

Le Documentaire chinois de la « réforme » : la Chine maquillée par l'État

Élisabeth Papineau

Volume 3, Number 2-3, Spring 1993

Le nouveau cinéma chinois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001193ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001193ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Papineau, É. (1993). Le Documentaire chinois de la « réforme » : la Chine maquillée par l'État. *Cinémas*, 3(2-3), 87–102. <https://doi.org/10.7202/1001193ar>

Article abstract

Chinese documentary cinema and the policies under which it operates have not benefited from the currents of intellectual liberalism associated with recent policies of reform and openness. A quantitative analysis of 1990 documentary productions reveals the priorities of the Bureau of Cinema, and then a brief analysis of a few films highlights the characteristics of the genre as practised by the "bureaucrats" of Chinese cinema. While it is clear that reform and openness have led to a diversification of tendencies in fiction films, in documentaries it has actually resulted in the consolidation of the idea that films should be edifying. As a result, what future generations will inherit is a watered-down image of an idealized China.

Le Documentaire chinois de la «réforme» : la Chine maquillée par l'État¹

Élisabeth Papineau

RÉSUMÉ

Le cinéma documentaire chinois et les politiques qui le régissent actuellement n'ont pas profité du vent de libéralisme intellectuel qui soufflait à l'heure des politiques de réforme et d'ouverture. L'analyse quantitative de la production de 1990 nous révèle les priorités du Bureau du cinéma; l'analyse rapide de quelques films nous dévoile les traits caractéristiques du genre documentaire tel que pratiqué par les «fonctionnaires» du cinéma chinois. On s'aperçoit que la réforme et l'ouverture, tout en permettant une diversification des tendances au sein du cinéma de fiction, ont par ailleurs provoqué une consolidation du rôle éducatif du documentaire. Celui-ci laissera aux générations suivantes l'image édulcorée d'une Chine idéalisée...

ABSTRACT

Chinese documentary cinema and the policies under which it operates have not benefited from the currents of intellectual liberalism associated with recent policies of reform and openness. A quantitative analysis of 1990 documentary productions reveals the priorities of the Bureau of Cinema, and then a brief analysis of a few films highlights the characteristics of the genre as practised by the "bureaucrats" of Chinese cinema. While it is clear that reform and openness have led to a diversification of tendencies in fiction films, in documentaries it has actually resulted in the consolidation of the idea that films should be edifying. As a result, what future generations will inherit is a watered-down image of an idealized China.

Les structures de production

Avant d'entrer dans le cœur du sujet, nous résumerons brièvement l'aspect «organisationnel» de la production du cinéma documentaire chinois : ces précisions techniques sont incontournables, tant est complexe et déterminante la structure hiérarchique au bas de laquelle se meuvent les créateurs proprement dits.

Sous la férule de l'État, le ministère du Film, de la Radio et de la Télévision régit le Bureau du Cinéma (*Zhongguo dianyingju*). Celui-ci guide la planification, la création, la production et la distribution de la création filmique, de même qu'il est responsable de l'approbation et de la censure de tous les films produits et à produire. Les aspects technologiques liés au cinéma, l'administration, la formation professionnelle et les échanges internationaux sont également du ressort de ce bureau. Sauf exception ou relâchement circonstanciel dû aux fluctuations des directives politiques, il n'est aucun film documentaire, aucune décision du Bureau du cinéma qui puissent échapper aux directives idéologiques du Parti et, par extension, aux humeurs du Bureau de la propagande (*Xuanchuanbu*). Sont théoriquement liés à ces directives les nombreux bureaux régionaux du Bureau du cinéma ainsi que les salles de cinéma et unités de protection mobiles qui constellent la Chine.

Les principaux studios producteurs de cinéma documentaire sont au nombre de six : studio central de films documentaires et d'actualité de Beijing (*Zhongyang xinwen jilu dianying zhipianchang*), studio des films éducatifs et scientifiques de Beijing (*Beijing kexue jiaoyu dianying zhipianchang*), studio des films sur l'agriculture (*Zhongguo nongye dianying zhipianchang*), studio du 1^{er} août ou de l'armée (*Ba yi dianying zhipianchang*), studio des films éducatifs et scientifiques de Shanghai (*Shanghai kexue jiaoyu dianying zhipianchang*), et studio Nanhai, pour public chinois d'outremer (*Xinwenshe, Nanhai dianying gongsi*). Mais quel est le rapport entre les créateurs proprement dits de ces studios et l'État qui les administre?

L'intervention de l'État dans la création

L'art chinois est un art d'État, et lorsque l'on parle de «liberté d'expression» aux autorités des différents studios, ils vous entretiennent avec grand savoir-faire des progrès accomplis depuis la Révolution culturelle. C'est une façon typique d'éluder une question. On compare à «pire», à «avant», à «autre» : les artistes ont plus de latitude créatrice que pendant la Révolution culturelle. Il serait malaisé de le nier, puisque la production artistique a été quasi interrompue pendant cette période!

Lorsqu'on questionne certains créateurs, ils font entendre un autre son de cloche. Ceux-ci ont dorénavant pour référence les sociétés démocratiques, le cinéma d'auteur, la production privée et autres modèles que «l'ouverture sur le monde extérieur» leur a permis d'entrevoir par la porte partiellement entrebâillée des échanges culturels et commerciaux.

Le problème de l'intervention de l'État dans la création artistique ne date pas d'aujourd'hui. Il a donné lieu à des débats ponctuels depuis la fondation de la République populaire de Chine : que l'on pense à Yan'an en 1941, aux Cent fleurs en 1956, au plus récent congrès des travailleurs du cinéma en 1979 où la démocratie est au centre des débats et à la toute dernière manifestation populaire de mai et juin 1989, tragiquement écrasée par les tanks des «frères et fils du peuple», où l'on revendiquait le droit à la liberté d'expression et à la démocratie.

La position officielle en 1980 est celle-ci : «Que "la littérature et l'art soient subordonnés à la politique" est un mot d'ordre que nous ne lançons plus, mais cela ne revient pas à dire que la littérature et l'art peuvent s'écarter de la politique» (Bergeron, p. 251). Cette sentence est un magnifique exemple de l'art de la dialectique tel que pratiqué par les cadres et dirigeants du Parti, énoncé qui laisse place à beaucoup d'interprétations possibles, selon les nécessités du moment. Il contient l'essence même de la politique des Cent fleurs («que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent»), remise de l'avant par Deng Xiaoping au début de son règne.

Nous groupons les interventions de l'État dans le domaine des arts en deux catégories. Premièrement, l'intervention directe par l'imposition de sujets de films aux réalisateurs, la censure sur les scénarios (censure préproduction) et la censure sur la distribution (censure postproduction). Ces mesures sont dictées par le Bureau du cinéma, appliquées par ses «ambassadeurs» locaux, soit les cadres des bureaux éditoriaux de chacun des studios. Lorsqu'il s'agit d'une production de grande importance politique ou idéologique, c'est au Bureau du cinéma qu'il revient de décider si le film «passe» ou ne «passe» pas. (On tourne de deux à trois productions de ce genre par année : à titre d'exemple, pour 1989-90, les films *La Cérémonie de fondation de R. P. C. (Kaiguo dadian)*, *Zhou Enlai* et *Jiao Yulu*, deux films héroïco-biographiques.

Ce premier type de censure s'incarne de deux façons, soit, selon les termes de Miklos Haraszti, par «la suppression d'un élément hostile», soit par «la rectification de ce qui n'est pas jugé suffisamment utile» (p. 9). Les termes chinois servant à qualifier le procédé, dans «À propos des règlements sur le processus de

censure des films de fiction en R.P.C.», parlent «d'ajustements nécessaires si les niveaux artistique et idéologique présentent des problèmes» (p. 40). C'est donc après la lecture de son scénario par le bureau éditorial que le réalisateur saura s'il existe pour lui quelque chance de prendre la caméra dans un proche avenir ou, le cas échéant, quelles modifications «s'imposent» au projet original.

On se doute bien de la frustration que constitue le rejet d'un film et son interdiction de diffusion *après* tournage. En 1987, alors que souffle un certain vent critique parmi les intellectuels chinois, la revue *Écran* se permet un article décapant sur la censure en R.P.C. («La réforme du système de censure en R.P.C.»). Il fait suite à un congrès tenu par cette même revue et par les représentants du Guangdong de l'Association des travailleurs du cinéma, congrès sur la réforme du système de censure. L'auteur, dont le nom n'est pas mentionné, fait état de l'énorme gaspillage de fonds publics que constitue l'élimination d'un film après son tournage. C'est cependant au nom du respect de l'art et de l'artiste qu'il s'insurge contre le nivellement des œuvres par quelques bureaucrates. Il propose que s'il ne présente pas de graves problèmes sur le plan politique ou d'éléments perturbateurs, un film soit automatiquement autorisé à la diffusion, et qu'on laisse au public le soin de juger de son niveau artistique. Requête ambiguë, dont la concession quant au contenu du film étonne. Comme résultat d'une telle pratique, le cinéma ne resterait que la conjugaison sur plusieurs modes d'un unique verbe, les diverses tendances artistiques représentant autant d'emballages attirants pour une même idéologie.

Par ailleurs, l'auteur expose l'état d'esprit de l'artiste au moment fatidique de la censure. Celui-ci, en attendant les résultats tributaires de critères élastiques et de censeurs avides du quota de films non conformes, ne se sent rien de moins qu'un brigand!

Citons le cas de cette jeune réalisatrice qui tourne un film sur les handicapés en Chine. Le film, au stade de la censure post-tournage, est interdit de distribution. La raison : il n'existe pas en Chine de handicapés mendiants et itinérants, tels que le laissent croire certaines images du film, car l'État en prend soin. Par un mystérieux itinéraire, le film se rend jusqu'à Deng Xiaoping, dont le fils Deng Pufang est lui-même handicapé et président de l'Association chinoise des handicapés. Deng émet un avis contraire à celui du Bureau du cinéma : le film sera distribué, moyennant évidemment quelques coupures. Cas extrême où la censure relève de tout un jeu de luttes internes, de relations (*guanxi*) et de trafic d'influence.

L'autocensure

L'insécurité générée par un tel système conduit nécessairement l'artiste à une autocensure, sur laquelle le pouvoir central n'est pas sans compter. Il s'agit là d'un deuxième type d'intervention de l'État dans la création.

Miklos Haraszti résume comment le système social en lui-même est construit de façon à brimer toute individualité :

Si donc je parle cependant de censure, ce sera en pensant non seulement à certaines instances bureaucratiques, mais aussi à tout le contexte de la culture dirigée. Encore une fois, il s'agit bien moins d'interventions ponctuelles que de tout un ensemble de circonstances qui ont rendu impossible toute activité autonome ou «autofinaliste». Plus que de diktats politiques, il s'agit de l'intégration économique et intellectuelle de l'individu dans une organisation homogène qui embrasse la totalité de son existence. Nous ne traiterons donc pas des limitations «légitimes» ou «illégitimes» à la liberté de création, mais de la présence, dans la moindre manifestation de la vie culturelle, d'éléments propres à nourrir et à conforter le pouvoir central (p. 10).

Dans le contexte chinois, parmi les circonstances «rendant impossible toute activité autonome ou autofinaliste», la principale est «l'unité de travail», non dans son rapport au travail, justement, mais dans sa permanence et son omniprésence dans la vie quotidienne de ses membres.

Les travailleurs de la culture sont en fait traités comme la masse des ouvriers, dont un présumé sens de l'esthétique tient lieu d'outil pour la construction de la grande société socialiste, telle que pensée par les dirigeants. À cet égard, il faut souligner que la pensée des dirigeants se garde bien d'être trop articulée ou détaillée. Les cadres du Bureau du cinéma devant néanmoins rappeler périodiquement leur rôle de grands manitous de la création cinématographique aux travailleurs du cinéma, ils le font par le biais d'articles de journaux et de diverses assemblées et activités bureaucratiques.

Voici un exemple de la teneur de l'une de ces activités dont un compte rendu a été publié par Tan Tugui dans *L'Hebdomadaire du cinéma chinois* du 18 avril 1991, sous le titre : «Le Bureau du cinéma convoque à Beijing une assemblée des cadres travailleurs du cinéma afin de préparer la prochaine étape du travail de correction contre les tendances malsaines au sein de la profession». Cet article consiste en répétitions successives, via différentes autorités du Bureau du cinéma, du contenu exact du titre de l'article. Le vice-ministre du ministère du Film, de la Radio et de la Télévision, Tian Congming, élabore prudemment sur la teneur de cette nouvelle mesure :

Les cadres dirigeants de tous niveaux doivent élever leur niveau de connaissances, oser surveiller et oser agir, être vigilants sans relâche, se munir de persévérance, et prendre fermement en main l'éducation idéologique fondamentale et la construction du système; les cadres dirigeants sont les liens cruciaux entre ces différents éléments et doivent se poser en exemple, être sévères avec eux-mêmes. Il faut renforcer le travail du Parti, donner libre cours à l'organisation du Parti en tant que bastion de la lutte.

Ce type d'article sibyllin ne se compte plus dans la très prolifique presse spécialisée sur le cinéma. (Le répertoire des revues et journaux publié par le service des postes chinoises chiffre à 34 le nombre de revues et journaux traitant de cinéma, auxquels il est possible de s'abonner. Ceci exclut les revues que l'on ne trouve qu'en kiosque, les revues produites par chacun des studios de R.P.C. et toutes les revues sur l'art et la littérature.)

Que doit comprendre le cadre ou le travailleur du cinéma qui lit ces propos, où l'on prend bien garde de préciser en quoi consistent les dites tendances malsaines? En quoi consiste le travail de correction, ce qu'il faut «surveiller» et comment l'on doit «agir»? Cette imprécision est justifiée par la raison suivante : de même que les artistes s'autocensurent, les cadres moyens et supérieurs du cinéma sont sujets aux mêmes revirements potentiels des politiques culturelles du Parti. L'histoire récente et moins récente de la Chine leur a appris que la «tendance malsaine» identifiée trop clairement aujourd'hui (ou celle que l'on omet de dénicher) peut leur coûter leur travail demain. C'est pourquoi, en dehors de la répétition sécuritaire des directives mêmes de Deng Xiaoping, les «penseurs» et les «décideurs» du cinéma se cantonnent, nous l'avons dit, à rappeler périodiquement aux artistes qu'on «veille» sur eux.

Cette omniprésence de l'État dans la vie quotidienne, ces creuses redondances idéologiques sont le meilleur remède contre l'imagination, la dissidence, ou les concepts saugrenus de «liberté d'expression» ou de «l'art pour l'art». Les sources d'inspiration sont par ailleurs si parcimonieusement dosées (même avec les politiques d'échanges culturels, les films étrangers offerts au public chinois sont le plus souvent des navets hongkongais ou américains) que l'on peut affirmer que la forme la plus répandue (et la plus triste) de censure consiste en la suppression de la faculté «d'imaginer» chez un peuple dont le moindre aspect de la vie est pris en charge par une «autorité compétente». Selon les mots de Haraszti, l'employé-artiste développe un «profond instinct bureaucratique», lui faisant cuisiner «ses symboles, ses allégories transparentes, ses héros immaculés ou pleins de noirceur», dans le plus pur conformisme. Comment se manifeste en 1990 ce

conformisme, est-il possible de déroger au mandat édicteur du cinéma documentaire?



«Résolus dans la lutte» (d'un ouvrier de Shanghai, 1974)

Le mandat du documentaire

La langue chinoise a ceci de particulier qu'on y emploie le même mot pour exprimer l'idée de propager ou de diffuser, et l'idée de faire de l'endoctrinement : *xuanchuan*, propagande ou, encore, publicité.

Comme s'il devait être fidèle à cette particularité linguistique, le cinéma documentaire est donc lui aussi un amalgame à dosage variable de diffusion d'information et d'endoctrinement. Il propage les bienfaits de la voie socialiste sous le couvert de différents sujets que l'on pourrait parfois qualifier d'accessoires et que nous tenterons néanmoins ici de définir.

Selon Broyelle et Tschirhart, témoins privilégiés de la Révolution culturelle, l'imagerie populaire d'alors représentait ainsi le Chinois idéal :

On y voit partout (sur les affiches de style réaliste socialiste dans ce cas-ci) des étudiants ou des ouvriers aux visages rubiconds, aux sourires épanouis sur une dentition irréprochable, aux bras musclés, aux regards impavides, résolument tournés vers un avenir inexorablement radieux. Tout ce qui pourrait trahir cette vision «relevée» du héros prolétarien est résolument écarté (p. 262).

Dix ans ont passé, et le même héros s'est transformé : il est moins astiqué, on ne le filme plus seulement en contre-plongée, son regard est dorénavant tourné vers le présent, soit la réforme et l'ouverture, et ce nouveau héros est pragmatique, à l'image de Deng Xiaoping.

Le commentaire de Broyelle et Tschirhart à propos de la mise au rancart de tout ce qui trahit cette image du héros prolétarien reste cependant d'actualité. En juin 1989, époque où la parole prenait ses libertés, Zhou Wenhui, théoricien de l'association des critiques de cinéma du Jiangsu, nous tenait les propos suivants sur la teneur du documentaire actuel («Créer le reportage à l'écran», *Critique cinématographique*, 9 mai 1985) :

La vraie entrave à la mise à l'écran du reportage pur par les travailleurs du documentaire est cette corde invisible incarnée par le vieux principe : «Le documentaire doit s'en tenir au "favorable", taire l'inquiétant» (*zhi xuanbao xi, bu xuanbao you*).

Parfois, plus que de se définir par ce qu'il dit, un film «orthodoxe» aux yeux de l'État se distingue par ce qu'il tait, par l'évacuation de toute ambiguïté dans le sujet et la façon de le traiter. Les sujets sont donc puisés presque sans exception dans la sphère du bon et du beau, ou traités comme tels.

Ces «éternels bulletins triomphalistes», pour employer l'expression de Broyelle et Tschirhart, reflètent avant tout les progrès accomplis depuis l'instauration des politiques de réforme et d'ouverture, et dans le cadre des quatre modernisations.

Nous avons, à l'aide des répertoires annuels de production de films documentaires, scientifiques et éducatifs, tenté de vérifier si, effectivement, la majorité des films parlent de réforme et d'ouverture et quels sont les autres sujets privilégiés par les cinéastes. Nous comparons pour ce faire les données de 1982 et celles de 1989 (les compilations antérieures à 1982 et celles de 1990 n'étant pas disponibles au moment de la rédaction de cet article : l'écart chronologique nous apparaît toutefois suffisamment grand pour montrer des changements significatifs).

Les chiffres donnés par le répertoire annuel de production regroupent sous deux rubriques différentes les films éducatifs et scientifiques et les films documentaires. La première catégorie regroupe les productions du studio des films éducatifs et scientifiques de Beijing, du studio des films sur l'agriculture, du studio des films scientifiques de Shanghai et de quelques studios régionaux non spécialisés, dont la production ne représente qu'un infime pourcentage du total. En 1982, on produisait 284 bobines de films scientifiques (128 films) pour 334 bobines en 1989 (174 films). Augmentation importante si l'on considère que la production de films documentaires est restée la même, et augmentation conforme à l'esprit du Quatrième congrès des travailleurs des arts et lettres du 30 novembre 1979.

La modernisation de l'agriculture et des sciences est donc encouragée et rendue publique par le biais du documentaire «scientifique», et les proportions de films distribués à l'étranger sont autant de pierres posées pour la construction de la crédibilité des Chinois auprès d'éventuels chercheurs et investisseurs (des 590 bobines produites en 1989, 347 sont doublées en langues étrangères — ceci incluant les films non scientifiques — , alors que 170 bobines étaient doublées en 1982).

On voit donc le documentaire se redéfinir : il cumule les rôles d'instrument de propagande interne et, moindrement, de levier économique à l'étranger. En analysant la deuxième catégorie, soit les films «purement» documentaires (non scientifiques), on voit se confirmer cette hypothèse : la quantité de films produits reste sensiblement la même (trois bobines de moins en 1989), mais la répartition entre les thèmes change. Nous avons réparti les films (dont plus d'une centaine ont été visionnés) dans les onze catégories suivantes, en nous basant sur le résumé qui accompagne chacun d'entre eux dans le répertoire annuel de production :

défense, santé-hygiène, sports, arts, industrie et commerce, histoire pré-49, histoire post-49, histoire post-78, minorités, société, paysage-tourisme. En 1982 et 1989, deux bobines seulement au sujet des femmes, deux bobines sur des sujets internationaux; en 1989, deux bobines sur la religion. Ces films ont donc été reclassés.

On ne note aucun changement majeur dans les domaines défense, santé-hygiène, minorités, et histoire pré-49. Nous attendons avec curiosité les chiffres de 1990 et 1991 sur le sujet défense, afin de voir si notre hypothèse concernant une hausse probable du nombre de films visant à restaurer l'image de l'armée après les événements de 1989 se confirmera. Étonnamment, aucun accent n'a été mis sur la production de films à saveur touristique en 1989 (les choses en auront été autrement pour 1990 et 1991); on constate au contraire une diminution de la production où la neutralité idéologique et une certaine recherche artistique sont habituellement de mise.

Le même phénomène se reproduit avec les films portant sur les arts (25 bobines en 1982 pour 10 en 1989), qui connaissent une diminution considérable. Le thème assez large, société, dans lequel nous classons les films portant sur différents phénomènes sociaux tels la surpopulation, la juridiction, le statut des femmes, etc., et qui est le plus susceptible de se rapprocher du documentaire classique, est un peu délaissé par les documentaristes (30 bobines en 1982 pour 15 en 1989).

La priorité va vraisemblablement aux sujets plus fortement politisés, ainsi que semble le signifier l'augmentation marquée de la production de documentaires consacrés à l'industrie et au commerce, à l'histoire postrévolutionnaire et post-78. Sans prétendre à une exactitude scientifique, nous considérons cependant que des différences significatives ont eu lieu quant à la production accrue de films à caractères économique et «publicitaire», et quant à l'affaiblissement du caractère ludique et culturel des documentaires (antérieurement peu développé par ailleurs, nous l'avions constaté, mais auquel la période post-révolution culturelle avait certainement donné un essor).

L'impératif des quatre modernisations a renforcé le mandat utilitaire du cinéma documentaire. Pour la seule année 1989, nous avons assisté en Chine à six campagnes de propagande différentes, ainsi qu'énumérées par Li Jie («Exceller dans la diffusion et la distribution du cinéma», *L'Hebdomadaire du cinéma chinois*, 13 septembre 1990). Celles-ci sont : 1) Anniversaire de la fondation de la R.P.C.; 2) Étude du camarade Lei Feng (ouvrier modèle des années 60); 3) L'élimination des six démons (les démons de la

pornographie); 4) Le 150e anniversaire de la guerre de l'opium; 5) Démographie et santé; 6) Prudence et sécurité avec le feu.

Sur six campagnes, trois thèmes politiques, donc, dont la substance est puisée dans l'histoire. On a recours aux anciens héros, comme cet inénarrable parangon socialiste Lei Feng ou ces dorénavant mythiques fondateurs de la République, le présent n'en fournissant probablement que trop peu. On s'occupe bien de glorifier les humbles et nombreux travailleurs des quatre modernisations, mais on ne va pas jusqu'à prétendre que l'un d'entre eux se puisse mériter un long métrage, une campagne de presse, des placards publicitaires au coin de chaque rue, des voitures qui sillonnent la ville en «propagandant» la bonne nouvelle. Courts métrages pour petits héros de la réforme, longs métrages pour *Zhou Enlai* (réal. Ding Yinnan), et *Jiao Yulu* (réal. Wang Jixing), les deux porte-étendards de la nouvelle cuvée patriotique de 1990. (Ces deux films, assez honnêtement classés dans la catégorie «fiction» par les Chinois pour la simple raison qu'on y a recours à des acteurs, tiennent davantage du documentaire).

Nous avons vu plus tôt que les sports avaient été négligés en 1989. En 1990, la tenue des Jeux olympiques asiatiques dans la capitale Beijing provoque la plus envahissante campagne de propagande patriotique que l'on ait vue depuis longtemps, donnant lieu à une série de films documentaires et de fiction. Films sur l'entraînement des athlètes, sur la construction du village olympique, sur la préparation de la cérémonie d'ouverture, et sur le déroulement des Olympiques mêmes. On s'imagine difficilement l'impact dans toutes les strates de la société qu'a eu cet événement, le comportement de chaque citoyen étant devenu, si l'on résume vite la substance de la propagande, le point de mire du monde entier, le reflet de la civilisation chinoise, bref, «tenez-vous bien, on nous regarde...». Le pays s'est payé une chirurgie esthétique et spirituelle, dont le cinéma s'est fait le reflet.

À quelques semaines de l'ouverture des Jeux, *L'Hebdomadaire du cinéma chinois* (23 août 1990) publie un article intitulé : «Le monde du cinéma doit aussi participer à l'installation de l'esprit olympique». Ce n'est qu'un d'une longue série d'articles qui ont été publiés en 1990 pour la mobilisation des travailleurs du cinéma:

Nous devons faire pénétrer la conscience nationaliste et socialiste dans le cœur des gens. Les Olympiques asiatiques sont de prime abord une compétition sportive internationale, mais plus encore, une occasion de prestige national, un enseignement socialiste, un stimulant du moral patriotique. Chacun d'entre

nous, travailleurs du cinéma, nous devons de réveiller notre propre ferveur patriotique, d'élever notre conscience socialiste.

L'article poursuit sur quelques redondances supplémentaires, expliquant qu'il faut profiter des Olympiques asiatiques pour rehausser les valeurs spirituelles entachées d'individualisme et de sectarisme, pour promouvoir le nationalisme et le socialisme, et corriger les mauvaises tendances (???) prises par certains membres de la communauté cinématographique.

Le «dosage variable» entre diffusion d'information et endoctrinement semblerait incliner de plus en plus fortement, en ce début de décennie, vers l'endoctrinement. La détermination évidente à opter pour des sujets positifs et à camoufler certaines réalités sociales est de plus en plus marquée, et ceci malgré les fréquentes professions de foi en faveur du réalisme et les célèbres paroles de Deng Xiaoping : «Il faut en finir avec la fâcheuse habitude de dire des paroles creuses, de se vanter et de mentir» (p. 97).

Le nombre de bobines de films produites sur le thème défense et armée est de 55 en 1989, soit 27 % de la production annuelle (202 bobines). Il est permis d'avancer que ce parti pris des dirigeants de faire du documentaire l'outil de l'éducation politique est un mensonge par omission sur les innombrables facettes, les nombreux problèmes de la société chinoise qui sont passés sous silence.

Ce sont ces considérations qui justifient ici notre titre : «La Chine maquillée par l'État». L'artiste chinois du documentaire, étant lié à une unité de travail, n'a ni les moyens techniques et économiques, ni les motivations intellectuelles pour outrepasser les directives, nous l'avons dit.

La création se joue le plus souvent sur le registre de l'idéalisme... Cet idéalisme est en Chine issu de l'État, d'une certaine conscience collective, plutôt que le fait d'un réalisateur. L'État fabrique donc sa réalité, ou plutôt, maquille cette réalité, dans le sens où il la dissimule sous la caricature. De la même façon dont l'art du maquillage s'exerce à l'opéra de Beijing en représentant, avec ses masques peints sur les visages, des archétypes de caractères et comportements, les studios chinois, tous dans leur secteur respectif de l'agriculture, de l'armée, de la science et la technologie, représentent l'archétype tel que souhaité du paysan, du scientifique ou de l'ouvrier. Cette stylisation est poussée à son paroxysme, et même les nouveaux gestionnaires, entrepreneurs et employés modèles des entreprises miraculées des films de la récente décennie restent rouges et experts!

Se pourrait-il qu'à ce point, ce maquillage opéré par le cinéma documentaire chinois relève aussi de ce concept de la «face» (Ho, pp. 867-884), qui dicte la sauvegarde des apparences? Ce concept contribue sans doute à cette entreprise de maquillage des aspects non photogéniques de la Chine, l'art du paraître dictant une mise en forme filmique esthétique et optimiste d'une Chine pourtant profondément déstabilisée par les récents changements socio-économiques.

Conclusion

Le cinéma de fiction des années 80 a vu sa Cinquième génération abrégée, Cinquième génération qui avait posé les jalons d'une prometteuse émancipation technique et artistique. Suite aux récents remous en Chine, cette vague de réalisateurs n'a d'autre choix que de poser sur le passé ou autour d'insipides amours, de combats et d'effrénées cavalcades, l'objectif de sa caméra. On a reproché à Zhang Yimou, par exemple, de retomber dans le misérabilisme : ce sujet des femmes d'une autre époque qui, dans *Épouses et concubines* comme dans *Judou*, incarnent l'oppression... Quiconque connaît la Chine actuelle saura trouver à travers ce qui ressemble à une occultation de la réalité contemporaine, à ce que le régime actuel se plaît à qualifier sur un ton satisfait de critique du féodalisme, un documentaire symbolique sur le thème plus général et très actuel de l'oppression.

C'est le droit précaire à ce symbolisme (rarement mis à profit) que les politiques de réforme et d'ouverture ont redonné au cinéma de fiction, le libérant substantiellement de son mandat édicteur, afin de répondre à de nouveaux impératifs de rentabilité économique.

Le cinéma documentaire aura donc à porter sur ses épaules le fardeau de l'édification idéologique et sociale, de la propagande politique, autrefois assumés plus également par le documentaire et la fiction. Cependant, on se doit de reconnaître au cinéma documentaire, malgré son austère emballage technique et son redondant contenu édicteur (que l'habitude a peut-être appris aux spectateurs à filtrer), un contenu éducatif réel.

Ceci s'avère particulièrement vrai dans le domaine du film sur l'agriculture, l'hygiène, la culture; la diffusion de méthodes d'irrigation, de fertilisation, de conservation d'énergie, de contraception; la dissémination d'images portant sur l'art, le sport, l'alphabétisation. On peut regretter que le cinéma documentaire chinois ne joue jamais sur les registres anthropologique, revendicateur ou constructif du cinéma documentaire, tel que des versions occidentales nous y ont habitués, mais on doit reconnaître aussi les avantages liés au développement soutenu du cinéma

éducatif. Ces films éducatifs fournissent en fait certainement des matériaux de base pour qu'une adéquation plus juste aie éventuellement lieu entre «la réalité» et «l'idéal» des Chinois, spécialement dans le contexte de la modernisation de certaines parties défavorisées de la Chine. Mais, parallèlement, le mode infantile et optimiste à outrance du documentaire chinois décourage l'introspection, l'esprit d'initiative et la créativité, ingrédients complémentaires à l'information technique véhiculée, ingrédients indispensables à l'accomplissement de la réforme et de l'ouverture souhaitées.

Li Ruihuan affirmait en août dernier (*Beijing Information*, 24 août 1992) que le développement de l'art et la littérature dépend de l'émancipation de l'esprit vis-à-vis de tout système de pensée fossilisé! Cette non familiarité évoquée plus haut à l'endroit de l'introspection et de l'initiative, une certaine forme d'autocensure, et ce concept de la «face», tous liés à de plus ou moins longues traditions, nous font penser que, même le jour hypothétique où les artistes récupéreront «dans les faits» leurs outils de création, le documentaire chinois ne se verra pas lesté sur-le-champ de ses amarres idéologiques.

Université de Montréal

NOTE

1 Cet article est extrait d'un travail de recherche mené en Chine entre 1988 et 1991, ayant pour but l'obtention d'un diplôme de maîtrise en Histoire de l'art (orientation études cinématographiques).

OUVRAGES CITÉS

- «À propos des règlements sur le processus de censure des films de fiction en R.P.C.». *Communications sur le cinéma*, Bureau de la régie de l'industrie cinématographique (mars 1988). («Guanyu guochan gushi yingpian shencha gongzuo de guiding». *Dianying tongxun*, dianying shiye guanliju).
- «La Réforme du système de censure en R.P.C.». *L'Écran 1* (1987) pp. 4-6. («Wo guo dianying shencha zhidu de jidai gaige». *Yinmu*).
- «Le Monde du cinéma doit aussi participer à l'installation de l'esprit olympique». *L'Hebdomadaire du cinéma chinois* (23 août 1990). («Dianyingjie ye yao shuli yayun yishi». *Zhongguo dianying zhoubao*).
- Bergeron, Régis. *Le Cinéma chinois*, tome 3. Paris : L'Harmattan, 1983.
- Broyelle, Claudie et Evelyne Tschirhart. *Deuxième retour en Chine*. Paris : Seuil, 1977.

- Deng Xiaoping. «Discours du peuple, 18 mars 1978». *Œuvres choisies*. Beijing : éd. du Peuple, 1983, pp. 82-97.
- Harastzi, Miklos. *L'Artiste d'État : de la censure en pays socialiste*. Paris : Fayard, 1983.
- Ho Yau Fai David. «On the Concept of Face». *American Journal of Sociology* vol. 81 (1976).
- Li Jie. «Exceller dans la diffusion et la distribution du cinéma», *L'Hebdomadaire du cinéma chinois* (13 septembre 1990). («Gaohao dianying xuanchuan, tigao yingpian faxing», *Zhongguo dianying zhoubao*).
- Li Ruihuan. «Le rôle de l'art n'est pas seulement idéologique». *Beijing Information* 34 (24 août 1992). Extrait de l'allocution faite par Li Ruihuan le 10 août 1992 lors du festival artistique de Wulanmuqi en Mongolie Intérieure.
- Répertoire annuel des productions documentaires, éducatives et scientifiques de R.P.C.* Publication interne du Bureau du cinéma, ministère de la Culture, 1982; ministère du Film, de la Radio et de la Télévision, 1989. (*Xinwen jilu dianying kexue jiaoyun dianying yingpian mulu*, *Zhongguo guangbo dianying dianshibu dianying shiye guanliju bianyin*, neibu ziliao).
- Tan Tugui, «Le Bureau du cinéma convoque à Beijing une assemblée des cadres travailleurs du cinéma afin de préparer la prochaine étape du travail de correction contre les tendances malsaines au sein de la profession». *L'Hebdomadaire du cinéma chinois* (18 avril 1991). («Guandianbu dianyingju zhaokai zai Jing dianying xitong ganbu dahui bushu xiayibu jiuzheng hangye buzheng zhifeng gongzuo». *Zhongguo dianying zhoubao*).
- Zhou Wenhui. «Créer le reportage à l'écran». *Critique cinématographique* (9 mai 1985). («Chuangzao yinmushang de baogao wenxue». *Dianying pinglun*).

GLOSSAIRE DES PRINCIPAUX TERMES CHINOIS

(par ordre alphabétique)

Ba yi dianying zhipianchang	八一電影製片廠
Beijing kexue jiaoyu	北京科學教育
dianying zhipianchang	電影製片廠
guanxi	關係
Jiao Yulu	焦裕祿
Kaiguo dadian	開國大典
Shanghai kexue jiaoyu	上海科學教育
dianying zhipianchang	電影製片廠
Xinwenshe (Nanhai dianying gongsi)	新聞社 (南海電影公司)
xuanchuan	宣傳

Xuanchuanbu
zhi xuanbao xi bu xuanbao you
Zhongguo dianyingju
Zhongguo nongye
 dianying zhipianchang
Zhongyang xinwen jilu
 dianying zhipianchang
Zhou Enlai

宣傳部
祇宣報喜不宣報憂
中國電影局
中國農業
電影製片廠
中央新聞記錄
電影製片廠
周恩來