la grande renaissance*.
9. Ce chiffre est donné dans « Han Sanping : Shuo ZhongYing yizhiduda geng zhunque », *art. cit.*
10. Le *New York Times* estime le coût de production à 12 millions de dollars US (Xiyun Yang, « People, You Will See this Film. Right Now », *The New York Times*, 24 juin 2011, www.nytimes.com/2011/06/25/movies/chinese-get-viewers-to-propaganda-film-beyond-the-great-revival.html, 2 mai 2012), tandis que le chiffre de *Nanfang Zhoumo* est de 70 millions de yuans ; voir Yuan Lei, « Heibang pian, zhenglun pian, qingchun pian » (Film de mafia, film politique et film de jeunesse), 17 juin 2011, <http://infzm.com/content/60462> (consulté le 2 mai 2012).
11. « Huang Jianxin : Jian guo da ye jue bu shi xuanchuan pian » (Huang Jianxin : *La Fondation d'une république* n'est absolument pas un film de propagande), *Nanfang Renwu Zhoukan*, 21 septembre 2009, [www.infzm.com/content/34713](http://infzm.com/content/34713) (consulté le 22 mai 2012). Huang poursuit en racontant sa convocation par Han dans son bureau en janvier 2010, le tournage du film bouclé en 120 jours pendant le printemps et achevé le 3 juillet avant d'être soumis à « 60 jours de visionnage et de contrôle (*shen kan*) par des experts de l'histoire, de la littérature et du cinéma ».
12. Yuezhi Zhao, « Sustaining and Contesting Revolutionary Legacies in Media and Ideology », in Sebastian Heilmann et Elizabeth Perry (éd.), *Mao's Invisible Hand*, Cambridge, Harvard Asia Centre, 2011, p. 208. Le chapitre de Zhao est principalement consacré au rôle de la presse et des médias.
13. Sur la cérémonie d'ouverture, voir Geremie Barmé, « China's Flat Earth: History and 8th August 2008 », *China Quarterly*, vol. 197, 2009, p. 64-86. Pour une analyse similaire sur l'ouverture du nouveau Musée national en 2009, voir Shelly Kraicer, « History in Progress, with Gaps: The National Museum of China », <http://dgeneratefilms.com/china-today/history-in-progress-with-gaps-the-national-museum-of-china-part-two> (consulté le 22 mai 2012). Voir aussi mon commentaire dans « 1911: The failed institutional revolution », *The China Beat*, 10 octobre 2011, www.thechinabeat.org/?p=3867 (consulté le 22 mai 2012) : « Il a fallu attendre plus d'un siècle après la chute de la Bastille pour que les citoyens français de toutes les tendances politiques se retrouvent à l'enterrement de l'icône républicaine Victor Hugo, un signe selon la phrase célèbre de l'historien François Furet que "la Révolution française était entrée au port". [Par contraste] l'absence d'un consensus minimal sur la nature de l'organisation étatique chinoise en dit long sur l'héritage ouvert de 1911. »
14. Voir « Résolution sur quelques questions de l'histoire de notre parti depuis la fondation de la République populaire », http://french.beijingreview.com.cn/zt/txt/201105/19/content_359311.htm (consulté le 19 juin 2012). Le passage clé sur Mao se trouve dans le paragraphe 18. Pour le texte original en chinois, voir « Guanyu jianguo yilai dang de ruogan lishi wenti de jueyi », http://news.xinhuanet.com/ziliao/2002-03/04/content_2543544.htm (consulté le 22 mai 2012).

flux grandissant de séries télévisées, probablement inspirées par les séries consacrées à la cour des Qing, devenues de plus en plus populaires alors que la télévision se répandait à travers le pays⁽¹⁵⁾. Comme le note Anne-Marie Brady, Mao a été remis à l'honneur par Jiang Zemin après l'écrasement de Tiananmen et au cours des préparatifs de la célébration du centenaire de la naissance du président : « Le discours de Jiang [en novembre 1989] était truffé de citations de Mao et d'allusions aux théories maoïstes sur le travail de propagande. Dans une réaction violente contre la démaoïsation des années 1980 et les dommages perceptibles qu'elle avait infligés au prestige du Parti, Mao redevient un point de référence pour la propagande et le travail de pensée en Chine tout au long des années 1990 et à l'aube du XXI^e siècle. [...] Pour utiliser le vocabulaire de la publicité, Mao Zedong est une marque puissante que le PCC ne peut pas se permettre d'abandonner, quelle que soit la distance qu'il a prise par rapport aux principes défendus par l'homme »⁽¹⁶⁾. Les deux films commémoratifs peuvent donc être vus comme une nouvelle étape marquante du « branding » mis en œuvre par le Parti sur la personne de Mao et du verrouillage du récit de la révolution chinoise.

Brady souligne un changement important dans l'utilisation de Mao par Jiang Zemin en tant qu'arme idéologique vers une instrumentalisation plus souple du personnage comme « marque », ou vague symbole renvoyant aussi bien à l'égalité sociale qu'aux qualités de dirigeant. En ce sens, l'utilisation de Mao en tant que marchandise culturelle peut être vue comme l'illustration d'une contradiction plus générale inhérente à la notion d'« économie socialiste de marché », dans laquelle le Parti cherche, dans une large mesure, à se vendre grâce à un ensemble de techniques commerciales et publicitaires en même temps que par le contrôle politique ou l'idéologie⁽¹⁷⁾. Cette stratégie de marque remonte bien sûr aux années 1990, voire 1980, lorsque le pop art, qui se moquait de la propagande tout en se la réappropriant, commençait à être réintégré dans la culture dominante. Ironiquement, Geremie Barmé mentionne en 1996, le film *Black Cannon Incident* (1985) de Huang Jianxin comme l'un des films ayant préparé le « réemballage et la commercialisation de l'histoire chinoise du XX^e siècle selon les lignes générales d'une nostalgie instituée par le Parti. Ces reprises filmiques de la culture du Parti, qui se voulaient séditeuses, voire mordantes, ont au fil des ans aidé et encouragé la reformulation et la renaissance de la culture du Parti au sein de la culture chinoise dominante, à la fois sur le continent et dans le monde chinois »⁽¹⁸⁾. Ce cadre n'a rien perdu de sa pertinence pour les deux films coréalisés par Huang un quart de siècle plus tard. D'une certaine manière, les deux films peuvent être vus – étant donné l'échelle des productions – comme un sommet de cette technique de réemballage qui, pourtant, en renforce les contradictions internes.

Plusieurs critiques d'inspirations politiques variées ont noté une série de tendances connexes dans le débat intellectuel chinois au cours des années 1990 et 2000. Si Geremie Barmé a été le premier à identifier la marchandisation des icônes du socialisme chinois et de la figure de Mao lui-même⁽¹⁹⁾, Dai Jinhua effectue une analyse habile de la dépolitisation de la nostalgie rouge, à savoir comment la culture « rouge » en est venue à être « revécue » puis théorisée comme objet de nostalgie distinct des arrangements politiques qui avaient autorisé son émergence ; elle prend pour exemple des films comme *Red Cherry* de Ye Daying (1995)⁽²⁰⁾. La nostalgie de Dai était en ce sens le contraire de l'aspiration populaire au retour à une ère « de passions agitées et de croyances inébranlables »⁽²¹⁾ auquel Geremie Barmé fait référence sous le terme de « nostalgie totalitaire », et qu'il définit comme « [non pas] uniquement un climat social marchandisé, nourri de la résurgence du culte de Mao au début des années 1990, ou une envie pri-

maire de retour à la Révolution culturelle qui a fait le succès de films comme *Sous la chaleur du soleil* de Jiang Wen en 1995. Il s'agissait plutôt de la nostalgie d'un style de pensée et de discours public ; de la nostalgie d'un langage de dénonciation qui offrait des solutions simples à des problèmes complexes »⁽²²⁾. Enfin, Wang Hui, dans une perspective plus générale s'attachant à effectuer des parallèles entre la Chine post-maoïste et « l'occident post-moderne », a mis en évidence une « dépolitisation » partagée qui a contribué à vider la politique des débats et des choix politiques en la réduisant à la « gouvernance » et à une forme de marketing qui se traduit en Chine par de la propagande et en Occident par du « branding » ou des « relations publiques »⁽²³⁾. Le présent article entend s'appuyer sur ces trois approches pour évaluer les interactions complexes entre les stratégies politique et de marketing afin de s'intéresser à la façon dont ces deux films s'y inscrivent.

La culture post-mainstream

Il semble utile de situer plus précisément les deux films sur Mao dans le contexte chinois et de s'interroger sur les circonstances de leur production et de leur réception par le public. Depuis la mise en œuvre des réformes, la production cinématographique chinoise a été traditionnellement divisée en trois catégories : films de propagande, films commerciaux et films d'art indépendants, mais la frontière entre les deux premières catégories est devenue de plus en plus floue ces dernières années. Les mégaproductions commerciales semblent certes éloignées des préoccupations du Parti, bien que même les comédies romantiques comme *La perle rare* de Feng Xiaogang (*Fei cheng wu rao*, 2008 et 2010) ou les films d'arts martiaux situés dans un passé lointain, comme *Les trois royaumes* de John Woo (*Chi bi*,

15. Pour un tour d'horizon et une analyse des films, voir Chang Ping, « *Jian guo da ye zou xiang shijie* » (*La Fondation d'une république en marche vers le monde*), d'abord publié sur le site chinois du *Financial Times*, il a été republié sur de nombreux sites, notamment : <http://fzkb77.blog.sohu.com/rss> (consulté le 22 mai 2012). Voir également un site de ressources en ligne bien documenté « History in Chinese Film and Television », www.sino.uni-heidelberg.de/representations/index.html (consulté le 22 mai 2012), et Matthias Niedenführ, « Revising and Televising the Past in East Asia: 'History Soaps' in Mainland China » in Steffi Richter (éd.), *Contested Views of a Common Past – Revisions of History in Contemporary East Asia*, Frankfurt-New York, Campus, 2008, p. 351-370. Pour une série télévisée basée sur des événements historiques similaires à ceux de *Début de la grande renaissance*, voir Kai Tian Pi Di (Créer un monde nouveau), <http://tv.sogou.com/series/wxt4vu5644ql7kwm5sy5tnoy.html> (consulté le 22 mai 2012).
16. Anne-Marie Brady, *op. cit.*, p. 47.
17. Geremie Barmé s'appuie sur la définition de Mikhail Epstein de l'« idéologie » pour démasquer « l'économie socialiste de marché » comme « un terme créé pour transmettre les contradictions extrêmes des réalités économiques contemporaines et pour permettre d'établir les fondations idéologiques de ce qui, au moins en apparence, semble avoir été un exemple de l'abandon des idéaux Marxistes-Léninistes-Maoïstes avoués du Parti ». (*In the Red*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 327). Epstein définit l'idéologie comme « une simple habitude de pensée, un mode d'expression, le prisme à travers lequel tous les points de vue et expressions sont réfractés sans dépendre de points de vue ou d'idées spécifiques ». Cité dans G. Barmé, « New China Newspeak », *The China Heritage Quarterly*, n° 29, mars 2012, www.chinaheritagequarterly.org/glossary.php?searchterm=029_xinhua.inc&issue=029 (consulté le 22 mai 2012).
18. Geremie Barmé, *In the Red*, *op. cit.*, p. 247.
19. Voir en particulier les chapitres suivants de *In the Red* (*op. cit.*) : « Selling Socialism and Ideology in a Consumer's Market », p. 115-122 et « CCP™ & AdCult PRC », p. 235-254, où Barmé invente certains concepts comme « Party Inc. » ou « Corporate communism ». Voir aussi Geremie Barmé, « The Irresistible Fall and Rise of Mao Zedong », *Shades of Mao. The Posthumous Cult of the Great Leader*, Armonk (NY), ME Sharpe, 1996, p. 3-73.
20. Dai Jinhua, « Rewriting the Red Classics », in Carlos Rojas et Eileen Cheng-yin Chow (éd.), *Rethinking Chinese Popular Culture: Cannibalizations of the Canon*, New York, Routledge, 2009, p. 151-178.
21. Geremie Barmé, *op. cit.*, p. 323.
22. Geremie Barmé, « Totalitarian nostalgia », *In the Red*, *op. cit.*, p. 317.
23. Voir Wang Hui, « Quzhengzhijia de zhengzhi, baquan de duozhong goucheng yu 60 niandai de xiaoshi » (Politiques dépolitisées, les multiples structures de l'hégémonie et la disparition des années 1960), in *Quzhengzhijia de zhengzhi*, Pékin, Sanlian, 2008, p. 1-57.

2008 et 2009) ou *Hero* de Zhang Yimou (*Yingxiong*, 2002), ne soient pas dépourvus d'enjeux politiques. D'autres super-productions tombent cependant bien plus clairement sous la coupe de la commission de censure, chargée d'examiner ce qui a trait à la politique contemporaine, comme *Aftershock* de Feng Xiaogang (*Tangshan da dizhen*, 2010), qui traite indirectement des conséquences du séisme au Sichuan et se termine sur une glorification de la réponse du gouvernement à ce dernier, ou les films évoquant des sujets historiques sensibles, comme *Héros de guerre*, également de Feng Xiaogang (*Jijie hao*, 2007), qui aborde la question des martyrs oubliés de la guerre civile entre 1946 et 1949.

Inversement, les films de propagande, produits à l'initiative des organes idéologiques et de propagande du Parti, font de plus en plus appel aux effets visuels et narratifs des mégaproductions et adoptent de nombreuses caractéristiques des récents films commerciaux consacrés, notamment, à la révolution de 1911 ou à la Guerre civile. En effet, les deux catégories sont maintenant souvent rangées à la même enseigne, celle des films *zhuxuanlü*

Afin de mieux illustrer comment la propagande, redéfinie comme outil de politique culturelle, garde une position centrale, bien que non exclusive, au cœur de cette « culture socialiste grand public », l'analyse des deux films consacrés à Mao sera complétée par une incursion dans un troisième film qui, à première vue, n'entretient pas de rapport avec Mao : *Let the Bullets Fly* (*Rang zidan fei*, 2010) de Jiang Wen, le plus grand succès en salles pour un film chinois. Le film de Jiang Wen, acteur et réalisateur de la « sixième génération », indépendant avant de passer du côté du *mainstream*, a été vu comme une allégorie voilée de la prise du pouvoir par Mao et le PCC, bien qu'il se déroule au Sichuan pendant l'ère républicaine. Par une lecture parallèle avec les deux films précédents, cet article entend montrer que *Let the Bullets Fly* subvertit habilement le nouveau discours *zhuxuanlü* sur Mao et la place du Parti dans l'histoire moderne tout en acceptant, donc en légitimant à mots couverts, le nouveau modèle culturel. En ce sens, il s'inscrit exactement dans la tradition de la « dissidence rentable » (*bankable dissent*)⁽³¹⁾ que des films comme *La Fondation d'une république* ont su intégrer au courant dominant.

Bien qu'il soit aisé, à un certain niveau, de classer les deux films sur Mao dans la catégorie des films de propagande en se basant sur la structure de leur production, du sommet vers la base, et sur le fait qu'ils étaient impulsés et contrôlés par l'État ; du point de vue du public cible, ces films semblent encore une fois déplacer les lignes entre la propagande et d'autres variantes du « soft power » comme celle développée à Hollywood ou dans des institutions similaires à travers le monde. Le choix des acteurs, la construction du scénario, et même la plupart des scènes – en particulier celles qui impliquent le KMT et Chiang Kai-shek – se comprennent mieux si l'on garde à l'esprit que les films s'adressent aussi à un public pan-chinois, voire international, dans le cadre de la stratégie de « soft power » mise en œuvre par la Chine. Bien qu'ils ne soient pas particulièrement innovants en terme de contenu, leur positionnement en tant que productions pan-chinoises – destinées aussi bien au marché intérieur, qu'à Hong Kong, Taiwan, aux communautés chinoises d'outre-mer ou au reste du monde – visant à donner forme au discours d'État, est sans précédent pour ce type de création, ce qui les rapproche du film de Jiang Wen.

La Fondation d'une république : retour à Mao via la Nouvelle démocratie

Les deux films durent plus de deux heures chacun et font largement appel à des voix off et à des surtitres. Le spectateur étranger s'arrêtera peut-être en premier à la traduction de son titre (*The Founding of a Republic* est le titre anglais officiel). « République » est au mieux une traduction assez libre de *guo* dans le titre chinois *Jian guo da ye*

Ce film peut être vu comme une tentative de compromis entre plusieurs contraintes. D'un côté, il cherche à développer une narration relativement linéaire de la Guerre civile, alternant des épisodes historiques et fictionnels. Par moments, le film se concentre sur des épisodes clés, comme le voyage de Mao et de Zhou Enlai à Chongqing pour rencontrer Chiang Kai-shek, ou la tentative de Chiang Ching-kuo, contrecarrée par la puissante famille Kung, de lutter contre l'inflation en s'attaquant au marché noir à Shanghai. On compte parmi les scènes de fiction la rencontre de Mao avec son cuisinier (mort dans un raid aérien visant Mao sur Yan'an), dont le but est de montrer le côté profondément humain du grand homme. À d'autres moments, la structure du film est semblable à une revue de cabaret : le film est construit autour d'une série de rôles-caméos destinés à faire apparaître les grandes figures de l'industrie cinématographique chinoise contemporaine (plus de 170 « stars » auraient participé au tournage, mais une centaine seulement sont présentes dans le montage final). Parmi elles, on compte de nombreux acteurs de Hong Kong, tels que Donnie Yen (Tian Han), Leon Lai, Andy Lau et Jet Li (des officiers du KMT), ainsi que Jackie Chan et Tony Leung Ka-fai qui incarnent un journaliste de Hong Kong et un membre du PCC. Ces deux fils conducteurs structurels reflètent la nature duale du film, à la fois récit historique et divertissement commercial ; tenir ces deux fils ensemble nécessite un flux constant de surtitres rappelant les noms des nombreux protagonistes historiques (le soin de deviner le nom des acteurs est laissé au public, ce qui participe sans doute au plaisir procuré par le film). Cependant, cette visée commerciale est également porteuse d'un message idéologique implicite : l'histoire, envahie par le star-système, n'est plus le domaine réservé du prolétariat anonyme ; en se détournant de la méthodologie marxiste, le film dépeint la fondation de la RPC comme une succession d'intrigues et de coups stratégiques par des grands hommes (et quelques femmes) triés sur le volet et dirigés par Mao. Les masses rurales sont, pour ainsi dire, balayées de la scène historique⁽³⁴⁾.

Les principes qui ont présidé à l'élaboration sur le nouveau récit historique trouvent probablement leur origine dans l'examen de conscience effectué au lendemain du 4 juin 1989. Dans un texte cité par Anne-Marie Brady, publié pour la première fois en 1991 par le « Département théorie » du *Quotidien de la jeunesse* (l'organe de presse de la Ligue de la Jeunesse communiste chinoise) sous le titre « Réponses réalistes et choix stratégiques pour la Chine après le coup d'État en Union soviétique », un appel est lancé pour « créer une culture radicalement nouvelle sur la base de la tradition chinoise, mais avec une certaine marge de manœuvre. La tâche la plus urgente du Parti est d'assurer la transformation d'un parti révolutionnaire en un parti au pouvoir (*zhizheng dang*) »⁽³⁵⁾. Ce texte fondateur appartient à un contexte théorique plus large dont l'influence s'est faite ressentir au cours des deux dernières décennies et qui a conduit les artisans de la propagande à définir un récit national plus « inclusif » et moins « révolutionnaire ». Cependant, cette inclusion a ses limites. Pour expliquer la nouvelle vague de musique, de films et de programmes de télévision révolutionnaires des années 1990, Anne-Marie Brady écrit : « Le symbolisme révolutionnaire, appartenant au passé du PCC, continue d'occuper une place importante. [...] De tels programmes cherchent à évoquer les sentiments idéalistes positifs de l'ère Mao et à les refaçonner pour les adapter aux objectifs de la période en cours »⁽³⁶⁾. En 2012, le choix de Mao comme figure centrale d'un récit plus « inclusif » de l'histoire moderne chinoise peut par conséquent être interprété comme l'expression d'une volonté de préserver le président en tant qu'icône de la Chine moderne et de « dé-révolutionner » sa signification historique, avec peut-être l'objectif ultime de créer une figure

historique consensuelle sur le modèle de Sun Yat-sen. Cette stratégie, qui fut sans doute le résultat d'un long processus de visionnages et de discussions internes qui mériteraient en soi des recherches détaillées⁽³⁷⁾, a été mise en œuvre de plusieurs façons dans *La Fondation d'une république*. Trois aspects de cette stratégie seront détaillés ci-dessous : au niveau idéologique, personnel et historique.

Au niveau idéologique, *La Fondation d'une république* s'éloigne des concepts marxistes orthodoxes et avance les notions de « Nouvelle démocratie » (*xin minzhu zhuyi*), le titre d'un texte majeur de Mao, écrit en 1940 à Yan'an⁽³⁸⁾, qui prône l'adoption (temporaire) d'une « troisième forme » de « république néo-démocratique » qui ne serait ni soumise à « la dictature de la bourgeoisie », ni à la dictature du prolétariat, mais « placée sous la dictature conjointe de plusieurs classes révolutionnaires ». Pour Mao, c'était une forme de gouvernement déjà inscrite dans le Manifeste du premier Congrès national du KMT en 1924 et comprise dans la signification originale des « trois principes du peuple » de Sun Yat-sen. Dans ce système, la propriété privée était possible dans l'industrie et l'agriculture, un programme que Liu Shaoqi a continué de défendre au début des années 1950, jusqu'à ce que Mao l'exclue officiellement⁽³⁹⁾. Ce texte s'est révélé très utile aux théoriciens qui ont voulu réconcilier le socialisme de marché de Deng Xiaoping avec les principes théoriques du marxisme et leur « adaptation » à la réalité chinoise dans la pensée de Mao Zedong. Cependant, le récent regain d'intérêt pour la Nouvelle démocratie révèle également le désir du PCC, après la chute du modèle soviétique, de se théoriser en tant que « troisième voie » qui aspire à être plus durable que Mao ne l'avait prévu dans sa conceptualisation comme phase de transition. Si le film ne peut pas être amalgamé avec la publication de théories comme celles de l'intellectuel organique Zhang Musheng qui, dans son essai de 2011 intitulé *Changer notre vision de l'histoire culturelle* (*Gaizao women de wenhua lishi guan*) affirmait avec fierté : « Seul le PCC peut sauver la Chine et seule la Nouvelle démocratie peut sauver le PCC »⁽⁴⁰⁾, il s'inscrit toutefois dans une tendance générale consistant à chercher les fondations d'un consensus politique dans l'histoire du PCC. Cette apologie de la Nouvelle démocratie par Zhang Musheng n'est pas sans rapport avec les ambitions politiques de son mécène, le fils de Liu Shaoqi, le général de division Liu Yuan, du Département de logis-

34. Gloria et M.E. Davies soulignent également dans leur critique du film la disparition du prolétariat dans les récits nationaux depuis le début des années 1990 : « Filmed Founding Myths », *art. cit.* Matthias Niedenführ en vient à la même conclusion à propos du retour des « grands hommes » dans « Revising and Televising the Past in East Asia: 'History Soaps' in Mainland China », *art. cit.*, p. 359.

35. Zhongguo Qingnianbao sixiang lilun bu, « Sulian zhengbian zhihou Zhongguo de xianshi yingdai yu zhanlue xuanze », 9 septembre 1991. Une version en ligne est disponible sous un titre légèrement différent (ce qui n'est pas rare pour les documents internes qui ont fait l'objet d'une fuite) www.ibiblio.org/chinese-text/politics/China_Policy (consulté le 30 avril 2012). Voir aussi, Anne-Marie Brady, *Marketing Dictatorship*, *op. cit.*, p. 47 et note 52, p. 62.

36. Anne-Marie Brady, *op. cit.*, p. 75.

37. Voir la description donnée par Huang Jianxin de ce processus, citée dans la note 11 ci-dessus.

38. Voir Stuart Schram, *The Thought of Mao Tse-tung*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 p. 77-80 et l'introduction de Stuart Schram (éd.), *Mao's Road to Power: Revolutionary Writings 1912-1949*, vol. VII : *New Democracy, 1939-1941*, Armonk, M.E. Sharpe, 2005, p. xxxvii-xxxix.

39. « La république ne confisquera pas la propriété privée capitaliste, à l'exception de celle indiquée plus haut, ni n'interdira le développement d'une production capitaliste à moins qu'elle ne tende à « dominer la vie économique du peuple ». Mao Zedong, « La Nouvelle Démocratie », <http://classiques.chez-alice.fr/mao/nd.pdf> (consulté le 19 juin 2012). Sur la défense de la Nouvelle démocratie par Liu Shaoqi, voir Roderick MacFarquhar, « Editorial Reflections: On Liberation », *The China Quarterly*, vol. 200, décembre 2009, p. 891-894.

40. Sur Zhang Musheng, voir « Zai ju xin minzhu zhuyi de daqi » (Élever une fois encore le grand drapeau de la Nouvelle démocratie), *Nanfang renwu zhoukan*, 31 octobre 2011, http://nfnfdaily.cn/nfrwzk/content/2011-10/31/content_32350892.htm ; David Bandurski, « Turning back to 'new democracy'? », China Media Project, 19 mai 2011, <http://cmp.hku.hk/2011/05/19/12486> (consulté le 2 mai 2012).



Chiang Kai-shek (Zhang Guoli) et Mao Zedong (Tang Guoqiang) se rencontrent à Chongqing au début de *La Fondation d'une république*.

© China Film Group/Emperor Classic Films, 2009.



Mao brandit la cigarette qu'il a eu bien du mal à trouver en débattant de la place des entreprises privées dans la révolution avec Ren Bishi (de dos), Zhu De et Liu Shaoqi dans *La Fondation d'une république*.

© China Film Group/Emperor Classic Films, 2009.

tique de l'APL (sans doute enclin à promouvoir un concept défendu jadis par son père). Il n'est dès lors pas surprenant que Liu Shaoqi figure en bonne place dans *La Fondation d'une république*, par exemple lorsque Mao, Liu, Zhou Enlai, et Ren Bishi s'enivrent pour fêter la victoire du PCC sur la rivière Huai. Mao est donc – de manière paradoxale – récupéré par le PCC comme incarnation d'un consensus politique reposant sur le rôle directeur sans être hégémonique du PCC, le rôle central mais non exclusif du secteur public dans l'économie, et une reconfiguration idéologique qui commence à évacuer la référence au marxisme, qui est en quelque sorte subsumé sous l'idée de « Nouvelle démocratie ».

La scène très commentée qui résume cette constellation se déroule juste avant l'arrivée de Mao à Pékin, dans le district de Zhou au Hebei un lieu où il ne peut pas acheter de cigarettes parce que tous les propriétaires de commerces privés ont fui les communistes. Cela mène à une discussion fort sérieuse au cours de laquelle Zhu De fait valoir l'incapacité du PCC à faire fonctionner l'économie. Liu Shaoqi ajoute que les capitalistes ne peuvent pas être exterminés pour le moment, car le PCC doit veiller à assurer la production. Mao doute quant à lui du développement de l'économie dans un pays où l'on ne peut même pas acheter de cigarettes, et Zhou Enlai rejoint la table en concluant que les capitalistes démocratiques doivent être invités à gérer le pays avec le PCC. Ainsi, tandis que les commerçants privés sont considérés avec bienveillance, le « prolétariat », qu'il soit rural ou urbain, reste absent du film ; de même, les réformes rurales entreprises à Yan'an ne sont que brièvement mentionnées dans une séquence théorique. Une tendance semblable avait également été relevée par Anne-Marie Brady selon laquelle les héros modèles comme Lei Feng peuvent être utilisés, mais « n'ont plus besoin d'être parfaits. Une ligne directrice de 1994 déconseillait de louer les comportements extrêmes des héros modèles [...] car "les masses auront l'impression qu'il est impossible de les égaler et elles auront du mal à s'y identifier" (41). » Mao est donc dépeint comme un humaniste, compatissant à l'égard des gens ordinaires, en retrait dans les discussions et moins intéressé par les questions théoriques et les origines de classe que par une bonne cigarette. On peut dire de ce personnage qu'il est la transposition à l'écran et dans la culture pop du concept de Nouvelle démocratie.

L'idéologie est de cette manière réduite avec efficacité à un conflit de personnalités, comme en témoigne l'un des principaux mécanismes structurels du film : la partie d'échecs qui se déroule entre Mao et Chiang Kai-shek sur le vaste territoire chinois. Le KMT disparaît presque complètement en tant

que parti, à mesure que la guerre civile devient à peine plus qu'un conflit entre deux personnalités plus grandes que nature, l'une aussi serviable et effacée que l'autre est autoritaire et ambitieuse. Cependant, comme le montre la scène d'ouverture du film, au cours de la conférence de presse tenue conjointement par Mao et Chiang à Chongqing et où ils portent tous deux un costume Sun Yat-sen (plus connu dans le reste du monde sous le nom de « veste Mao »), ils sont définis par Mao comme « deux disciples de M. Sun » (*Sun xiansheng de dizi*). Chiang Kai-shek, malgré son appétit de pouvoir et son absence occasionnelle de scrupules (lorsqu'il laisse le chef des services secrets, Mao Renfeng, joué par Jiang Wen, comploter contre Mao en organisant un bombardement surprise, ou fomenter l'assassinat de Zhang Lan, les deux tentatives étant déjouées) ne se départit jamais de sa loyauté envers Sun Yat-sen (devant le portrait duquel il prononce son serment présidentiel) et de son engagement pour l'unité nationale. Chiang se refuse non seulement à soutenir toute tentative de division de la Chine, comme le propose Li Zongren, mais il a confiance que Mao fera de même, le reconnaissant ainsi comme son égal (« Mao ne divisera pas la Chine » affirme-t-il à son fils, et d'ajouter : « Et toi ? »). Cette scène semble bien avoir été conçue pour un public sympathisant du KMT, en dehors de Chine continentale, dans le but de promouvoir la « réunification ».

Il n'est fait aucune mention, à la différence de l'historiographie courante en Chine, de l'engagement des forces américaines initié par Chiang : seule sa femme, Soong Mayling, entretient des contacts avec les États-Unis et encore, elle ne parvient qu'à soutirer ce commentaire du soldat noir en faction devant la Maison blanche : « Elle est bonne, mec ! » (*She's so hot, man!*) Cette scène à relents racistes vise à démontrer que les Américains étaient aveuglés par le charme de Mayling ; ceux qui comprenaient réellement la Chine, comme l'ambassadeur des États-Unis, John Leighton Stuart, étant montrés comme soutenant secrètement le PCC (42). Symétriquement, il n'est à aucun moment fait mention de la moindre présence soviétique sur le sol chinois ou d'un conseiller soviétique au sein du PCC ; seul un Staline jovial encourage brièvement Liu Shaoqi à Moscou à proclamer rapidement une nouvelle république. Les luttes politiques et idéologiques qui tiennent pourtant une place centrale dans l'histoire mondiale du xx^e siècle et dans l'historiographie du PCC sont effacées au profit d'un conflit personnel entre deux hommes fiers qui partagent un même idéal d'unité nationale. Lorsque

41. Anne-Marie Brady, *Marketing Dictatorship*, op. cit. p. 76.

42. Cette apparition dans le film est sans doute liée à la réinhumation des cendres de Leighton Stuart à Hangzhou en 2008, finalement autorisée après plusieurs décennies de négociations complexes.

Chiang Ching-kuo soulève la question de l'engagement américain et soviétique auprès de son père, ce dernier la rejette par un « ce n'est pas aussi compliqué ». La guerre civile devient alors un sous-produit de patriotisme impeccable des deux hommes, une représentation pour le moins contestable lorsqu'on considère l'ensemble des forces en présence.

Chiang Kai-shek est également dépeint comme personnellement hostile à la corruption, encourageant même son fils Chiang Ching-kuo à lutter contre l'inflation et le trafic liés à la famille Kung à Shanghai. Le personnage de Ching-kuo, joué par le fringant Chen Kun, qui incarne aussi Zhou Enlai dans *Début de la grande renaissance*, doit faire passer un message : il y avait dans les deux camps des patriotes idéalistes non corrompus capables de travailler ensemble malgré leur opposition durant la guerre civile. Étant donné le rôle de Chiang Ching-kuo dans la démocratisation de la République de Chine à Taiwan, presque 40 ans plus tard, il y a certainement un message implicite concernant non seulement la volonté du PCC de reconnaître la place du KMT dans l'histoire en échange d'une « réunification » pacifique avec Taiwan, mais probablement aussi un avertissement voilé à l'intention du PCC, ce dernier n'étant pas le seul parti à revendiquer la représentation de la nation chinoise. La phrase très commentée attribuée à Chiang Kai-shek, affirmant que la lutte contre la corruption risquait de détruire le parti, mais que ne pas lutter risquait de détruire la nation (*fan [fu] yao wang dang; bu fan wang guo*

également connu sous le nom de Huai-lai-wu-de/Huaillywood – a augmenté le budget du film par rapport au précédent). Il existe de nombreux points communs entre les deux productions qu'il n'est pas nécessaire de répéter ici. Cependant, il y a également quelques différences, relatives à la nature des sujets historiques abordés, qui reflètent les changements de situation politique intervenus en Chine entre 2009, lorsque le pays baignait encore dans son aura olympique, et 2011, à un moment où le XVIII^e Congrès du Parti commençait à cristalliser les enjeux de nombreux débats internes, et où le mouvement des « chansons rouges » de Bo Xilai commençait à prendre de l'ampleur⁽⁴⁵⁾. Le titre anglais du film, *Beginning of the Great Revival*, qui brise la symétrie clairement palpable dans les deux titres chinois, se réfère également à la phrase *Zhonghua minzu de weida fuxing*, le « grand renouveau de la nation chinoise », déjà signalée dans les surtitres de *La Fondation d'une république*.

Réalisé pour le 90^e anniversaire de la fondation du PCC, en 1921, le film emploie une approche similaire au précédent en adoptant la date de commémoration comme point final du récit et en retraçant les événements qui y conduisent. Tout comme *La Fondation d'une république*, qui mettait en scène les discussions interminables conclues par l'acclamation collective des nouveaux symboles de l'État, *Début de la grande renaissance* se termine par une discussion méticuleuse sur l'adoption des statuts du PCC. Il était tout naturel que le Parti cherche dans cet épisode précédent à renforcer sa légitimité historique en donnant plus de chair à sa connexion originelle avec le 4-Mai, à peine effleuré dans *La Fondation d'une république*. Après tout, dans « Nouvelle démocratie », Mao définissait ainsi sa signification : « Après le Mouvement du 4-Mai, le rôle dirigeant dans la révolution démocratique bourgeoise en Chine n'appartenait déjà plus à la bourgeoisie, mais au prolétariat, même si la bourgeoisie continuait d'y participer. »⁽⁴⁶⁾ Cette continuité est épisodiquement appuyée tout au long du film, elle est perceptible dans les loyaux services rendus par Zhu De au général rebelle Cai E (joué par Andy Lau). Plus surprenant cependant, le choix de placer Mao à l'épicentre de l'action, malgré son rôle mineur durant la période du 4-Mai en général et dans la préparation du Premier congrès en particulier, surtout dans un contexte où, depuis les années 1990, l'historiographie semblait s'éloigner de l'idéologie. Non seulement, comme c'était prévisible, le film choisit 1921 comme date de fondation, mais il ne fait même pas mention de la première réunion de cellule communiste de mai 1920 à Shanghai, où Mao n'était pas présent et où Chen Duxiu a été nommé secrétaire du comité provisoire⁽⁴⁷⁾.

Les préparatifs du 90^e anniversaire du Parti (notamment la post-production du film) ont eu lieu dans un contexte de doutes sur la place qu'occuperait Mao dans les commémorations. À la fin de l'hiver et au début du printemps 2011, des rumeurs ont commencé à circuler sur les sites étrangers suggérant qu'une résolution avait été adoptée par le Comité central, au cours des derniers jours de décembre 2010, visant à retirer toute référence à Mao dans tous les documents du Parti, supposément à l'initiative de Wu Bangguo, une hypothèse extrêmement peu probable, bien que les rumeurs aient pu être lancées pour aider une telle proposition à rassembler des soutiens au sein du Parti⁽⁴⁸⁾. En avril 2011, l'économiste libéral Mao Yushi a publié un appel ardent pour « rendre Mao à son humanité », en référence à l'étude de Xin Ziling, *La Chute du Soleil rouge (Hong taiyang de yunluo)*⁽⁴⁹⁾. La réponse officielle à ces rumeurs a dans un premier temps été portée par le vice-président, Xi Jinping, le 20 juin, au cours d'une conférence universitaire pour commémorer la fondation du Parti. Dans un discours particulièrement terne dans lequel chaque phrase est répétée au moins quatre fois,

Xi a néanmoins forgé un nouveau concept : les « deux grandes réussites théoriques » (*liang da lilun chengguo* 兩)



Mao Zedong (Liu Ye) harangue les élèves au cours des manifestations du 4-Mai à Changsha dans *Début de la grande renaissance*.

© China Film Group/Emperor Classic Films, 2009.



Le premier Congrès du PCC se tient finalement sur un bateau sur le lac du Sud (près de Jiaying) dans *Début de la grande renaissance*. Sur la proue du bateau, la femme de Li Da, Wang Huiwu (Zhou Xun). © China Film Group/Emperor Classic Films, 2009.

tandis que *La Fondation d'une république* était structuré autour d'un équilibre entre les personnages de Mao et de Chiang, dans *Début de la grande renaissance*, les aventures de jeunesse de Mao à Changsha, expliquant de nouveaux mots comme « république » à ses compagnons moins lettrés, occupent autant de temps que les événements historiques de la révolution et du mouvement de la Nouvelle culture. Joué par Liu Ye, qui apparaît brièvement à la fin du premier film dans le rôle d'un soldat ordinaire qui vient faire son rapport au nom de toute l'Armée rouge, Mao est dépeint comme un jeune homme romantique et mélancolique. Trop humain, impulsif, il tombe amoureux de la séduisante fille de son professeur et change fréquemment de convictions politiques. Tour à tour, il professe le salut personnel par l'entraînement physique, l'indépendance du Hunan, enfin les études à l'étranger. Au moment où il doit embarquer sur le bateau, il décide cependant de rester en Chine par amour et justifie après coup sa décision en termes politiques en déclarant : « Les solutions étrangères ne peuvent pas être transposées en Chine ! » (On considère généralement qu'il n'avait pas suffisamment d'argent pour partir à l'étranger avec ses amis). Les observations de Dai Jinhua sur le mouvement de « réécriture des classiques rouges » dans les années 1990 – qui cherchait à réconcilier la nostalgie socialiste avec l'individualisation romantique (par exemple en utilisant des images du vieux Shanghai)⁽⁵²⁾ – viennent à l'esprit au cours de la scène onirique du film où Mao regarde les feux d'artifice du Nouvel An avec Yang Kaihui dans Pékin sous la neige. Plus tard, il sera lui-même illuminé, non pas par la lumière évanescence d'un spectacle pyrotechnique, mais par le socialisme, lorsque Li Dazhao lui donne à lire le *Manifeste du Parti communiste*. Liu Ye – qui malgré quelques moments de ressemblance physique ne disparaît pas derrière son personnage – va plus loin que Tang Guoqiang en dépouillant le personnage central de tout contenu politique ou idéologique réel, en en faisant une icône de culture pop ; un jeune beau romantique mais quelque peu superficiel. Le Mao incarné par Liu est entouré de jeunes hommes et femmes tout aussi éblouissants que lui, avec un Zhou Enlai joué par Chen Kun et la femme de Li Da, Wang Huiwu par Zhou Xun.

Les événements politiques de la jeune république et les débats intellectuels de l'ère du 4-Mai qui constituent le cœur du film semblent, par contraste, quelque peu pédestres. Les événements autour de 1911 sont décrits de manière à minimiser la dimension démocratique de la nouvelle république. Le jeune Chiang Kai-shek (joué par Chang Chen – le premier Taïwanais à jouer dans un film de Han Sanping) est montré comme un opposant de la première heure à la démocratie : avec son mentor Chen Qimei,

il fomente l'assassinat de Tao Chengzhang au cours des premières minutes du film. La représentation de l'assassinat de Song Jiaoren donne l'impression fallacieuse que les élections législatives organisées dans tout le pays en 1913 (que Song venait de gagner à la tête du KMT) n'ont jamais eu lieu (les derniers mots adressés par Song à ses amis prêtent à confusion : « Nous devons conduire des élections démocratiques et non violentes » *yao jianchi minzhu xuanju; fei baoli*). Bien qu'elles contiennent quelques débats à l'Université de Pékin (avec Daniel Wu dans le rôle de Hu Shi), les épisodes dépeignant le 4-Mai se concentrent principalement sur les manifestations visiblement patriotiques sans mention de « monsieur Science et monsieur Démocratie ». Lu Xun n'apparaît pas, et même Chen Duxiu est montré comme un intellectuel sympathique, mais naïf qui a besoin de Li Dazhao et de la théorie marxiste pour réellement comprendre la situation. De telles distorsions ne sont peut-être pas surprenantes si, comme l'a soutenu Huang Jianxin au cours du Forum de financement du film asiatique de Hong Kong, les censeurs ont en effet exigé plus de 400 coupes par rapport à la version initiale.

Le film connaît des moments parodiques similaires à ceux de *La Fondation d'une république*, notamment lorsque des étudiants lèvent des panneaux où figure le caractère *yuan* (injustice) rappelant les pétitionnaires d'aujourd'hui ; beaucoup de spectateurs chinois y ont également vu un clin d'œil au mouvement étudiant de 1989. Cependant, le dénouement est tout aussi guindé que celui de son grand frère : après des délibérations procédurières fastidieuses et plusieurs changements de lieu, le premier Congrès du Parti se termine par l'adoption d'une charte, l'élection d'un comité central et les 12 délégués chantant l'*Internationale* sur un bateau. Les intertitres de début et de fin du film placent les événements dans le cadre strict du récit officiel accepté par le Parti : tandis que les premières lignes insistent sur la nature semi-féodale et semi-coloniale de la société prérévolutionnaire mise en faille par l'agression occidentale et la corruption, la fin du film marque le véritable commencement de la « grande renaissance » de la Chine :

La fondation du Parti communiste chinois a entièrement changé la face de la révolution chinoise. Sous la direction du Parti, la Chine est engagée sur le chemin glorieux de l'indépendance nationale, de l'émancipation du peuple, de la richesse et de la puissance. Depuis

52. Voir Dai Jinhua, *art. cit.*, p. 158. Comme le souligne Dai, l'adaptation télévisuelle de *Comment l'acier est trempé* « ne constituait pas tant le retour d'un héros du style classique, qu'un rappel de la *disparition* du héros, ou du moins du héros socialiste ou révolutionnaire » (p. 159). On pourrait dire la même chose de Mao.

que la nation chinoise a sa grande renaissance, ce vénérable pays à la civilisation cinq fois millénaire se dresse à l'Est du monde en adoptant une posture radicalement nouvelle.⁽⁵³⁾

Le film, comme le précédent, s'achève sur les mêmes images de drapeau rouge flottant sur la place Tiananmen.

Culture socialiste grand public

Alors que *Début de la grande renaissance* a été considéré comme un échec critique et populaire – il y aurait eu des ventes de billets truquées et des visionnages obligatoires organisés par les comités de Parti ; les commentaires ont été désactivés sur Douban et d'autres réseaux sociaux⁽⁵⁴⁾ – la réception de *La Fondation d'une république* exige une analyse détaillée, étant donné que le film a pu être vu par un citoyen chinois sur cinq⁽⁵⁵⁾ et qu'il a au moins temporairement occupé la première place pour les recettes engrangées par un film chinois. Dans une certaine mesure, ce succès est bien sûr dû à la promotion ininterrompue organisée par l'appareil d'État⁽⁵⁶⁾, et en ce sens, il s'inscrivait dans le programme des commémorations au même titre que la parade militaire du 1^{er} octobre 2009. Gloria et M. E. Davies ont de la même façon mis en lumière le nationalisme implicite qui remplace la focalisation précédente sur le prolétariat, en soulignant que la représentation de l'opposition loyale du KMT est une manière de montrer que « l'opposition raisonnée et la résolution des conflits sont, quelle que soit la couleur politique, intrinsèquement chinoises »⁽⁵⁷⁾. Ce nationalisme donne à son tour prise aux commentaires sarcastiques du public, comme ceux de l'écrivain shanghaien Han Han sur les acteurs patriotiques qui ont adopté la nationalité singapourienne, américaine, ou le statut de résident permanent à Hong Kong, ou encore sur la manière dont les idéaux communistes prônés par le film se traduiraient dans le monde d'aujourd'hui⁽⁵⁸⁾. Chang Ping, ancien rédacteur du *Nanfang Zhoumo*, a salué la plus large distribution du film à l'étranger en remarquant, non sans ironie, qu'une telle œuvre pouvait aider les étrangers à comprendre la vision que la Chine a d'elle-même. Il adhère à la description de la légitimité démocratique dont jouissait le PCC en 1949 non sans y ajouter une pincée d'ironie :

Sur le fond du discours international dominant actuel, les reliquats de son prosélytisme prodémocratique d'alors dotent sans doute l'État établi par le Parti communiste d'une base historique légitime. Cependant, le problème que le film ne parvient pas à traiter est la contradiction considérable entre le discours du PCC à l'époque et la façon dont il a agi jusqu'à présent. À l'époque, dans les rangs des communistes, personne ne prétendait que la tradition chinoise avait toujours préféré la dictature, et personne ne croyait que la faible « qualité humaine » [suzhi] du peuple chinois le rendait incompatible avec la démocratie et qu'il devait être « contrôlé » [guan yi guan]. Faut-il en déduire que ce sont 60 années de dictature qui ont si drastiquement diminué la qualité démocratique du peuple chinois ?⁽⁵⁹⁾

Cette critique mordante souligne les limites du réemballage historique de l'histoire chinoise entreprise par le Parti.

Au contraire, l'universitaire Xiaobing Tang, qui travaille aux États-Unis, s'oppose à la représentation du film par les journaux américains comme de la « propagande financée par l'État », accusant les « vieux soldats de la guerre froide à la gâchette facile » de croire que « tout ce qui est soutenu

par le gouvernement est une abomination et doit être anéanti, de la télévision publique aux soins médicaux, en passant par le financement des films et des programmes culturels »⁽⁶⁰⁾. Tang, dans un style de commentaire que Geremie Barmé désigne dans ce numéro sous l'étiquette de « arbitrage », met en évidence la réduction opérée par les étrangers du socialisme chinois à la Révolution culturelle, de Mao à un dirigeant cruel et de l'histoire de la Chine moderne à une histoire de la répression. On peut objecter que l'occultation de la période post-1949 n'aide pas à dissiper cette impression en reconnaissant implicitement que le socialisme institutionnel, sous la forme de l'histoire de la RPC, reste trop controversé pour faire l'objet d'un récit s'adressant au plus grand nombre, cependant, Tang fait mine de l'ignorer et conclut : « L'élaboration du film *La Fondation d'une république* ainsi que son succès extraordinaire au box-office en 2009 met en évidence la convergence entre la culture populaire et la culture grand public dans la Chine contemporaine. Cette solide culture grand public, plus que jamais intégrée à l'industrie du divertissement (particulièrement à la télévision) n'est pas le sujet des nombreux films indépendants que l'on nous enjoint d'aller voir à tout prix, mais elle atteint le grand public et le divertit, tout comme elle génère son propre star-système »⁽⁶¹⁾.

Quoi qu'on pense de son attaque gratuite contre les films indépendants, Tang a raison d'insister sur la nouvelle dimension de *La Fondation d'une république*, un point de vue partagé par un critique d'une autre trempe, Zhu Dake, qui y voit un tournant. L'approbation décomplexée par Han Sanping d'un appareil culturel aux mains de l'État qui, selon lui, peut contrecarrer l'influence d'Hollywood et de McDonald⁽⁶²⁾ remporte non seulement l'adhésion de Xiaobing Tang, mais elle concorde exactement avec les propos de Hu Jintao sur la spécificité culturelle dans le cadre politique défini à la fin 2011 :

Nous devons favoriser une base d'entreprises culturelles fortes et compétitives afin de stimuler la force et la compétitivité de l'industrie culturelle dans son ensemble. Cette industrie doit être structurée au-

53. Notre traduction des sous-titres chinois.
54. Voir Michael Kan, « Web ratings disabled for CCP film », IDG News, 22 juin 2011, www.pcworld.com/businesscenter/article/230858/web_ratings_disabled_for_chinese_communist_party_film.html (consulté le 2 mai 2012). Cependant, selon un site fiable sur l'industrie cinématographique, il aurait rapporté 364 millions CNY en Chine ; source : <http://boxofficemojo.com/movies/?id=foundingofaparty.htm> (consulté le 19 juin 2012).
55. Introduction de l'éditeur à G. et M. E. Davies, « Filmed Founding Myths », art. cit.
56. Le critique shanghaien Zhu Dake souligne également l'importance des ventes de tickets groupées aux unités de travail, tandis que certains commentateurs remarquent facétieusement que puisque les stars ont joué dans le film sans être payées, le public devrait en toute logique pouvoir le voir gratuitement. Zhu Dake, art. cit.
57. G. et M. E. Davies, « Filmed Founding Myths », art. cit.
58. Voir Han Han, « Cankao xiaoxi » (Nouvelles de référence), 20 septembre 2009, http://blog.sina.com.cn/s/blog_4701280b0100ezrc.html (consulté le 2 mai 2012).
59. Chang Ping, « *Jian guo da ye zou xiang shijie* », art. cit. Cette idée de « contrôle » fait référence à un commentaire récent de Jackie Chan.
60. Xiaobing Tang, « Why should 2009 make a difference? Reflections on a Chinese blockbuster », MCLC, <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/tangxb.htm> (consulté le 2 mai 2012), p. 3.
61. *Ibid.*, p. 7. Tang rejette également avec ironie la lecture politique du magazine *Time* dont la suggestion d'un lien entre le film et la pensée des dirigeants chinois est tournée en ridicule. Il révèle ainsi ce qui ne peut relever que d'une cécité délibérée vis-à-vis du processus de production de ce genre de film (voir note 11 ci-dessus). D'un autre côté, Tang tourne en dérision le *Nanfang Zhoumo* pour sa description de Han Sanping, comme souffrant d'un « profond complexe Mao », ce qui n'est peut-être pas surprenant étant donné ses déclarations sans détour (voir note 6 ci-dessus).
62. « Je ne peux pas croire que 5 000 ans de culture chinoise puissent être réduits à néant par deux ou trois films hollywoodiens ! Il y a 1,3 milliard de citoyens chinois, ces stupides étrangers se disent que la Chine, c'est super – s'il n'y a que 1 % de la population qui va voir leurs films, à 10 Yuans le billet, ils gagneront 1,3 milliard [sic] au box-office. Mais moi je continue de penser qu'il n'y aura pas 1,3 milliard de personnes pour aller voir des films américains ! » Han Sanping, art. cit.

tour du développement conjoint d'entreprises culturelles des secteurs public et privé. Que ce soient des institutions culturelles relevant de l'intérêt public ou des industries culturelles, elles doivent toutes adopter la culture socialiste avancée comme ligne directrice et gérer correctement la relation entre les intérêts de la société et les intérêts économiques, tout en plaçant toujours la société au dessus⁽⁶³⁾.

Hu souligne que, même au sein de la nouvelle logique commerciale consistant à favoriser une « culture socialiste grand public » qui soit à la fois viable commercialement et potentiellement exportable dans le reste du monde, le rôle des entreprises publiques et l'emprise de l'État continuent d'occuper une place prépondérante. Ces nouvelles formes de productions culturelles ne doivent pas être considérées comme une concession à la logique commerciale du profit, encore moins assimilées au financement public de productions indépendantes (voir note 25) ; mais plutôt à une cooptation des représentants les plus éminents de la culture pop commerciale dans un système culturel piloté par l'État pour imposer le récit qu'il s'efforce de promouvoir. Un autre signe incontestable du caractère « lisse » recherché par les films sur Mao est ainsi l'occultation de toute forme de dialecte dans la bouche des personnages, à la différence de tous les films officiels précédents. Huang Jianxin attribue ce changement à une évolution de la notion de « réalisme » : de moins en moins de personnes ayant connu directement la première génération de dirigeants, on est moins choqué de les entendre parler un chinois standard sans accent⁽⁶⁴⁾. Cependant, la raison principale relève probablement plutôt d'un désir de séduire une génération urbaine qui a grandi avec le *putonghua* aseptisé de CCTV. Le système de production d'État, approuvé au plus haut niveau, est par conséquent capable d'être attractif et compatible avec la culture *mainstream* : l'enthousiasme patriotique de presque 200 stars qui se battent pour jouer gratuitement révèle le pouvoir de l'appareil d'État sur les carrières et l'accès aux marchés⁽⁶⁵⁾. Simultanément, il permet au pouvoir de se revêtir (comme il le fait depuis les années 1990) d'oripeaux plus modernes et non-idéologiques⁽⁶⁶⁾.

Il est vrai que l'énorme succès de *La Fondation d'une république* repose aussi sur des moments d'ironie subtile qui visent l'appareil de propagande lui-même, ce que Zhu Dake appelle la dimension autoréférentielle et auto-ironique du film⁽⁶⁷⁾. En tant qu'œuvre d'un réalisateur chevronné de la cinquième génération, dont certains films des années 1980 ne sont pas exempts d'un regard critique, *La Fondation d'une république* incorpore un peu d'ironie dans le récit dominant : la mention par Chiang Kai-shek de « partis politiques vase à fleurs », sa phrase citée précédemment sur la corruption dans le Parti, la réplique de Mao sur la nécessité d'unir le PCC aux capitalistes de peur de créer du chômage et celle de Song Qingling face aux efforts insistants de Deng Yingchao pour la faire venir à Pékin (« Vous les communistes, vous ne vous arrêtez jamais avant d'avoir atteint votre objectif ») font partie de ces moments, tout comme la mise en scène étrangement théâtrale du second plénum du VI^e Comité central où Xi Zhongxun, le père de Xi Jinping, fait une apparition soudaine. Cependant, comme le souligne Zhu Dake : « Je ne crois pas que [rire aux moments ironiques] soit une forme de résistance ; au contraire, c'est une forme de compromis, car la moquerie dissout non seulement les slogans de propagande, elle dissout aussi l'envie de résister. [...] Dans les années 1980, ce type d'humour était subversif ; aujourd'hui c'est une forme parfaitement inoffensive d'attitude existentielle ». En ce sens, la classification de *La Fondation d'une république* reste profondément ambivalente : « Il peut adoucir l'autorité étatique et la rendre plus facile à accepter, mais il peut également dissoudre sa di-

gnité »⁽⁶⁸⁾. En effet, l'espace accordé à l'autodérision ne fait que renforcer le message le plus important du film : les résultats au box-office sont censés refléter la popularité du Parti qui est son sujet. En faisant de l'idéologie une marchandise culturelle, le film s'attache également à récolter les bénéfices politiques de sa stratégie marketing, comme cela est clairement dit dans l'un des intertitres : « Parce qu'il a répondu à l'opinion populaire (*miny*), le Parti a été capable de produire les résultats que nous pouvons voir aujourd'hui » (1:30). Cela explique la tension autour des ventes de billets pour *Début de la grande renaissance*, suivie des interdictions portant sur les discussions en ligne : le nombre de spectateurs était censé fonctionner comme un référendum implicite dans lequel le passé révolutionnaire et les élégantes vedettes sinophones transnationales devaient contribuer à renforcer la légitimité de l'État.

Conclusion : le pouvoir de légitimation de la parodie

Dans l'effort visant à créer une « culture socialiste grand public » – « guinée » par l'État mais commercialement viable – les deux films sur Mao adoptent une structure centrée autour de l'icône de Mao, lui-même au cœur de l'épopée du PCC, tout en modifiant subtilement l'image du président. Ces films sont marqués par l'autoréférentialité, exprimée par une galerie de personnages et d'acteurs, et même l'autodérision, lorsque les films semblent se moquer de quelques-unes des missions officielles qui leur ont été confiées. Ces productions visent non seulement à rendre la propagande plus divertissante, mais à reconceptualiser la propagande comme un divertissement. Les réactions indignées, comme celle de Xiaobing Tang, suggèrent que certains spectateurs au moins sont prêts à accepter que cette « culture socialiste grand public » ne soit plus comprise comme de la propagande. Cela ne signifie pas bien sûr qu'elle ait abandonné ses objectifs politiques, ou perdu de son efficacité ; au contraire, la popularité acquise par le pouvoir des stars doit investir ces films d'une nouvelle légitimité. En absorbant sa propre parodie, le discours d'État ratisse plus large.

Let the Bullets Fly de Jiang Wen, sorti en décembre 2010, et qui a connu un succès au box-office encore plus important que *La Fondation d'une république*, semble à première vue ne pas se prêter au parallèle avec les deux films sur Mao. Cependant, ils ont en commun une partie du casting – Chen Kun (Chiang Ching-kuo et Zhou Enlai), Ge You (officier de l'Armée rouge dans *La Fondation d'une république*), Chow Yun-fat (Yuan Shi-kai dans *Début de la grande renaissance*), et enfin Jiang Wen lui-même (Mao Renfeng, qui complotait pour assassiner Mao dans *La Fondation d'une république*), ainsi que le tristement célèbre Albert Yeung dans le rôle du coproducteur. Le film de Jiang Wen a également été largement commenté – bien que tous ne l'aient peut-être pas vu ainsi – comme une forme d'al-

63. Hu Jintao, « Jianshe shehui zhuyi wenhua qiang guo », *art. cit.*

64. « Huang Jianxin : *Jian guo da ye jue bu shi xuanchuan pian* », *art. cit.*

65. Comme l'écrit Zhu Dake, quelle que soit leur nationalité, les acteurs qui ont participé au film se procuraient en jouant un « laissez-passer (*tongxing zheng*) au marché chinois ». Zhu Dake, *art. cit.* Huang Jianxin évoque également comment Han Sanping a convaincu Zhang Guoli de jouer Chiang Kai-shek en comparant ce cadeau à la nation à un cadeau d'anniversaire pour sa mère, une comparaison assez lourde de sens et aux accents inquiétants. Voir Huang Jianxin, *art. cit.*

66. Jackie Chan, en acceptant de produire un film dérivé, a de toute évidence porté cette inclination à un tout autre niveau. Huang Jianxin se souvient également que les agents de tous les acteurs se succédaient au téléphone pour s'assurer que leur champion serait au montage final (« *Jian guo da ye jue bu shi xuanchuan pian* », *art. cit.*).

67. Voir Zhu Dake, *art. cit.*

68. Zhu Dake, *art. cit.*

légorie politique, avec un âpre débat sur la question de savoir si sa loyauté allait au régime ou contre lui, à la gauche révolutionnaire ou la droite libérale. Dans les deux cas, son succès au box-office en fait un objet d'étude intéressant pour explorer à quel point la « culture socialiste grand public » promue par les films sur Mao peut réellement atteindre le grand public. La tonalité un peu « indé » apportée par Jiang Wen rend le mélange encore plus puissant.

L'histoire est assez simple : Zhang Mazi (Jiang Wen), un bandit à la Robin des bois, et ses six acolytes déterminés à rendre justice prennent en embuscade le gouverneur d'E'cheng (ville des oies) et Zhang décide de prendre sa place pour soutirer de l'argent au despote local, Huang Silang (Chow Yun-fat). Après plusieurs confrontations stratégiques, en mobilisant les citoyens d'E'cheng (non sans faire appel à un petit subterfuge), Zhang parvient à confisquer l'argent de Huang, à le redistribuer au peuple, et finalement à évincer Huang lui-même. À ce moment, ses comparses, lassés de vivre dans les « marais », décident de prendre leur retraite et de se rendre à Pudong pour profiter de la vie.

Comme l'a souligné le critique Wo Chung-hau, les deux personnages principaux du film ont une histoire liée au combat pour la démocratie : Zhang Mazi est un ancien révolutionnaire qui s'est battu aux côtés de Cai E en 1911 (et dont la passion pour Mozart le démasque comme un intellectuel influencé par l'Occident) ; Huang Silang, qui a étudié au Japon et pris part au soulèvement de Wuchang, est également un ancien révolutionnaire, mais il a utilisé la politique sous la République pour s'enrichir. Cette dimension politique n'apparaissait pas dans le roman original *Ye tan shi ji* (Dix dialogues nocturnes ; Pékin, Renmin wenxue, 1983) de Ma Shitu. En ce sens, le principal conflit mis en scène par Jiang n'oppose pas un révolutionnaire et un contre-révolutionnaire, mais deux révolutionnaires : un idéaliste et un matérialiste⁽⁶⁹⁾. On peut affirmer sans risque de se tromper que ce duel fait écho à celui qui oppose Mao et Chiang Kai-shek dans *La Fondation d'une république*, où les deux héritiers de 1911 se disputent l'avenir de la révolution. La question politique posée par le film est par conséquent centrée autour de l'interprétation de la victoire de Mazi : est-ce la défaite du capitalisme ou celle d'un dictateur ? Est-ce la victoire d'une campagne contre la corruption et la mafia dans le style de celle menée à Chongqing, ou au contraire l'émancipation libérale permettant aux bandits de se reconvertir à Shanghai en tant qu'entrepreneurs (le site de gauche Utopia a fait de Jiang Wen un « héros rouge » et de Zhang Mazi un précurseur de Mao préférant rester dans les « marais » pour entretenir la flamme révolutionnaire) ? La tendance à lire les œuvres à travers un prisme politique ou allégorique, entretenue par des années de propagande, est si ancrée que les conclusions les plus alambiquées ont été tirées de juxtapositions pour le moins hasardeuses⁽⁷⁰⁾.

Le modèle esthétique du film est peut-être plus significatif. Au-delà des « signes évidents d'héroïsme révolutionnaire » relevés par Wo se cache une logique culturelle plus profonde. Comme l'a remarqué Kristof van den Troost, le film commence, juste avant l'embuscade, par une allusion à la lutte pour le contrôle de la Chine entre le paysan révolutionnaire Liu Bang et Xiang Yu, dans la bouche de l'acolyte flagorneur du véritable gouverneur d'E'cheng, joué dans un rôle-caméo par Feng Xiaogang (qui joue le chef de la Bande verte, Du Yuesheng, dans *La Fondation d'une république*). La comparaison de Zhang Mazi à Liu Bang, et de Huang Silang à Xiang Yu éclaire la lecture historique du film, et s'accorde bien avec l'allusion à Mao et Chiang⁽⁷¹⁾. À la fin du film, Mazi emporte la victoire en mobilisant les habitants d'E'cheng, mais seulement en utilisant une forme de tromperie : ayant d'abord distribué de l'argent, que les habitants effrayés s'empressent de rendre à Huang Si-

lang, puis des fusils, qu'ils gardent, Mazi, en bon proto-maoïste, pense qu'il peut maintenant prendre d'assaut le *diaolou*⁽⁷²⁾ de Huang, avant de réaliser, une fois qu'il a atteint la porte, que seules les oies qui donnent son nom à la ville l'ont suivi. Cependant, lorsqu'il fait apparaître le double de Huang et l'exécute, les habitants trouvent soudainement le courage de piller la résidence du despote, sans se rendre compte que ce dernier est en fait bien vivant. Jiang Wen propose bien sûr un commentaire sur la nature humaine et celle du pouvoir politique. Comme l'a noté le politologue Zhang Ming, Jiang décrit une révolution exclusivement centrée sur des héros et des personnages exceptionnels qui, en fin de compte, parviennent à leurs fins uniquement en manipulant les gens ordinaires, en accord pour l'essentiel avec la nouvelle lecture de l'histoire par le Parti, dans laquelle la révolution est définie comme un processus impulsé par le sommet plutôt que par la base⁽⁷³⁾. Au bout du compte, Zhang Mazi partage le même mépris du peuple que Huang Silang, malgré sa formule lapidaire adressée à Huang, lui signifiant que le plus important est que « tu ne sois plus là ». En cela, le film de Jiang est à la fois une parodie soignée des « allusions subtiles » (*weijian*

plotté dans une production financée par le secteur privé. Ainsi, la « dissidence rentable » et le *zhuxuanlü* sont devenus presque indistincts. En incorporant leur propre critique et en la rendant inoffensive, ces films visent sans la moindre hésitation à faire accepter leur propre lecture de l'histoire au grand public chinois. Cette stratégie n'est pas sans danger. Comme l'écrit Yuezhi Zhao – faisant ainsi écho à des critiques précédentes comme celles de Chang Ping ou Han Han – on peut se demander s'il est « possible à long terme pour le PCC de prolonger sa domination en faisant appel à la rhétorique et aux significations de la révolution chinoise sans être soit forcé d'en extraire le contenu révolutionnaire, soit d'en respecter les promesses d'une société juste et égale »⁽⁷⁴⁾. Cela reste, à ce jour, la dernière contradiction qui ne soit pas entièrement soluble dans le nouveau discours grand public « lisse » promu activement par les organes du Parti, main dans la main avec les magnats de la presse et les stars de la nouvelle culture commerciale.

Mao est, et restera le symbole visuel du Parti et continuera probablement d'épouser les métamorphoses idéologiques que le PCC est susceptible de traverser. En ce sens, Mao est devenu un personnage de plus en plus vide et prosaïque, pouvant même apparaître comme un peu benêt dans *Début de la grande renaissance*. Alors que la pensée populaire à son endroit doit encore être « guidée », il semble avoir perdu une part de la force intrinsèque de subversion qu'il gardait même dans « la nostalgie totalitaire » des années 1990. Cependant, la centralité de son rôle assure que toute critique de l'état actuel des choses qui se risquerait à prendre le discours de propagande au pied de la lettre reste encadrée par les limites de son personnage omniprésent et qui embrasse tout.

■ Traduit par Camille Richou.

■ Sebastian Veg est directeur du CEFC.

74. Yuezhi Zhao, *art. cit.*, p. 204.