



HAL
open science

De l'écrit au film la construction d'un imaginaire national à Taiwan entre 1978 et 1989

Chih-Ching Gesse

► **To cite this version:**

Chih-Ching Gesse. De l'écrit au film la construction d'un imaginaire national à Taiwan entre 1978 et 1989. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2021. Français. NNT : 2021INAL0024 . tel-03580556

HAL Id: tel-03580556

<https://theses.hal.science/tel-03580556>

Submitted on 18 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Institut Français de Recherche sur l'Asie de l'Est

THÈSE

présentée par

Chih-Ching GESSE

soutenue le 17 novembre 2021

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Langues, littératures et sociétés du monde

De l'écrit au film : La construction d'un imaginaire national à Taiwan entre 1978 et 1989

Thèse dirigée par :

Madame Isabelle RABUT

Professeur des universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Monsieur Kristian FEIGELSON

Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Monsieur Angel PINO

Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne

MEMBRES DU JURY :

Madame Nathalie BITTINGER

Maître de conférence, Université de Strasbourg

Monsieur Kristian FEIGELSON

Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Madame Wafa GHERMANI

Experte en cinéma taïwanais, Cinémathèque française

Monsieur Michael LUCKEN

Professeur des universités, INALCO

Monsieur Angel PINO

Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne

Madame Isabelle RABUT

Professeur des universités, INALCO

Remerciements

L'aboutissement de cette thèse aurait été impossible sans l'aide de nombreuses personnes et de nombreuses institutions.

Je voudrais tout d'abord remercier très vivement ma directrice de thèse, madame Isabelle Rabut, qui m'a encadrée tout au long de ce travail, et m'a constamment aidée par sa disponibilité, son exigence, ses remarques pertinentes et ses précieux conseils.

J'adresse tous mes remerciements à monsieur Kristian Feigelson, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, et à monsieur Angel Pino, professeur à l'Université Bordeaux Montaigne, qui ont accepté d'être rapporteurs de cette thèse et de siéger dans le jury.

J'exprime ma gratitude à monsieur Michael Lucken, professeur à l'Inalco, qui a bien voulu être examinateur.

Je tiens aussi à remercier madame Nathalie Bittinger, maître de conférence de l'Université de Strasbourg, qui a accepté de participer au jury et dont les cours à l'Université de Strasbourg m'ont aidée à approfondir ma connaissance du cinéma. Je la remercie également de m'avoir proposé de participer à la rédaction du *Dictionnaire des cinémas chinois* qu'elle a dirigé.

Un grand merci à madame Wafa Ghermani, pour m'avoir aimablement communiqué sa thèse de doctorat, qui m'a grandement aidée à entamer mon travail de recherche, et pour avoir accepté d'être examinatrice.

Je remercie notamment mon équipe de recherche et mon école doctorale, qui m'ont permis d'effectuer plusieurs missions de documentation à Taiwan et de participer à différents colloques.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à madame Julie Roquejeoffre, inspectrice de chinois, ainsi qu'au Rectorat de l'académie de Strasbourg qui m'ont accordé un congé de formation grâce auquel, pendant quelques précieux mois, j'ai pu me plonger pleinement dans le travail de rédaction de cette thèse.

Un grand merci aussi au Taiwan Film Institute qui m'a permis de me procurer des copies de film de mon corpus, de consulter beaucoup de documents et de visionner de très nombreux films essentiels à ma recherche.

J'aimerais adresser des remerciements à l'Association Francophone d'Études Taïwanaises dont le travail formidable m'a permis de connaître des chercheurs en études taïwanaises et de profiter de leurs conseils sur mon travail de recherche.

Je tiens à remercier tout particulièrement la Bibliothèque nationale de Taiwan. Les thèses et les mémoires taïwanais consultables à distance que propose cette institution ont constitué une mine d'informations de première importance pour ma recherche.

J'aimerais également remercier madame Fan Ming-Ju de l'Université Chengchi de Taiwan. Grâce à ses encouragements, j'ai pu effectuer ma première publication académique, dans *Bulletin of Taiwanese Literature*. Les rapports des chercheurs sur mon article m'ont aidée à affiner ma méthode de recherche et m'ont fait gagner de la confiance dans mon travail.

Je souhaiterais remercier monsieur Chen Ru-Shou Robert de l'Université Chengchi, pour nos échanges enrichissants, et pour le prêt de copies de films taïwanais difficilement accessibles.

Je suis reconnaissante envers monsieur Wang Wenxing et madame Chen Zhuyun, mes anciens professeurs à l'Université nationale de Taiwan, qui m'ont gentiment accordé un entretien et m'ont aidée à débiter mon travail de thèse.

Je remercie monsieur Benjamin Thomas, maître de conférence à l'Université de Strasbourg, dont j'ai pu apprécier les cours sur le cinéma et qui m'a prodigué des conseils lorsque j'étais encore une nouvelle doctorante qui doutait beaucoup.

Je remercie monsieur Stéphane Corcuff, maître de conférence à Sciences Po Lyon, et monsieur Chang Tao-ping, professeur à l'Université Shih Hsin, qui ont eu la gentillesse de me communiquer leurs thèses de doctorat.

Je tiens également à remercier monsieur Pan Junliang, maître de conférence à l'Université de Paris, qui m'a apporté des éclaircissements sur certaines pratiques religieuses chinoises traditionnelles.

J'aimerais tout particulièrement remercier monsieur Cai Yangming, monsieur Li Yuan, monsieur Lin Qingjie, monsieur Wan Ren et monsieur Zhang Yi, qui m'ont accordé des entretiens pour me parler de leurs films et du cinéma taïwanais. J'ai une pensée spéciale pour monsieur Zhang Yi qui est décédé en novembre 2020 et madame Yang Huishan qui m'a gentiment accueillie chez eux et a participé à l'interview.

Merci beaucoup à Hsiao-li, John et Deborah qui ont accepté de relire mes textes en anglais, ainsi qu'à mon mari pour son soutien, et sa patience.

Enfin j'aimerais remercier mes amis taïwanais, Yuzhan, Ruizhong, Chuanli, Qihua, Mingqi et Yinchí, pour leur gentillesse et leur disponibilité, lors de mes recherches d'hébergements et de documentation à Taipei, ainsi que madame Catherine Brokmann dont les encouragements ont été décisifs dans ma décision de commencer une thèse.

Table des matières

| | |
|---|------------|
| Remerciements | 1 |
| Table des matières | 3 |
| Note sur les règles d'écriture et de translittération adoptées dans l'étude | 6 |
| Introduction | 8 |
| État des lieux de la recherche | 14 |
| L'adaptation au cinéma | 14 |
| Le problème de l'identité taïwanaise | 16 |
| Cinéma et nation | 22 |
| Approches et méthodologie | 24 |
| Corpus | 27 |
| Structure de la thèse | 31 |
| Partie I : « (Re)Découverte » de Taiwan à l'ère des adaptations cinématographiques | 32 |
| Chapitre 1 Contexte historique | 32 |
| A. Une histoire tumultueuse | 32 |
| B. Les <i>zuqun</i> | 39 |
| C. Une vie culturelle politisée | 42 |
| 1. Taiwan dans la littérature | 45 |
| 2. Taiwan au cinéma | 51 |
| D. La décennie 1970, le vent tourne... | 57 |
| 1. Un paysage culturel dynamique | 59 |
| 2. La controverse autour de la littérature <i>xiangtu</i> , littérature « de terroir » | 64 |
| Chapitre 2 À un tournant de l'histoire | 69 |
| A. De 1978 à 1982, entre désillusions et lueurs d'espoir | 69 |
| 1. Une période de paradoxes | 69 |
| 2. <i>Un navire dans l'immensité de l'océan</i> (1978), <i>Premier faux pas</i> (1979) et <i>La Source</i> (1980) | 77 |
| B. 1983, une année charnière | 81 |
| 1. Entrée en scène de l'équipe Chen Kunhou – Hou Hsiao-hsien | 82 |
| a) L'histoire de Petit Bi | 84 |
| b) L'aventure de <i>L'Homme-sandwich</i> | 86 |
| Polémiques autour du film | 89 |
| 2. <i>Les Jours passés à regarder la mer</i> par Wang Tong | 90 |
| 3. Les « années folles » | 94 |
| Partie II : Représentation de Taiwan de l'écrit au film | 98 |
| Chapitre 3 Identification du lieu de l'action | 98 |
| A. Indiquer Taiwan comme lieu de l'action | 100 |
| 1. À travers des noms de lieu | 100 |
| Évoquer l'histoire de Taiwan | 103 |
| Présenter un aspect de la société taïwanaise ou de la vie quotidienne des Taïwanais | 104 |

| | |
|--|------------|
| Révéler les origines des personnages _____ | 105 |
| 2. En nommant les communautés auxquelles appartiennent les personnages _____ | 106 |
| B. « Voir » Taiwan _____ | 109 |
| 1. Sites et monuments connus _____ | 113 |
| 2. Objets et éléments « taïwanais » _____ | 115 |
| 3. Traces de l'histoire moderne de Taiwan _____ | 122 |
| 4. « Portrait-robot » d'un habitant de Taiwan ? _____ | 123 |
| C. « Entendre » Taiwan _____ | 125 |
| 1. Les langues ou dialectes parlés par les personnages _____ | 126 |
| 2. Ce qui est dit _____ | 128 |
| 3. Chansons, musique, spectacles et bruits _____ | 130 |
| Chapitre 4 Représentation de l'espace dans le temps _____ | 135 |
| A. Empreintes du passé _____ | 135 |
| <i>Jiujia</i> _____ | 136 |
| Villages de garnison _____ | 139 |
| B. Entre l'Histoire et la fiction _____ | 147 |
| 1. L'espace dans le passé _____ | 147 |
| a) Taiwan avant l'occupation japonaise _____ | 147 |
| b) Taiwan colonie japonaise _____ | 151 |
| c) L'Ère républicaine de Taiwan _____ | 155 |
| (1) La Rétrocession _____ | 155 |
| (2) L'Exode de 1949 _____ | 160 |
| (3) Industrialisation et modernisation _____ | 162 |
| 2. Évolution de l'espace _____ | 165 |
| Chapitre 5 Le Peuple, les peuples _____ | 175 |
| A. Représenter les habitants de Taiwan _____ | 175 |
| B. Coutumes, traditions et croyances _____ | 178 |
| 1. Fêtes traditionnelles, pratiques religieuses et autres coutumes _____ | 178 |
| 2. Valeurs traditionnelles _____ | 186 |
| 3. Le cas de <i>waishengren</i> _____ | 188 |
| C. Problème des langues _____ | 189 |
| 1. Dans les œuvres écrites _____ | 189 |
| Le hoklo _____ | 192 |
| Autres langues ou dialectes _____ | 195 |
| 2. Politique linguistique du régime autoritaire : un problème complexe _____ | 197 |
| 3. Dans les films _____ | 205 |
| Le hoklo _____ | 205 |
| Le cas de <i>La Cité des douleurs</i> (1989) _____ | 214 |
| Le hakka et les langues aborigènes _____ | 216 |
| Chansons et spectacles en langues ou dialectes taïwanais _____ | 217 |
| Chapitre 6 Tableau de la société _____ | 219 |
| A. Activités économiques spécifiques _____ | 219 |
| B. Choix de divertissement _____ | 220 |
| C. Jeunesse et éducation _____ | 225 |
| 1. <i>Dossiers du campus</i> (1985) de Kuling _____ | 226 |
| 2. Représentation cinématographique du système éducatif taïwanais _____ | 230 |
| D. Ambiance taïwanaise _____ | 233 |
| 1. Enchevêtrement _____ | 234 |
| 2. Hétérogénéité _____ | 236 |
| a) Société multicommunautaire _____ | 236 |
| b) Vivre avec les autres _____ | 238 |

| | |
|---|------------|
| Entre les Han et les aborigènes _____ | 238 |
| Entre les Hoklo et les Hakka _____ | 240 |
| Entre les <i>benshengren</i> et les <i>waishengren</i> _____ | 242 |
| c) Multilinguisme _____ | 249 |
| 3. Hybridation _____ | 249 |
| Partie III : Élaboration d'un imaginaire national _____ | 252 |
| Chapitre 7 Représentations cinématographiques de Taiwan : Points communs et divergences _____ | 253 |
| A. Comparaison de quatre adaptations <i>xiangtu</i> _____ | 253 |
| 1. Description de la réalité taïwanaise _____ | 255 |
| a) Population _____ | 255 |
| b) Représentation visuelle des lieux _____ | 257 |
| c) Le cas d' <i>Un char à bœufs pour dot</i> (1984) _____ | 261 |
| d) Éléments sonores _____ | 264 |
| 2. Rapport avec le temps historique _____ | 265 |
| B. L'espace en vedette _____ | 266 |
| Cinéastes de la « jeune » génération _____ | 269 |
| C. Dans le « temps vide et homogène » _____ | 273 |
| 1. Réalité historique, fabulation ou mensonge ? _____ | 274 |
| 2. « Dater » le récit cinématographique _____ | 280 |
| 3. La Dimension historique _____ | 281 |
| 4. Une « histoire nationale » ? Réflexions autour de l'adaptation du roman <i>La Source</i> _____ | 285 |
| 5. Réflexion sur le présent et le passé : l'adaptation de la nouvelle <i>Fleur d'amour</i> par Lin Qingjie _____ | 301 |
| Chapitre 8 Expression du sentiment d'appartenance _____ | 310 |
| A. « Taïwanisation » du récit _____ | 310 |
| B. Regard du <i>benshengren</i> versus regard du <i>waishengren</i> _____ | 315 |
| C. Facteur générationnel _____ | 322 |
| Chapitre 9 Évolution de la représentation de Taiwan _____ | 327 |
| A. Du "moi" au "nous" _____ | 328 |
| B. De <i>Zhongguo</i> à Taiwan _____ | 330 |
| 1. Le lien ancestral _____ | 330 |
| 2. La civilisation chinoise _____ | 331 |
| 3. De « l'un des nôtres » à « l'un des leurs » _____ | 332 |
| 4. Une relation triangulaire : Taiwan entre la Chine et le Japon _____ | 335 |
| C. Tout devient possible _____ | 339 |
| Conclusion _____ | 344 |
| Bibliographie _____ | 351 |
| Annexes _____ | 426 |
| 1. Synopsis _____ | 426 |
| 2. Table de correspondance des noms des personnages taïwanais de <i>La Cité des douleurs</i> mentionnés dans la thèse _____ | 433 |
| 3. Table de correspondance des noms de personnes et de lieux cités dans la thèse _____ | 434 |
| 4. Table de correspondance des noms des institutions et des établissements _____ | 437 |
| 5. Table de correspondance des termes _____ | 439 |

Note sur les règles d'écriture et de translittération adoptées dans l'étude

Lorsque nous indiquons « Taiwan » dans l'étude, nous incluons les îlots aux alentours, comme les îles des Pescadores (Penghu Dao 澎湖島).

En qui concerne la translittération du chinois, nous n'avons pas prétendu mettre un ordre rigoureux dans le chaos habituel, sachant en outre que le pinyin n'est pas le système de romanisation le plus courant à Taiwan. Mais, comme les ouvrages récents en anglais ont tendance à adopter le pinyin, nous avons opté pour son emploi dans l'étude¹.

Pour la transcription des noms de personne, nous privilégions donc le pinyin sauf dans les cas de noms connus, dont la translittération usuelle s'est imposée (par exemple, nous gardons « Hou Hsiao-hsien » plutôt que « Hou Xiaoxian » et « Chiang Kai-shek » au lieu de « Jiang Jieshi »). C'est également le cas pour les chercheurs d'origine taïwanaise dont nous citons un ou plusieurs ouvrages publiés en langue anglaise ou française. Lorsque nous utilisons la transcription en pinyin d'un nom à la place de sa transcription usuelle non pinyin, le pinyin est suivi, lors de sa première occurrence, de sa transcription usuelle entre parenthèse.

Par ailleurs, les Taïwanais ont l'habitude d'écrire leurs noms romanisés dans l'ordre prénom/nom. Par souci de simplicité et de clarté, les noms taïwanais seront mentionnés dans l'ordre nom/prénom, à quelques exceptions près, comme « Sung-sheng Yvonne Chang » ou « David Der-wei Wang », pour respecter l'usage établi par les publications en langue anglaise.

Quant aux noms de lieu, compte tenu de la grande disparité qu'on observe dans la romanisation des termes (la romanisation peut être différente selon les lieux : par exemple, la romanisation utilisée dans les documents officiels n'est pas forcément la même que celle des panneaux de signalisation routière), et à l'exception de la transcription des noms de quelques grandes villes dont Taipei, Kaohsiung, Taichung, Pékin et Nankin, nous adoptons le pinyin.

Des tables de correspondance des noms propres se trouvent dans les annexes.

Pour les œuvres et ouvrages en chinois, nous indiquons, lors de leur première occurrence, le titre en caractères chinois accompagné de sa transcription en pinyin et de sa traduction française (ou de sa traduction anglaise usuelle). S'il s'agit d'un texte du corpus, d'un film connu en France ou d'un document mentionné dans notre étude à plusieurs reprises, nous utiliserons ensuite son nom traduit en français ou en anglais. Pour les autres documents, nous les citons en pinyin, à moins que la mention du titre traduit ne soit nécessaire pour notre analyse.

Pour les transcription des mots hakka et hoklo, nous adoptons celles des dictionnaires en ligne édités par le ministère de l'éducation nationale taïwanais, *Zhonghua Minguo Jiaoyu Bu 中華民國教育部* (Ministère de l'Éducation nationale), *Jiaoyu Bu Taiwan Kejiayu changyongci cidian 教育部台灣客家語常用詞辭典* (*Dictionnaire des mots usuels du hakka taïwanais du Ministère de l'Éducation nationale*), et *Jiaoyu Bu Taiwan Minnanyu changyongci cidian 教育部台灣閩南語常用詞辭典* (*Dictionnaire des mots usuels du hokkien taïwanais du Ministère de l'Éducation nationale*).

¹ Pour l'écriture du pinyin, nous nous référons aux règles générales de transcription des mots chinois en pinyin promulguées en 2012 : ZHONGGUO GUOJIA BIAOZHUNHUA GUANLI WEIYUANHUI 中国国家标准化管理委员会 (Comité de direction de standardisation de la République populaire de Chine), « Hanyu pinyin zhengcifa jiben guize 汉语拼音正词法基本规则 (Basic Rules of the Chinese Phonetic Alphabet Orthography) », 2012.

Les termes japonais sont translittérés en système Hepburn. La longueur des voyelles n'est pas indiquée.

Le caractère *Tai* de Taiwan peut s'écrire 台 ou 臺. Nous uniformisons en 台.

Pour l'orthographe des mots français « taïwanais » ou « taïwanaise », nous privilégions le tréma sur la lettre i et harmonisons son emploi même dans la bibliographie.

Par souci de simplicité, pour les personnages chinois ou taïwanais, nous transcrivons en pinyin leurs noms indiqués dans les textes écrits comme s'il s'agissait de noms destinés à être prononcés en mandarin. La question des langues dans la littérature et le cinéma à Taiwan est en effet un problème extrêmement complexe. Par exemple, comme nous le verrons dans l'étude, les noms des personnages hoklo sont prononcés en mandarin dans une partie des films, en hoklo dans l'autre.

Toutes les citations en chinois sont traduites en français par mes soins. Les exceptions seront indiquées avec les références.

Introduction

En 2004, la maison d'édition de l'Université de Californie a publié un ouvrage de Melissa J. Brown intitulé *Is Taiwan Chinese ?*¹ Le titre du livre est à la fois surprenant, provocant, et riche d'enseignements sur l'histoire de Taiwan et sur la période pendant laquelle l'ouvrage est paru : il témoigne du puissant intérêt que suscitaient les questions liées à l'identité taïwanaise pendant les années qui ont entouré l'élection de 2002, qui vit Chen Shui-bian (Chen Shuibian) 陳水扁, premier président à Taiwan sous l'étendard du Parti démocrate progressiste (Minjindang 民進黨, DPP), mettre fin au règne sans partage du Parti nationaliste (Guomintang 國民黨 ou Kuomintang, KMT) durant plus de quarante ans. Si les dirigeants de la Chine populaire ont toujours répondu par l'affirmative à la question posée par M. J. Brown, de l'autre côté du Déroit de Taiwan, en revanche, le gouvernement taïwanais actuel n'est clairement pas de cet avis. Le 2 septembre 2020, le Ministère des affaires étrangères taïwanais a annoncé sur son site la décision de rendre moins visible sur la couverture du passeport le nom officiel du pays en anglais, « *Republic of China* », et d'agrandir la taille du mot « Taiwan » déjà en place depuis 2003². Selon le communiqué, « depuis l'éclatement de la pandémie de pneumonie de Wuhan (*Wuhan feiyan* 武漢肺炎)³ en janvier de cette année », le gouvernement craint que « le passeport de notre pays ne soit confondu avec [celui de] la Chine »⁴ et pense, par cette mesure, pouvoir garantir la dignité et les intérêts de ses ressortissants en voyage à l'étranger⁵. Il est

¹ BROWN Melissa J., *Is Taiwan Chinese ? The Impact of Culture, Power, and Migration on Changing Identities*, Berkeley, University of California Press, 2004. Il s'agit d'une étude ethnographique sur la formation de l'identité taïwanaise.

² Le nom en anglais est discrètement inséré à l'image représentant l'emblème de la république et placé en dessous du nom de « République de Chine » en caractères chinois.

³ Nous notons que Taiwan est un des rares pays du monde qui continuent à employer l'appellation « Pneumonie de Wuhan » dans des communications officielles du gouvernement en dépit de la préconisation de l'OMS. Voir : LI Zongxian 李宗宪, « “Xinguan bingdu” haishi “Wuhan feiyan” ? Zhong Mei Tai butong biao shu de zhengyi “新冠病毒” 还是 “武汉肺炎” ? 中美台不同表述的争议 (“Covid 19” ou “Pneumonie de Wuhan”, débats autour des différentes appellations entre la Chine, les États-Unis et Taiwan) », *BBC Chinese* [en ligne], 20 mars 2020. URL : <https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese-news-51958854> . [Consulté le 23 mars 2020].

⁴ En chinois, « *Wei bimian wo guo huzhao zao wurenwei Zhongguo* 為避免我國護照遭誤認為中國 (Pour éviter que le passeport de notre pays soient pris pour [celui de] la Chine) ».

⁵ « *Waijiao Bu yuding yu ming (110) nian 1 yue faxing tisheng Taiwan bian shidu de xinban huzhao* 外交部預訂於明(110)年1月發行提升台灣辨識度的新版護照 (Le ministère des affaires étrangères prévoit le déploiement d'une nouvelle version du passeport qui renforce la visibilité de Taiwan en janvier de l'année prochaine (2021)) »,

difficile d’imaginer que le nom « Taiwan » ait pu être, selon la chercheuse Qiu Guifen, un mot tabou, à Taiwan même, avant la levée de la loi martiale en 1987⁶, et qu’on ait eu besoin en 1991 de découvrir Taiwan, ou plus précisément l’histoire de Taiwan avant 1945, à tel point que l’influent magazine d’actualité taïwanais *Tianxia zazhi* 天下雜誌 (*Commonwealth Magazine*) publia un numéro spécial en novembre 1991 justement intitulé « Découvrir Taiwan »⁷.

Le silence d’une société sur son passé n’est ni anodin ni fortuit. Taiwan restait « à découvrir », parce que, d’après Qui Guifen, elle était jusqu’alors oubliée, ou plus précisément, le passé de Taiwan et la mémoire collective de toute une société avaient été plongés dans l’oubli ou refoulés par différents pouvoirs colonisateurs, courant ainsi le risque de disparaître entièrement⁸. Pour Qiu Guifen, c’est la publication des archives sur l’Incident du 28 Février⁹ qui a rendu possible l’exhumation du passé de Taiwan et a permis qu’il trouve sa place dans l’histoire officielle¹⁰. En citant des noms illustres des études postcoloniales comme Ashcroft et Saïd, la chercheuse souligne l’importance de construire un canon littéraire taïwanais dépouillé de toute influence du discours colonial, de placer « Taiwan » au centre de l’attention à la place de « la Chine », comme l’avait imposé le régime nationaliste, de doter l’île du statut de « sujet » et non plus d’« objet », et de cesser de subordonner l’étude de Taiwan à celle de la Chine. Cette volonté de « dé-périphériser » Taiwan se manifeste aussi bien chez les chercheurs que dans l’attitude du gouvernement taïwanais face à la société internationale. Melissa J. Brown résume bien la situation : depuis 1999, « *Taiwan has started to assert its claim to sovereignty in terms of the social basis of its identity.* »¹¹

Waijiao Bu Lingshi Shiwu Ju 外交部領事事務局 (*Bureau of Consular Affairs. Ministry of Foreign Affairs. Republic of China (Taiwan)*) [en ligne], 2 septembre 2020. URL : <https://www.boca.gov.tw/cp-56-5844-d0064-1.html> . [Consulté le 27 mars 2021].

⁶ QIU Guifen 邱貴芬, « “Faxian Taiwan” : jiangou Taiwan houzhimin lunshu “發現台灣” : 建構台灣後殖民論述 (Discovering Taiwan: Constructing Taiwan’s Postcolonial Discourse) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1992, vol. 21, n° 2, p. 152.

⁷ En chinois, *Faxian Taiwan* 發現台灣. Il s’agit du numéro spécial du 18 novembre 1991.

⁸ *Ibid.*

⁹ Le 22 février 1992 par le Yuan exécutif (ER-ERBA SHIJIAN JINIAN JIJINHUI 二二八事件紀念基金會 (MEMORIAL FOUNDATION OF 228) « Er-erba pingfan yundong jiyao 二二八平反運動紀要 (Chronique abrégée de la campagne de réhabilitation de l’événement du 28 Février », *Er-erba Shijian Jinian Jijinhui* 二二八事件紀念基金會 (*Memorial Foundation of 228*) [en ligne], 2017. URL : https://www.228.org.tw/228_pages.php?sn=6 . [Consulté le 10 avril 2021]). Il s’agit de l’un des événements les plus importants dans l’histoire moderne de Taiwan. Nous l’aborderons plus en détails dans la deuxième partie et notamment dans la troisième partie de l’étude autour du film *La Cité des douleurs*.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ BROWN Melissa J., *Is Taiwan Chinese? The Impact of Culture, Power, and Migration on Changing Identities*, *op.cit.*, p. 2.

Cependant, il est sans doute inimaginable que le gouvernement du KMT décide soudainement et de manière impulsive d'exposer l'Incident du 28 Février sur la place publique. Par ailleurs, l'écart est considérable entre la liberté de ton de Qiu Guifen abordant un sujet hautement politique et idéologique en 1992, et le portrait que Alan M. Wachman fait de la Taiwan de 1980 dans sa préface de *Taiwan. National Identity and Democratization*. Wachman note : « *Two years on Taiwan offered a glimpse of what it means to live in fear under systematic political repression* »¹², et, « *a severe and Spartan militarism pervaded daily life on Taiwan* »¹³. D'une part, les gens ordinaires devaient se contenter d'une qualité de vie assez médiocre : les hommes et les élèves s'habillaient de manière austère et monotone, les femmes portaient des robes larges surchargées de dentelle, les repas étaient sans fantaisie et composés du strict nécessaire, — il n'existait pas d'établissement de type *fast-food* comme Pizza Hut¹⁴. D'autre part, la population était surveillée de près par l'État, par ses forces de l'ordre et ses appareils de propagande :

*Smartly marching military police with gleaming white helmets and automatic weapons strutted mechanically down city streets. Mail from abroad was intercepted and screened. Foreign magazines arrived with missing pages or offending paragraphs clumsily blacked out with the censor's magic marker. Local newspapers printed self-congratulatory pabulum. Slogans promoting vigilance against communism and defending the moralistic crusades of the Republic of China (ROC) were posted in public spots. [...]*¹⁵

Que s'est-il passé pendant la décennie 1980 pour que cette transformation du paysage social, médiatique et idéologique taïwanais devienne possible ?

Une personne qui ne connaît pas la Taiwan des années quatre-vingt aurait beaucoup de mal, en lisant la description de Wachman, à croire que c'est dans une ambiance aussi austère voire sinistre qu'ont pu voir le jour et s'épanouir tout à la fois le Nouveau Cinéma taïwanais, un âge d'or de l'édition littéraire taïwanaise¹⁶ et une vague d'adaptations d'œuvres littéraires

¹² WACHMAN Alan, *Taiwan: National Identity and Democratization*, Armonk, NY & London, M. E. Sharpe, 1994, p. x.

¹³ *Ibid.*, p. ix.

¹⁴ Nous verrons plus tard que la Taiwan des années quatre-vingt sous les yeux d'un professeur d'anglais américain ne ressemble pas tout à fait à celui montré dans les films.

¹⁵ WACHMAN Alan, *Taiwan: National Identity and Democratization*, *op. cit.*, p. ix-x.

¹⁶ PINO Angel et RABUT Isabelle, « Introduction des éditeurs » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *De fard et de sang*, Paris, You Feng, 2018, p. 17.

au cinéma¹⁷. La Taiwan des années quatre-vingt ne se réduit peut-être pas à celui décrit par Wachman.

Plus important encore, cette décennie est également celle pendant laquelle les sujets en relation avec Taiwan ont occupé une place éminente dans le cinéma taïwanais. L'attention accordée par les cinéastes du présumé mouvement du Nouveau Cinéma taïwanais¹⁸ à la société et à l'histoire taïwanaises est considérée généralement comme la caractéristique la plus marquante de ce mouvement cinématographique. Par exemple, selon Chris Berry et Fei Lu (Lu Feiyi), « *If the directors of what is now known as the Taiwan New Cinema have something in common, it may be that their concern for filming Taiwan's history has drawn them close to the common experiences of individual people and Taiwan society.* »¹⁹ Dans *Envisioning Taiwan : Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, June Yip va jusqu'à constater la contribution du mouvement à la construction d'une nation taïwanaise : « *The New Cinema directors were further united in their firm commitment to the idea that, like literature and the other established arts, the cinema plays a crucial role in the sociocultural development of a nation (...).* »²⁰ Quant à *La Cité des douleurs*, qui a justement pour contexte historique l'Incident du 28 Février, le film sorti en 1989 est « *a milestone in this process of decolonization* », car, « *as part of the larger effort to recuperate Taiwan's lost history, its contributions cannot be overestimated* »²¹. Son succès commercial à Taiwan, l'acclamation de la critique internationale, sa représentation polémique de l'événement tragique de 1947 suscitèrent de vifs débats aussi bien dans les conversions privées que dans les médias ; « *the Taiwanese people were finally given the opportunity to air their views about this critical event.* »²²

¹⁷ HUANG Yiguan 黃儀冠, *Cong wenzi shuxie dao yingxiang chuanbo : Taiwan « wenxue dianying » zhi kua meijie gaibian 從文字書寫到影像傳播：台灣「文學電影」之跨媒介改編 (De l'écriture à la diffusion cinématographique : les adaptations des « films littéraires » taïwanais)*, Taipei, Xuesheng Shuju, 2012, p. 4-5.

¹⁸ Certes, des questions telles que « Le Nouveau Cinéma taïwanais est-il un mouvement ? », ou « Existe-il un "Nouveau Cinéma taïwanais" ? » ou encore « Quels sont les cinéastes du Nouveau Cinéma taïwanais ? » ont suscité des débats. (Voir : SHAO Yide 邵懿德 (ed.), « "Taiwan Xindianying de zhengyixing benzhi" « 台灣新電影的爭議性本質 » 座談會 (Table ronde « Nature controversée du Nouveau Cinéma taïwanais ») », *Dianying xinshang 電影欣賞 (Film Appreciation Journal)*, 1988, n° 31, p. 42-48) Mais de nos jours, l'existence d'un groupe de réalisateurs taïwanais qui ont tourné dans les années quatre-vingt des films dont le style tranchait sur celui de leurs aînés fait largement consensus.

¹⁹ Chris Berry et Fei Lu, *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005, p. 4.

²⁰ YIP June, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 59.

²¹ *Ibid.*, p. 91. Notons que pour June Yip, les années où Taiwan se trouvait sous le joug du régime autoritaire du gouvernement nationaliste sont assimilées à une époque coloniale.

²² *Ibid.*

Ce n'est sans doute pas un hasard si le film en trois parties *Erzi de da wan'ou* 兒子的大玩偶 (*L'Homme-Sandwich/La Grande poupée du fils*) de Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, Zeng Zhuangxiang (Tseng Chuang Hsiang) 曾壯祥 et Wan Ren (Wan Jen) 萬仁, l'un des films qui ont inauguré le mouvement de la Nouvelle vague taïwanaise²³, est une adaptation de nouvelles de Huang Chunming 黃春明, important écrivain de littérature *xiangtu* 鄉土, ou littérature « de terroir », un courant littéraire des années 1960 et 1970 qui entend décrire la réalité de la société taïwanaise. June Yip note l'affinité entre le Nouveau Cinéma et la littérature *xiangtu* et n'hésite pas à qualifier le Nouveau Cinéma taïwanais de « *a direct heir to the hsiang-t'u²⁴ literary movement of the previous decade* »²⁵. D'après June Yip, parmi les trois éléments qu'elle relève pour rapprocher le Nouveau Cinéma de la littérature *xiangtu*, se trouve le ferme engagement des auteurs « *to exploring the world and the immediate experiences that they know best – that is, to “making Taiwan the center” (Taiwan wei zhongxin²⁶ 台灣為中心)* »²⁷. Certes, l'affirmation concernant la vocation nativiste des réalisateurs du Nouveau Cinéma taïwanais peut paraître discutable aux yeux d'une partie des chercheurs sur le cinéma²⁸. L'analyse de June Yip ne porte pas spécifiquement non plus sur l'adaptation des œuvres de littérature *xiangtu* au cinéma. Mais la remarque de la chercheuse révèle l'un des phénomènes culturels majeurs des années quatre-vingt : la montée en puissance du cinéma qui tendait à compléter voire à remplacer la littérature pour représenter Taiwan et jouer un rôle important dans la construction de l'imaginaire national des Taïwanais.

La décennie 1980 est en effet témoin d'une ruée vers les adaptations qui réservent à Taiwan une place importante. Selon le critique de cinéma Huang Jianye, l'accueil très favorable

²³ D'après le chercheur Lu Feiyi, *Guangyin de gushi* 光陰的故事 (*In Our Time/L'Histoire du Temps*) sorti en 1982 et *Xiao Bi de gushi* 小畢的故事 (*L'Histoire de Petit Bi*) sorti en 1983, sont deux autres œuvres qui ont lancé le mouvement. Voir : LU Feiyi 盧非易, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)* 台灣電影：政治、經濟、美學 (1949-1994) (*Cinéma taïwanais : politique, économie, esthétique (1949-1994)*), Taipei, Yuanliu, 1998, p. 271-275.

²⁴ En pinyin : *xiangtu*.

²⁵ YIP June, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, *op. cit.*, p. 60.

²⁶ Le texte original ne comporte pas de pinyin.

²⁷ *Ibid.* Les deux autres éléments sont : le sérieux des réalisateurs du Nouveau Cinéma taïwanais dans la création artistique et l'accent mis sur le rôle sociohistorique d'un média.

²⁸ Par exemple, d'après Lu Feiyi, les principaux réalisateurs du Nouveau Cinéma taïwanais, comme Hou Hsiao-hsien et Edward Yang (Yang Dechang 楊德昌), ne privilégient pas particulièrement la littérature *xiangtu* ni ne cherchent à exprimer une sensibilité nativiste. Leurs œuvres reflètent plutôt les observations des auteurs sur la société où ils vivaient et des expériences personnelles de développement, de l'enfance à l'âge adulte. En raison du grand nombre d'expériences de vie personnelles que contiennent ces films, et du fait que les réalisateurs ont grandi précisément pendant ces années où Taiwan se développait, le Nouveau Cinéma taïwanais montre beaucoup Taiwan. Lu Feiyi ne pense pas que l'expression de la conscience nativiste soit consciente ou volontaire chez ces auteurs. Voir : LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, *op. cit.*, p. 280.

dont bénéficiaient *L'Homme-Sandwich* et *Kan hai de rizi* 看海的日子 (*Les Jours passés à regarder la mer*) de Wang Tong (Wang Tung) 王童²⁹ sorti en 1983, une autre adaptation d'une nouvelle de Huang Chunming, a suscité une ferveur pour les adaptations : les producteurs du cinéma se jetaient sur les œuvres des écrivains connus et faisaient tourner à la chaîne des adaptations l'une après l'autre³⁰. Une autre critique de cinéma, Jiao Xiongping (Peggy Hsiung-Ping Chiao), observe, dans sa note introductive du chapitre 15 de *Taiwan Xindianying* 台灣新電影 (*Nouveau Cinéma taïwanais*), qu'en l'espace d'un an, les romanciers ont remplacé les stars comme têtes d'affiche³¹. À côté de Huang Chunming le romancier le plus courtisé du moment, d'autres écrivains de littérature *xiangtu* comme Wang Zhenhe 王禎和 et Yang Qingchu 楊青矗 ont également vu leur œuvres adaptées³².

Or, d'une part, ce ne sont pas seulement les œuvres de littérature *xiangtu* qui intéressaient les artisans du cinéma puisque, très vite, ces derniers se sont tournés vers les romanciers taïwanais célèbres qui n'appartenaient pas à ce courant littéraire comme Bai Xianyong 白先勇, Wang Wenxing 王文興, Zhu Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文...³³, et même vers des auteurs beaucoup moins connus. Parmi les quatre-vingt-sept adaptations sorties à Taiwan entre 1980 et 1989 que recensent la base de données du Taiwan Film Institute³⁴ et l'universitaire Huang Yiguan³⁵, seulement treize films adaptent des textes écrits par les écrivains de littérature *xiangtu* des années soixante et soixante-dix³⁶. Or malgré cela, une grande

²⁹ Wang Tong est souvent considéré, lui aussi, comme un réalisateur du Nouveau Cinéma taïwanais.

³⁰ HUANG Jianye 黃建業, « Yi jiu ba san nian Taiwan dianying huigu 一九八三年台灣電影回顧 (Rétrospective du cinéma taïwanais de 1983) » dans Jiao Xiongping (Chiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏 (ed.), *Taiwan Xindianying* 台灣新電影 (*Nouveau Cinéma taïwanais*), Taipei, Shibao, 1990, p. 57.

³¹ JIAO Xiongping (ed.), *Taiwan Xindianying* 台灣新電影 (*Nouveau Cinéma taïwanais*), Taipei, Shibao, 1990, p. 336.

³² *Ibid.*, p. 335.

³³ HUANG Jianye, « Yi jiu ba san nian Taiwan dianying huigu », art. cité, p. 57, et JIAO Xiongping (ed.), *Taiwan Xindianying*, op. cit., p. 335-336.

³⁴ GUOJIA DIANYING ZHONGXIN 國家電影中心 (TAIWAN FILM INSTITUTE), *Yingren mulu* 影人目錄 (*Répertoire des cinéastes*) [en ligne]. URL : <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/list.php?cid=2> .

³⁵ HUANG Yiguan, *Cong wenzi shuxie dao yingxiang chuanbo : Taiwan « wenxue dianying » zhi kua meijie gaibian*, op. cit.

³⁶ Une adaptation s'inspirant des écrits de Zhong Lihe 鍾理和 (*Yuanxiang ren* 原鄉人 (*My Native Land*) tournée par Li Xing (Li Hsing ou Lee Hsing) 李行 et sortie en 1980), quatre films adaptant des œuvres de Huang Chunming (à part *L'Homme-Sandwich* et *Les Jours passés à regarder la mer*, il y a encore *Wo ai Mali* 我愛瑪麗 (*I Love Mary*) de 1984 par Ke Yizheng et *Shayonala, zaijian* 沙啞娜啦, 再見 (*Sayonara, au revoir*) de 1985 par Ye Jinsheng 葉金勝), trois films de Zhang Meijun 張美君 adaptant des œuvres de Wang Zhenhe (*Jiazhuang yi niuche* 嫁妝一牛車 (*Un char à bœufs pour dot*) de 1984, *Meiren tu* 美人圖 (*Portraits des américanophiles*) de 1985 et *Meigui meigui wo ai ni* 玫瑰玫瑰我愛你 (*Rose, Rose, je t'aime*) de 1985), une adaptation de Wang Tuo (Wang Tuoh) 王拓 (*Jinshui shen* 金水孀 (*Tante Jinshui*) de 1987 par Lin Qingjie 林清介), trois films qui adaptent des

majorité des adaptations de la période, soixante-douze selon notre estimation, a Taiwan pour lieu de l'action et les habitants de Taiwan pour personnages. D'autre part, ces quatre-vingt-sept adaptations ne furent pas toutes réalisées par les cinéastes du Nouveau Cinéma taïwanais, loin de là. Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Wang Tong, Chen Kunhou, Ke Yizheng (Ko Yi-Cheng) 柯一正, Wang Ren, Zeng Zhuangxiang, Zhang Yi (Chang Yi) 張毅, les huit principaux cinéastes du Nouveau Cinéma taïwanais³⁷ n'ont réalisé que vingt-deux d'entre elles. Le désir de transposer au cinéma les « sujets taïwanais » abordés dans la littérature dépasse donc largement le cercle des artisans du Nouveau Cinéma taïwanais. L'étude de la représentation de Taiwan dans les adaptations de la décennie 1980 peut sans doute apporter quelques éclaircissements sur le développement du nationalisme taïwanais ainsi que sur son évolution.

État des lieux de la recherche

L'adaptation au cinéma

Le cinéma adapte beaucoup et le cinéma taïwanais n'est pas une exception. Les films en mandarin comme les films en hoklo ont souvent pratiqué l'adaptation. On distingue une grande diversité de genres littéraires dans les textes portés à l'écran : il peut s'agir d'opéras pékinois et du *gezaixi* 歌仔戲, l'opéra taïwanais en hoklo, de pièces de théâtres modernes chinoises ou taïwanaises, de fables, de contes, de biographies ou de chroniques. Les œuvres romanesques représentent toutefois la catégorie qui inspire le plus les réalisateurs. Une grande majorité de ces œuvres romanesques est écrite par des auteurs vivant à Taiwan, quel que soit leur lieu de naissance, Taiwan ou la Chine continentale. Par ailleurs, sous l'influence de la mode et du contexte sociopolitique et culturel, le choix des textes à adapter a beaucoup évolué dans le temps. Par exemple, les deux décennies 1960 et 1970 virent émerger la première vague des adaptations : celles des nouvelles ou romans d'amour de Qiongyao 瓊瑤³⁸ ; les adaptations des

œuvres de Yang Qingchu (*Zaishinan* 在室男 (*Puceau*) de 1984 par Cai Yangming 蔡揚名, *Renjian nan-nü* 人間男女 (*Hommes et femmes*) et *Zaishinü* 在室女 (*Pucelle*) tous deux tournés par Qiu Mingcheng 邱銘誠 et sortis en 1985), ainsi qu'une adaptation de Zhong Zhaozheng 鍾肇政 (*Lu Binghua* 魯冰花 de 1989 par Yang Liguó 楊立國).

³⁷ Lu Feiyi établit cette liste de huit auteurs principaux du Nouveau Cinéma (« *Xindianying hexin zuozhe* 新電影核心作者 ») en s'appuyant sur l'ouvrage de Chen Ruxiu. Voir : LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, *op. cit.*, p. 277 et CHEN Ruxiu 陳儒修 (Chen Ru-Shou Robert), *Taiwan Xindianying de lishi wenhua jingyan* 台灣新電影的歷史文化經驗 (*Expérience historique et culturelle du Nouveau Cinéma taïwanais*), traduit par Luo Pocheng 羅頗誠, Taipei, Wanxiang, 1993.

³⁸ HUANG Yiguan, *Cong wenzi shuxie dao yingxiang chuanbo : Taiwan « wenxue dianying » zhi kua meijie gaibian*, *op. cit.*, p. 4.

romans chevaleresques chinois de Gu Long 古龍 prospèrent également dans les années soixante-dix³⁹.

Les études universitaires sur les adaptations taïwanaises ne sont pas nombreuses. L'ouvrage de 2012 de Huang Yiguan, *Cong wenzi shuxie dao yingxiang chuanbo : Taiwan « wenxuedianying » zhi kua meijie gaibian (De l'écriture à la diffusion cinématographique : les adaptations des « films littéraires » taïwanais)* basé sur la thèse de l'auteur, propose un panorama des adaptations cinématographiques taïwanaises de 1949 à 2010 et a pour objectif de s'interroger sur le rapport entre les films et les textes écrits qu'ils adaptent. Le livre se présente comme une mine de renseignements de première importance concernant les adaptations d'œuvres de littérature moderne chinoise et taïwanaise. Les listes d'adaptations (quoique non exhaustives) à la fin d'ouvrage sont précieuses pour les chercheurs travaillant sur les adaptations taïwanaises. Huit des dix chapitres de l'ouvrage sont consacrés à huit groupes d'adaptations parmi lesquelles l'universitaire répartit les films recensés : les adaptations *xiangtu*, les adaptations de romans d'amour, les adaptations de littérature féminine des années quatre-vingt, les adaptations de littérature moderniste⁴⁰, etc. Même si l'ouvrage ne porte pas spécifiquement sur le nationalisme taïwanais, Huang Yiguan accorde une grande attention à l'imaginaire national exprimé dans une partie des adaptations et souligne l'importance dont jouit Taiwan dans certaines œuvres. D'autres travaux universitaires sont beaucoup moins ambitieux que celui de Huang Yiguan. Ils travaillent soit sur les adaptations des œuvres d'un écrivain particulier, comme Bai Xianyong, Huang Chunming ou Zhu Tianwen, soit sur une catégorie particulière d'adaptation, par exemple les films qui adaptent les œuvres des écrivains hakka. Il s'agit parfois d'études sur un thème spécifique dans une sélection d'adaptations, comme la femme, la vie des habitants de Taipei, etc.⁴¹. Étant donné qu'une grande partie des films du Nouveau Cinéma taïwanais tournés dans les années quatre-vingt adaptent des œuvres littéraires, les études ont souvent pour sujet les œuvres des réalisateurs de ce mouvement. Par ailleurs, les ouvrages cherchent à aborder le problème de la fidélité des adaptations vis-à-vis des textes écrits au lieu d'envisager les adaptations comme des créations jouissant d'une part d'autonomie. En outre, tandis que les travaux les plus récents s'inspirent des théories postcoloniales et se concentrent sur le contexte politico-historique des œuvres étudiées, les moins récents tentent d'interpréter les textes à la lumière de la vie personnelle des auteurs. Par conséquent, il existe assez peu d'analyses textuelles des œuvres elles-mêmes.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Xiandai zhuyi* 現代主義. Le chapitre s'intéresse plus spécifiquement aux films qui adaptent des œuvres de Bai Xianyong 白先勇.

⁴¹ La liste complète des études auxquelles nous nous référons se trouve dans la bibliographie.

Un autre problème que l'on rencontre est le petit nombre d'études sur les films qui ne sont pas réalisés par les cinéastes du Nouveau cinéaste taïwanais. L'ouvrage *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi* 愛，理想與淚光. 文學電影與土地的故事 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage*) publié par le Musée de la Littérature taïwanaise⁴² en 2010, comble en partie cette lacune. Le livre, qui rassemble trente articles de chercheurs et de critiques de cinéma à propos de trente adaptations⁴³, apporte de précieuses informations sur les sites de tournage et quelques anecdotes sur la production des films en question. Malgré cela, nous ne disposons que de peu d'informations sur les conditions de la réalisation des adaptations. Excepté pour les films auxquels ont participé Hou Hsiao-hsien et Zhu Tianwen, il est très difficile voire impossible d'obtenir des renseignements sur le processus de la création des films, sur la durée du tournage, sur la ou les langues que les personnages utilisent, sur le nombre de copies des films, sur les recettes, etc. Ou encore, même s'il est possible de connaître les noms des sociétés de production, il n'est pas aisé de les identifier comme taïwanaises ou hongkongaises, comme nous le verrons plus tard dans l'étude.

Le problème de l'identité taïwanaise

Avec la montée en puissance des études postcoloniales, le problème identitaire est devenu un sujet de choix pour les chercheurs. À Taiwan, depuis la levée de la loi martiale en 1987 et l'avènement de l'ère démocratique, l'identité taïwanaise a attiré beaucoup d'attention chez les chercheurs universitaires dans l'île comme dans le reste du monde.

Déjà en 1983 et en 1984, une partie des intellectuels taïwanais se sont affrontés sur le problème de la « conscience taïwanaise »⁴⁴, sur le « complexe de Chine » et le « complexe de

⁴² *Taiwan Wenxueguan* 台灣文學館.

⁴³ Parmi les trente films, il n'y a que dix œuvres du Nouveau Cinéma taïwanais : *Xiao Bi de gushi* 小畢的故事 (*L'Histoire de Petit Bi*)(1983), *L'Homme-Sandwich, Les Jours passés à regarder la mer, Youma caizi* 油麻菜籽 (*Graines de sésame*)(1984), *Dongdong de jiaqi* 冬冬的假期 (*Un été chez grand-père*)(1984), *Sha fu* 殺夫 (*Tuer son mari*)(1985), *Jie hun* 結婚 (*Se marier*)(1985), *Wo zheyang guo le yisheng* 我這樣過了一生 (*C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie*)(1985), *Guihua xiang* 桂花巷 (*Rue des Osmanthes*)(1987), *Chunqiu chashi* 春秋茶室 (*Salon de thé Printemps-Automne*)(1988). *Sha fu* est l'adaptation de la nouvelle du même nom de Li Ang 李昂 par Zeng Zhuangxiang. *Jie hun* réalisé par Chen Kunhou 陳坤厚 adapte une nouvelle de Qidengsheng 七等生. *Chunqiu chashi*, un autre film de Chen Kun, adapte, quant à lui, le roman du même nom de Wu Jinfa 吳錦發.

⁴⁴ *Taiwan yishi* 台灣意識. Chen Fangming rassemble une partie des articles publiés sur cette série de débats dans CHEN Fangming 陳芳明 (Sous le pseudonyme de Shi Minhui 施敏輝), *Taiwan yishi lunzhan xuanji* 台灣意識論戰選集 (*Sélection d'essais sur la conscience taïwanaise*), Taipei, Qianwei, 1988.

Taiwan »⁴⁵. Dans sa préface à l'ouvrage *Taiwan yishi lunzhan xuanji* 台灣意識論戰選集 (*Selection d'essais sur la conscience taïwanaise*), Chen Fangming, s'interroge : comment un jeune Taïwanais qui a vécu l'Incident du 28 Février et l'inondation qui a ravagé le sud et le centre de la partie ouest de l'île le 7 août 1959, et un jeune Chinois qui a subi le Grand Bond en avant, la Révolution culturelle et le séisme de Tangshan 唐山 de 1976, peuvent-ils partager la même *yishi* 意識⁴⁶ ? Pour Chen Fangming, les événements politiques et économiques de l'histoire moderne de Taiwan ont engendré, naturellement et de manière spontanée, chez un Taïwanais le sentiment qu'il est lié par une destinée commune aux autres habitants de l'île⁴⁷. Le terme chinois « *Taiwan yishi* » du titre de l'ouvrage, que nous avons traduit en français par « conscience taïwanaise » signifie donc « la conscience d'être Taïwanais » ou « le sentiment de se voir en Taïwanais », et est proche de l'« identité taïwanaise ».

Les chercheurs abordent le problème de l'identité taïwanaise sous des angles divers. Les études historico-politiques sont nombreuses, notamment à Taiwan. Les articles de Chen Fangming sont parmi les plus influents. Côté français, nous pouvons mentionner les travaux de Stéphane Corcuff, qui, après sa thèse de 2000⁴⁸ sur les problèmes identitaires de l'une des catégories de la population taïwanaise, les *waishengren*⁴⁹, continue à s'interroger sur l'identité taïwanaise et son évolution. La thèse de Victor Louzon sur l'Incident du 28 Février, soutenue en 2016, est un important travail récent qui éclaire cet événement crucial dans la formation de l'identité taïwanaise de nos jours⁵⁰. *Is Taiwan Chinese ?* de Melissa J. Brown cité plus haut est quant à lui un ouvrage qui examine le problème identitaire des Taïwanais du point de vue d'une ethnologue. Le problème intéresse également les sociologues comme Robert Marsh et les psychologues comme Huang Lili. Tandis que Robert Marsh compare les enquêtes réalisées en

⁴⁵ *Zhongguo jie* 中國結, *Taiwan jie* 台灣結.

⁴⁶ CHEN Fangming, *Taiwan yishi lunzhan xuanji*, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 5-6.

⁴⁸ CORCUFF Stéphane, *Une identification nationale plurielle : Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1988-1997*, Thèse de doctorat en Science politique, Institut d'études politiques de Paris, Paris, 2000.

⁴⁹ En caractères chinois : 外省人. Nous aborderons les différentes catégories de la population taïwanaise dans le Chapitre 1 de l'étude.

⁵⁰ LOUZON Victor, *L'Incident du 28 février 1947, dernière bataille de la guerre sino-japonaise ? Legs colonial, sortie de guerre et violence politique à Taiwan*, Thèse de doctorat en Histoire, Institut d'études politiques de Paris, Paris, 2016.

1992, 1994 et 1996⁵¹, Huang Lili sonde en 2007 des Taïwanais âgés de 18 à 81 ans concernant leur identité nationale⁵².

Cependant, c'est le milieu littéraire taïwanais qui a alimenté les débats les plus anciens et les plus virulents autour du problème de l'identité taïwanaise. Les chercheurs en littérature taïwanaise s'interrogent non seulement sur l'identité taïwanaise exprimée dans les œuvres mais également sur la définition même d'une littérature qui peut être qualifiée de « taïwanaise ». D'après Chen Fangming, les premières discussions sérieuses sur la littérature taïwanaise remontent à 1930 lorsque des écrivains mettent en avant l'idée de raconter des histoires taïwanaises et d'écrire pour le public taïwanais avec la langue que ce dernier utilise⁵³. Il s'agit, pour le chercheur, d'une série de débats autour de la littérature *xiangtu* 鄉土, littérature « de terroir »⁵⁴. À partir des années quatre-vingt, le mot « *bentu* 本土 » qui signifie « ce qui est propre à notre région », remplace « *xiangtu* », un mot plus général qui fait penser au monde rural⁵⁵, les termes « conscience taïwanaise », « identité », « nativisme »... enflamment les échanges entre chercheurs en littérature taïwanaise⁵⁶. Dans la préface de *Chong xie Taiwan*

⁵¹ MARSH Robert, « National Identity and Ethnicity in Taiwan. Some Trends in the 1990s » dans Stéphane Corcuff (ed.), *Memories of the Future*, Armonk & New York, M. E. Sharpe, 2002, p. 144-159. L'article montre que, alors que le nombre de personnes interrogées qui se disent seulement *Zhongguoren* 中國人 diminue, de plus en plus de personnes affichent une identité taïwanaise exclusive.

⁵² HUANG Lili 黃曬莉, « M xing zhengdang vs. Zhongxing yishi – Taiwan guozu rentong zhi yishi xingtai ji qi xinli jichu M 型政黨 vs. 鐘型意識 – 台灣國族認同之意識型態及其心理基礎 (M Shape vs. Bell Shape : The Ideology of National Identity and Its Psychological Basis in Taiwan) », *Zhonghua xinli xuekan* 中華心理學刊 (*Chinese Journal of Psychology*), 2007, vol. 49, n° 4, p. 451-470. D'après cette étude, soixante-dix pour cent des Taïwanais âgés de 18 à 81 ans se disent à la fois Taïwanais et Chinois, et le taux des personnes prétendant à une identité exclusivement taïwanaise ne dépasse pas vingt-cinq pour cent sauf chez les plus jeunes (30,4 %) et surtout chez ceux qui sont nés dans les années quarante, autour des événements tragiques de 1947 (40,6 %).

⁵³ CHEN Fangming 陳芳明, *Taiwan xinwenxue shi* 台灣新文學史 (*Histoire de la littérature taïwanaise moderne*), Taipei, Lianjing, 2011, p. 98-102. Le titre « *Taiwan xinwenxue shi* » en chinois peut être interprété comme « nouvelle histoire de la littérature taïwanaise » mais Chen Fangming indique dans la préface de l'ouvrage qu'il s'agit d'une histoire de la littérature moderne de Taiwan. Notons que le titre en anglais de l'ouvrage est bien *A History of Modern Taiwanese Literature*. C'est pourquoi nous le traduisons en français par « Histoire de la littérature moderne taïwanaise ».

⁵⁴ L'emploi du terme se réfère à la célèbre controverse autour de la littérature *xiangtu* des années soixante-dix que nous aborderons dans le premier chapitre de la présente étude.

⁵⁵ L'article influent de Chen Fangming publié en 1984 s'intitule justement « Xianjieduan Taiwan wenxue bentuhua de wenti 現階段台灣文學本土化的問題 (L'étape actuelle de l'indigénisation de la littérature taïwanaise) ». Voir : CHEN Fangming, *Taiwan yishi lunzhan xuanji*, Taipei, Qianwei, 1988, p. 207-249.

⁵⁶ Par exemple, au cours de l'année 1995, les universitaires s'affrontent dans la revue du département de Langues Étrangères de l'Université nationale de Taiwan, *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*). Quelques-uns des titres de ces articles nous permettront d'avoir une idée des sujets des discussions et de la véhémence des débats : « Sur le mouvement nativiste de Taiwan : une analyse de l'histoire culturelle » (CHEN Zhaoying 陳昭瑛, « Lun Taiwan de bentuhua yundong : yi ge wenhuashi de kaocha 論台灣的本土化運動：一個文化史的考察 », *Zhong-Wai wenxue*, vol. 23, n° 4, p. 6-43), « À la recherche de la définition de la "conscience taïwanaise : dissiper des fausses idées de "Sur le mouvement nativiste de Taiwan" » (ZHANG Guoqing 張國慶 « Zhuixun "Taiwan yishi" de dingwei : tousi "Lun Taiwan de bentuhua yundong" zhi misi 追尋 "台灣意識" 的

wenxueshi 重寫台灣文學史 (*Rewriting Taiwanese Literary History: A Collection of Papers on TaiwanLit*), Zhang Jinzhong et Huang Jinshu notent la volonté d'une partie des chercheurs en littérature taïwanaise d'« écrire une histoire de la littérature taïwanaise des Taïwanais⁵⁷ » pour s'opposer aux historiens de Chine populaire qui incluent l'histoire littéraire taïwanaise dans l'histoire littéraire chinoise⁵⁸. Selon les deux chercheurs, c'est l'écriture de l'histoire littéraire taïwanaise, notamment celle de Chen Fangming, qui a jeté les bases de la construction d'une identité culturelle nativiste⁵⁹.

Chen Fangming ne se demande pas, à la différence de nombreux chercheurs avant lui et de son époque, si la littérature taïwanaise fait partie de la littérature chinoise. Il ne s'intéresse pas non plus, comme Ma Sen, au conflit du « complexe de Chine » et du « complexe de Taiwan » dans la littérature taïwanaise⁶⁰. Pour lui, qui se dit très influencé par la pensée de Edward Saïd⁶¹, la littérature taïwanaise moderne est la littérature d'une (ancienne) colonie⁶² dont l'histoire se divise en trois périodes : la période coloniale dominée par les impérialistes japonais de 1895 à 1945, la période où l'île est recolonisée par les Chinois du continent de 1945

定位：透視「論台灣的本土化運動」之迷思», *Zhong-Wai wenxue*, vol. 23, n° 10, p. 127-133), « Postcoloniale, et non postmoderne – Réexamen de l'identité taïwanaise et de la politique identitaire » (QIU Guifen, « Shi houzhimin, bu shi houxiandai – zai tan Taiwan shenfen/rentong zhengzhi 是後殖民，不是後現代 – 再談台灣身份／認同政治 », *Zhong-Wai wenxue*, vol. 23, n° 11, p. 141-147), « À la recherche de la définition de “Taiwanren” : en réponse à Liao Zhaoyang et à Zhang Guoqing » (CHEN Zhaoying 陳昭瑛, « Zhuixun “Taiwanren” de dingyi : jing da Liao Zhaoyang, Zhang Guoqing liang wei xiansheng 追尋“台灣人”的定義：敬答廖朝陽，張國慶兩位先生 », *Zhong-Wai wenxue*, vol. 23, n° 11, p. 136-140), « Au-delà des nations : pourquoi parler de l'identité », (LIAO Xianhao (Liao Hsien-Hao) 廖咸浩, « Chaoyue guozu : weishenme yao tan rentong 超越國族：為甚麼要談認同？ », *Zhong-Wai wenxue*, vol. 24, n° 4, p. 61-76), « À propos du problème des groupes ethniques de Taiwan : en réponse à Liao Xianhao » (LIAO Zhaoyang 廖朝陽, « Guanyu Taiwan de zuqun wenti : huiying Liao Xianhao 關於台灣的族群問題：回應廖咸浩 », *Zhong-Wai wenxue*, vol. 24, n° 5, p. 117-123).

⁵⁷ ZHANG Jinzhong (Tee Kim Tong) 張錦忠 et HUANG Jinshu (Ng Kim Chew) 黃錦樹, *Chong xie Taiwan wenxueshi 重寫台灣文學史 (Rewriting Taiwanese Literary History: A Collection of Papers on TaiwanLit)*, Taipei, Maitian, 2007, p. 9.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ MA Sen 馬森, « “Taiwan wenxue” de Zhongguo jie yu Taiwan jie “台灣文學”的中國結與台灣結 (Complexe de Chine et complexe de Taiwan dans la “littérature taïwanaise”) », *Lianhe wenxue 聯合文學*, 1992, vol. 8, n° 5, p. 172-193.

⁶¹ Chen Fangming ouvre la préface de son ouvrage par une confidence : autour de 1989, témoin de l'effondrement progressif des régimes marxistes européens et surtout du massacre de la place Tian'anmen, le chercheur désabusé de l'idéal communiste a découvert, par hasard, la théorie postcoloniale de Edward Saïd chez un bouquiniste californien. C'est le coup de foudre. La pensée de ce dernier lui fournit une clé pour analyser et interpréter les œuvres littéraires taïwanaises. CHEN Fangming, *Houzhimin Taiwan: wenxue shi lun ji qi zhoubian 後殖民台灣：文學史論及其周邊 (Postcolonial Taiwan : Essays on Taiwanese Literary History and Beyond)*, Taipei, Maitian, 2002, p. 9.

⁶² *Zhimindi wenxue 殖民地文學*.

à 1987, et la période postcoloniale à partir de la levée de la loi martiale. « La Chine » n'est donc plus au centre de l'histoire littéraire de Taiwan mais est reléguée dans une position périphérique.

L'étude de l'identité taïwanaise peut être interdisciplinaire. Le sociologue Hsiao A-Chin, a publié plusieurs articles sur le développement du nationalisme à Taiwan et le rôle qu'ont joué les intellectuels taïwanais dans le changement de la mémoire collective en analysant les œuvres de littérature *xiangtu* et les textes des chercheurs en littérature écrits à différentes époques⁶³. En s'appuyant sur la théorie élaborée par Charles Tilly, Hsiao A-Chin cherche à élucider les processus par lesquels les nationalistes taïwanais créent, adoptent, négocient et modifient la « *standard story* » de la décennie 1970, le moment clé de la mutation politico-culturelle de la société taïwanaise, en remettant parfois en question le récit « en vogue »⁶⁴. En d'autres termes, le chercheur tente de déconstruire les « mythes » créés par une partie des intellectuels taïwanais sur l'immuabilité de leur conviction nativiste et sur la littérature *xiangtu* en obscurcissant le fait qu'ils étaient tous des nationalistes chinois dans le passé.

Contrairement à ce qui concerne la littérature, le problème identitaire taïwanais au cinéma intéresse peu avant la décennie 1990. C'est d'abord l'intérêt pour Taiwan des cinéastes du Nouveau Cinéma taïwanais qui a suscité l'attention des critiques de cinéma et des universitaires⁶⁵. Ensuite, les films des années cinquante et soixante entièrement tournés en hoklo, une langue parlée par une grande partie de la population taïwanaise, sont devenus un sujet de choix pour de nombreux chercheurs⁶⁶. Le contrôle qu'exerce le pouvoir politique sur

⁶³ Par exemple, XIAO Aqin (Hsiao A-Chin) 蕭阿勤, « 1980 niandai yilai Taiwan minzu zhuyi de fazhan : yi Taiwan (minzu)wenxue wei zhu de fenxi 1980 年代以來台灣民族主義的發展：以台灣(民族)文學為主的分析 (Développement du nationalisme taïwanais depuis les années quatre-vingt : analyse de la littérature (nationale) taïwanaise) », *Taiwan shehuixue yanjiu* 台灣社會學研究, 1999, n° 7, et, « Minzu zhuyi yu Taiwan yi jiu qi ling niandai de "xiangtu wenxue" : yi ge wenhua (jiti) jiyi bianqian de tantao 民族主義與台灣一九七零年代的“鄉土文學”：一個文化(集體)記憶變遷的探討 (Nationalism and Hsiang-t'u Literature of 1970s Taiwan: A Study of Change, Identity, and Collective Memory) », *Taiwanshi yanjiu* 台灣史研究 (*Taiwan Historical Research*), 1999, vol. 6, n° 2, p. 77-138.

⁶⁴ XIAO Aqin (Hsiao A-Chin), « Rentong yanjiu zhong de lishi 認同研究中的歷史 (L'Histoire dans l'étude de l'identité) » dans Zhang Jinzhong et Huang Jinshu (eds.), *Chong xie Taiwan wenxueshi*, Taipei, Maitian, 2007, p. 37.

⁶⁵ Voir : CHEN Ruxiu (Chen Ru-Shou Robert), *Taiwan Xindianying de lishi wenhua jingyan*, op. cit., et BERRY Chris et LU Feii (Lu Feiyi) (eds.), *Island on the Edge – Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005.

⁶⁶ À partir de 1990, la revue *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*) du Guojia Dianying Ziliaoguan 國家電影資料館 (Chinese Taipei Film Archive), devenu Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute) en 2014, a publié une série d'articles sur le cinéma en hoklo. De plus en plus de chercheurs y travaillent, comme Liao Jinfeng (LIAO Jinfeng (Gene-Fon Liao) 廖金鳳, *Xiaoshi de yingxiang: Taiyupian de dianying zaixian yu wenhua rentong* 消逝的影像：台語片的電影再現與文化認同 (*Les images disparues : la réapparition des films en hoklo et l'identité culturelle*), Taipei, Yuanliu, 2001) et Ye Longyan, auteur d'une histoire du cinéma en hoklo : YE Longye 葉龍彥, *Chunhua menglu. Zhengzong Taiyu dianying shi (1955-1974)* 春花夢露. 正宗台語電影史(1955-1974)(*Fleurs du printemps et rosées des rêves. La Véritable histoire du cinéma en*

le cinéma, le rôle que joue cet outil de communication de masse dans la propagation de l'idéologie dominante et le concept de communauté imaginée introduit par Benedict Anderson, inspirent les chercheurs en cinéma taïwanais et façonnent leur manière d'aborder l'histoire du cinéma taïwanais. L'ouvrage de June Yip mentionné plus haut et *Taiwan Cinema. A Contested Nation on Screen* de Guo-Juin Hong⁶⁷ sont parmi les travaux en anglais les plus influents. Chris Berry examine, quant à lui, le caractère national du cinéma taïwanais en le situant dans le cadre des cinémas chinois au pluriel⁶⁸. Les études sur le sujet sont nombreuses. Outre *Taiwan Xindianying de lishi wenhua jingyan* de Chen Ruxiu⁶⁹, *Taiwan dianying, shehui yu lishi* 台灣電影, 社會與歷史 (*Taiwanese Cinema, Society and History*) de Li Tianduo⁷⁰ et *Taiwan dianying, shehui yu guojia* 台灣電影, 社會與國家 (*Taiwanese Cinema, Society and State*) de Liu Xiancheng⁷¹, sont également des études très importantes. Côté français, il y a la thèse de doctorat de Wafa Ghermani soutenue en 2015 : *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*⁷². C'est un travail ambitieux dans lequel Wafa Ghermani tente d'écrire à la fois une histoire du cinéma taïwanais et de montrer la formation de l'identité taïwanaise à la fois plurielle et en mutation perpétuelle. De fait, beaucoup d'études récentes sur le cinéma taïwanais mettent l'accent sur l'identité et l'imaginaire national des films, comme le montre le travail de Huang Yiguan.

Le problème de l'identité taïwanaise au cinéma et le rôle que joue le Nouveau Cinéma intéressent également les chercheurs de la Chine populaire. Par exemple, la thèse de doctorat de Wang Yan (王雁) soutenue en 2011 à l'Université de Shanghai, étudie l'évolution de

langue taïwanaise), Taipei, Boyang, 2005. En 2007, l'Université Chengchi de Taiwan a organisé un colloque pour célébrer le cinquantenaire de la sortie de *Xue Pinggui yu Wang Baochuan* 薛平貴與王寶釧 (*Xue Pinggui et Wang Baochuan*) de He Qiming 何基明 en 1955, généralement considéré comme le premier film en hoklo. Les communications du colloque sont rassemblées dans GUOLI ZHENGZHI DAXUE 政治大學 (UNIVERSITE CHENGCHI) et GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (eds.), *Chunhua menglu wushi nian : Taiyupian xueshu yantaohui lunwenji* 春花夢露五十年: 台語片學術研討會論文集 (*Fleurs du printemps et rosées des rêves. Actes du colloque du Cinquantenaire du cinéma en taïwanais*), Taipei, Zhengzhi Daxue, 2007.

⁶⁷ Hong, Guo-Juin. *Taiwan Cinema. A Contested Nation on Screen*. New York & Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

⁶⁸ Voir : BERRY Chris, « A Nation T(w/o)o: Chinese Cinema(s) and Nationhood(s) » dans Wimal Dissanayake (ed.), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 42-64, et « Introduction: Cinema and the National » dans Chris Berry et Mary Ann Farquhar (eds.), *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 1-16.

⁶⁹ Il s'agit en effet de la traduction de la thèse de doctorat de Chen.

⁷⁰ Li Tianduo 李天鐸, *Taiwan dianying, shehui yu lishi*, Taipei Xian (Taiwan), Shijue Chuanbo Yishu Xiehui, 1997.

⁷¹ LIU Xiancheng 劉現成, *Taiwan dianying, shehui yu guojia*, Taipei, Yangzhi, 1997.

⁷² GHERMANI Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2015.

l'identité nationale dans le cinéma taïwanais et travaille sur l'évolution de l'identité taïwanaise depuis les années soixante-dix.⁷³ Les chercheurs chinois s'appliquent souvent, quant à eux, à placer l'identité du peuple taïwanais sous une grande identité chinoise.

Cinéma et nation

Quel rapport le cinéma entretient-il avec le nationalisme ? Quel rôle joue-t-il dans la formation de la conscience nationale d'un peuple ? Le fait que « le premier grand film américain s'intitule *Naissance d'une nation* (de David W. Griffith) et plus encore que celui-ci soit l'occasion d'avancées fondatrices du langage cinématographique »⁷⁴ constitue tout un symbole et ne concerne pas seulement la relation entre le cinéma et le nationalisme américain.

Jean-Michel Frodon relève l'affinité de nature entre le cinéma et la nation qui « repose sur un mécanisme commun, qui les constitue l'un et l'autre : la projection »⁷⁵ : l'un comme l'autre sont « l'articulation d'une réalité et d'une fiction, d'un complexe factuel et d'une "œuvre" imaginaire collective, complexe dont la projection est reconnue à la fois sur place, par la population concernée, et au dehors, par ceux qui n'y appartiennent pas. »⁷⁶ Ce n'est pas un hasard, selon le chercheur, si les six grandes puissances de la première moitié du XX^e siècle, la France, les États-Unis, l'Allemagne, l'Union soviétique, l'Italie et le Japon, accordent une place importante au cinéma voire interviennent activement dans la production des films⁷⁷.

*Film and Nationalism*⁷⁸, édité par Alan Williams⁷⁹, rassemble dix articles de chercheurs en cinéma qui enquêtent sur différentes approches des relations qu'entretiennent le cinéma, les nations et l'identité nationale. C'est un ouvrage important pour notre compréhension du sujet, notamment le chapitre introductif de Alan Williams qui présente des pistes de réflexion sur ce que la théorie de Benedict Anderson apporte à la recherche concernant la relation entre le cinéma et le nationalisme.

⁷³ WANG Yan 王雁, *Lun Taiwan dianying de guozu rentongguan zhi bianqian* 论台湾电影的国族认同观之变迁 (*De l'évolution de l'identité nationale dans le cinéma taïwanais*), Thèse de doctorat en Études cinématographiques, Shanghai Daxue, Shanghai, 2011.

⁷⁴ FRODON Jean-Michel, « La projection nationale. Cinéma et nation », *Les cahiers de médiologie*, 1997, vol. 3, n° 1, p. 139-140.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 135-145

⁷⁸ WILLIAMS Alan, « Introduction » dans Alan Williams (ed.), *Film and Nationalism*, New Brunswick & London, Rutgers University Press, 2002, p. 1-22.

⁷⁹ WILLIAMS Alan (ed.), *Film and Nationalism*, New Brunswick & London, Rutgers University Press, 2002.

La « langue imprimée⁸⁰ » et la manière de voir l'histoire comme une suite d'événements ayant lieu le long d'« un “temps vide et homogène”⁸¹ » contribuent à la naissance du « *true nationalism* »⁸². Selon Williams, « *both empty time and empty space*⁸³ are not only characteristic of the novel, as [Anderson] argues, but even more so of the “classical”⁸⁴ *narrative cinema* ». Certes, la langue d'imprimerie a joué un rôle crucial dans le début du développement du nationalisme en favorisant la diffusion de documents imprimés en langues « indigènes », comme les dictionnaires, les livres de grammaire et les romans, et en assurant la préservation et la propagation du concept même de nation⁸⁵. Cependant, étant donné que l'identité nationale évolue inévitablement dans le temps, il faut continuellement la raffermir et la redéfinir. Pour cela,

*(...), modern mass media would play an absolutely crucial role in this ongoing process of sustaining and (in the process) redefining nationalism(s). Rather than simply being related to the nation, the cinema would be an essential part of a process of defining nations – and not solely in Anderson's last, multilingual phase of nation formation. The cinema and other mass media would be essential arenas for conflicting interest groups to quarrel over the definition of the « nation »*⁸⁶.

Quoique le cinéma ne soit pas un moyen de communication efficace pour changer les comportements des spectateurs, comme une partie des critiques, des théoriciens et des historiens de cinéma l'affirme⁸⁷, les films exercent toutefois une influence réelle sur leur public. « (...) *, they can, apparently, reflect and keep in circulation values and behaviors associated with a particular nation. This process appears to work best when not the product of conscious*

⁸⁰ Pierre-Emmanuel Dauzat traduit le terme « print-language » par « langue imprimée » ou « langue d'imprimerie ». Voir : ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996.

⁸¹ La traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat pour « homogeneous, empty time ». Empruntant les concepts développés par Walter Benjamin, Benedict Anderson oppose le « *homogenous, empty time* », « *measured by clock and calendar* », au « *Messianic time* » qui est « *a simultaneity of past and future in an instantaneous present* ». Pour Anderson (ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, *op. cit.*, p. 26) :

The idea of a sociological organism moving calendrically through homogeneous, empty time is a precise analogue of the idea of the nation, which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history. An American will never meet, or even know the names of more than a handful of his 240,000-odd fellow-Americans. He has no idea of what they are up to at any one time. But he has complete confidence in their steady, anonymous, simultaneous activity.

⁸² Le mot entre guillemets est celui de Alan Williams.

⁸³ « *Note that, although Anderson doesn't make the point forcefully (he corrects this to some extent in the book's second edition), a homogenous, empty space is a necessary correlate for his “empty” time.* »

⁸⁴ WILLIAMS Alan, « Introduction », art. cité, p. 2.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 6-7.

policy-making. »⁸⁸ Il n'est pas donc étonnant de voir que « “popular” national cinema is much more responsive to its changing social climate than is generally believed »⁸⁹, même si l'idée va à l'encontre du préjugé très répandu, précise Alan Williams, selon lequel « only Great Artists can “reflect” Great Events »⁹⁰.

Les observations de Alan Williams sont éclairantes pour notre étude. D'une part, elles soulignent le rôle que jouent la littérature et le cinéma dans les différentes étapes du développement du nationalisme : la formation de la communauté imaginée est d'abord impulsée par les œuvres imprimées et elle peut ensuite être renforcée par les films. D'autre part, dans l'étude du lien entre le cinéma et le nationalisme, il est sans doute pertinent de s'intéresser aux films populaires à visée commerciale et sans grande ambition artistique.

Approches et méthodologie

Notre étude porte sur la représentation de Taiwan dans une sélection de récits publiés adaptés au cinéma entre 1978 et 1989. Nous tentons, par ce biais, de comprendre la formation d'un imaginaire national à Taiwan pendant la décennie.

Les chercheurs non-Taiwanais travaillant sur Taiwan semblent s'intéresser le plus souvent à la période post-loi martiale⁹¹. L'avènement du Nouveau Cinéma taiwanais suscite de l'intérêt, mais l'attention se concentre plutôt sur les films de Hou Hsiao-hsien et sur *Kongbu fenzi* 恐怖份子 (*The Terrorizer*) de Edward Yang sorti en 1986⁹². Par ailleurs, dans *Envisioning Taiwan : Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary* de June Yip et dans *Taiwan Cinema. A Contested Nation on Screen* de Guo-Juin Hong (New York & Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011), deux ouvrages sur le rapport entre le cinéma taiwanais et l'imaginaire

⁸⁸ *Ibid.*, p.8.

⁸⁹ *Ibid.*, p.9.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ A titre indicatif : consulté le 14 avril 2021, le catalogue de la British Library répertorie, parmi les articles en anglais dont la notice contient le mot « Taiwan », 163 articles dont l'*abstract* mentionne l'année 1980, 277 l'année 1990, 2436 l'année 2000, et 2581 l'année 2010.

⁹² Par exemple, seulement trois des douze chapitres de l'ouvrage de Chris Berry et Feii Lu sur les réalisateurs du Nouveau Cinéma taiwanais et leurs successeurs sont consacrés aux films tournés dans les années 1980 : « *The Terrorizer and the Great Divide in Contemporary Taiwan's Cultural Development* » par Sung-Sheng Yvonne Chang et « *Reflections on the Screen : Hou Hsiao Hsien's Dust In the Wind and the Rhythms of the Taiwan New Cinema* » par Hoden Guest et « *Hou Hsiao Hsien's City of Sadness : History and the Dialogic Female Voice* » par Rosemary Haddon. Ces trois chapitres portent donc tous soit sur Edward Yang soit sur Hou Hsiao-hsien. Voir : BERRY Chris et LU Feii (Lu Feiyi) (eds.), *Island on the Edge – Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005. *The Terrorizers* a également bénéficié d'un article de Fredric Jameson. Voir : JAMESON Fredric, « *Remapping Taipei* » dans Nick Browne (ed.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1994, p. 117-150.

national, Hou Hsiao-hsien et dans une moindre mesure, Edward Yang, restent, pour les années quatre-vingt, les cinéastes dont les films sont les plus souvent mentionnés.

Si l'année 1989 s'impose pour clore la période couverte par notre étude en raison de la sortie du film *La Cité des douleurs*, le choix de commencer en 1978 au lieu de 1980 peut paraître moins évident. Pourtant, cette période à la fois singulière et charnière dans l'évolution de la société taïwanaise et dans le développement du nationalisme des Taïwanais s'ouvre en effet en 1978, année importante pour Taiwan, pour l'identité des Taïwanais et pour le cinéma taïwanais. C'est d'abord l'année où les États-Unis nouent des relations diplomatiques avec la Chine populaire. Il s'agit d'une date déterminante pour Taiwan puisque dès lors, la République de Chine de Taiwan ne peut plus justifier sa revendication d'être le représentant légitime de tout le peuple chinois. 1978 est également l'année de la réforme de Deng Xiaoping qui conduit la Chine populaire à s'ouvrir vers le monde extérieur. Au moment où le continent chinois devient accessible aux Taïwanais, la rencontre avec les Chinois du continent les fait réfléchir sur ce qu'ils sont réellement⁹³. Mais 1978 est aussi l'année où Ming Ji (Ming Chi) 明驥 est nommé à la tête de la Central Motion Picture Corporation (la CMPC), la société de production du KMT, le parti autoritaire au pouvoir. Ming Ji jouera un rôle crucial dans le phénomène du film *L'Homme-Sandwich* (1983), comme nous le verrons par la suite ; sans lui, ce film décisif n'aurait sans doute pas été produit et serait encore moins sorti en salles en 1983.

Nous ne commencerons pas notre étude en cherchant à savoir si les œuvres du corpus illustrent l'identité taïwanaise, ni comment elles la montrent, ni pourquoi. Pour cela, nous devrions détenir d'emblée une définition de l'identité taïwanaise. Or malgré le grand nombre d'études sur le sujet, le problème de l'identité taïwanaise nous paraît toujours trop complexe pour que nous puissions proposer une définition simple et fonctionnelle. Pour savoir ce qu'est l'identité taïwanaise, il faudrait commencer par définir le mot « identité ». S'agit-il d'une identité individuelle ou d'une identité collective ? Est-ce une identité sociale, une identité politique, une identité ethnique, une identité nationale, ou une identité culturelle ? Il faudrait ensuite exclure ce qui est considéré comme « non-taïwanais ». Or s'il est facile d'opposer l'identité taïwanaise à l'identité, disons, anglaise, ce n'est pas le cas pour l'identité chinoise.

En quoi l'identité taïwanaise se distingue-t-elle d'une identité chinoise ? En d'autres termes, qu'est-ce qui est exclusivement taïwanais et qui n'est pas chinois ? Et, qu'est-ce qui est intrinsèquement taïwanais ? La réponse est loin d'être simple. Par ailleurs, rappelons-nous que

⁹³ Ce phénomène fut plus marquant encore avec la levée en 1987 de l'interdiction pour les Taïwanais d'origine continentale de rendre visite à leurs familles restées en Chine, étendue ensuite à tous les Taïwanais voulant se rendre sur le continent.

le mot français « Chinois » est en quelque sorte polysémique. Il peut être traduit en chinois par *Hanren* 漢人, par *Hanzu(ren)* 漢族 (人), par *Zhongguoren* 中國人, ou par *Huaren* 華人. Les quatre termes ont chacun une acception légèrement différente des autres et leur emploi à différents moments de l'histoire moderne de la Chine et (ou) de Taiwan sont révélateurs de la complexité du problème d'identité chinoise (ou/et) taïwanaise. Le terme *Hanren* désigne la population de l'ethnie majoritaire chinoise, résidents historiques de la région du bas fleuve Jaune. De nos jours, en Chine populaire, on utilise plutôt le mot *Hanzu(ren)*. Le mot *Zhongguoren* est quant à lui l'appellation courante des citoyens de l'État chinois. En ce qui concerne le terme *Huaren*, il provient du caractère *Hua* que les Chinois utilisaient depuis l'Antiquité pour parler de la Chine et pour distinguer le peuple chinois des *yi* 夷⁹⁴, les « non-Chinois », les « barbares ». Quoique, de nos jours, « *Huaren* » soit normalement utilisé pour parler de la diaspora chinoise et la différencier des autochtones, il est de plus en plus employé depuis la démocratisation de Taiwan, par les Taïwanais eux-mêmes pour se désigner autrement que comme *Zhongguoren*⁹⁵. Il est important de mentionner les différents mots chinois désignant les « Chinois », parce que si le nombre de Taïwanais qui s'identifient comme *Zhongguoren* diminue certes rapidement au fil des années, selon les enquêtes de Li-Li Huang, James H. Liu et Maanling Chang citées plus haut, la plupart d'entre eux continue visiblement à se considérer comme *Huaren*. Les mêmes travaux montrent en outre que l'identité n'est ni stable ni définitive, mais changeante, sensible aux circonstances géopolitiques et évolutive dans le temps. Face à une question aussi subjective et dotée d'une aussi forte dimension sentimentale que l'identité, on voit des populations vivant dans des pays occidentaux démocratiques et sûrs, comme l'Espagne et le Royaume-Unis, s'enflammer tout de même autour de questions identitaires : on conçoit que pour les Taïwanais, sous la menace d'un voisin extrêmement puissant, et pour qui le problème d'identité constitue une question de survie, le sujet est bien sûr encore plus complexe.

Nous choisissons donc d'être très prudente afin d'essayer autant que possible de contourner les pièges de la subjectivité et de la « *political correctness* ». Nous tâcherons de ne travailler que sur des éléments observables et « tangibles », concernant la représentation de Taiwan dans les textes écrits et dans leurs adaptations. Nous adhérons à la position de chercheur

⁹⁴ Il existe d'autres caractères pour désigner les non-Chinois, mais le caractère *Hua* s'oppose traditionnellement à *Yi*, comme dans la locution « *Hua-yi zhi fen* 華夷之分 » : ce qui distingue un *Hua* des *yi*.

⁹⁵ L'adoption de *Huaren* s'explique sans doute par la crainte des Taïwanais de nos jours d'être confondus avec les citoyens de la République populaire de Chine. Mais, en acceptant ce terme par lequel on désigne habituellement les membres de la diaspora chinoise, les « Chinois » de Taiwan se mettent sur le même rang que les « Chinois » de l'Asie du Sud-Est, des États-Unis, d'Europe... et trahissent peut-être ainsi leur désir d'évoluer, malgré le lien ancestral avec la Chine continentale, définitivement en dehors de l'histoire de la Chine. Quoi qu'il en soit, est-ce déjà le cas dans les années quatre-vingt ?

et d'analyste que l'ouvrage de Jessie Martin se propose de défendre : « un discours ne peut se faire en surplomb d'un film. Il doit s'élaborer à partir de lui »⁹⁶. Nous espérons que la représentation ou les représentations de Taiwan que nous rencontrerons nous permettront d'aboutir à une esquisse de la « taiwanité », et donc d'une identité taiwanaise.

Notre étude est également influencée par l'analyse de Benedict Anderson à propos du nationalisme. Dans *Imagined Communities*, Benedict Anderson cite un passage du roman *Noli Me Tangere* de l'écrivain philippin José Rizal pour illustrer le concept de la « communauté imaginée ». D'après Anderson : « (...), *the image (...) of a dinner-party being discussed by hundreds of unnamed people, who do not know each other, in quite different parts of Manila, in a particular month of a particular decade, immediately conjures up the imagined community.* »⁹⁷ Dans une phrase du roman où le narrateur promet de décrire la maison de la rue où le dîner aura lieu de manière à ce qu'on la reconnaisse, il s'adresse directement à « nous les lecteurs philippins » susceptibles d'identifier l'endroit grâce à sa description. Anderson commente : « *The casual progression of this house from the 'interior' time of the novel to the 'exterior' time of the [Manila] reader's everyday life gives a hypnotic confirmation of the solidity of a single community.* »⁹⁸ Nous nous demanderons si nous pouvons lire les textes écrits et voir leurs adaptations à la lumière de la remarque de Anderson. Ces œuvres des années quatre-vingt rendent-elles Taiwan reconnaissable aux lecteurs et spectateurs taiwanais et jouent-elles ainsi le même rôle que la description d'une maison spécifique de Manille par José Rizal pour les lecteurs philippins ? Et que nous apprennent-elles sur la construction de l'imaginaire national dans la Taiwan des années quatre-vingt ?

Corpus

Le corpus de notre étude comporte dix-sept films sortis entre 1978 et 1989, dont un film en trois parties et un film en deux parties.

Cai Yangming (Tsai Yang-Ming) 蔡揚名, *Cuowu de di-yi bu 錯誤的第一步 (Premier faux pas)*, 1979, adaptation du roman du même titre de Liu Jinjun 劉金圳 (connu également sous le nom de Masha 馬沙) (1978).

⁹⁶ MARTIN Jessie, *Décrire le film de cinéma. Au départ de l'analyse*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 7.

⁹⁷ ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, op. cit., p. 27.

⁹⁸ *Ibid.*

- , *Zaishinan* 在室男 (*Puceau*), 1984, adaptation de la nouvelle du même titre de Yang Qingchu 楊青矗 (1971).
- Chen Kunhou 陳坤厚, *Xiao Bi de gushi* 小畢的故事 (*L'Histoire de Petit Bi*), 1983, adaptation du texte du même titre de Zhu Tianwen 朱天文 (1982).
- , *Guihua xiang* 桂花巷 (*Rue des Osmanthes*), 1987, adaptation du roman du même titre de Xiao Lihong 蕭麗紅 (1977).
- Chen Yaoqi (Chen Yao-chi) 陳耀圻, *Yuan* 源 (*La Source*), 1980, adaptation du roman du même titre de Zhang Yi 張毅 (1978).
- He Ping (Ho Ping) 何平 et Li Daoming (Lee Daw-ming) 李道明, 1988, *Yinjian xiangma/Chui guchui* 陰間響馬/吹鼓吹 (*Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona*), adaptation de deux nouvelles du même titre de Wang Benhu 汪笨湖 (1987/1985).
- Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, *Dongdong de jiaqi* 冬冬的假期 (*Un été chez grand-père*), 1984, Film adapté de « An'an de jiaqi 安安假期 (Vacances de An'an) » de Zhu Tianwen 朱天文 (1983) et de « Lüzhú yin 綠竹引 (Bambou vert) » de Zhu Tianxin 朱天心 (1977).
- , *Beiqing chengshi* 悲情城市 (*La Cité des douleurs*), 1989.
- Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, Zeng Zhuangxiang (Tseng Chuang Hsiang) 曾壯祥, et Wan Ren (Wan Jen) 萬仁, *Erzi de da wan'ou* 兒子的大玩偶 (*L'Homme-Sandwich/La Grande poupée du fils*), 1983, adapté de trois nouvelles de Huang Chunming 黃春明 : « Erzi de da wan'ou 兒子的大玩偶 (La Grande poupée du fils) » (1968), « Xiaoqi de na ding maozi 小琪的那頂帽子 (Le Chapeau de Xiaoqi) » (1974), « Pingguo de ziwei 蘋果的滋味 (Le Goût de la pomme) » (1972).
- Li Xing (Li Hsing ou Lee Hsing) 李行, *Wangyang zhong de yi tiao chuan* 汪洋中的一條船 (*Un navire dans l'immensité de l'océan*), 1978, Adaptation du roman autobiographique du même titre de Zheng Fengxi 鄭豐喜 (1972).
- Lin Qingjie (Lin Ching-Jie) 林清介, *Xiaoyuan dang'an* 校園檔案 (*Dossiers du campus*), 1985, adaptation du recueil de nouvelles du même titre de Kuling 苦苓 (1985).
- , *Gulian hua* 孤戀花 (*Fleur d'amour solitaire*), 1985, adaptation de la nouvelle du même titre de Bai Xianyong 白先勇 (1970).
- Wan Ren (Wan Jen) 萬仁, *Youma caizi* 油蔴菜籽 (*Graines de sésame*), 1984, adaptation de la nouvelle du même titre de Liao Huiying 廖輝英 (1983)
- Wang Tong (Wang Tung) 王童, 1983, *Kan hai de rizi* 看海的日子 (*Les Jours passés à regarder la mer*), adaptation de la nouvelle du même titre de Huang Chunming (1967).
- Xu Jinliang (Shu Chin-Liang) 徐進良, *Meiluan toujia* 沒卵頭家 (*Boss Noballs*), 1989, adaptation de la nouvelle du même titre de Wang Xiangqi 王湘琦 (1983).
- Zhang Meijun (Chang Mei-Chun) 張美君, *Jiazhuang yi niuche* 嫁妝一牛車 (*Un char à bœufs pour dot*), 1984, adaptation de la nouvelle du même titre de Wang Zhenhe 王禎和 (1967).
- Zhang Yi (Chang Yi) 張毅, *Wo zheyang guo le yisheng* 我這樣過了一生 (*C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie*), 1985, adaptation du roman *Xiafei zhi jia* 霞飛之家 (*la Maison de l'avenue Joffre*) de Xiao Sa 蕭颯 (1981).

Ce sont presque toutes des adaptations : seize films réalisés par quatorze cinéastes qui ont adapté dix-neuf œuvres de quinze écrivains⁹⁹. *La Cité des douleurs* (1989) et *Un été chez grand-père* (1984) représentent deux cas particuliers dans la liste des œuvres. Le premier n'est pas une adaptation. Le séquençier rédigé par Zhu Tianwen et la continuité dialoguée par Wu Nianzhen sont deux textes écrits pour servir à la création du film ; Hou Hsiao-hsien n'a donc pas adapté deux œuvres littéraires autonomes au cinéma. Cependant, le sujet dont le film traite et le moment de sa sortie lui confèrent une grande importance non seulement dans le développement du nationalisme taïwanais mais aussi dans l'histoire du cinéma taïwanais puisque le film clôt, en quelque sorte, la grande époque des adaptations cinématographiques. C'est pourquoi nous l'intégrons dans la liste des œuvres étudiées.

Généralement considéré comme une adaptation, *Un été chez grand-père* constitue toutefois un cas assez particulier. Le film s'est effectivement beaucoup inspiré de « Bambou vert », nouvelle publiée en 1977¹⁰⁰, mais son récit est davantage proche de celui de la nouvelle « Vacances de An'an » (1983) qui semble pourtant avoir été conçue en même temps que lui¹⁰¹. *Un été chez grand-père* n'est donc pas une adaptation « ordinaire », — ce que Linda Hutcheon définit comme un transfert intersémiotique « *from one sign system (for example, words) to another (for example, images)* »¹⁰² —, mais la version cinématographique d'une histoire esquissée à quatre mains par le cinéaste et la romancière¹⁰³, qui connaît aussi une version écrite, son « jumeau », la nouvelle « Vacances de An'an » (1983).

⁹⁹ À la fin du texte daté du 1er juin 1983 sur la création du film, tout en se réjouissant que le tournage commence bientôt, Zhu Tianwen énumère les sources d'inspiration du film : à l'histoire de « Liufang 流放 (Exil) » de Zhang Anjin 張安瑾, qui forme la trame principale, s'ajoutent celles de « Bambou vert » et « Xiati He zhi zhan 夏堤河之戰 (La bataille de la rivière Xiati) » de Gu Mei 古梅. Mais « Liufang » et « Xiati He zhi zhan » sont deux œuvres très peu connues, de même que leurs auteurs. (Voir : ZHU Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文, *Zuihao de shiguang 最好的時光 (La meilleure époque)*, Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 280-282.) Même si ces deux textes peuvent être considérés comme sources de l'histoire du film, les « contributions » de Zhang Anjin et de Gu Mei restent minimes. C'est pourquoi pour nous ils ne font pas partie des auteurs du corpus.

¹⁰⁰ Voir : ZHU Tianwen, *Zuihao de shiguang*, p. 280-282.

¹⁰¹ « Vacances de An'an » a été publié pour la première fois en 1984 dans le recueil de nouvelles *Zui xiangnian de jijie 最想念的季節 (Ma saison préférée)* à côté d'un autre texte « adapté » au cinéma par Hou Hsiao-hsien, « Fenggui lai de ren 風櫃來的人 (Les Garçons de Fengkuei) », (Voir : XU Zhengfen 徐正芬, *Zhu Tianwen xiaoshuo yanjiu 朱天文小說研究 (Étude sur les œuvres romanesques de Zhu Tianwen)*, Mémoire de master en littérature chinoise, Guoli Taiwan Shifan Daxue, Taipei, 2002, p. 136.) La préface de Yuan Qiongqiong 袁瓊瓊 pour *Ma saison préférée* confirme cette hypothèse : les nouvelles « Vacances de An'an » et « Les Garçons de Fengkuei » sont à l'origine des synopsis (Voir : YUAN Qiongqiong 袁瓊瓊 « *Zui xiangnian de jijie xu 最想念的季節* » 序 (Préface de *Ma saison préférée*) » dans ZHU Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文, *Yanxia zhi du 炎夏之都 (La Capitale de la canicule)*, Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 10).

¹⁰² *Ibid.*, p. 16.

¹⁰³ LUO Xiuyi 羅琇怡, *Zhu Tianwen dianying wenben yanjiu 朱天文電影文本研究 (Étude des œuvres adaptées au cinéma de Zhu Tianwen)*, Mémoire de master en enseignement de chinois, Guoli Kaohsiung shifan Daxue, Kaohsiung, 2012, p. 3.

La plupart des textes écrits est des récits, romans ou nouvelles. Mais seul *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1972) de Zheng Fengxi peut être considéré comme un véritable récit autobiographique. Les œuvres teintées d'une forte couleur autobiographique comme « L'Histoire de Petit Bi » (1982) de Zhu Tianwen, « Bambou vert » de Zhu Tianxin, « Graines de sésame » (1983) de Liao Huiying, et dans une moindre mesure, *Dossiers du campus* (1985) de Kuling,¹⁰⁴ sont toutes largement romancées.

L'action de tous ces films se déroule à Taiwan et leurs personnages principaux sont des habitants de l'île, toutes origines confondues. Par souci de représentativité, pendant les douze ans de la période étudiée, nous avons retenu un à trois films par an à l'exception de 1981, 1982 et 1986 où aucun film n'a été choisi. À part leur année de sortie, les films ont été sélectionnés également en fonction du sujet, du style ainsi que de la communauté à laquelle appartient le réalisateur. Les sujets traités vont du développement personnel d'un jeune homme, comme dans *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), *Premier faux pas* (1979) et *L'Histoire de Petit Bi* (1983)¹⁰⁵, au récit de la vie d'une femme qui traverse plusieurs décennies de l'histoire moderne de Taiwan, comme dans le cas de *Graines de sésame* (1984), *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) et *Rue des Osmanthes* (1987), en passant par différents portraits de la société taïwanaise. Tandis que *Fleur d'amour solitaire* (1985) adapte une nouvelle moderniste, six films, chronologiquement, *L'Homme-Sandwich* (1983), *Les Jours passés à regarder la mer* (1983), *Puceau* (1984), *Un char à bœufs pour dot* (1984), *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* (1988) et *Boss Noballs* (1989) adaptent des œuvres se rattachant à la littérature *xiangtu*. Face à onze films portant à l'écran des œuvres d'écrivains masculins de générations différentes, cinq films adaptent des œuvres des romancières qui ont accédé à la notoriété à la fin des années soixante-dix. *La Source* (1980) et *La Cité des douleurs* (1989) sont tous deux des films qui affichent une certaine ambition historique, mais ils sont fondamentalement différents, tant dans l'emploi des langues que dans leur traitement de la question nationale. *Dossiers du campus* (1985) est quant à lui une comédie légère destinée à un public adolescent, qui tente de monter les défauts du système éducatif taïwanais. En outre, alors qu'une partie des films du corpus peut être considérée comme « commerciale », l'autre est célébrée par les critiques pour son exigence artistique. En ce qui concerne les origines des auteurs, à part l'écrivain Bai Xianyong et les

¹⁰⁴ Dans la préface, l'auteur explique que beaucoup d'histoires du livre sont inspirées de ses propres expériences lorsqu'il était enseignant dans le secondaire. KULING, *Dossiers du campus*, Taipei, Qianwei, 1985, p. 6-7.

¹⁰⁵ Notre étude de l'adaptation *L'Histoire de Petit Bi* reprend des éléments de l'article publié : GESSE Chih-Ching, « Vivre avec les autres. Le cas de Taiwan à travers *L'Histoire de Petit Bi* de Zhu Tianwen et son adaptation cinématographique dans *Medioevo e Moderno : fenomenologia delle rappresentazioni dell'alterità fra Oriente e Occidente I (Voisinage et altérité en littérature et autres disciplines)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020, p. 139-152.

cinéastes Chen Yaoqi, Hou Hsiao-hsien, Li Xing, Wang Tong et Zeng Zhuangxiang qui sont nés en Chine continentale avant 1949, ainsi que Zhang Meijun né à Séoul, tous les autres auteurs sont nés et ont grandi à Taiwan, *waishengren* et Taïwanais de souche confondus.

Structure de la thèse

Que nous montrent les représentations de Taiwan dans les adaptations cinématographiques des années quatre-vingt et dans leurs textes d'origine, concernant la vision que les Taïwanais ont de Taiwan, d'eux-mêmes, de leurs compatriotes, et de l'Autre ? Est-ce que l'origine des auteurs et les milieux dans lesquels ils ont grandi exercent une influence sur la manière dont ils voient Taiwan et sur la façon dont ils le représentent dans leurs œuvres ? En d'autres termes, quelle (ou quelles) identité(s) taïwanaise(s) apparaissent à travers ces représentations de Taiwan ? Qu'enseignent ces œuvres sur l'élaboration d'un imaginaire national chez les Taïwanais de l'époque ? Voici les interrogations autour desquelles sera construite notre étude.

Ce travail comporte trois parties. Dans un premier temps, nous situerons la période étudiée dans l'histoire moderne de Taiwan, ces années quatre-vingt qui virent naître un grand nombre d'adaptations cinématographiques d'œuvres autobiographiques et romanesques traitant de « sujets taïwanais ». Ensuite, nous analyserons la représentation de Taiwan dans les œuvres du corpus. Nous nous efforcerons de montrer comment Taiwan y est reconnaissable et d'étudier la façon dont, à travers l'écrit et l'image, l'espace taïwanais et ses transformations dans le temps, les portraits de ses habitants, et la société taïwanaise, y sont représentés. Dans un troisième temps, nous comparerons les adaptations du corpus, en analysant leurs points communs et surtout leurs divergences, pour apporter des précisions sur l'élaboration de l'imaginaire national des Taïwanais pendant la décennie.

Partie I : « (Re)Découverte » de Taiwan à l'ère des adaptations cinématographiques

Chapitre 1 Contexte historique

Afin de parler de « découverte » ou de « redécouverte » de Taiwan telles qu'elles se manifestent dans les œuvres étudiées, il est important de retracer même sommairement l'histoire de Taiwan¹ pour tenter de comprendre pourquoi ou comment Taiwan a été « caché », « dissimulé » ou « oublié ».

A. Une histoire tumultueuse

Terre occupée par des peuples austronésiens depuis l'aube des temps, Taiwan fut peu mentionnée dans les documents écrits avant le XVII^e siècle, même si des pêcheurs chinois y effectuaient probablement des séjours de courte durée, et des marchands chinois et japonais y faisaient illégalement du commerce dans les ports du nord-ouest de l'île². À partir de la fin du XVI^e siècle, en raison des passages fréquents de navires chinois, japonais, portugais et

¹ L'ouvrage édité par Murray A. Rubinstein rassemble des articles rédigés par des universitaires spécialisés dans différentes périodes de l'histoire de Taiwan et divers domaines d'études taiwanaises. Il constitue une source précieuse de renseignements sur l'histoire de Taiwan. Voir : RUBINSTEIN Murray A. (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007. *L'Histoire de Taiwan* de Lee Hsiao-Feng (LEE Hsiao-Feng (Li Xiaofeng 李筱峰), *Histoire de Taiwan*, traduit par Hsia-hou Yan, Paris, L'Harmattan, 2004), seul ouvrage disponible en langue française qui couvre toute l'histoire de Taiwan, nous paraît assez marqué par l'engagement politique de son auteur. Lee Hsiao-Feng milite en effet activement pour l'indépendance de Taiwan. Pour les dates et les événements précis, nous nous appuyons notamment sur *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian* 台灣歷史年表 – 終戰篇 (*Chroniques de Taiwan*), ouvrage réalisé par des chercheurs en histoire de Taiwan, et basé sur les archives gouvernementales, les journaux et d'autres documents historiques. Il est publié sous l'égide du Guojia Zhengce Yanjiu Zhongxin 國家政策研究中心 (Institute for National Policy Research). Il s'agit d'un organisme fondé par Zhang Rongfa 張榮發, magnat proche de l'ancien président Lee Teng-hui, à ne pas confondre avec le Guojia Zhengce Yanjiu Jijinhui 國家政策研究基金會 (National Policy Foundation), *think tank* du KMT. L'ouvrage est le fruit d'un projet ambitieux dont le but est de constituer une documentation fiable sur l'histoire de Taiwan pour les chercheurs. Les trois volumes couvrant la période de 1945 à 1988 sont particulièrement importants pour notre étude.

² WILLS John E. Jr., « The Seventeenth-Century Transformation: Taiwan Under the Dutch and the Cheng Regime » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 86-87.

espagnols lourdement armés, la position stratégique de l'*Ilha Formosa* attira de plus en plus l'attention³.

Les Hollandais furent les premiers à établir une colonie à Taiwan dans le but d'utiliser l'île à la fois comme base de commerce avec la Chine continentale et avec le Japon et comme base militaire pour des guerres éventuelles. Entre 1622 et 1624, les Hollandais se mirent à construire des forts dans le sud de Taiwan, à l'emplacement de l'actuelle ville de Tainan. Les Espagnols s'installèrent, quant à eux, sur la côte nord-est de l'île, à Jilong (Keelung) 基隆 en 1626 et à Danshui 淡水 en 1629, et y restèrent jusqu'en 1642 avant d'être évincés par les Hollandais. Les Hollandais s'efforcèrent de « civiliser » les aborigènes en éduquant les enfants et en évangélisant la population ; ils transcrivirent au moins deux langues aborigènes au moyen de l'alphabet latin. Ils contribuèrent à développer le commerce et l'agriculture. C'est pourquoi, malgré des méthodes souvent brutales, le bilan des colonisateurs hollandais fut loin d'être entièrement négatif⁴.

En 1661, un loyaliste de la dynastie des Ming déchu, Koxinga, Zheng Chenggong 鄭成功 pour les Chinois, chassa les Hollandais et s'empara de l'île. Peu après, Koxinga mourut et son fils Zheng Jing 鄭經 lui succéda. Selon les estimations, la population chinoise de Taiwan doubla à l'arrivée des Zheng pour atteindre le nombre de cent mille⁵. Les Zheng poursuivirent activement la politique de défrichage des Hollandais⁶ pour installer la très grande armée qu'ils avaient amenée du continent⁷. Zheng Jing promut le commerce avec la Chine continentale, avec le Japon et avec les pays de l'Asie du Sud-Est, et tenta de coopérer avec la Compagnie des Indes orientales des Anglais⁸. Il construisit également un temple de Confucius à Tainan et fonda des écoles⁹. Le règne des Zheng ne dura pas longtemps ; une vingtaine d'années plus tard, en 1683, le gouvernement mandchou des Qing conquiert Taiwan.

³ WILLS John E. Jr., « The Seventeenth-Century Transformation: Taiwan Under the Dutch and the Cheng Regime », *op. cit.*, p. 86-87.

⁴ *Ibid.*, p. 89-94.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ Afin de rendre l'île autosuffisante en produits agricoles, les Hollandais incitèrent les Chinois des régions côtières à immigrer à Taiwan. XUE Huayuan 薛化元, *Taiwan kaifa shi* 台灣開發史 (*Histoire du développement de Taiwan*), Taipei, Sanmin Shuju, 1999, p. 50-51.

⁷ WILLS John E. Jr., « The Seventeenth-Century Transformation: Taiwan Under the Dutch and the Cheng Regime », art. cité, p. 98.

⁸ *Ibid.*, p. 99-101.

⁹ XUE Huayuan, *Taiwan kaifa shi*, *op. cit.*, p. 37-38.

Les empereurs mandchous considéraient avec défiance l'immigration des Han dans l'île. Il fallut attendre la rébellion de Lin Shuangwen¹⁰ de 1786 pour que l'empereur Qianlong se décidât à lever l'interdiction d'immigrer en famille à Taiwan. Le décret entraîna aussitôt une ruée des immigrés chinois vers le territoire insulaire. Cependant, même si la population taïwanaise augmentait largement et que les insurrections et conflits armés se multipliaient, le gouvernement chinois adopta de manière générale une attitude assez passive et minimaliste dans son administration de l'île, et se reposa dans la mesure du possible sur les familles locales influentes pour la gestion des conflits et d'autres problèmes. Ce furent les menaces des puissances impérialistes européennes et surtout du Japon, sur Taiwan qui firent changer la politique des Qing dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Taiwan acquit le statut de province en 1885 après avoir repoussé les envahisseurs français. Shen Baozhen 沈葆楨 (1820-1879), Ding Richang 丁日昌 (1823-1882) puis Liu Mingchuan 劉銘傳 (1836-1896) imaginèrent une série de projets pour réformer et moderniser le système administratif, la production agricole et industrielle, l'infrastructure, les équipements de télécommunication...¹¹ Mais la domination chinoise de Taiwan s'interrompt en 1895, lorsque Pékin signa le traité de Shimonoseki à l'issue de la guerre sino-japonaise de 1894-1895 et céda l'île au Japon. Taiwan devint la première colonie japonaise d'outre-mer administrée par un gouverneur envoyé par l'empereur. L'île fut restituée le 14 août 1945 à la République de Chine à la suite de la défaite du Japon lors de la Seconde Guerre mondiale.

Toutefois, bien que la plupart des Taïwanais ait accueilli la rétrocession de leur île à la Chine en 1945 avec joie, le retour à la mère-patrie tourna vite au cauchemar¹². Aux yeux des Taïwanais, les nouveaux arrivants se comportaient comme des maîtres et des colonisateurs et

¹⁰ Lin Shuangwen et ses compagnons de la société secrète Tiandihui 天地會 (Société du Ciel et de la Terre) se rebellèrent contre le gouvernement des Qing en 1786. Le mouvement prit rapidement de l'ampleur et villes et villages tombèrent l'un après l'autre. La cour envoya des troupes depuis le continent et écrasa la révolte en 1787. Malgré l'importance de l'événement, sa véritable cause, la raison de sa rapide progression et du soutien que lui apporta la population locale, ne sont toujours pas élucidées. (Voir : PAN Rongyin 潘榮欽, *Mimi de shehui ruhe keneng ? 秘密的社會如何可能 ? (How Is a Secret Society Possible ?)*, Thèse de doctorat en Sociologie, Donghai Daxue, Taichung, 2017.) L'assouplissement de la politique d'immigration visait à réduire les violences dans une société dominée par des jeunes hommes désorientés loin des aînés de leur village natal et de leur famille. (Voir : CHEN Chiukun, « From Landlords to Local Strongmen: The Transformation of Local Elite in Mid-Ch'ing Taiwan 1780-1862 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 133-162.)

¹¹ GARDELLA Robert, « From Treaty Ports to Provincial Status, 1860-1894 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 183-194.

¹² Pour le difficile retour de Taiwan à la République de Chine, on peut se référer à l'article bien documenté de Steven E. Phillips, publié dans le volume de *Taiwan. A New History. Expanded Edition* (PHILLIPS Steven, « Between Assimilation and Independence: Taiwanese Political Aspirations Under National Chinese Rule, 1945-1948 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 1999, p. 275-319) et à la thèse de Victor Louzon (LOUZON Victor, *L'Incident du 28 février 1947, dernière bataille de la guerre sino-japonaise ? Legs colonial, sortie de guerre et violence politique à Taiwan, op. cit.*).

le nouveau régime était prédateur, corrompu et incompetent. La production agricole et industrielle fut réquisitionnée et expédiée sur le continent pour reconstruire le pays dévasté par les guerres et soutenir la lutte coûteuse des nationalistes contre les communistes. Le gouvernement du KMT tenta de confisquer les biens japonais, de nationaliser les industries et de conserver le fructueux monopole sur le tabac et l'alcool instauré par les Japonais. Malgré l'allégeance des élites taïwanaises au nouveau pouvoir et leur coopération, les dirigeants chinois restèrent méfiants à leur égard et hésitèrent à leur accorder un plus grand rôle politique dans l'administration de l'île. La tension atteignit son paroxysme à la veille du 28 février, quand un contrôle de routine à propos de cigarettes de contrebande tourna mal. Les troupes nationalistes envoyées du continent anéantirent impitoyablement les émeutes qui éclatèrent partout sur l'île. De vastes campagnes de répression et d'arrestations s'ensuivirent. Beaucoup de victimes furent exécutées aussitôt après un interrogatoire sommaire. Il s'agit de l'un des événements les plus importants dans l'histoire moderne de Taiwan, qui contribue encore à forger la « conscience taïwanaise »¹³.

Avant que le gouvernement nationaliste ait eu le temps d'apaiser les Taïwanais déçus et horrifiés, la défaite de l'armée de Chiang Kai-shek face aux communistes amena, autour de 1949, plus d'un million de Chinois du continent à Taiwan¹⁴. L'arrivée massive des Chinois du continent modifia considérablement la société taïwanaise. Tandis que les soldats continentaux et leurs familles s'entassaient dans des « villages de garnison¹⁵ » précipitamment construits partout sur l'île, les élites *waishengren* s'approprièrent de la place laissée par les colonisateurs japonais¹⁶ et occupèrent les postes importants dans les institutions et les entreprises d'État¹⁷.

En même temps, les communistes réussirent leur percée en Europe et en Asie après la Seconde Guerre mondiale. Les pays de l'Europe de l'Est devinrent, l'un après l'autre, des « démocraties populaires » avec le soutien de l'U.R.S.S., et la guerre de Corée éclata en 1950

¹³ Voir : LOUZON Victor, *L'Incident du 28 février 1947, dernière bataille de la guerre sino-japonaise ? Legs colonial, sortie de guerre et violence politique à Taiwan*, op. cit.

¹⁴ Voir : YANG Jiaxian 楊佳嫻, *Fangzhou shang de rizi – Taiwan juancun wenzue* 方舟上的日子 – 台灣眷村文學 (*Les jours passés dans l'arche – Littérature taïwanaise des villages de garnison*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2013, p. 20, LI Dongming 李棟明, « Ju Tai waisheng ji renkou zhi zucheng yu fenbu 居台外省籍人口之組成與分佈 (Composition et distribution de la population des provinces de l'extérieur) », *Taipei wenxian* 台北文獻 (*Archives de Taipei*), n° 11-12, 1970, et les chiffres publiés par le Ministère de l'Intérieur de la République de Chine en ligne à l'adresse <https://www.ris.gov.tw/app/portal/346> (consulté le 18 avril 2018).

¹⁵ En chinois, *juancun* 眷村.

¹⁶ Il arriva à certains *waishengren* de profiter de leur position de domination et d'exploiter la suspicion du régime à l'égard des Taïwanais pour extorquer leurs biens aux propriétaires taïwanais légitimes (PHILLIPS Steven, « Between Assimilation and Independence: Taiwanese Political Aspirations Under National Chinese Rule, 1945-1948 », art. cité, p. 284).

¹⁷ *Ibid.*, p. 287.

après que Mao Zedong se fut emparé du pouvoir en Chine. À cet époque, Washington, afin de freiner l'avancée de la vague rouge en Asie, signa avec Taipei le Traité de Défense Mutuelle sino-américaine en 1954, affirma la résolution des États-Unis d'aider Taiwan militairement face à la menace de l'Armée populaire et reconnut la République de Chine administrée par le gouvernement de Chiang Kai-shek à Taipei comme seul représentant légitime de la Chine. La République de Chine continua à siéger à l'Organisation des Nations Unies et au Conseil de Sécurité¹⁸.

La Chine populaire n'abandonna pas l'idée de conquérir l'île et la tension persista entre les deux rives du détroit. Les périodes relativement calmes alternèrent avec les moments d'hostilité ouverte, notamment le bombardement de l'île de Quemoy située à trois cents kilomètres de Taiwan par l'Armée populaire en 1958¹⁹. Malgré cela, grâce à l'infrastructure léguée par les colonisateurs japonais²⁰, à l'aide des États-Unis²¹, et à une élite compétente et déterminée²², Taiwan se remit peu à peu des dévastations de la guerre, se reconstruisit, se modernisa et s'enrichit²³. Depuis 1949, Taiwan avait commencé une importante réforme agraire dont le bilan fut globalement positif²⁴. La production agricole s'accrut et les paysans virent leur niveau de vie augmenter tandis que les anciens propriétaires fonciers investirent leurs compensations financières dans les industries naissantes et contribuèrent à l'industrialisation de l'île²⁵. En 1965, une zone industrielle orientée vers l'exportation fut fondée à Kaohsiung.

¹⁸ WANG Peter Chen-main, « A Bastion Created, A Regime Reformed, an Economy Reengineered, 1949-1970 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 320-338.

¹⁹ *Ibid.*, p. 326.

²⁰ L'ancienne colonie japonaise bénéficiait d'un réseau ferré, de routes, des ports de Jilong et de Kaohsiung, de l'électricité, d'un système bancaire, et du service postal. Voir : LAMLEY Harry J., « Taiwan under Japanese Rule, 1895-1945: The Vicissitudes of Colonialism » dans Murray A. Rubinstein, (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 1999, p. 209-210.

²¹ L'apport financier et les conseils des experts américains permirent à Taiwan de procéder à sa réforme agraire et à la conversion de son modèle économique et industriel. Voir : WANG Peter Chen-main, « A Bastion Created, A Regime Reformed, an Economy Reengineered, 1949-1970 », art. cité, p. 326-334.

²² *Ibid.*, p. 327-328.

²³ Voir : DUMONT René et PAQUET Charlotte, *Taiwan, le prix de la réussite*, Paris, La Découverte, 1987, p. 13-52.

²⁴ WANG Peter Chen-main, « A Bastion Created, A Regime Reformed, an Economy Reengineered, 1949-1970 », art. cité, p. 324-329.

²⁵ *Ibid.* Notons toutefois que même si le constat du succès de la réforme agraire semble être unanime chez les chercheurs, quelques ombres persistent. D'une part, l'enrichissement n'a sans doute pas profité à tous les paysans. Le monde rural appauvri et délaissé est l'un des thèmes principaux de la littérature *xiangtu* des années soixante et soixante-dix. D'autre part, certaines études avancent la thèse selon laquelle les mesures de réforme agraire auraient alimenté la haine des notables contre les nationalistes et seraient devenues l'un des germes du mouvement indépendantiste. (Par exemple : CHEN Mingzhong 陳明忠, LÜ Zhenghui 呂正惠 et CHEN Yizhong 陳宜中, « Yi ge Taiwanren de zuo tong zhi lu – Chen Mingzhong xiansheng fangtanlu 一個台灣人的左統之路 – 陳明忠先生訪談錄 (Chemin vers la réunification de la gauche taiwanaise – Interview de monsieur Chen Mingzhong) » dans

Des mesures favorisant les fabricants de produits destinés à l'exportation (exonération de taxes et d'impôts, administration efficace et souple et existence d'une bonne infrastructure), attirèrent une multitude d'entreprises²⁶. Ce fut le coup d'envoi d'un essor économique qui se poursuivit longtemps en dépit de l'arrêt de l'aide financière américaine en 1964. Le taux moyen de croissance annuelle des exportations fut de vingt-cinq pour cent dans les années soixante : elles passèrent de 174 millions de dollars américains en 1960 à 1,56 milliards de dollars américains en 1970. Quant aux importations, leur volume global passa de 252 millions de dollars américains à 1,52 milliards de dollars américains avec un taux moyen de vingt pour cent durant la même décennie²⁷. Selon le département du Yuan Exécutif qui s'occupe du budget, de la comptabilité et de la statistique²⁸, le revenu national brut passa de 12 320 dollars taïwanais en 1951 à 268 962 dollars taïwanais en 1971, et le produit intérieur brut de 12 327 dollars taïwanais à 269 084 dollars taïwanais²⁹.

L'éducation fut l'une des priorités du gouvernement nationaliste. L'attention accordée par le régime à l'éducation de la population est vue de manière très positive par de nombreux chercheurs. Il s'agit de l'une des clés de l'essor économique de Taiwan pendant ces années³⁰. René Dumont et Charlotte Paquet vont jusqu'à qualifier la « formation sans cesse améliorée » de « troisième pilier de ce développement accéléré »³¹. Dès la rétrocession de Taiwan, le gouvernement du KMT mit en place des réformes du système éducatif³². D'après la chronologie éditée par l'Institut de l'Éducation nationale de Taiwan, l'instruction des enfants taïwanais de six à douze ans devint obligatoire en 1947³³. En 1954, le concours national d'entrée à

Sixiang 9. *Zhongguo zhexue : Weiji yu chulu* 思想9. 中國哲學！：危機與出路 (*Réflexion 9. Philosophie chinoise : Crise et issue*), Taipei, Lianjing, 2008, p. 81-83.)

²⁶ WANG Peter Chen-main, « A Bastion Created, A Regime Reformed, an Economy Reengineered, 1949-1970 », art. cité, p. 331-3.

²⁷ *Ibid.*, p. 333.

²⁸ *Xingzheng Yuan Zhujichu* 行政院主計處.

²⁹ La base de données en ligne proposée par l'organisme est consultable au <http://statdb.dgbas.gov.tw/pxweb/Dialog/NL.asp?mp=4>.

³⁰ Par exemple, Peter Chen-main Wang note: « *The rapid development of Taiwan's economy was closely related to improvement in the quality of human resources, which reflected the education policy of the government.* » (WANG Peter Chen-main, « A Bastion Created, A Regime Reformed, an Economy Reengineered, 1949-1970 », art. cité, p. 333.)

³¹ DUMONT René et PAQUET Charlotte, *Taiwan, le prix de la réussite*, op. cit., p. 13-52. Les deux autres piliers sont les « investissements » et « une bonne politique économique ».

³² YE Huan 葉歡, *Wo guo tuidong jiu nian guomin jiaoyu zhengce zhi yanjiu* 我國推動九年國民教育政策之研究 (*A Study of the Policy of the Planning and Implementation of Extending Nine-Year National Education in Taiwan*), Mémoire de master en éducation, Guoli Shifan Daxue, Taipei, 2013, p. 31-34.

³³ GUOJIA JIAOYU YANJIUYUAN 國家教育研究院 (INSTITUT DE L'ÉDUCATION NATIONALE). *Jiaoyu dashi nianbiao* 教育大事年表 (*Chronology of Main Educational Event*) [en ligne]. Taipei. [Consulté le 18 février 2019]. Disponible à l'adresse : <http://history.moe.gov.tw/milestone.asp>.

l'université (*daxue liankao* 大學聯考) fut créé³⁴; chaque été, les jeunes gens qui venaient de quitter le lycée passaient désormais des journées entières dans des salles surchauffées pour avoir une chance d'accéder à l'enseignement supérieur, voire d'étudier dans l'une des meilleures universités de l'île.

La création de zones industrielles et l'afflux de population paysanne dans les grandes villes comme Kaohsiung et Taipei modifièrent durablement le visage de Taiwan³⁵. L'essor économique et industriel ainsi que l'amélioration du niveau éducatif des Taïwanais transformèrent en trois décennies une société paysanne en société industrielle et urbaine³⁶. Une classe moyenne émergea peu à peu³⁷.

Le revers de la médaille fut le régime paranoïaque que Chiang Kai-shek installa à Taiwan. L'expérience douloureuse que le gouvernement nationaliste avait connue sur le continent, le passé colonial voire l'attitude collaboratrice d'une partie de la population taïwanaise et la série d'émeutes à la suite de l'Incident du 28 février n'incitaient guère à la confiance. La loi martiale publiée à Nankin en 1948³⁸ et décrétée à Taiwan le 19 mai 1949 suspendit le droit de rassemblement et celui de créer des partis politiques, droits pourtant garantis par la Constitution³⁹. Toutes les publications furent soumises au contrôle et à la censure. Les intellectuels d'origine taïwanaise aussi bien que continentale formèrent, aux yeux des dirigeants nationalistes, la catégorie la plus suspecte de la population. La classe dirigeante n'hésita pas à jeter en prison ou parfois à faire exécuter, sous les accusations de sédition ou de haute trahison, les personnes qui transgressaient les interdits du régime. Lei Zhen 雷震⁴⁰, Bo

³⁴ *Ibid.*

³⁵ RUBINSTEIN Murray A., « Taiwan's Socioeconomic Modernization, 1971-1996 », art. cité, p. 382-383.

³⁶ *Ibid.*, p. 382.

³⁷ *Ibid.*, p. 387.

³⁸ QIN Yuhua 秦昱華, *Woguo jieyan tizhi zhi yanjiu – Taiwan shishi jingyan de zai jianshi (1947-1987)* 我國戒嚴體制之研究 – 台灣實施經驗的再檢視 (1947-1987) (*A Study of the Martial Law Regime in the Republic of China- A Reexamination of the Taiwan Experience (1947-1987)*), Thèse de doctorat en Société et sciences comportementales, Zhongguo Wenhua Daxue, Taipei, 2015, p. 181-183. Le décret de 1948 ne concerna pas les provinces de Taiwan, du Xinjiang 新疆, du Xikang 西康, du Qinghai 青海 et le Tibet.

³⁹ *Ibid.*, p. 154-156.

⁴⁰ Lei Zhen fut le rédacteur en chef de la revue *Ziyou Zhongguo* 自由中國 (*Chine libre*) fondée en 1949 par les intellectuels adeptes du libéralisme. En 1960, Lei Zhen fut arrêté et fut condamné à une peine de prison de dix ans en raison de son militantisme et de sa participation à la création d'un parti d'opposition. Voir : « Lei Zhen (Zhonghua Minguo) 雷震 (中華民國) Lei Zhen (République de Chine) », dans *Wikipedia* [en ligne], 14 août 2021. URL : [https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%9B%B7%E9%9C%87_\(%E4%B8%AD%E8%8F%AF%E6%B0%91%E5%9C%8B\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%9B%B7%E9%9C%87_(%E4%B8%AD%E8%8F%AF%E6%B0%91%E5%9C%8B)). [Consulté le 28 août 2021].

Yang 柏楊⁴¹ et Chen Yingzhen (Ch'en Ying-Chen) 陳映真⁴² en furent quelques exemples célèbres. La période qui va de 1947 à la fin des années cinquante, et qui fut marquée par une répression s'abattant sur les sympathisants communistes et indépendantistes ou ceux qu'on soupçonnait de l'être, est généralement nommée « *Baise kongu* 白色恐怖 », la « Terreur blanche ». Certains chercheurs proposent plutôt de considérer que la « Terreur blanche » se termine avec la levée de la loi martiale en 1987 en considération de cas de persécution survenus après les années cinquante⁴³.

B. Les *zuqun*

Avant d'aborder la représentation de Taiwan dans la littérature et le cinéma, nous nous efforcerons de définir le peuple ou les peuples taïwanais en question.

En raison des vagues successives d'immigrants chinois dans l'île de Formose depuis le XVII^e siècle, on distingue plusieurs groupes d'individus dans la population taïwanaise. Ces groupes sont souvent nommés *zuqun* 族群, « groupe ethnique », mais l'emploi du terme est très discuté comme nous le verrons. La population de Taiwan est officiellement décrite de nos jours comme constituée de cinq *zuqun* : les peuples aborigènes, les Hoklo, les Hakka, les *waishengren* et les conjoints d'origine étrangère et d'origine continentale (Hong Kong et Macao

⁴¹ Écrivain et militant politique, Bo Yang fut arrêté en 1968 pour avoir traduit un épisode de la bande dessinée Popeye, dont les autorités taïwanaises soupçonnaient du caractère satirique envers Chiang Kai-shek et son fils Chiang Ching-kuo. Il fut libéré en 1977. Voir : WENHUA BU 文化部 (MINISTÈRE DE LA CULTURE), « Bo Yang 柏楊 », dans *Taiwan dabaikeshu* 台灣大百科全書 (*Grande encyclopédie de Taiwan*) [en ligne], 29 octobre 2009. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/propagande> . [Consulté le 28 août 2021].

⁴² Chen Yingzhen fut arrêté en juillet 1968 pour organisation de réunions de lecture d'ouvrages communistes et promotion de l'idéologie communiste ; il fut libéré en 1975. Voir : « Chen Yingzhen 陳映真 », dans *Wikipedia* [en ligne], 3 juillet 2021. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%99%B3%E6%98%A0%E7%9C%9F> . [Consulté le 28 août 2021].

⁴³ Hu Zhiling 胡芷綾, *Guojia kongbu zhuyi – yi Taiwan Baise kongpu wei li* 國家恐怖主義 – 以台灣白色恐怖為例 (*State Terrorism – Case Study of Taiwan White Terror*), Mémoire de master en Stratégie et affaires internationales, Guoli Zhongzheng Daxue, Jiayi (Taiwan), 2014.

inclus)⁴⁴. Le cinquième groupe a fait son apparition après les années quatre-vingt-dix et ne concerne donc pas l'étude présente⁴⁵.

L'île était occupée par des peuples austronésiens avant l'arrivée des colons chinois à partir du XVII^e siècle. Les Hollandais recrutèrent des travailleurs chinois sur la côte sud-est du continent pour défricher la plaine ouest de l'île. Les efforts furent poursuivis par les Zheng et plus tard par le gouvernement chinois des Qing. Pour les Chinois de la région côtière souffrant du surpeuplement et du manque de terres arables, l'île de Formose représentait une terre promise⁴⁶. Des colonies han furent créées dans la plaine de l'ouest et commencèrent à siniser les aborigènes qui s'y trouvaient et qu'on désigne aujourd'hui comme « les tribus Pingpu 平埔 », ce qui signifie « les tribus des plaines », mais qui sont, dans les documents des Qing, nommés *shoufan* 熟番, littéralement « barbares cuits » pour les distinguer des *shengfan* 生番 « barbares crus », barbares non civilisés. Les colons han poussèrent les tribus hostiles à leur présence à s'installer dans les régions montagneuses plus reculées. Après la levée des restrictions sur l'immigration, l'afflux de Chinois du continent satura vite les terres défrichées. Les nouveaux arrivants furent contraints de s'aventurer dans les territoires montagneux moins accessibles et officiellement réservés aux aborigènes. Les appellations *shoufan* et *shengfan* en disent long sur la condescendance des Chinois de l'époque vis-à-vis des aborigènes. Cette attitude a persisté pendant longtemps. C'est la démocratisation et l'instauration d'une société libérale à partir de la fin des années quatre-vingt qui ont permis aux aborigènes de revendiquer leur identité et de se débarrasser en partie des préjugés que leurs concitoyens taïwanais entretenaient à leur égard. Il faut noter par ailleurs que les aborigènes n'appartiennent pas à un seul groupe ethnique et qu'ils utilisent des langues inintelligibles pour les membres d'autres groupes.

⁴⁴ Voir : XINGZHENG YUAN 行政院 (EXECUTIVE YUAN), *Zhonghua Minguo guoqing jianjie* 中華民國國情簡介 (Présentation de la République de Chine) [en ligne]. URL : https://www.ey.gov.tw/state/News_Content3.aspx?n=7C222A52A60660EC&s=FFD5D521BBC119F8. [Consulté le 24 août 2018]. Le groupe des « conjoints étrangers et d'origine continentale » désigne principalement les épouses originaires de Chine continentale (Hong Kong et Macao inclus) ou d'Asie du Sud-Est (en majorité vietnamiennes). Selon les statistiques du Ministère de l'Intérieur (Zhonghua Minguo Neizheng Bu Yimin Shu 中華民國內政部移民署 (National Immigration Agency), 2018. *Wai ji pei'ou yu dalu (han Gang-Ao) pei'ou renshu* 外籍配偶與大陸(含港澳)配偶人數 (*Conjoints d'origine étrangère et d'origine continentale (Hong Kong et Macao inclus)*) [en ligne]. Taipei. [Consulté le 22 août 2018]. Disponible à l'adresse : https://www.gender.ey.gov.tw/gecdb/Stat_Statistics_DetailData.aspx?sn=Ijvq%2BGDSYHCFFHU73DDedA%3D%3D), ce groupe représente 530 512 personnes en 2018.

⁴⁵ Voir : « Wai ji pei'ou 外籍配偶 (台灣) (Conjoints étrangers) » dans *Wikipedia* [en ligne], 5 octobre 2020, URL : [https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%96%E7%B1%8D%E9%85%8D%E5%81%B6_\(%E8%87%BA%E7%81%A3\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%96%E7%B1%8D%E9%85%8D%E5%81%B6_(%E8%87%BA%E7%81%A3)). [Consulté le 21 octobre 2020].

⁴⁶ Voir : RUBINSTEIN Murray A. (ed.), Taiwan. A New History. Expanded Edition, *op. cit.*, p. 3-200.

En ce qui concerne les Hoklo et les Hakka, il s'agit de deux sous-groupes des Han, ethnie majoritaire en Chine, qui se sont installés sur l'île avant 1945. Les termes « *hoklo* » et « *hakka* » désignent à la fois les groupes de personnes et les dialectes qu'elles parlent. Alors que les Hakka sont originaires du nord-ouest du Fujian et surtout du Guangdong, les Hoklo ont émigré du sud de la province du Fujian⁴⁷, une région qu'on nomme également le Minnan 閩南. C'est pourquoi le dialecte hoklo est également appelé *Minnanyu* 閩南語 ou *Minnanhua* 閩南話, « la langue ou le dialecte du Minnan ». Dai Baocun estime que 83,7% des Han de Taiwan étaient Hoklo en 1926⁴⁸. Le travail de Hong Weiren montre que 75% de la population taiwanaise parlait hoklo en 2013⁴⁹. La supériorité numérique des locuteurs du hoklo fait que cette langue est souvent désignée comme *Taiyu* 台語 ou *Taiwanhua* 台灣話, « langue taiwanaise ».

Les Taïwanais distinguent habituellement parmi la population d'origine chinoise de l'île les *waishengren* 外省人 (littéralement, personnes des provinces de l'extérieur) des *benshengren* 本省人 (littéralement, personnes de cette province même). Le terme *benshengren* désigne généralement le colon chinois arrivé à Taiwan avant 1945 afin de le différencier du *waishengren*, immigré chinois de l'exode de 1949. Nous traduisons *benshengren* par « Taïwanais de souche » même si le terme peut paraître contestable puisque son emploi exclut les aborigènes installés dans l'île bien longtemps avant la population chinoise. Les Hoklo et les Hakka sont deux groupes majoritaires des *benshengren*. Le terme *waishengren* est une autre appellation pour « le continental », *daluren* 大陸人. En réalité, dans l'usage, le terme *daluren* est réservé aux habitants de la Chine populaire pour les Taïwanais. C'est pourquoi, dans l'étude présente, nous employons plutôt le mot chinois *waishengren* au lieu de « continental » pour cette fraction de la population taiwanaise.

Notons que la catégorie de *waishengren* pose aussi problème parce que si les immigrés chinois de 1949 sont effectivement les personnes « des provinces de l'extérieur », leurs descendants eux sont nés et ont grandi à Taiwan. En outre, comment déterminer si une personne née d'un couple « mixte » (*waishengren* et *benshengren*) est *waishengren* ou *benshengren* ?

⁴⁷ DAI Baocun 戴寶村, « Yimin Taiwan : Taiwan yimin lishi de kaocha 移民臺灣：臺灣移民歷史的考察 (Immigrant Taiwan: A Survey of Taiwan Immigrant History) » dans Li Mingzhu 李明珠 (ed.), *Taiwan shi shiyi jiang* 台灣史十一講 (*Eleven Lectures on Taiwan History*), Taipei, Guoli Lishi Bowuguan, 2006, p. 46-67.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ HONG Weiren 洪惟仁, « Taiwan de yuzhong fenbu yu fenqu 台灣的語種分布與分區 (The Distribution and Regionalization of Varieties in Taiwan) », *Yuyan ji yuyanxue* 語言暨語言學 (*Language and Linguistics*), 2013, vol. 14, n° 2, 2013, p. 335.

Avant la modification de la loi sur le registre de l'état civil en 1992, dans l'état civil d'une personne, c'est son *benji* 本籍 (domicile d'origine) qui est indiqué à la place de son lieu de naissance⁵⁰. Le *benji* d'un enfant est presque toujours, selon l'ancienne loi, le district et la province d'origine de son père⁵¹. Par ailleurs, dans la culture patriarcale des Han, le lignage du père prime sur celui de la mère. Mais les personnes ne s'identifient pas toujours comme appartenant à la communauté du père. La romancière Liglav A-wu 利格拉樂·阿鳩 née d'un père *waishengren* et d'une mère aborigène s'identifie comme aborigène⁵². Par ailleurs, il existe des Hakka qui ressentent une affinité plutôt avec la communauté des Hoklo, comme l'écrivain hakka Song Zelai 宋澤萊 qui écrit en hoklo au lieu du hakka et se consacre à promouvoir la littérature en hoklo⁵³. Par ailleurs, les *waishengren* de la première génération ne forment pas un groupe ethnique homogène. Non seulement ils sont originaires de différentes provinces continentales, mais encore ils ne sont pas tous Han⁵⁴. Cela montre bien la complexité du problème de l'identité taiwanaise.

C. Une vie culturelle politisée

La politique culturelle du gouvernement nationaliste façonna la vie culturelle de Taiwan pendant les trois décennies d'après-guerre et fut déterminante pour la place qu'occupe Taiwan dans les œuvres littéraires et cinématographiques.

Soutenue par le gouvernement et le KMT⁵⁵, l'Association chinoise de Littérature et d'Art⁵⁶ fondée en 1950 sous la direction de Zhang Daofan 張道藩 promut une littérature et des

⁵⁰ Le lieu de naissance remplace le *benji* à partir de 1992.

⁵¹ WANG Fuchang 王甫昌, « You “Zhongguo shengji” dao “Taiwan zuqun”: hukou pucha jibie leishu zhuanbian zhi fenxi 由“中國省籍”到“台灣族群”: 戶口普查籍別類屬轉變之分析 (De “origine provinciale chinoise” à “groupe ethnique taiwanais”: une analyse du changement de catégorie de recensement dans l'enregistrement des ménages) », *Taiwan shehuixue* 台灣社會學 (*Taiwanese sociology*), n° 9, 2005, p. 64.

⁵² YANG Jiaxian, *Fangzhou shang de rizi – Taiwan juancun wenxue*, *op. cit.*, p. 154-159.

⁵³ GUOJIA TUSHUGUAN 國家圖書館 (BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TAIWAN), « Song Zelai 宋澤萊 », dans *Dangdai Kejia wenxue xitong* 當代客家文學史料系統 (*Contemporary Kaka Literature System*) [en ligne], 2006. URL : http://lit.ncl.edu.tw/hakka/hypage.cgi?HYPAGE=search/search_res.hpg&dtd_id=1&d=abd9edabd28cbce28cabdabdbcdabdddabd8fdabdbcdabdbcdabdbcd9ed . [Consulté le 8 juillet 2021].

⁵⁴ Certains font partie des minorités ethniques.

⁵⁵ Par exemple, des ministres, des ténors du parti et le fils de Chiang Kai-shek, Chiang Ching-kuo en personne, furent présents à l'assemblée inaugurale de l'association. Voir : CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, *op. cit.*, p. 266-267.

⁵⁶ Zhongguo Wenyi Xiehui 中國文藝協會.

représentations artistiques ayant pour objectif d'incarner le triple démisme de Sun Yat-sen et combattre le communisme⁵⁷. Le texte sur l'éducation et les loisirs du peuple que Chiang Kai-shek publia en 1953 dans le but de compléter les discours de Sun Yat-sen à propos de la justice sociale⁵⁸ devint aussitôt la référence de Zhang Daofan et de ses partisans. La partie du texte sur la littérature et l'art cherchait sans doute, en prenant appui sur la culture traditionnelle chinoise et une forme de moralisme, à s'ériger en contre-modèle des *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an*⁵⁹ de Mao Zedong. Un anticommunisme mâtiné de moralisme et la promotion de la culture chinoise s'imposèrent comme les deux grands axes de l'orthodoxie culturelle préconisée par le régime.

D'autre part, selon Stéphane Corcuff, le gouvernement autoritaire du KMT mit en place à Taiwan « une vraie reprise en main identitaire et idéologique des esprits » : « Travailler l'identité de Taiwan était un vaste programme, fait de diverses ambitions : “re-sinisation”, “nationalisation”, “chiangkai-shekisation” et “kuomintangisation” de Taiwan. »⁶⁰ D'après le chercheur :

La « re-sinisation » de l'île, (...), s'est appuyée sur une dissémination généralisée de ce qu'on appelle à Taiwan « [l'idéologie de] la conscience chinoise » (*Zhongguo yishi* 中國意識) : en d'autres termes, tout ce qui dans les manuels scolaires, les manifestations culturelles, et les programmes télévisés avait pour but d'imprimer dans la conscience des Taïwanais qu'ils étaient Chinois et qu'il leur était interdit de se penser une « taiwanitude », et a fortiori un sentiment national⁶¹.

Stéphane Corcuff cite également comme exemple très révélateur la modification de la toponymie de Taiwan. Cinq boulevards qui traversaient la capitale d'est en ouest furent nommés d'après les Huit Vertus (*bade* 八德), et les noms de toutes les provinces et des grandes villes chinoises furent distribués dans la ville en imitant leur position géographique sur le

⁵⁷ *Ibid.*, p. 267.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Chiang Kai-shek note le rôle qu'ont joué la littérature et l'art dans la conquête du continent par les communistes. D'après lui, « à travers la littérature et le théâtre, [les bandits communistes] ont instillé dans l'esprit du peuple des pensées et des sentiments inspirés de la lutte des classes. Par conséquent, les citoyens ordinaires souffraient soit du mal du Jaune (de la pornographie), soit du poison du Rouge (du communisme). » Voir : JIANG Zhongzheng (Chiang Kai-shek) 蔣中正, *Minsheng zhuyi yu-le liang pian bushu* 民生主義育樂兩篇補述 (“Éducation” et “Loisirs”, deux chapitres complémentaires de “Justice sociale”) [en ligne]. URL : http://www.cfd.org.tw/ccf001/index.php?option=com_content&view=article&id=708:0003-2&catid=110&Itemid=256&limitstart=2 . [Consulté le 24 octobre 2020].

⁶⁰ Corcuff, Stéphane, « La transition de l'identité nationale à Taiwan : une analyse de l'évolution des commémorations politiques » dans Chaigne, Christine, Paix, Catherine et Zheng, Chantal éd., *Taiwan, enquête sur une identité*, Paris, Karthala, 2000, p. 130.

⁶¹ *Ibid.*, p. 130-131.

continent : le plan des rues de Taipei devint ainsi une carte symbolique de la Chine des nationalistes⁶².

On évoque une « re-sinisation », car lors de la rétrocession de l'île au gouvernement chinois, l'île était plus japonaise que chinoise, au moins en apparence. Bien que jusqu'à 1936, année où l'empire japonais intensifia ses efforts expansionnistes, les colonisateurs de Formose se soient contentés d'encourager l'apprentissage du japonais et son utilisation dans la vie quotidienne sans imposer une acculturation forcée, ce ne fut plus le cas après cette date. Le gouvernement colonial lança alors le mouvement *Kominka* : les Taïwanais durent parler japonais, s'habiller à la japonaise, abandonner les rituels des religions traditionnelles ainsi que le culte des ancêtres pour vénérer l'empereur et les divinités shintoïstes. À partir de 1937, le chinois ne fut plus enseigné dans les écoles et l'utilisation du chinois écrit fut interdite ; en 1940, les Taïwanais furent contraints de prendre des noms japonais⁶³. Quoique cette politique culturelle fût loin de parvenir à japoniser totalement l'île⁶⁴, il n'en est pas moins vrai que lors de la rétrocession, « *many of the younger Taiwanese generations became functionally literate in Japanese and more familiar with the Japanese culture than their parents and elders.*⁶⁵ »

Une mesure prise par le régime de Chiang Kai-shek et aussi importante que la rédaction des manuels scolaires, fut l'institution du mandarin comme seule langue enseignée et utilisée dans l'administration aux dépens du japonais, du hoklo, du hakka et des langues aborigènes⁶⁶. Afin d'extirper toutes les influences japonaises, le gouvernement du KMT interdit la publication des périodiques en japonais en 1946⁶⁷. Toutes les publications et toutes les

⁶² *Ibid.*, p. 131-132. Cependant, contrairement à cette idée largement répandue, l'attribution des noms de lieu chinois aux rues de Taipei n'est pas due à la nostalgie du gouvernement nationaliste du KMT pour le continent perdu, mais à une simple imitation de la manière dont sont nommées les rues de Shanghai. Voir : CAI Peiyu 蔡沛宇 et HONG Zhiwen 洪致文, « Weihe Taibei you zheme duo "Zhongguo luming" ? 為何台北有這麼多 "中國路名" ? (Pourquoi y a-t-il autant de "noms de rue chinois" dans Taipei ?) », *Baoju* 報橘 (*BuzzOrange*) [en ligne], 25 janvier 2017. URL : <https://buzzorange.com/2017/01/25/taipei-road-name-history>. [Consulté le 25 janvier 2018]. Le billet du blog est un extrait de HONG Zhiwen 洪致文 et SU Latu 蘇拉圖, *Xiang women zheyang de wenhua kongbu fenzi* 像我們這樣的文化恐怖份子 (*Nous, les terroristes culturels*), Taipei, Qianwei, 2016. Comme la maison d'édition est connue pour sa position politique anti-KMT, nous supposons que l'information sur les noms de rue de Taipei n'est pas biaisée en faveur de l'ancien régime autoritaire.

⁶³ LAMLEY Harry J., « Taiwan under Japanese Rule, 1895-1945: The Vicissitudes of Colonialism », art. cité, p. 240-245.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 242.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 243.

⁶⁶ PHILLIPS Steven, « Between Assimilation and Independence: Taiwanese Political Aspirations Under National Chinese Rule, 1945-1948 », art. cité, p. 285.

⁶⁷ Voir : XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian I (1945-1965)*, *op. cit.*, p. 21 et p. 23.

chansons en langue japonaise furent bannies à partir de 1947⁶⁸. D'autres langues ou dialectes en usage à Taiwan se trouvèrent ensuite dans le collimateur des autorités. En 1956, l'utilisation du mandarin fut obligatoire dans les écoles et fortement conseillée dans l'administration, et en 1957, les églises furent incitées à ne pas utiliser les langues régionales pour évangéliser⁶⁹. Le gouvernement nationaliste ne proscrivit toutefois pas l'utilisation des langues autres que le mandarin, à l'exception du japonais bien entendu, mais ne chercha pas non plus à encourager leurs manifestations artistiques populaires comme le cinéma en hoklo⁷⁰ ou l'opéra taïwanais en hoklo, *gezaixi* 歌仔戲, et les laissa en marge de la culture officielle, en privilégiant les films en mandarin et l'opéra de Pékin⁷¹. Par exemple, afin de candidater pour la plus prestigieuse compétition cinématographique de Taiwan, le Prix du Cheval d'or⁷², les cinéastes étaient censés tourner des films en mandarin⁷³.

Plus tard, en 1967, le gouvernement taïwanais lança le Mouvement de la Renaissance de la Culture chinoise (*Zhonghua wenhua fuxing yundong* 中華文化復興運動) tandis que la révolution culturelle sévissait sur l'autre rive du détroit. La culture chinoise fut utilisée comme une arme pour défier la légitimité du régime de Pékin. La campagne de promotion du mandarin s'intensifia⁷⁴.

1. Taiwan dans la littérature

Pour les chercheurs, la politique culturelle du KMT pose plusieurs problèmes que reflète la situation dans les années cinquante. D'abord, la littérature taïwanaise de la décennie fut

⁶⁸ HUANG Xuanfan 黃宣範, *Yuyan, shehui yu zuqun yishi. Taiwan yuyan shehuixue yanjiu* 語言, 社會與族群意識: 台灣語言社會學的研究 (*Language, Society, and Ethnic Identity*), 2e édition., Taipei, Wenhe, 1994, p. 107.

⁶⁹ CAI Mingxian 蔡明賢, *Zhanhou Taiwan de yuyan zhengce (1945-2008) – cong guoyu yundong dao muyu yundong* 戰後臺灣的語言政策 (1945-2008) – 從國語運動到母語運動 (*The Taiwanese Language Policy during the Post-war (1945-2008) – From the Mandarin Movement to the Mother-Tongue Movement*), Xinbei Shi (Taiwan), Huamulan Wenhua, 2014, p. 60-61.

⁷⁰ LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, *op. cit.*, p. 158-159.

⁷¹ CHEN Xinyu 陳新瑜, *1949 nian yixiang Taiwan chuantong xiqu fazhan chu tan* 1949 年以降臺灣傳統戲曲發展初探 (*The Preliminary Study on Taiwanese Traditional Opera in 1949*), Thèse en Littérature chinoise, Dongwu Daxue, Taipei, 2018, p. 347-353.

⁷² Jinmajiang 金馬獎.

⁷³ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000* 跨世紀台灣電影實錄 1898-2000 (*Les Chroniques du cinéma taïwanais 1898-2000*), Taipei, Guojia Dianying Ziliaoguan, 2005, p. 399 et p. 407.

⁷⁴ Nous reviendrons plus longuement sur le problème des langues dans la littérature et le cinéma taïwanais dans le 5^e chapitre de la présente étude.

dominée par des œuvres patriotiques et anticomunistes d'auteurs majoritairement *waishengren* (dont beaucoup étaient militaires ou proches des militaires), ayant pour mission de montrer le véritable visage des communistes chinois et de dépeindre la misère dans laquelle vivaient les malheureux compatriotes du continent⁷⁵. Il s'agit d'un courant littéraire promu à la fois par les associations littéraires contrôlées par le Parti nationaliste, par le gouvernement ou par l'armée, qui décernaient chaque année de nombreux prix aux jeunes talents, et par les revues littéraires dont le financement provenait de ces trois institutions ou de leurs sympathisants⁷⁶. Tout en admettant les qualités littéraires d'une partie de ces œuvres, Sung-sheng Yvonne Chang regrette que « *Extrinsic political motives and conformist spirit have considerably stigmatized their works in the eyes of serious literary critics.* »⁷⁷ D'autre part, les écrivains taïwanais de souche n'occupèrent qu'une place très marginale dans ce courant littéraire, parce que, d'après Chen Fangming, la plupart d'entre eux ne maîtrisait pas l'écriture littéraire en chinois et que leurs expériences de vie très différentes de celles de leurs confrères et consœurs continentaux les empêchaient de s'illustrer dans ce type de production⁷⁸.

Mais la conséquence la plus néfaste des rapports incestueux entre le pouvoir en place et les milieux littéraires et artistiques fut l'atmosphère malsaine ainsi engendrée. Par exemple, le mouvement de Culture propre⁷⁹ lancé en 1954 par l'Association chinoise de Littérature et d'Art encourageait les signalements et les dénonciations au nom de la lutte contre « le poison rouge, le mal jaune et le crime noir⁸⁰ » dans la littérature et les arts⁸¹. Des magazines, des livres et des films tombèrent sous le coup de la censure⁸².

L'interdiction pesant sur le japonais réduisit, quant à elle, toute une génération d'écrivains taïwanais au silence. En raison de la scolarisation obligatoire instaurée par les Japonais en 1945, presque tous les Taïwanais de moins de quarante ans lisaient le japonais et

⁷⁵ CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, *op. cit.*, p. 269-285.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 269-272.

⁷⁷ CHANG Sung-sheng Yvonne, « Literature in Post-1949 Taiwan, 1950 to 1980s » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 407.

⁷⁸ CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, *op. cit.*, p. 269-270. Un peu plus tôt dans l'ouvrage, Chen Fangming indique que la plupart des Taïwanais éduqués dans les écoles japonaises était en réalité incapable de rédiger des œuvres littéraires en chinois. (Voir : *Ibid.*, p. 218-219.)

⁷⁹ *Wenhua qingjie yundong* 文化清潔運動.

⁸⁰ *Chise de du* 赤色的毒, *huangse de hai* 黃色的害, *heise de zui* 黑色的罪. (XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian I (1945-1965)*, *op. cit.*, p. 215.) Alors que « le poison rouge » désigne le communisme, « le mal jaune » fait allusion à la pornographie et à l'érotisme, et « le crime noir » se réfère aux délits et aux crimes.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Voir : LIU Xiancheng, *Taiwan dianying, shehui yu guojia*, *op. cit.*, p. 37 et CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, *op. cit.*, p. 268.

la langue nipponne était devenue la principale langue de communication pour la fraction la mieux éduquée de la population⁸³. On imagine aisément le désarroi des écrivains face à l'impossibilité de publier des œuvres en japonais dans les journaux et les magazines⁸⁴.

Pourtant, le triomphe de cette littérature que l'on peut considérer comme « officielle » fut éclipsé, une décennie plus tard, par la montée en puissance d'un nouveau courant littéraire à l'initiative d'étudiants du Département de langues et littératures étrangères de l'Université nationale de Taiwan : la littérature moderniste. L'introduction du modernisme commença en 1956, par la revue *Wenxue zazhi* 文學雜誌 (*La Revue littéraire*) de Xia Ji'an (Tsi-an Hsia) 夏濟安, frère aîné de Xia Zhiqing (Chih-tsing Hsia) 夏志清. Xia Ji'an enseigna à l'Université nationale de Taiwan et compta parmi ses élèves de futurs noms illustres de la littérature moderne taïwanaise comme Bai Xianyong 白先勇 et Wang Wenxing 王文興. *Xiandai wenxue* 現代文學 (*Littérature moderne*), la revue qui inaugura l'ère moderniste de la littérature taïwanaise, fut fondée justement par Bai Xianyong et ses camarades de l'université en 1960. Les auteurs de la revue traduisirent les écrivains occidentaux du début du XX^e siècle qui prônaient une écriture anti-traditionnelle et expérimentale, tels que Virginia Woolf, Franz Kafka, James Joyce, William Faulkner, et employèrent, dans leurs propres œuvres, la narration à points de vue multiples, le *stream of consciousness*, et autres procédés du modernisme littéraire. Quoique critiquées comme étant imitatrices, ésotériques, narcissiques, élitiste ou coupées de la réalité sociale et politique, les œuvres moderniste marquèrent de leur empreinte sur l'histoire littéraire taïwanaise : les jeunes auteurs de *Xiandai wenxue*, devinrent par la suite des écrivains de première importance et certains romanciers que les chercheurs qualifieront

⁸³ PHILLIPS Steven, « Between Assimilation and Independence: Taiwanese Political Aspirations Under National Chinese Rule, 1945-1948 », art. cité, p. 281 et p. 285.

⁸⁴ La situation paraît toutefois beaucoup plus complexe. Une partie des écrivains continua à publier. Par exemple, les œuvres de Zhong Zhaozheng 鍾肇政 (né en 1925) étaient publiées dans des revues et dans les suppléments littéraires des journaux depuis 1951 et son premier roman *Zhuoliu* 濁流 (*Courant trouble*), fut publié en 1961. (TAIWAN KEJIA WENXUEGUAN 台灣客家文學館 (MUSEE DE LA LITTÉRATURE HAKKA TAÏWANAISE), *Zhong Zhaozheng shengping dashi nianbiao* 鍾肇政生平大事年表 (*Repère biographiques*) [en ligne]. URL : http://cls.lib.ntu.edu.tw/hakka/author/zhong_zhao_zheng/zhao_year.htm . [Consulté le 29 octobre 2020]. Le roman *Lishan nongchang* 笠山農場 (*La Ferme de Lishan*) que Zhong Lihe 鍾理和 acheva en 1955 obtint l'année suivante le deuxième prix pour le roman décerné par le Comité pour la récompense de la littérature et de l'art chinois (Zhongguo Wenyi Jiangjin Weiyuanhui 中國文藝獎金委員會) (Voir l'introduction de Angel Pino et de Isabelle Rabut sur Zhong Lihe : ZHONG Lihe, « Un couple uni dans la misère » dans Isabelle Rabut et Angel Pino (eds.), *Le Cheval à trois jambes. Anthologie historique de la prose romanesque taïwanaise moderne*, traduit par Sandrine Marchand, Paris, You Feng, 2016, p. 30). En outre, les jeunes écrivains qui ne connurent l'occupation japonaise que pendant leur enfance et qui purent faire leur scolarité en chinois furent moins pénalisés que leurs aînés. Par exemple, Huang Chunming, né en 1935, commença à publier des nouvelles dans des journaux dès 1956. (Voir : « Chronologie » à la fin du recueil *La Grande poupée du fils* publié en 2000 (HUANG Chunming (Hwang Chun-ming) 黃春明, *Erzi de da wan'ou* 兒子的大玩偶 (*La Grande poupée du fils*), Taipei, Huangguan, 2000).

ultérieurement de *xiangtu*⁸⁵, comme Chen Yingzhen, Wang Zhenhe⁸⁶, et même Huang Chunming, furent influencés par l'écriture moderniste⁸⁷.

Comme l'indiquent Angel Pino et Isabelle Rabut, au moment où la littérature moderniste naissait, en réaction au « climat oppressif et étouffant qui régnait sur l'Île à cette époque »⁸⁸, la littérature *xiangtu*, « les voix nativistes » auxquelles se heurta le courant littéraire d'inspiration occidentale une décennie plus tard, s'engagea, d'une certaine manière elle aussi, dans la résistance face à la littérature officielle et commença « timidement à se faire entendre »⁸⁹. En 1957, Zhong Zhaozheng 鍾肇政 publia le premier numéro de *Wenyou tongxun* 文友通訊 (*Bulletin des amis des lettres*) et instaura un plate-forme d'échanges pour les écrivains taïwanais de souche qui cherchaient à maîtriser l'écriture en chinois⁹⁰. Les auteurs du *Wenyou tongxun*, dont Zhong Lihe 鍾理和, racontèrent « leur histoire propre, d'où l'importance prise, dans leurs œuvres, par les souvenirs de la colonisation japonaise », histoire qui était basée « sur leur terroir »⁹¹. En 1964, deux revues furent lancées pour promouvoir les œuvres des auteurs taïwanais de souche, *Taiwan wenyi* 台灣文藝 (*Littérature de Taiwan*) par Wu Zhuoliu 吳濁流 et un bimestriel de poésie *Li笠* (*Le Chapeau de bambou*). Ensuite en 1966, Yu Tiancong 尉天驄 fonda, avec l'aide de Chen Yingzhen, *Wenxue jikan* 文學季刊 (*Le Trimestriel de la littérature*)⁹². Parmi les auteurs de la revue figuraient Chen Yingzhen, Huang Chunming et Wang Zhenhe, qui deviendront plus tard des noms illustres de la littérature taïwanaise et des écrivains de littérature *xiangtu* de premier ordre. *Wenxue jikan* connut un sort beaucoup plus mouvementé que *Taiwan wenyi* et *Li* : les démêlés de Yu Tiancong, de Chen Yingzhen et de Huang Chunming avec les autorités conduisirent à l'arrêt de la publication en

⁸⁵ Nous gardons le mot chinois *xiangtu* à cause de la polysémie du terme.

⁸⁶ Wang Zhenhe étudia au Département des langues et littératures étrangères en même temps que Bai Xianyong et Wang Wenxing.

⁸⁷ PINO Angel et RABUT Isabelle, « Introduction des éditeurs » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *Le Cheval à trois jambes*, op. cit., p. 18-24.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 18. Les deux chercheurs évoquent par ailleurs le rôle que jouent « des influences cosmopolites qui s'exerçaient sur les grandes villes comme Taipei, et notamment celle de la culture américaine » dans la naissance du mouvement moderniste.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 16-17.

⁹⁰ CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, op. cit., p. 289-297.

⁹¹ PINO Angel et RABUT Isabelle, art. cité dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *Le Cheval à trois jambes*, op. cit., p. 17.

⁹² Une plus ample description de ces trois revues se trouve dans PINO Angel et RABUT Isabelle, « Introduction des éditeurs » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *De fard et de sang*, Paris, You Feng, 2018, p. 17-21.

1970⁹³. D'autres revues créées par le même Yu Tiancong, *Wenxue shuangyuekan* 文學雙月刊 (*Bimestriel Littérature*) en 1971, *Wenji* 文季 (*Saison littéraire*) de 1973 à 1974 puis *Wenji* bimestriel de 1983 à 1985, reprirent le flambeau pour continuer à publier des œuvres de littérature *xiangtu*⁹⁴.

Cependant, il serait erroné de conclure que les autorités ne jouèrent qu'un rôle de censeur dans la littérature taïwanaise de l'époque. La « Série littéraire de la province (*Shengzheng wenyi congshu* 省政文藝叢書) » que le Département des services d'information du gouvernement provincial de Taiwan⁹⁵ publia entre 1965 et 1980, est, d'après Chen Fangming, la collection la plus importante d'œuvres romanesques sur le monde rural taïwanais. La « Série » de plus de soixante-dix volumes rassemble des nouvelles d'écrivains *waishengren* et de Taïwanais de souche ayant pour sujet la campagne taïwanaise. Selon le chercheur, pour ce qui est du prestige des auteurs qui y ont participé et de la diversité des thèmes traités, aucun travail d'une autre institution ne peut rivaliser avec elle⁹⁶.

En dehors de la littérature « sérieuse », il existait une littérature populaire qui intéresse peu les historiens de la littérature taïwanaise et les chercheurs. Cette littérature jouissait pourtant d'une grande popularité parmi les lecteurs taïwanais : selon l'analyse de Lin Fangmei 林芳玫, les écrivains à succès sur le plan commercial⁹⁷ dans les années soixante étaient presque tous de sexe féminin et auteurs de romans sentimentaux (*yanqing xiaoshuo* 言情小說)⁹⁸. En fait, la mutation de la société taïwanaise durant les années soixante produisit un phénomène culturel et littéraire. D'une part, on observe la naissance d'une nouvelle catégorie de lecteurs et notamment de lectrices. Il s'agit de petits fonctionnaires, d'employés, d'élèves et d'étudiants qui cherchaient à se divertir par une lecture de loisir pour échapper à la monotonie de la vie quotidienne et au stress occasionné par le travail ou les études et à se réfugier pendant un moment dans des rêveries d'amour romantique⁹⁹. D'autre part, la mise en service de la première

⁹³ Chen Yingzhen fut condamné à dix ans de prison pour propagande communiste, Huang Chunming fut mis en garde à vue et le domicile de Yu Tiancong fut perquisitionné (*Ibid.*, p. 19).

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Taiwan Sheng Xinwen Chu* 台灣省新聞處.

⁹⁶ CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, *op. cit.*, p. 563-564.

⁹⁷ Lin Fangmei les définit comme ceux qui publiaient beaucoup mais qui ne comptaient pas sur les médias gouvernementaux ou semi-gouvernementaux pour la publication de leurs œuvres.

⁹⁸ LIN Fangmei 林芳玫, *Jiedu Qiongyao aiqing wangguo* 解讀瓊瑤愛情王國 (*Déchiffrer le royaume d'Amour de Qiongyao*), Taipei, Shibao, 1994, p. 36-48.

⁹⁹ Par exemple, FAN Luoping 樊洛平, *Dangdai Taiwan nüxing xiaoshuo shi lun* 當代台灣女性小說史論 (*Histoire des romans féminins taïwanais contemporains*), Taipei, Taiwan Shangwu, 2006, p. 301-305.

chaîne de télévision taïwanaise en 1962 inaugura à Taiwan une nouvelle ère des médias de masse : la culture se transforma peu à peu en produit de consommation. Les règles du marché se mirent à influencer sur la création littéraire ; avec la complicité des maisons d'édition, le désir des lecteurs guida la plume de nombreux écrivains¹⁰⁰.

Cette marchandisation de la littérature est bien illustrée par le mode de fonctionnement des cabinets de lecture¹⁰¹ : un client se procure un livre à un prix très faible, il en profite pendant un moment assez bref puis « s'en débarrasse » (en le retournant, bien sûr, au cabinet de lecture où il l'a loué). Pour Lin Xinyi, avant l'émergence de l'industrie culturelle taïwanaise, symbolisée par l'ouverture de la librairie Kingstone¹⁰² en 1983 dans un quartier universitaire de Taipei¹⁰³, on pouvait distinguer aisément deux types de littérature selon leur lieu de vente : alors que les librairies proposaient la littérature « sérieuse », les cabinets de lecture offraient une littérature populaire représentée principalement par les romans chevaleresques¹⁰⁴, les romans sentimentaux, les romans de science-fiction, les romans policiers, les romans érotiques et les bandes dessinées¹⁰⁵.

Même si les auteurs de romans sentimentaux sont presque tous *waishengren*¹⁰⁶, l'action des œuvres a lieu principalement ou au moins partiellement à Taiwan. Par exemple, presque toutes les nouvelles et romans que Qiongyao 瓊瑤, l'auteur le plus important du genre, a publié avant 1990, situent leur action à Taiwan ; dans le cas où l'histoire raconte deux époques de la vie des personnages *waishengren*, l'action passée a lieu en Chine continentale mais celle du présent à Taiwan. Il serait erroné de croire que les romancières racontent forcément des histoires de personnages *waishengren*. L'une des œuvres les plus célèbres de Qiongyao, *Tingyuan shenshen* 庭院深深 (*Les cours profondes*) publiée en 1969, a pour personnages les membres d'une famille taïwanaise de souche très riche qui possède plusieurs plantations de thé et une usine de thé renommée à Taipei. Quant aux autres romans de genre et aux bandes dessinées en majorité traduites du japonais, la présence de Taiwan paraît insignifiante pour notre étude.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 302.

¹⁰¹ *zushu dian* 租書店.

¹⁰² Jinshitang 金石堂.

¹⁰³ Nous reviendrons un peu plus tard sur le paysage littéraire taïwanais dans les années 1980.

¹⁰⁴ *Wuxia* 武俠.

¹⁰⁵ LIN Xinyi 林欣儀, *Taiwan zhan-hou tongsu yanqing xiaoshuo zhi yanjiu – yi Qiongyao 60-90 niandai zuopin wei li* 台灣戰後通俗言情小說之研究 – 以瓊瑤 60-90 年代作品為例 (*Étude sur les romans sentimentaux populaires de Taiwan après-guerre – Avec comme exemples les oeuvres de Qiongyao publiées entre 1960 et 1999*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Zhongxing Daxue, Taichung, 2002, p. 29-30.

¹⁰⁶ LIN Fangmei, *Jiedu Qiongyao aiqing wangguo*, *op. cit.*, p. 45.

2. Taiwan au cinéma

Hormis l'impératif d'une création « aseptisée », les artisans du cinéma affrontèrent d'autres difficultés que celles rencontrées par les écrivains. Avant tout, le cinéma taïwanais restait à l'état embryonnaire en 1945 avec très peu d'équipement et peu de personnel qualifié. Les colonisateurs japonais n'avaient pas cherché à développer l'industrie cinématographique taïwanaise. Parmi les seize films produits sous l'occupation japonaise selon le recensement de Huang Ren et Wang Wei, on en compte seulement deux, *Shei zhi guo* 誰之過 (*A qui la faute ?*) et *Xiehen* 血痕 (*Traces de sang*), qui furent entièrement produits par les Taïwanais sans concours japonais¹⁰⁷. D'autre part, même si le cinéma chinois des années trente et quarante connut une grande prospérité avec les studios privés de Shanghai, les artisans du cinéma, plutôt des gens de gauche, choisirent de rester, pour la plupart, en Chine continentale ou de partir à Hong Kong. La création du Taiwan Studio¹⁰⁸ grâce au matériel confisqué aux Japonais en 1946, et l'arrivée d'équipement rapporté du continent par le China Agricultural Education Studio de Nankin¹⁰⁹ et par la China Motion Pictures¹¹⁰, finirent par doter l'île de trois studios opérationnels à partir de 1950¹¹¹. Quant à la distribution et à l'exploitation des films, le Parti nationaliste reprit toutes les salles de cinéma japonaises réquisitionnées et créa la société Cinéma de Taiwan¹¹² en 1947¹¹³. Il n'est toutefois pas surprenant qu'en 1950, d'après les données de Lü Sushang et celles de Liang Liang, le nombre des films en mandarin ayant obtenu un permis de projection publique à Taiwan ait été deux fois inférieur à celui des films en langues étrangères, et que parmi les cent cinquante-sept films en mandarin sortis à Taipei, seuls deux

¹⁰⁷ HUANG Ren 黃仁 et WANG Wei 王唯, *Taiwan dianying bainian shihua shang* 台灣電影百年史話上 (*One hundred years of Taiwan cinema Vol. 1*), Taipei, Zhonghua Yingpingren Xiehui, 2004, p. 18-30.

¹⁰⁸ *Taiwan dianying shezhichang* 台灣電影攝製場 est un studio géré par le gouvernement provincial de Taiwan. Voir : HUANG Ren et WANG Wei, *Taiwan dianying bainian shihua shang*, *op. cit.*, p. 83-84.

¹⁰⁹ *Nangjing Nongye Jiaoyu Dianying Gongsì Zhipianchang* 南京農業教育電影公司製片廠. Il s'agit d'une entreprise semi-gouvernementale. Voir : *Ibid.*, p. 100-101.

¹¹⁰ *Zhongguo Dianying Zhipianchang* 中國電影製片廠, peut être considéré comme un studio de l'armée nationaliste. Voir : *Ibid.*, p. 101-102.

¹¹¹ Le China Agricultural Education Studio situé à Taichung est inauguré le 1er novembre 1950 (*Ibid.*, p. 126) et tourne un film anticommuniste *Emeng chu xing* 惡夢初醒 (*Se réveiller d'un cauchemar*) en coopération avec la China Motion Pictures en 1950 (*Ibid.*, p. 102).

¹¹² Taiwan Dianying Gongsì 台灣電影公司.

¹¹³ *Ibid.*, p. 103-104. La société Cinéma de Taiwan et le China Agricultural Education Studio de Nankin fusionnent en 1954 pour devenir la Zhongyang Dianying Gongsì 中央電影公司 (la Central Motion Picture Cooperation ou la CMPC).

aient été produits à Taiwan, le reste étant importé de Hong Kong¹¹⁴. Malgré cela, le cinéma taïwanais se développa peu à peu.

Dans les années cinquante et soixante, contrairement à la littérature où la représentation de Taiwan ne jouait qu'un rôle relativement marginal, le cinéma lui accordait une grande place¹¹⁵. En effet, les deux premières décennies du cinéma taïwanais après-guerre furent dominées par les films en hoklo, en chinois *Taiyupian* 台語片 ou *Taiyu dianying* 台語電影, « film en langue taïwanaise » ou « cinéma en langue taïwanaise ». D'après le spécialiste en cinéma taïwanais Huang Ren, le nombre de films en hoklo produits avant 1981, date du dernier film en hoklo, est proche de deux mille¹¹⁶, avec un âge d'or situé approximativement entre 1955 et 1969¹¹⁷. Dans la seule année 1962, par exemple, cent vingt films en hoklo ont été produits contre sept films en mandarin¹¹⁸.

La taïwanité du cinéma en hoklo réside non seulement dans le fait que ces films emploient la langue parlée par une grande partie des Taïwanais de souche, mais aussi dans les sujets traités et dans le choix des sites de tournage. De nombreux films en hoklo sont des adaptations d'opéras taïwanais, des mélodrames inspirés de faits divers, voire des comédies

¹¹⁴ Lu Feiyi cite la recherche de Lü Sushang et celle de Liang Liang. Voir : LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 55, LÜ Sushang 呂訴上, *Taiwan dianying xiju shi* 台灣電影戲劇史 (*A history of cinema and drama in Taiwan*), Taipei, Yinhuà, 1961, p. 47 et LIANG Liang 梁良 (ed.), *Zhonghua Minguo dianying shangying zongmu* 中華民國電影影片上映總目 (*Catalogue général des films projetés en République de Chine*), Taipei, Dianying tushuguan, 1984, p. 10-47.

¹¹⁵ D'après Wafa Ghermani, avant le milieu des années 1950, même si Taiwan est décrit dans plusieurs documentaires où l'île « est vue comme un territoire neuf et sauvage qu'il faut civiliser et organiser », dans les fictions, « Taiwan tend à ne pas exister, ou à être filmée pour autre chose qu'elle n'est : la Chine. » (GHERMANI Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, op. cit., p. 161.) Car « Taiwan prête ses paysages » pour les scènes censées avoir lieu dans la Chine du passé, sur le continent gouverné par les communistes, voire à Hong Kong et à Macao (*Ibid.*, p. 161-165). Mais en fait, parmi les quatorze fictions taïwanaises sorties entre 1949 et 1955 selon le recensement de Huang Ren et Wang Wei (HUANG Ren et WANG Wei, *Taiwan dianying bainian shihua shang*, op. cit., p. 123), il y en a au moins six dont Taiwan est clairement le lieu de l'action : *Ali Shan fengyun* 阿里山風雲 (*Troubles au mont Ali*) (1949), *Yong bu fenli* 永不分離 (*Ne jamais se quitter*) (1951), *Chun man renjian* 春滿人間 (*Printemps dans le monde*) (1951), *Jiahe sheng chun* 嘉禾生春 (*Une belle récolte*) (1953), *Meili Baodao* 美麗寶島 (*Une belle île au trésor*) (1953) et *Qianjin zhangfu* 千金丈夫 (*Mademoiselle aux commandes*) (1954). Nos renseignements sur ces films proviennent de Huang Ren et Wang Wei (*Ibid.*, p. 128, 130-131, 142-143, 146-152).

¹¹⁶ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN KOU SHU DIANYINGSHI XIAOZU 國家電影資料館口述電影史小組 (GROUPE D'HISTOIRE ORALE DU CINÉMA DU CHINOIS TAIPEI FILM ARCHIVE) (ed.), *Taiyupian shidai* 台語片時代 (*L'âge du cinéma en hoklo*), Taipei, Guojia Dianying Ziliaoguan, 1994, p. 250.

¹¹⁷ Selon le calcul de Huang Ren, le nombre des films en hoklo est largement supérieur (vingt fois plus en 1958 et en 1963) à celui des films en mandarin pendant la période de 1956 à 1968, avec comme seule exception l'année de 1961 où seulement huit films en hoklo furent produits contre six en mandarin. Voir : HUANG Ren 黃仁, « Taiyupian boxing de shehui Beijing he Yingxiang 台語片勃興的社會背景和影響 (Le Contexte social de l'essor des films en hoklo et son influence) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1990, n° 47, p. 19.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 158-159.

burlesques qui ont Taiwan pour lieu d'action¹¹⁹. Les tournages des films se faisaient souvent en décors naturels. La station thermale Beitou 北投 dans le nord de Taipei avec ses nombreux hôtels et son paysage pittoresque était un lieu de choix pour les cinéastes¹²⁰. Comme le mémoire de master de Zhuang Tingwei le montre, les films en hoklo offrent un aperçu de la société taïwanaise sur trois décennies, de 1950 à 1980 et renseignent sur la vie de la population de l'époque¹²¹.

Hong Kong joua un rôle très particulier dans le développement du cinéma en hoklo. Dans la lutte de la République de Chine de Taiwan pour conserver son influence et sa légitimité face à la Chine populaire, Hong Kong représentait un lieu stratégique¹²². Le gouvernement de Chiang Kai-shek soutint activement les professionnels du cinéma hongkongais non affiliés au régime communiste chinois. L'aide de Taiwan au cinéma hongkongais se manifesta de diverses manières. Dans les années cinquante, afin d'atténuer la dépendance de l'île aux importations d'objets d'usage courant, le gouvernement du KMT mit en place une série de mesures qui favorisaient le développement agricole et industriel taïwanais, telles que le contrôle des devises étrangères, la manipulation de taux de change, l'imposition de droits de douane importants. Quoique l'industrie cinématographique de Taiwan ne figurât pas parmi les priorités de l'État, elle bénéficiait de la politique en faveur de l'industrie locale¹²³. Par exemple, les films américains supportaient un taux d'imposition élevé et les entreprises étrangères devaient s'armer de patience pour récupérer les bénéfices de leurs films sortis à Taiwan. Mais comme les films produits par les sociétés hongkongaises étaient considérés comme des films nationaux¹²⁴, non seulement ils ne subissaient pas les contraintes qui pesaient normalement sur

¹¹⁹ Voir : GHERMANI Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, op. cit., p. 97, et LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 100-101. Au demeurant, les personnages des films en hoklo ne sont pas tous hoklo ni Taïwanais de souche. Par exemple, dans *Huilai Anping gang* 回來安平港 (*Back to Anping harbor*) de 1972, le père de l'héroïne Ajin est Hollandais, mais il parle couramment hoklo.

¹²⁰ WU Junhui 吳俊輝, « Xin Qi fangwenlu 1 辛奇訪問錄 1 (Interview de Xin Qi 1) », art. cité, p. 153.

¹²¹ ZHUANG Tingwei 莊庭維, *Taiyu dianying zhi yanjiu yu leixing tantao* 台語電影之研究與類型探討 (*The Study on the Genre and Pattern of Taiwanese Dialect Films: Based on the Taiwanese Dialect Films from 1955 to 1981*), Mémoire de master en Art visuel, Guoli Tainan Yishu Daxue, Tainan, 2013.

¹²² LU FEIYI, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 53.

¹²³ *Ibid.*, p. 55-58.

¹²⁴ Les « Guochan dianying shiye fudao banfa 國產電影事業輔導辦法 (Mesures de pilotage du cinéma national) », approuvé par le Yuan Exécutif en 1958, définissent le terme « *guochan dianying shiye* 國產電影事業 » comme « une entreprise cinématographique ou un studio fondés par des citoyens de la République de Chine ». Ces mesures visent à la fois les sociétés et studios de la province de Taiwan et les professionnels « libres » d'outre-mer, en d'autres termes, les professionnels non affiliés à la République populaire de Chine. (Voir : GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, op. cit., p. 322-323).

les films étrangers, mais ils profitaient aussi des subventions réservées aux nationaux¹²⁵. Dans le Programme de pilotage du cinéma¹²⁶ de 1952, plusieurs articles furent destinés à inciter les investisseurs étrangers, notamment les Hongkongais, à tourner voire à produire des films à Taiwan¹²⁷. En outre, à la demande des Hongkongais, le gouvernement taïwanais leur accorda la possibilité d'importer des négatifs de film en jouissant d'une exemption de droits de douane très élevés¹²⁸. Cependant, la « coopération » la plus curieuse entre les cinémas hongkongais et taïwanais, est la contribution hongkongaise à l'essor du cinéma en hoklo. L'exemption de droits de douane pour les négatifs de film importés par les entreprises hongkongaises fut très vite détournée pour fournir des négatifs à la production des films en hoklo. Les Taïwanais importèrent des négatifs au nom des entreprises hongkongaises pour tourner des films à Taiwan puis les firent développer à Hong Kong avant de les récupérer pour sortir les films sur l'île. Cela représentait une économie considérable pour les frais de production. Par ailleurs, comme les films en hoklo n'utilisaient pas beaucoup de négatifs, les pellicules non utilisées étaient vendues au marché noir et ce commerce était très lucratif. Les profits réalisés par le cinéma en hoklo attirèrent les investisseurs et furent à l'origine de ses moments de gloire¹²⁹.

Les cinéastes du cinéma en hoklo n'étaient pourtant pas les seuls à s'intéresser à Taiwan. Dans le milieu des années soixante, on vit surgir un nouveau courant cinématographique à Taiwan : le « réalisme sain », en chinois « *Jiankang xieshi* 健康寫實 ». Contrairement aux films en hoklo, les œuvres du « réalisme sain » étaient presque entièrement tournées en mandarin, surtout les premiers films ayant adopté ce style.

En 1963, quand Gong Hong (Kung Hong) 龔弘 fut nommé directeur de la CMPC, le marché du cinéma taïwanais était partagé entre les films étrangers, les films en hoklo et les

¹²⁵ LU FEIYI, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 76. C'est pour cette raison que les films hongkongais sont autorisés à participer à la compétition du Cheval d'or.

¹²⁶ *Dianying shiye fudao fang'an* 電影事業輔導方案.

¹²⁷ LU FEIYI, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 74.

¹²⁸ Le célèbre « *Dipian yashui jinkou* 底片押稅進口 ». Il consiste à autoriser les sociétés étrangères qui comptent tourner dans l'île des films dans des langues utilisées à Taiwan à apporter leurs propres équipements et des négatifs. Elles sont censées laisser en gage aux autorités concernées la somme couvrant les droits de douane et la récupérer en quittant le territoire de Taiwan. Les équipements et les négatifs sont ainsi de fait exempt de taxe. Voir : LIU Xiancheng, *Taiwan dianying, shehui yu guojia*, op. cit., p. 152 et SU Zhiheng 蘇致亨, « Chongfang Taiyupian de xingshuai qiluo : hai-bai dipian jinkou yu caise jishu zhuanxing 重訪台語片的興衰起落：黑白底片進口與彩色技術轉型 (Naissance et déclin du cinéma en hoklo: Importation des négatifs de film en noir et blanc et évolution de la technique de la couleur) » dans Wang Junqi 王君琦 (ed.), *Baibian qianhuan buke siyi : Taiyupian de hunxie yu zhuanhua* 百變千幻不可思議：台語片的混血與轉化 (*Hybridation et évolution des films en hoklo*), Taipei, Lianjing, 2017, p. 63-64.

¹²⁹ LU FEIYI, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 78-80 et HUANG REN ET WANG WEI, *Taiwan dianying bainian shihua shang*, op. cit., p. 155.

films hongkongais en mandarin dont les comédies musicales *huangmeidiao*¹³⁰ de la société Shaw Brothers. Dans la Taiwan des années soixante commençant à bénéficier de l'essor économique, le cinéma était l'activité de loisir principale pour la population qui voyait son niveau de vie constamment augmenter. S'inspirant du néoréalisme italien et du succès du film *Jie tou xiang wei* 街頭巷尾 (*Our Neighbors*)(1963) de Li Xing décrivant la vie des habitants d'un bidonville, Gong Hong se décida à engager de jeunes cinéastes talentueux et à mobiliser les ressources de la CMPC pour tourner des films en mandarin de style réaliste, dont l'action se passait à Taiwan, ayant pour personnages des Taïwanais ordinaires, voire le petit peuple de l'île, et dont la qualité pourrait rivaliser avec celle des films hongkongais.

Il s'agissait d'une tentative assez audacieuse puisque les films réalistes des réalisateurs de gauche des années trente et quarante qui dénonçaient les injustices sociales, les inégalités et la corruption du pouvoir, étaient généralement considérés comme l'une des causes de la défaite des nationalistes dans la guerre civile contre les communistes chinois. Gong Hong précisa toutefois que ses films « réalistes » n'avaient pas pour but de montrer la souffrance du peuple mais plutôt la bonté de la nature humaine, d'où le qualificatif de « sain ».

Avec le concours de deux grands réalisateurs du cinéma taïwanais, Li Xing et Bai Jingrui (Pai Ching-Jui) 白景瑞, les films « réalistes sains » connurent de grands succès commerciaux¹³¹ et firent progresser considérablement le cinéma taïwanais sur les plans techniques et esthétique. Ces films contribuèrent par ailleurs à la formation des artisans du cinéma des futures générations : Hou Hsiao-hsien, qui fit ses premières armes chez Li Xing, en est un célèbre exemple. L'influence du « réalisme sain » s'étendit jusqu'à la fin des années soixante-dix, et au-delà. Certes, les films « réalistes sains » ne cherchent pas à dévoiler le côté obscur de l'humanité ni à formuler des critiques politique et sociale mais mettent plutôt l'accent sur les valeurs morales confucéennes, montrent une société taïwanaise harmonieuse, idéalisée, et font valoir les progrès et la modernisation de l'île accomplis sous le règne des nationalistes. Mais ces œuvres traduisent effectivement une certaine réalité taïwanaise et présentent parfois

¹³⁰ En caractères : 黃梅調. Il s'agit d'une forme musicale propre à un opéra régional de la province du Anhui 安徽. Voir : « Huangmeixi 黃梅戲 », dans *Wikipedia* [en ligne], 27 décembre 2020. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%84%E6%A2%85%E6%88%8F>. [Consulté le 23 février 2021].

¹³¹ Avec quelques rares exceptions dont *Zaijian Alang* 再見阿郎 (*Au revoir Alang/Goodbye Darling*)(1970) de Bai Jingrui. Il s'agit d'une adaptation très libre de « Jiangjun zu 將軍族 (Le Clan des généraux) », une nouvelle publiée en 1964 par Chen Yingzhen.

des images quasi documentaires, comme par exemple l'élevage de canards, les concours agricoles, la culture des huîtres et la campagne taïwanaise, etc.¹³².

Pourtant, tout en représentant la société taïwanaise contemporaine, les films du « réalisme sain » et les films en hoklo divergent dans leur style, le choix de leurs sujets et leur approche. Ceux-ci tendent à faire ressortir la misère que vivent les protagonistes, victimes du changement profond et rapide que l'île a connu durant les années soixante. Wafa Gharmani note que :

De façon classique, les mélodrames produits à l'époque se présentent comme des avertissements sur les dangers qui attendent les jeunes filles quittant leur foyer pour tenter leur chance en ville. Elles échouent le plus souvent dans des bars à hôtesse où elles sont détruites tant physiquement par l'alcool¹³³ que moralement par leur souteneur¹³⁴.

En citant comme exemple *Premier train au départ de Taipei*¹³⁵ (1964) de Liang Zhefu 梁哲夫, Wafa Gharmani observe que la ville broie les protagonistes masculins tout aussi impitoyablement que les héroïnes¹³⁶ : Hue-thoo, un jeune paysan beau et courageux, n'a plus de nouvelles de son amie Siu-lan partie travailler à Taipei. Il décide de partir à sa recherche à la capitale. Quand il finit par la trouver, il se rend compte que Siu-lan est devenue contre son gré la maîtresse d'un homme d'affaire riche et puissant qui se comporte comme un chef de bande. Afin d'empêcher les amoureux de se réunir, ce dernier envoie son lieutenant pour tuer Hue-thoo. Quoique Hue-thoo s'échappe à mort, il devient aveugle. Siu-lan tue accidentellement le méchant, renverse par mégarde de l'acide sur son propre visage, et est condamnée à une peine de prison. En attendant la libération de sa bien-aimée défigurée, Hue-thoo aveugle mène une vie de mendiant...

Les films « réalistes sains », quant à eux, portent à l'écran, des histoires beaucoup plus « banales ». Les deux films qui inaugurent le mouvement, *Kenü* 蚵女 (*Pêcheuses d'huîtres*) et *Yang ya renjia* 養鴨人家 (*Éleveurs de canard/Beautiful Duckling*), tous deux réalisés par Li

¹³² À propos du mouvement cinématographique du « réalisme sain », le numéro spécial de la revue *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*) paru en décembre 1994 constitue une ressource précieuse : LI Tianduo 李天鐸 (ed.), « Yi jiu liu ling niandai Taiwan dianying jiankang xieshi yingpian zhi yihan 一九六零年代台灣電影健康寫實影片之意涵 (Signification des films du réalisme sain du cinéma taïwanais des années 60) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1994, n° 72, p. 14-48. Nous reprenons ici des éléments de l'entrée sur le réalisme sain dans GESSE Chih-Ching, « Réalisme sain » dans Nathalie Bittinger (ed.), *Dictionnaire des cinémas chinois – Chine, Hong Kong, Taiwan*, Paris, Coédition Hémisphères, 2019, p. 419-421.

¹³³ Nous avons supprimé ici le mot « et » présent dans le texte original.

¹³⁴ GHERMANI Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, op. cit., p. 394.

¹³⁵ En chinois, *Taipei fa de zaoche* 台北發的早車.

¹³⁶ GHERMANI Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, op. cit., p. 395.

Xing¹³⁷ et sortis en 1964, racontent, l'un, l'histoire d'une jeune pêcheuse d'huître enceinte avant le mariage dans une société rurale très conservatrice, et l'autre, celle de l'amour filial entre Xiaoyue et son père adoptif, éleveur de canards.

D'autre part, le cinéma en hoklo est, selon Wafa Ghermani, « un espace jouissant d'une certaine liberté d'expression et un terrain d'expérimentation visuelle, si on la¹³⁸ compare à l'esthétique raisonnable et traditionnelle des films en mandarin. »¹³⁹ La chercheuse souligne l'importance de l'improvisation dans le cinéma en hoklo : non seulement les « tournages ne sont pas véritablement planifiés », mais encore les scénarios peuvent « être modifiés par les acteurs au moment du tournage »¹⁴⁰. Mais les artisans du cinéma en hoklo jouissaient d'un statut inférieur à ceux des longs-métrages en mandarin puisque les films en hoklo étaient souvent considérés comme rustres, de mauvais goût et peu dignes d'attention. De nombreux témoignages vont dans ce sens¹⁴¹.

D. La décennie 1970, le vent tourne...

Après deux décennies de prospérité et de calme relatif sous haute surveillance du régime autoritaire, la République de Chine de Taiwan entra dans une zone de turbulences diplomatiques. Les pays occidentaux se mirent à abandonner la République de Chine au profit de la République populaire ; par exemple, la France renoua les relations diplomatiques avec la Chine communiste dès 1964. Grâce au soutien des États-Unis, le gouvernement de Chiang Kai-shek n'eut pas à affronter tout de suite d'autres défections de la part des anciens alliés et put continuer à prétendre, pendant encore quelques années, être le seul représentant légitime de la Chine. Cependant, la position du gouvernement de Chiang Kai-shek dans la communauté

¹³⁷ *Pêcheuses d'huîtres* fut réalisé avec le concours d'un autre cinéaste, Li Jia 李嘉.

¹³⁸ Le pronom « la » renvoie à « la production en [hoklo] ». Le mot « hoklo » dans le texte de Ghermani est en italique.

¹³⁹ GHERMANI Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, op. cit., p. 53.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ D'après le journaliste vétérinaire Dai Duxing, peu de médias s'intéressaient aux films en hoklo et les travailleurs du cinéma en hoklo se considéraient inférieurs à ceux du cinéma en mandarin. Voir : DAI Duxing 戴獨行, « Taiyupian renwu jieshao 台語片人物介紹 (Présentation des artisans des films en hoklo) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1990, n° 48, p. 68. LIN Wenpei (ed.), « Cai Yangming dianying rensheng (La vie cinématographique de Cai Yangming) », art. cité, p. 12-22. Dans le souvenir de Chen Hongmin, l'impression dominait selon laquelle les films en hoklo étaient « *nan deng daya zhi tang* 難登大雅之堂 » : « n'étaient pas présentables pour les gens de goût ». (WU Junhui 吳俊輝, « Jianjie yi duan Taiwan dianyingshi – Chen Hongmin fangtanlu 剪接一段台灣電影史 – 陳洪民訪談錄 (Éditer une partie de l'histoire du cinéma taïwanais – Interview de Chen Hongmin) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1992, n° 56, p. 10.)

internationale fut progressivement fragilisée. D'abord en 1969, les États-Unis dévoilèrent leur intention de restituer au Japon l'île de Okinawa ainsi que les îles Diaoyu-Senkaku, situées à peine à 190 kilomètres de Taiwan, îles dont les eaux recelaient des réserves pétrolières, et qui étaient revendiquées par la République de Chine comme faisant partie de son territoire national. La nouvelle déclencha le premier mouvement d'étudiants taiwanais d'après-guerre, la campagne « Défendre les îles Diaoyutai (*Bao Diao yundong* 保釣運動) »¹⁴². Mais le plus grand problème pour Taiwan fut que, embourbés dans la guerre du Vietnam, les États-Unis cherchèrent un allié auprès des communistes chinois. Lorsque Richard Nixon devint président en 1969, Henry Kissinger entama des négociations secrètes avec ses homologues de Chine populaire qui aboutirent à son voyage en Chine continentale en juillet 1971, puis à celui de Nixon l'année suivante¹⁴³. La République populaire de Chine parvint à remplacer la République de Chine au Conseil de sécurité de l'ONU en 1971. Très vite, l'un après l'autre, les anciens alliés lâchèrent Chiang Kai-shek, qui mourut en 1975. À ces drames diplomatiques s'ajoutèrent les deux crises pétrolières qui portèrent des coups sévères à l'économie de l'île.

Taiwan ne sombra pourtant pas dans le chaos. Le personnage-clé de la période fut, selon Murray A. Rubinstein, Chiang Ching-kuo, le fils de Chiang Kai-shek. Chiang Ching-kuo fut nommé Premier ministre en 1972¹⁴⁴. Tout en renforçant le développement économique et industriel de l'île, Chiang Ching-kuo confia de plus en plus souvent à l'élite taiwanaise de souche des fonctions importantes au sein du gouvernement¹⁴⁵, et les verrous entravant les libertés de la population se desserrèrent peu à peu pour faire naître une dizaine d'années plus tard une société civile plus ouverte, où deux partis politiques concurrents s'affrontaient pour le suffrage populaire.

La montée en puissance des opposants au parti autoritaire fut sans doute l'une des conséquences de l'essor économique. Dans ses deux chapitres sur les années 1970, 1980 et la première moitié des années 1990¹⁴⁶, l'un sur la modernisation socioéconomique de Taiwan et

¹⁴² CABESTAN Jean-Pierre, « À qui appartiennent les îles Diaoyu ? », *Perspectives chinoises*, n° 37, 1996, p. 45-49 et ZHANG Junkai 張均凱, *Shidai yu shidai : 1970 niandai Taida Bao Diao yu xuesheng yundong* 世代與時代：1970年代台大保釣與學生運動 (*Generation and Era: The Defending Diaoyutai Movement and NTU Student Activism in 1970s Taiwan*), Mémoire de master en Études politiques, Guoli Taiwan Daxue, Taipei, 2012. Nous reviendrons plus longuement dans la dernière partie de notre étude sur l'influence de la campagne « Défendre les îles Diaoyutai » sur la société taiwanaise et sur la vie culturelle à Taiwan.

¹⁴³ RUBINSTEIN Murray A., « Political Taiwanization and Pragmatic Diplomacy » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 437-438.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Une fois nommé premier ministre Chiang Ching-kuo recruta de nombreux Taïwanais de souche. Mais le geste qui suscite le plus de commentaires fut le choix de Lee Teng-hui comme vice-président en 1984.

¹⁴⁶ RUBINSTEIN Murray A., « Taiwan's Socioeconomic Modernization, 1971-1996 » et « Political Taiwanization and Pragmatic Diplomacy », art. cité, p. 366-402 et p. 436-495.

l'autre sur le paysage politique et la diplomatie taïwanais durant la période, Murray A. Rubinstein retrace les étapes du développement économique et industriel de Taiwan et montre l'influence de l'enrichissement du pays sur la vie politique et sur différents aspects de la société. Durant ces années, la société taïwanaise se transforma. La classe moyenne mieux éduquée et mieux informée s'intéressa de plus en plus à la politique et aux questions ayant trait à la qualité de vie¹⁴⁷. Les minorités politiques, comme les femmes, les Taïwanais de souche et les aborigènes, n'hésitèrent plus à faire entendre leur voix et dénoncer les discriminations à leur égard ; le rapport de force entre les différentes communautés composant Taiwan se modifia également¹⁴⁸. La légitimité et l'autorité du gouvernement nationaliste, mises à mal par les revers diplomatiques, furent de plus en plus contestées. Cependant la société en effervescence de la décennie 1970 resta toujours sous le contrôle étroit du régime autoritaire. En effet, alors même que des réformes politiques se poursuivaient, une répression impitoyable s'abattait sur les dissidents à Zhongli (Chung-li) 中壢 en 1977¹⁴⁹.

1. Un paysage culturel dynamique

Sur le plan culturel, les efforts conjugués des pouvoirs publics et des acteurs privés contribuèrent à l'épanouissement de la créativité dans tous les domaines. Par exemple, en 1973, Lin Huaimin 林懷民 fonda la compagnie de danse Cloud Gate (*Yunmen Wuji* 雲門舞集) introduisant la danse moderne¹⁵⁰. La compagnie de disques Xin'ge 新格 créa en 1977 un concours annuel de chansons pour encourager les jeunes compositeurs et les jeunes chanteurs non professionnels¹⁵¹ et lança ainsi un mouvement de « chants populaires » (en chinois *min'ge* 民歌) très apprécié des étudiants, qui révolutionna la chanson de variété taïwanaise¹⁵².

¹⁴⁷ RUBINSTEIN Murray A., « Taiwan's Socioeconomic Modernization, 1971-1996 », art. cité, p. 395.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 372-373.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 377-395.

¹⁴⁹ Les soutiens du candidat dissident du KMT à l'élection municipale de Zhongli se massèrent en nombre impressionnant dans les rues et manifestèrent contre les fraudes électorales. Les heurts entre manifestants et policiers furent violents : trois morts et un commissariat incendié (*Ibid.*, p. 437.).

¹⁵⁰ *Yunmen Wuji* 雲門舞集 (*Cloud Gate*) [en ligne]. URL : <https://www.cloudgate.org.tw/cg/about/cloud-gate> . [Consulté le 11 décembre 2020].

¹⁵¹ GUO liwen 郭俐姮, « Jinyunjiang 金韻獎 (Prix de mélodie d'or) ». dans *Taiwan liuxing yinyue weijiguan* 台灣流行音樂維基館 (*Wiki Liu Xin Music*) [en ligne], 20 juillet 2015. URL : <http://www.tpmw.org.tw/index.php/%E9%87%91%E9%9F%BB%E7%8D%8E> . [Consulté le 11 décembre 2020].

¹⁵² Nous reviendrons plus longuement à ce mouvement dans la partie consacré aux chansons, à la musique, aux spectacles et aux bruits dans le Chapitre 3 de la présente étude.

Le paysage du cinéma taïwanais se métamorphosa, lui aussi, dans les années soixante-dix. Tandis que les films en mandarin triomphaient¹⁵³, le cinéma en hoklo entra définitivement en déclin¹⁵⁴. Les sociétés de production privées surgirent en quantité et rivalisèrent avec les studios publics. Elles affectionnaient les adaptations de romans sentimentaux, notamment celles des œuvres de Qiongyao 瓊瑤, et les films de genre, comme les films d'arts martiaux, les films *wuxia* 武俠¹⁵⁵ et plus tard, les films de gangsters¹⁵⁶. Les studios publics produisirent à partir de 1974 des films patriotiques à sujets antijaponais¹⁵⁷ ou anticommunistes, réalisés par des cinéastes renommés, qui, avec leurs stars populaires en tête d'affiche, remportèrent beaucoup de succès¹⁵⁸.

La décennie 1970 fut également l'époque où le cinéma cessa d'être vu uniquement comme une simple activité de divertissement mais attira peu à peu l'attention du milieu universitaire. Un groupe de jeunes étudiants cinéphiles et leurs amis fondèrent la revue *Yingxiang* 影響 (*Réverbération*)¹⁵⁹ en 1971. Tout en défendant l'idée que le cinéma est un art, les auteurs de *Yingxiang* nourrissent l'espoir d'élever le niveau du cinéma taïwanais grâce aux médias et à la critique cinématographique. Travaillant souvent de manière bénévole, ils présentèrent les grands cinéastes étrangers et taïwanais ainsi que les théories cinématographiques, traduisirent des articles importants, rédigèrent des critiques sur les films taïwanais et hongkongais et organisèrent des tables rondes. *Yingxiang* suivit, en quelque sorte,

¹⁵³ LU FEIYI, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 201.

¹⁵⁴ Huang Ren distingue trois sommets du cinéma en hoklo : 1958, 1962 et 1971. D'après le chercheur, le pic de 1971 dû au succès du *Xinhun zhi ye* 新婚之夜 (*La Nuit de noces*) est très différent des deux précédents : cette dernière vague éphémère fut très marquée par des films érotiques. HUANG Ren 黃仁, « Taiyupian boxing de shehui beijing he yingxiang », art. cité, p. 19.

¹⁵⁵ Le genre *wuxia* est un amalgame du film historique en costumes et du film d'arts martiaux, s'inspirant de la longue et populaire tradition des romans et nouvelles chevaleresques de la littérature chinoise.

¹⁵⁶ LU FEIYI, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 185-213.

¹⁵⁷ Le Japon reconnaît la Chine populaire en 1972.

¹⁵⁸ LU FEIYI, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 181-182.

¹⁵⁹ D'après le chercheur en cinéma taïwanais Li Daoming, le titre chinois de la revue s'inspire de la revue *Sight & Sound* du British Film Institute (Voir : 2016 *Taiwan dianying nianjian 2016* 台灣電影年鑑 1988 (2016 *Taiwan Cinema Yearbook*), Taipei, Guojia Dianying Zhongxin, 2016, p. 99) Le titre joue sur le sens du caractère *ying* « ombre », celui de *xiang* « sonner, résonner » et celui du mot *yingxiang* « influence ou exercer une influence ». *Ying* se trouve dans le mot *dianying* « cinéma » (littéralement, « ombre électrique ») et est couramment utilisé comme son abréviation. La revue a été fondée en décembre 1971. Plusieurs rédacteurs de *Réverbération* deviendront plus tard chercheurs et critiques de cinéma voire cinéastes comme Zhang Yi, Li Daoming (l'un des deux réalisateurs de *Yinjian xiangma/Chui guchui* 陰間響馬/吹鼓吹 *The Digger/Le Joueur de suona*) et Dan Hanzhang 但漢章 (qui a tourné une adaptation de *Yuannü* 怨女 (*Une femme amère*) d'Eileen Chang également en 1988). Voir : ZHENG Yiting 鄭宜婷, 1971-1979 *nian* « *Yingxiang* » *dianying zazhi : lun miying xiandaixing de zaixian* 1971-1979 年《影響》電影雜誌：論迷影現代性的再現 (*Représentation de la modernité de la cinéphilie : La revue de cinéma Réverbération, 1971-1979*), Mémoire de master en Arts, Tainan yishu Daxue, Tainan, 2013. Le rôle que joue *Réverbération* dans la réinvention du cinéma taïwanais n'est pas sans rappeler celui *Cahiers du cinéma* dans la Nouvelle Vague française vingt années plus tôt en France.

le chemin ouvert par la revue *Juchang* 劇場 (*Théâtre*), publiée entre 1965 et 1968. *Juchang* ne s'en était pas tenue aux traductions de pièces de Samuel Beckett, de Eugène Ionesco ou de Harold Pinter, mais avait présenté des théories du cinéma modernes et des cinéastes avant-gardistes tels que Resnais, Godard, Fellini, Kurosawa¹⁶⁰. Quant aux pouvoirs publics, le Government Information Office du Yuan Exécutif créa en 1975 un organe semi-gouvernemental, la Motion Picture Development Foundation (*Zhonghua Minguo Dianying Shiye Fazhan Jijinhui* 中華民國電影事業發展基金會)¹⁶¹. L'institution mit en place en 1978 un concours de courts-métrages, *Jinsuijiang* 金穗獎, le Prix des Épis d'or (Golden Harvest Awards). Parmi les lauréats se trouvaient Tsai Ming-liang 蔡明亮 et Ang Lee 李安¹⁶². L'année suivante, la Cinémathèque taïwanaise, dont la mission était de préserver le patrimoine filmique républicain et de favoriser la culture cinématographique, fut ouverte au public¹⁶³.

La décennie 1970 est importante également pour la littérature taïwanaise. Angel Pino et Isabelle Rabut notent : « la vingtaine d'années qui s'étendent entre la fin des années 1960 et la fin des années 1980 » est généralement tenue pour « un âge d'or de l'édition à Taiwan » où « plus des deux tiers des livres publiés relevaient du registre littéraire.¹⁶⁴ » Les suppléments¹⁶⁵ de deux quotidiens nationaux, *Lianhebao* 聯合報 (*United Daily News*) et *Zhongguo Shibao* 中國時報 (*China Times*), ainsi que cinq maisons d'édition de Taipei¹⁶⁶ dominaient le milieu littéraire de l'époque. Sung-sheng Yvonne Chang (Zhang Songsheng) s'est tout particulièrement intéressée au rôle que ces deux suppléments ont joué dans l'essor de la littérature taïwanaise et à leur prestige sur le plan socio-culturel et même politique¹⁶⁷. Ils

¹⁶⁰ ZHENG Yiting, *1971-1979 nian Yingxiang dianying zazhi : lun miying xiandaixing de zaixian*, op. cit., p. 30-33.

¹⁶¹ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, op. cit., p. 716.

¹⁶² « Jinsuijiang 金穗獎 (Golden Harvest Awards) », *Wikipedia* [en ligne], 25 décembre 2020. URL : <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%87%91%E7%A9%97%E7%8D%8E>. [Consulté le 25 décembre 2020].

¹⁶³ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, op. cit., p. 805.

¹⁶⁴ PINO Angel et RABUT Isabelle, « Introduction des éditeurs » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *De fard et de sang*, art. cité, p. 17.

¹⁶⁵ *Fukan* 副刊.

¹⁶⁶ Les cinq maisons d'édition surnommées « *wu xiao* 五小 », « cinq petits », sont, dans l'ordre chronologique de leur création : les Belles lettres (Chun wenxue chubanshe 純文學出版社) fondée en 1968, La Terre (Dadi chubanshe 大地出版社) fondée en 1972, Elite Books (Erya chubanshe 爾雅出版社) fondée en 1975, la Librairie Hongfan (Hongfan shudian 洪範書店) fondée en 1976 et Chiuko Publishing (Jiuge chubanshe 九歌出版社) fondée en 1978 (Voir : PINO Angel et RABUT Isabelle, « Introduction des éditeurs » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *De fard et de sang*, Paris, You Feng, art. cité, p. 16.).

¹⁶⁷ ZHANG Songsheng (Chang Sung-sheng Yvonne) 張誦聖, « Taiwan qi, ba ling niandai yi fukan wei hexin de wenxue shengtai yu zhongchan jieji wenlei 台灣七、八〇年代以副刊為核心的文學生態與中產階級文類 (La

organisèrent des prix littéraires, parrainèrent des conférences et des stages littéraires¹⁶⁸. Par ce biais, d'innombrables écrivains, critiques littéraires, éditeurs et directeurs de maisons d'édition accédèrent à la notoriété et devinrent des acteurs influents dans les activités culturelles de l'île¹⁶⁹. La proximité des propriétaires des deux quotidiens avec le pouvoir en place¹⁷⁰ conféra en outre aux deux suppléments le rôle de « super médiateur »¹⁷¹ entre le gouvernement et les citoyens¹⁷² : d'une part, les *fukan* offrirent un forum de discussion pour les intellectuels, les écrivains et les artistes¹⁷³, et d'autre part, il leur arriva d'intervenir activement dans les débats publics, comme lors de la controverse autour de la littérature *xiangtu*¹⁷⁴ de 1977 et 1978, et plus tard pendant la tempête médiatique suscitée par le film *L'Homme-Sandwich* en 1983¹⁷⁵.

À ce moment-là se produisit un événement important dans l'histoire de la littérature taïwanaise¹⁷⁶ : la création du groupe Double Trois¹⁷⁷. Séjournant au Japon depuis 1950, Hu Lancheng 胡蘭成¹⁷⁸ accepta l'invitation de l'Université Wenhua et se rendit à Taipei en 1974 pour y donner un cours intitulé « Sinologie, science et philosophie ». En 1976, rattrapé par son passé, Hu fut contraint de quitter l'université. Avec l'aide de Zhu Xining 朱西甯, admirateur de Eileen Chang (Zhang Ailing) 張愛玲, Hu loua une maison à côté de celle des Zhu et devint mentor des filles de Zhu Xining, Zhu Tianwen et Zhu Tianxin¹⁷⁹, qui étudiaient les classiques chinois avec lui. Pendant six mois, la maison des Zhu devint un lieu de rencontre pour les gens

Culture littéraire basée sur les suppléments des journaux et les genres littéraires lus par la classe moyenne) » dans *Taiwan xiaoshuo shi lun* 台灣小說史論 (*Essays on Taiwan Literary History*), Taipei, Maitian, 2007, p. 275-316.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 283.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Les patrons des deux quotidiens, Wang Tiwu 王惕吾 et Yu Jizhong 余紀忠, siégèrent tous les deux au comité central permanent du Parti nationaliste (*Ibid.*, p. 287).

¹⁷¹ *Chaoji zhongjiezhe* 超級仲介者.

¹⁷² ZHANG Songsheng, « Taiwan qi, ba ling niandai yi fukan wei hexin de wenzue shengtai yu zhongchan jieji wenlei », art. cité, p. 287.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 286-291.

¹⁷⁴ *Xiangtu wenxue lunzhan* 鄉土文學論戰.

¹⁷⁵ Nous reviendrons sur cet événement dans le chapitre suivant.

¹⁷⁶ Chen Fangming y consacre un sous-chapitre de son *Histoire de la littérature taïwanaise moderne*. Voir : CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, *op. cit.*, p. 592-603.

¹⁷⁷ Le terme de « San-San 三三 (Double Trois) » traduit la croyance du groupe dans la Sainte Trinité (Zhu Tianwen et Zhu Tianxin sont issues d'une famille protestante pieuse.) et dans les Trois principes du peuple de Sun Yat-sen. Pour ce qui est de l'influence de Hu Lancheng sur le groupe, Zhu Tianwen en parle dans plusieurs de ses œuvres et dans des entretiens.

¹⁷⁸ Hu Lancheng, ex-mari d'Eileen Chang 張愛玲 (en pinyin : Zhang Ailing), à la fois un érudit et un personnage controversé en raison de son rôle à Shanghai sous l'occupation japonaise en 1937.

¹⁷⁹ La fille benjamine de Zhu Xining, Zhu Tianyi 朱天衣, occupe, quant à elle, une place très marginale dans l'histoire de la littérature taïwanaise.

de lettres taïwanais de différentes générations. Hu Lancheng quitta Taiwan en novembre 1976 mais resta toujours en contact étroit avec les Zhu. Avec quelques amis, également disciples de Hu Lancheng, les sœurs Zhu fondèrent en 1977 une revue littéraire, *San-San jikan* 三三集刊 (*Revue Double Trois*), puis une maison d'édition du même nom en 1979, afin de publier les œuvres de Hu Lancheng sous pseudonyme et de propager les vues de Hu sur la culture chinoise¹⁸⁰.

Outre son amour de la Chine et de la littérature classique, le groupe Double Trois se caractérise également par son admiration pour Eileen Chang. En 1968, les éditions Crown¹⁸¹, maison d'édition de Qiongyao, publièrent le recueil des nouvelles de Eileen Chang, *Chuanqi* 傳奇 (*Légendes*), sous le titre de *Zhang Ailing xiaoshuo ji* 張愛玲小說集 (*Recueil des romans de Eileen Chang*). Très vite, le milieu littéraire de Taiwan fut pris d'un élan de ferveur pour Eileen Chang et la romancière devint l'un des auteurs les plus influents de la littérature de l'île. Les auteurs que David Der-wei Wang classe dans « l'école Chang » (Zhang pai 張派) comprennent les écrivains débutant dans les années soixante tels que Bai Xianyong et Shi Shuqing 施叔青 et ceux qui commencent leur carrière d'écrivain dans la décennie suivante¹⁸². Les uns comme les autres succombèrent au charme de Eileen Chang, si bien qu'ils se mirent à imiter son style dans leur propre création littéraire, consciemment ou non. Parmi les romanciers des années soixante-dix, on retrouve les jeunes écrivains du groupe Double Trois dont l'écriture est très marquée, selon l'expression de David Der-wei Wang, par le « *Hushuo Zhangqiang* 胡說張腔 », — expression qu'on pourrait traduire, en sacrifiant le jeu de mots¹⁸³, par : « les paroles de Hu interprétées avec l'accent de Chang »¹⁸⁴.

¹⁸⁰ L'article que Zhuang Yiwen publie dans deux numéros de la revue *Guowen tiandi* 國文天地 (*Univers de la littérature nationale*) nous renseigne beaucoup sur la création du groupe et ses activités. Voir : ZHUANG Yiwen 莊宜文, « Zai jun-fu de chengbang – San-San wenxue jituan yanjiu shang 在君父的城邦 – 三三文學集團研究上 (Sous le règne du Roi et du Père – Étude du groupe littéraire du Double Trois – 1ère partie) », *Guowen tiandi* 國文天地 (*Univers de la littérature nationale*), 1996, vol. 13, n° 8, 1996, p. 58-70 et n° 9, p. 62-75. Mais les écrits de Zhu Tianwen et de Zhu Tianxin restent la source la plus importante pour notre connaissance du groupe.

¹⁸¹ Huangguan 皇冠.

¹⁸² WANG Dewei (Wang David Der-wei) 王德威, « Luo di de maizi bu si – Zhang Ailing de wenxue yingxiangli yu “Zhang pai” zuojia de chaoyue zhi lu 落地的麥子不死 – 張愛玲的文學影響力與“張派”作家的超越之路 (Le grain ne mourra pas. L'influence d'Eileen Chang et le chemin vers le dépassement pour les écrivains de “l'école Chang”) », *Zhongguo Shibao* 中國時報 (*China Times*), 14 sept. 1995 p. 41-42.

¹⁸³ Alors que « *zhangqiang* » n'est pas un mot usuel en chinois, le terme « *hushuo* » existe réellement et il veut dire « raconter d'importe quoi ».

¹⁸⁴ Wang, Dewei. « Luo di de maizi bu si – Zhang Ailing de wenxue yingxiangli yu “Zhang pai” zuojia de chaoyue zhi lu », art. cité, p. 42.

Le groupe Double Trois exerça une influence profonde sur le milieu culturel taïwanais. Plusieurs membres du groupe furent lauréats de différents prix littéraires, y compris les prestigieux prix du *Lianhebao* et du *Zhongguo Shibao* instaurés respectivement en 1976 et en 1978¹⁸⁵. En reprenant la formule du critique littéraire Liu Shaoming (Lau Shiu-ming, Joseph Lau) 劉紹銘¹⁸⁶, Chen Fangming décrit le paysage littéraire taïwanais des années soixante-dix comme suit : « soit *xiangtu*, soit Chang-Hu »¹⁸⁷. Mais l'importance du groupe ne se limita pas à la littérature taïwanaise. Dans les années 1980, les œuvres des membres du groupe furent adaptées au cinéma, et d'autre part, Zhu Tianwen et Ding Yamin s'engagèrent à la télévision et au cinéma et devinrent scénaristes des réalisateurs du Nouveau Cinéma taïwanais¹⁸⁸.

2. La controverse autour de la littérature *xiangtu*, littérature « de terroir »

L'événement littéraire le plus important de la décennie 1970 fut sans doute la controverse autour de la littérature de terroir, en chinois *xiangtu wenxue lunzhan* 鄉土文學論戰, qui eut lieu en 1977 et se poursuivit jusqu'en 1978. Il ne s'agit pas d'un simple fait littéraire : la controverse a en effet joué un rôle décisif dans la formation de l'identité taïwanaise. Comme Chen Fangming le note, sans ces débats, il n'y aurait eu ni émergence des discours sur la conscience taïwanaise ni mouvement d'indigénisation¹⁸⁹ de la littérature taïwanaise¹⁹⁰.

Il est généralement admis que le « slogan “*huigui xiangtu*”¹⁹¹ (retourner au terroir) est dans l'air quand s'ouvrent les années 1970 » et que « les revers géopolitiques subis par Taiwan » favorisent « cette valorisation du “terroir” » et « réveillent chez les Taïwanais un sentiment “patriotique” qui pousse écrivains et artistes à puiser leur inspiration dans les réalités

¹⁸⁵ D'après le recensement de Zhuang Yiwen, les œuvres de Zhu Tianwen furent primées en 1976 et en 1982, celles de Zhu Tianxin en 1966, en 1978, en 1979 et en 1981 ; Ding Yamin 丁亞民 fut lauréat du prix de roman du *Lianhebao* en 1976 ; Ma Shuli 馬叔禮 fut récompensé en 1976, en 1978 et en 1981.

¹⁸⁶ Dans l'expression de Liu Shaoming, le nom de Hu n'est pas cité.

¹⁸⁷ CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, op. cit., p. 592.

¹⁸⁸ Par ailleurs, d'autres membres du groupe devinrent éditeurs (Xie Caijun 謝材俊, par exemple) ou essayistes (c'est le cas de Yang Zhao 楊照).

¹⁸⁹ *Bentuhua yundong* 本土化運動.

¹⁹⁰ CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, op. cit., p. 545.

¹⁹¹ 回歸鄉土.

et les cultures locales »¹⁹². Mais que signifie le mot *xiangtu* ? Le mot se compose du caractère *tu* qui signifie « le sol » ou « la terre »¹⁹³, et du caractère *xiang* désignant une division territoriale, un lieu, plus spécifiquement un lieu hors des villes, ou encore le pays natal¹⁹⁴. Selon le dictionnaire de chinois mis en ligne par le ministère de l'Éducation nationale taïwanais, le premier sens du mot est « la terre du pays natal » d'où est dérivé le sens : « pays natal ». Le caractère *xiangtu* peut avoir également pour sens « folklore, tradition populaire »¹⁹⁵ comme dans la fête locale ou l'atmosphère locale¹⁹⁶. Cette ambivalence du terme « *xiangtu* » est très bien illustrée dans la présentation de la littérature *xiangtu* par Angel Pino et par Isabelle Rabut :

Le terme de *xiangtu* renvoie à ce qui est indigène, local, par opposition au global ou à ce qui vient de l'extérieur ; et de par les deux caractères (*xiang* et *tu*) qui le constituent, il évoque principalement la terre, la campagne, (...). La traduction française usuelle de l'expression « *xiangtu wenxue* » par « littérature de terroir » souligne ce deuxième aspect, alors que la traduction anglaise, « *nativist literature* » — souvent directement transposée en français, « littérature nativiste » — met plutôt l'accent sur le premier¹⁹⁷.

Le double sens du mot « *xiangtu wenxue* » laisse le champ libre à l'interprétation et, selon Chen Fangming, révèle les divergences des interprètes tant sur le plan politique et historique, que sur les questions d'identité nationale et culturelle¹⁹⁸. Car, comme Angel Pino et Isabelle Rabut le

¹⁹² Voir : PINO Angel et RABUT Isabelle, « Introduction des éditeurs » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *De fard et de sang*, art. cité, p. 21. La Cloud Gate et le mouvement de « chants populaires » sont nés dans la ferveur patriotique et nationaliste de l'époque. Nous reviendrons à ce mouvement de « retour au terroir » dans la troisième partie de notre étude.

¹⁹³ Zhonghua Minguo Jiaoyu Bu 中華民國教育部 (Ministère de l'Éducation nationale de la République de Chine), « *tu* 土 », dans *Jiaoyu Bu Chongpian Guoyu cidian xiudingben* 教育部重編國語辭典修訂本 (*Dictionnaire de chinois du Ministère de l'Éducation nationale. Version révisée*) [en ligne]. URL : <http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdc/gswweb.cgi?o=dcbdc&searchid=W00000002795> . [Consulté le 27 décembre 2020].

¹⁹⁴ SHANGWU YINSHUGUAN 商務印書館, « *xiang* 鄉 » dans *Ciyuan* 辭源 (*Dictionnaire de la Langue chinoise*), Taipei, Yuanliu, 1988, p. 1694-1696.

¹⁹⁵ *Minsu* 民俗.

¹⁹⁶ ZHONGHUA MINGUO JIAOYU BU 中華民國教育部 (Ministère de l'Éducation nationale de la République de Chine), « *xiangtu* 鄉土 », dans *Jiaoyu Bu Chongpian Guoyu cidian xiudingben* 教育部重編國語辭典修訂本 (*Dictionnaire de chinois du Ministère de l'Éducation nationale. Version révisée*) [en ligne]. URL : <http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdc/gswweb.cgi?o=dcbdc&searchid=Z00000109897> . [Consulté le 27 décembre 2020].

¹⁹⁷ PINO Angel et RABUT Isabelle, « Introduction des éditeurs » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *De fard et de sang*, art. cité, p. 17-18.

¹⁹⁸ CHEN Fangming 陳芳明, « Lishi de qijian yu huigui de qilu. Xiangtu wenxue de yiyi yu fansi 歷史的歧見與回歸的歧路. 鄉土文學的意義與反思 (Divergences historiques et voies de retour divergentes. Définition de la littérature de terroir et réflexions) » dans *Houzhimin Taiwan: wenxue shi lun ji qi zhoubian* 後殖民台灣: 文學史論及其周邊 (*Postcolonial Taiwan : essays on Taiwanese literary history and beyond*), Taipei, Maitian, 2002, p. 92. Il semble que l'étude de la littérature *xiangtu* reste toujours très politisée de nos jours à Taiwan. En effet, dans le chapitre 18 intitulé « Taiwan xiangtu wenxue yundong de juexing yu zai chufa 台灣鄉土文學運動的覺醒與再出發 (Réveil du mouvement de la littérature *xiangtu* taïwanais) » de son *Histoire de la littérature*

soulignent : « Être un “écrivain de terroir”, c’est manifester son attachement au pays natal, mais comment définir celui-ci : la région d’origine, au sens étroit du terme ? l’Île de Taiwan ? un morceau de Chine ? C’est sur ce point que l’épineuse question de l’identité taïwanaise rattrape la littérature, (...).¹⁹⁹ »

D’après Chen Fangming, la publication de quatre textes de quatre écrivains²⁰⁰ dans le numéro spécial « *Xiangtu wenxue* » de la revue *Xianrenzhang zazhi* 仙人掌雜誌 (*Revue Cactus*) en avril 1977, marque la première étape de la controverse autour de la littérature de terroir. Ces écrits s’interrogent sur l’essence de la littérature *xiangtu* taïwanaise et annoncent en quelque sorte les points sur lesquels s’affronteront les partisans de la littérature *xiangtu* et leurs adversaires lors des débats de 1977-1978. Tandis que le texte de Yu Tiancong s’attaque au modernisme et souligne la nécessité d’une littérature militante, celui de Wang Tuo 王拓 esquisse une définition de la littérature *xiangtu*. Il définit la littérature *xiangtu* non comme une littérature qui s’intéresse au monde rural mais comme une littérature réaliste qui décrit la société taïwanaise ainsi que la vie et le désir du peuple, paysan ou citadin, qui y vit. Pour Wang Tuo, les romanciers *xiangtu* se révoltent contre l’impérialisme américain et japonais ainsi que contre les écrivains taïwanais qui se laissent séduire par les écrivains occidentaux s’abandonnant à la décadence et cherchant à fuir la réalité²⁰¹. Face à ces deux auteurs qui justifient la littérature *xiangtu* et le réalisme auquel elle aspire, Zhu Xining craint que malgré sa popularité actuelle, cette littérature de terroir ne sombre, après une ferveur éphémère, dans un localisme borné²⁰², et Yin Zhengxiong exprime pour sa part l’inquiétude que la littérature *xiangtu* ne véhicule la colère et la haine à l’image de la littérature prolétarienne chinoise des années trente²⁰³. Les discussions s’échauffèrent pendant l’été 1977 à l’occasion de la publication d’une attaque de Peng Ge 彭歌 dans le supplément du *Lianhebao* du 17 août, « Bu tan renxing, he you wenxue

taïwanaise moderne qui traite de la littérature *xiangtu* dans les années soixante-dix, Chen Fangming consacre de longs passages aux revues *Littérature de Taiwan* de Wu Zhuoliu, à Li, à Zhong Zhaozheng et à l’historien de la littérature nativiste Ye Shitao 葉石濤, mais passe sous silence Yu Tiancong et ses revues. (CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, op. cit., p. 477-518.)

¹⁹⁹ PINO Angel et RABUT Isabelle, « Introduction des éditeurs » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *De fard et de sang*, art. cité, p. 18.

²⁰⁰ Respectivement, « Shi “xianshi zhuyi” wenxue, bu shi “xiangtu wenxue” 是“現實主義”文學,不是“鄉土文學”, (“Littérature réaliste”, non la “littérature rurale”) de Wang Tuo 王拓, « Shenme ren chang shenme ge 什麼人唱什麼歌 (Tel chanteur telle chanson) » de Yu Tiancong, « Fendi li na lai de zhongsheng 墳地裡哪來的鐘聲 ? (Où sont les cloches dans le cimetière ?) » de Yin Zhengxiong 銀正雄 et Zhu Xining « Huigui hechu ? ruhe huigui ? 回歸何處 ? 如何回歸 ? (Où retourner ? Comment retourner ?) » de Zhu Xining.

²⁰¹ WANG Tuo 王拓, « Shi “xianshi zhuyi” wenxue, bu shi “xiangtu wenxue” », *Xianrenzhang zazhi*, n° 2, 1977, p. 53-73.

²⁰² ZHU Xining, « Huigui hechu ? ruhe huigui ? », *Xianrenzhang zazhi*, n° 2, 1977, p. 151-167.

²⁰³ YIN Zhengxiong 銀正雄, 1977, « Fendi li na lai de zhongsheng », *Xianrenzhang zazhi*, n° 2, 1977, p. 131-140.

不談人性，何有文學？(Sans parler de la nature humaine, comment peut-on avoir de la littérature ?) », et surtout lors de la parution de l'article du poète moderniste Yu Guangzhong 余光中 dans le supplément du même journal le 20 août, « (Lang lai le ! 狼來了 ! (Au loup !)) »²⁰⁴. Peng Ge critique les écrits de Chen Yingzhen, de Wang Tuo et de Yu Tiancong, qui, selon lui, se basent sur des analyses erronées de la société taïwanaise ou de la littérature chinoise traditionnelle, au mépris des faits. Sans qualifier les trois auteurs de sympathisants communistes, Peng Ge se contente d'exprimer à la fin de son article sa ferme opposition à l'asservissement de la littérature à des fins politiques, voire son rejet d'une littérature qui serait à la solde de l'ennemi, et termine l'article par une question : « Si nous ne faisons pas de distinction entre le bien et le mal, si nous ne parlons que des classes, et si nous ne reconnaissons pas qu'il existe une nature humaine universelle, peut-on encore parler de littérature ? »²⁰⁵ Le texte de Chen Yingzhen en question est « Shi lun Chen Yingzhen 試論陳映真 (Sur Chen Yingzhen) », prologue que le romancier, libéré en 1975, avait rédigé pour son recueil de nouvelles *Jiangjun zu* 將軍族 (*Le Clan des généraux*). La critique de Yu Guangzhong envers Chen Yingzhen est plus virulente encore puisqu'elle va jusqu'à déclarer que ce dernier prône une « littérature d'ouvriers, de paysans et de soldats »²⁰⁶ dans l'esprit de l'intervention de Mao Zedong aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan en 1942²⁰⁷. Notons que l'apologie du communisme était un chef d'accusation extrêmement grave avant la levée de la loi martiale en 1987. L'article de Yu Guangzhong déclencha une série d'attaques et de contre-attaques autour de la littérature *xiangtu*²⁰⁸. La controverse des années 1977-1978 prolongea en effet, d'une part, la série de débats littéraires de 1972, *xiandai shi lunzhan* 現代詩論戰, qui se caractérisait par l'attaque contre les poètes modernistes accusés d'être des imitateurs serviles de la littérature occidentale, de se voiler la face devant la réalité, et se perdre dans des rêveries nihilistes. Elle laissa voir, d'autre part, l'affrontement entre les écrivains proches du régime nationaliste et les opposants. Nous pouvons remarquer que la question de l'identité du « pays natal » n'était pas encore abordée dans ces discussions. Par exemple, tout en plaçant Taiwan au centre de sa réflexion et

²⁰⁴ CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, op. cit., p. 548-550.

²⁰⁵ « *Ruguo bu bian shan'e, zhi jiang jieji, bu chengren pubian de renxing, nali hai you wenxue ?* 如果不辨善惡，祇講階級，不承認普遍的人性，哪裡還有文學？ » PENG Ge 彭歌, « *Bu tan renxing, heyou wenxue (Xia)* 不談人性，何有文學？(下) (Sans parler de la nature humaine, comment peut-on avoir de la littérature ? (3)) », *Lianhebao* 聯合報 (*United Daily News*), 19 août 1977.

²⁰⁶ « *gong-nong-bing wenyi* 工農兵文藝 ».

²⁰⁷ CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, op. cit., p. 549.

²⁰⁸ *Ibid.*

en mettant en avant le caractère taïwanais de la littérature *xiangtu*, Wang Tuo n'efface pas pour autant le nom « *Zhongguo minzu* 中國民族 » (peuple chinois) de son texte²⁰⁹.

²⁰⁹ Le mot est employé à la page 113 de son article, par exemple.

Chapitre 2 À un tournant de l'histoire

A. De 1978 à 1982, entre désillusions et lueurs d'espoir

Le destin de Taiwan fut scellé en 1978, lorsque les États-Unis nouèrent des relations diplomatiques officielles avec la Chine populaire. Dès lors, la République de Chine ne put plus justifier sa revendication de représenter toute la population chinoise. Mais cette crise sans précédent sur le plan international ne fut qu'un des événements qui marquèrent cette période de transition particulièrement mouvementée à Taiwan. Les années 1978-1982 sont aussi, tout à la fois, une époque de grandes constructions, une époque qui voit émerger de nouveaux courants littéraires et cinématographiques, et une époque de réformes politiques et de violente confrontation entre le régime autoritaire et ses opposants. La société taïwanaise poursuit sa modernisation pour le meilleur et pour le pire.

1. Une période de paradoxes

En 1978, Chiang Ching-kuo succéda à son père pour devenir président de la République. Afin de remédier aux insuffisances de Taiwan dans l'infrastructure de transport et dans l'approvisionnement en énergie, incapables de répondre au rapide développement économique et industriel de l'île, Chiang Ching-kuo ouvrit les chantiers des Dix Grandes Constructions (*Shi da jianshe* 十大建設) dont le coût s'éleva à huit milliards de dollars américains. Le projet dota Taiwan d'une première autoroute, d'un aéroport international, de deux centrales nucléaires, d'industries lourdes, et électrifia le réseau ferré du côté ouest de l'île¹. Les crises pétrolières incitèrent par ailleurs le gouvernement à développer des industries stratégiques caractérisées à la fois par la faible consommation d'énergie, par une technologie avancée et par une forte valeur ajoutée : constructions de machines-outils, de matériel de transport, de produits électroniques et informatiques². L'industrie informatique prit une importance particulière. Avec l'inauguration de la Silicon Valley taïwanaise, le Hsinchu Science Park (*Xinzhu Kexue Yuanqu*

¹ RUBINSTEIN Murray A., « Taiwan's Socioeconomic Modernization, 1971-1996 », art. cité, p. 372-373.

² *Ibid.* p. 373-374.

新竹科學園區), en 1980³, Taiwan devint l'un des plus grands exportateurs d'ordinateurs au monde dans les années 1990⁴.

La reconnaissance de la Chine populaire par les États-Unis fragilisa davantage le gouvernement nationaliste. Par conséquent, lorsque ce dernier reporta les élections législatives, au lieu de montrer leur soutien à l'État en difficulté, les dissidents politiques décidèrent d'accentuer les mouvements de protestation dans les rues si bien que les tensions politiques aboutirent à l'« Affaire *Formosa* » le 10 décembre 1979⁵. L'attitude du pouvoir face à l'opposition continua à osciller entre tolérance et répression. À part le procès *Formosa*, deux assassinats politiques (qu'on peut en tout cas présumer tels) eurent lieu à Taiwan et coûtèrent la vie à des membres de la famille de Lin Yixiong 林義雄, l'un des accusés de l'Affaire *Formosa* (en 1980), et à celle de Chen Wencheng 陳文成 (en 1981)⁶. Le gouvernement du KMT poursuivit pourtant l'organisation d'élections locales avant et après les événements de Kaohsiung et permit aux opposants du régime de remporter quelques victoires⁷.

La société taïwanaise devint de plus en plus fiévreuse. L'événement qui illustre le mieux la situation est peut-être l'affaire Li Shike 李師科 et les réactions qu'elle suscita. Le 14 avril 1982, un homme armé, déguisé et masqué, braqua l'agence d'une grande banque nationale

³ XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian III (1979-1988)* 台灣歷史年表 – 終戰篇 III (1979-1988) (*Chroniques de Taiwan – Fin de guerre III (1979-1988)*), Taipei, Yejiang, 1991, p. 66.

⁴ RUBINSTEIN Murray A., « Taiwan's Socioeconomic Modernization, 1971-1996 », art. cité, p. 374-375.

⁵ Également appelée l'Incident de Kaohsiung. Les dirigeants de l'opposition au gouvernement autoritaire du KMT qui faisaient partie du comité de rédaction de la revue politique *Formosa*, décidèrent d'organiser une manifestation à Kaohsiung le 10 décembre 1979 pour célébrer la Journée internationale des droits de l'homme malgré l'interdiction de la police. La confrontation entre les manifestants et les forces de maintien de l'ordre fut violente. Voir : RUBINSTEIN Murray A., « Political Taiwanization and Pragmatic Diplomacy », art. cité, p. 440-443 et CAI Yourong 蔡宥融, *1979 nian Taiwan Meilidao shijian yu dui Taiwan minzhuhua yingxiang zhi tantao : guojia kongbu zhuyi de yanjiu tujing* 1979年台灣美麗島事件與對台灣民主化影響之探討：國家恐怖主義的研究途徑 (*Discussion on the Kaohsiung Incident Influence on the Democratization of Taiwan in 1979 : Research Approaches to State Terrorism*), Mémoire de master en Stratégie et affaires internationales, Guoli Zhongzheng Daxue, Jiayi (Taiwan), 2020, p. 36-37.

⁶ Le 28 février 1980, le premier jour du procès, la mère de Lin Yixiong et ses deux filles jumelles de six ans furent brutalement tuées à leur domicile. Sa fille aînée de neuf ans gravement blessée put être sauvée. Le 3 juillet 1981, le cadavre de Chen Wencheng, sympathisant du mouvement démocratique taïwanais et chercheur travaillant à l'Université Carnegie Mellon, fut retrouvé dans le campus de l'Université nationale de Taiwan. La veille, il avait été convoqué au local du Commandement de la Garnison pour un interrogatoire. De lourds soupçons pesèrent sur cet organisme. Aucune des deux affaires ne fut finalement élucidée. Voir : XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian III (1979-1988) op. cit.*, p. 42 et p. 92. En outre, le mémoire de master de Luo Jiahui offre une quantité considérable d'informations à propos de l'assassinat des Lin, des enquêtes successives et de leur influence sur la vie politique à Taiwan. (LUO Jiahui 駱嘉惠, *血祭民主路 – 林宅血案與鄭南榕自焚案合論 Xie ji minzhu lu – Lin zhai xie'an yu Zheng Nanrong zifen an he lun (A Road to Democracy with the Bloody Sacrifice – A Thesis on the Lin Family Massacre and Cheng Nan-Jung's Self-immolation)*, Mémoire de master en Études taïwanaises, Taipei Jiaoyu Daxue, Taipei, 2012).

⁷ RUBINSTEIN Murray A., « Political Taiwanization and Pragmatic Diplomacy », art. cité, p. 436-443.

située dans un quartier universitaire de Taipei et partit avec un butin de plus de 5,4 millions de dollars taïwanais. Le braqueur Li Shike, un vétéran continental de 56 ans, fut arrêté trois semaines plus tard, le 7 mai. Entre temps, la police avait appréhendé un chauffeur de taxi, Wang Yingxian 王迎先 en raison de sa ressemblance avec Li Shike, dont l'image avait été enregistrée par une caméra de surveillance. Wang fut torturé et finit par avouer sa culpabilité avant de se suicider. Après avoir quitté l'armée, Li Shike était devenu chauffeur de taxi. En janvier 1980, il avait tué un policier avec un pistolet artisanal, avait dérobé son arme de service, puis avait minutieusement préparé pendant deux ans son attaque de la banque. Il expliqua aux journalistes que c'était les nouveaux riches et les crimes économiques commis par les personnes privilégiées qui l'avaient décidé à braquer une banque. Il ne savait pas trop comment dépenser sa fortune et pensait faire des voyages à l'étranger. Li Shike fut exécuté le 26 mai. L'affaire créa un grand choc dans la société taïwanaise. Ce premier braquage de banque à Taiwan bénéficia d'une large couverture médiatique. Nombreux furent les Taïwanais qui ressentaient de la compassion pour cet homme, que certains allèrent jusqu'à qualifier de voleur au grand cœur (*yizei* 義賊)⁸. En outre, tout en plaçant le sort des vétérans sous le feu des projecteurs et en attirant l'attention des sociologues, l'affaire provoqua des critiques virulentes contre les méthodes policières et le régime du KMT. Mais l'acte de Li Shike inspira également des malfaiteurs si bien que les attaques de banques et de fourgons blindés se multiplièrent par la suite⁹. Ce fut une époque de bouleversement. D'une part, l'argent-roi et les médias commencèrent leur règne. D'autre part, le pouvoir autoritaires s'affaiblit et des voix dissidentes s'élevèrent partout. Avec la violence et les manœuvres des politiciens, les valeurs se brouillèrent et le gouvernement du KMT eut de plus en plus de mal à faire croire à la population qu'elle vivait dans un monde où s'affrontaient le Bien, qu'il incarnait, et le Mal.

⁸ Un ancien élu du Parti démocrate progressiste Wang Zhaochuan 王兆釧 fonda en 1986 un temple dédié au culte de Li Shike et à celui de Liao Tianding 廖添丁, un « voleur au grand cœur » légendaire de l'époque japonaise (« Liao Tianding 廖添丁 », dans *Wikipedia* [en ligne], 26 février 2021. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%BB%96%E6%B7%BB%E4%B8%81> . [Consulté le 9 mars 2021]). Le cinéaste Li Youning 李佑寧 porta l'histoire de Li Shike à l'écran : *Lao Ke de zuihou yi ge qiutian* 老科的最後一個秋天 (*Le dernier automne de Lao Ke*) sorta en 1988. Même si Li Shike n'est pas salué comme un héros populaire dans le film, il n'est pas décrit comme un criminel sans foi ni loi, mais plutôt comme un misérable écrasé par le destin et sacrifié sur l'autel de l'Histoire.

⁹ XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian III (1979-1988) op. cit.*, p. 111, et « Li Shike an 李師科案 (Affaire Li Shike) », dans *Wikipedia* [en ligne], 31 janvier 2021. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9D%8E%E5%B8%AB%E7%A7%91%E6%A1%88> . [Consulté le 6 mars 2021]. Parmi les attaques, la plus connue est celle du fourgon de la United Bank (*Shihua yinhang* 世華銀行) du 7 décembre 1982 qui permit aux brigands de s'emparer de 14 millions de dollars taïwanais (XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian III (1979-1988) op. cit.*, p. 129).

La controverse autour de la littérature *xiangtu* s'interrompt après l'Incident de Kaohsiung, qui jeta en prison Wang Tuo et Yang Qingchu, un autre écrivain *xiangtu* de renom. L'événement n'entrava toutefois pas l'essor du milieu littéraire taïwanais. La prospérité de l'édition ne s'en ressentit pas¹⁰, non plus que la domination des suppléments littéraires des journaux. Selon le chercheur Lü Zhenghui (Lu Zheng-Hui), les romans *xiangtu* se voyaient voler la vedette par les romans sociaux et politiques et surtout par les œuvres des romancières de « littérature des Demoiselles » (*guixiu wenxue* 閩秀文學)¹¹. Ces dernières sont particulièrement importantes pour notre étude du fait que cinq des films de notre corpus sont des adaptations de textes considérés comme faisant partie de la « littérature des Demoiselles » : dans l'ordre chronologique, *L'Histoire de Petit Bi* (1983), *Un été chez grand-père* (1984), *Graines de sésame* (1984)¹², *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985)¹³ et *Rue des Osmanthes* (1987).

Lü Zhenghui explique, non sans ironie, le changement de tendance littéraire par l'émergence du lectorat féminin :

La littérature des demoiselles de nos jours est destinée aux « jeunes femmes lettrées¹⁴ » Depuis que les « jeunes hommes avec aspirations et ambitions¹⁵ » abandonnent la littérature au profit de la politique, le public de la littérature est constitué principalement des « jeunes femmes lettrées »¹⁶.

Irrité par le fait que les romancières qui écrivent sur l'amour et le mariage peuplent les listes de best-sellers, Lü Zhenghui ne cache pas son mépris pour cette « littérature des Demoiselles » qui, d'après lui, reflète le conformisme de la classe moyenne ainsi que sa superficialité et ne

¹⁰ Le nombre de maisons d'édition taïwanaises passa de 1351 à 1858 durant la décennie 1970 et atteignit le nombre de 3448 en 1989. Voir : WANG Qianren 王乾任 et GUOJIA TUSHUGUAN 國家圖書館 (BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE TAIWAN), « Niaokan zhanhou Taiwan chuban changye yu bianqian 鳥瞰戰後臺灣出版產業變遷 (Panorama du secteur de l'édition à Taiwan d'après-guerre) », *Taiwan chuban yu yuedu* 台灣出版與閱讀 (*Taiwan publishing and reading*), 2018, n° 3, p. 50.

¹¹ Lü Zhenghui (Lu Zheng-Hui) 呂正惠, « Ba ling niandai Taiwan xiaoshuo de zhuliu 八〇年代台灣小說的主流 (Courants dominants du roman taïwanais des années quatre-vingt) » dans Meng Fan 孟樊 et Lin Yaode 林耀德 (eds.), *Shijimo pianhang – Ba ling niandai Taiwan wenxue lun* 世紀末偏航：八〇年代台灣文學論 (*Dérives fin de siècle. Le milieu littéraire des années quatre-vingt à Taiwan*), Taipei, Shibao, 1990, p. 269-295.

¹² Dans les passages consacrés à l'adaptation de la nouvelle « Graines de sésame », nous reprenons des éléments de l'article Gesse, Chih-Ching. « La représentation de Taiwan dans les années quatre-vingt. Étude de deux adaptations cinématographiques ». *Monde chinois - Nouvel Asie*, n° 57, 2019, p. 35-46.

¹³ Dans les passages consacrés à l'adaptation du roman *La Maison de l'avenue Joffre*, nous reprenons des éléments de l'article Gesse, Chih-Ching. « La représentation de Taiwan dans les années quatre-vingt. Étude de deux adaptations cinématographiques ». *Monde chinois - Nouvel Asie*, n° 57, 2019, p. 35-46.

¹⁴ *Zhishi shaonü* 知識少女.

¹⁵ *Youzhi qingnian* 有志青年.

¹⁶ Lü Zhenghui 呂正惠, *Xiaoshuo yu shehui* 小說與社會 (*Roman et société*), Taipei, Lianjing, 1988, p. 135.

sert qu'à faire rêver les jeunes filles¹⁷. Pour Lü, c'est la politique culturelle des dirigeants nationalistes cherchant, depuis la fin des années soixante-dix, à détruire la littérature *xiangtu* avec l'appui des suppléments littéraires des journaux nationaux et des maisons d'édition, qui a contribué à la naissance de « l'école des Demoiselles ». A partir du moment où les romans deviennent des marchandises, où les chiffres des ventes obsèdent les éditeurs, et où les prix littéraires du *Lianhebao* et du *Zhongguo Shibao* sont presque toujours remportés par des romancières, rien d'étonnant à ce que les librairies soient inondées d'œuvres d'écrivains femmes. Quant à Gong Pengcheng, il insiste moins que Lü sur le rôle présumé du gouvernement nationaliste dans le succès des romancières, mais pense plutôt que celui-ci est la conséquence d'un cercle vicieux¹⁸ :

De nos jours, les étudiants en lettres sont presque exclusivement de sexe féminin. Ces jeunes filles écrivent, achètent les ouvrages littéraires, courent d'une conférence à l'autre, et se vouent avec ferveur au culte de leurs idoles. Une fois diplômées, naturellement, elles entrent dans les maisons d'édition pour y occuper les premières places et promouvoir la littérature [qu'elles ont aimée].

A l'origine, le mot « *guixiu* » n'a rien de péjoratif. Il provient du terme « *guige* 閨閣 », « chambre à coucher des femmes »¹⁹ et signifie littéralement « femme vertueuse qui reste dans la chambre à coucher des femmes » puisque avant l'ère moderne, les femmes chinoises de bonne famille restaient à l'intérieur de la maison, protégées du regard indiscret des étrangers de sexe masculin. D'après *Ciyuan* 辭源 (*Dictionnaire de la Langue chinoise*), le terme *guixiu* signifie initialement « femme de bonne famille », puis « femme lettrée »²⁰. Mais *guixiu wenxue* est un terme spécifique dont Fan Luoping propose une définition dans son *Histoire des romans féminins taiwanais contemporains*²¹ :

Les auteurs de cette littérature sont pour la plupart des écrivains femmes nées dans les années cinquante et soixante. Le thème [de cette « école »] est l'amour,

¹⁷ Lü Zhenghui, « Fenlie de xiangtu, xufu de wenhua – Ba ling niandai de Taiwan wenxue 分裂的鄉土，虛浮的文化 – 八○年代的台灣文學 Terroir divisé et culture superficielle – la littérature taiwanaise des années quatre-vingt » dans *Zhanhou Taiwan wenxue jingyan* 戰後台灣文學經驗 (*Littérature taiwanaise d'après-guerre*), Taipei, Xindi, 1992, p. 129-135.

¹⁸ GONG Pengcheng 龔鵬程, *Women dou shi daocaoren* 我們都是稻草人 (*Nous sommes tous des épouvantails*), Taipei, Jiuda, 1987, p. 193.

¹⁹ ZHONGHUA MINGUO JIAOYU BU 中華民國教育部 (Ministère de l'Éducation nationale de la République de Chine), « *guige* 閨閣 », dans *Jiaoyu Bu Chongpian Guoyu cidian xiudingben* 教育部重編國語辭典修訂本 (*Dictionnaire de chinois du Ministère de l'Éducation nationale. Version révisée*) [en ligne]. URL : <http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gsweb.cgi?ccd=Kxt5DM&o=e0&sec=sec1&op=v&view=0-16> . [Consulté le 27 septembre 2017].

²⁰ SHANGWU YINSHUGUAN 商務印書館, *Ciyuan* 辭源 ((*Dictionnaire de la Langue chinoise*)), Taipei, Yuanliu, 1988, p. 1975.

²¹ FAN Luoping, *Dangdai Taiwan nüxing xiaoshuo shi lun*, op. cit., p. 337.

fortement teinté de sentimentalisme²², et le public ciblé, les femmes. Cette littérature cherche à établir une certaine identité féminine à la fois dans la création [littéraire] et dans la lecture²³.

L'universitaire Fan Mingru n'est pas tendre dans son commentaire sur la connotation négative de l'appellation « littérature des Demoiselles » apparue sous la plume des critiques masculins :

(...), à propos d'une œuvre où l'écrivain homme s'est lancé dans une envolée lyrique sur ses sentiments personnels, les critiques [masculins] célèbrent un roman « de confession »²⁴ ou « roman d'artiste/de développement personnel » et louent l'auteur pour son courage à s'analyser soi-même. Lorsqu'un écrivain femme traite de ses problèmes personnels, ils la qualifient sans hésitation de « *guixiu* » en jugeant le texte rempli de détails insignifiants, narcissiques et qui n'ont rien de constructif²⁵.

Mais les railleries et les dénigrement ne peuvent dissimuler l'incontestable amélioration du statut social des femmes taïwanaises, que vient confirmer le succès de l'« école des Demoiselles ». Ils ne peuvent non plus occulter le féminisme diffus de ces œuvres qui décrivent, d'un point de vue féminin, différents aspects de la société taïwanaise. En outre, le fait que Xiao Lihong²⁶, Zhu Tianxin et Zhu Tianwen, trois des cinq romancières « *guixiu* » de notre corpus, appartiennent au groupe Double Trois, rend improbable que ces auteurs se soient bornés à raconter de simples histoires d'amour ou des anecdotes insignifiantes. Une partie des romancières « *guixiu* », comme les sœurs Zhu, figurèrent effectivement à partir des années quatre-vingt-dix parmi les auteurs les plus importants de la littérature taïwanaise²⁷.

²² En chinois : *dai you langman shuqing secai de aiqing shuxie* 帶有浪漫抒情色彩的愛情書寫.

²³ En chinois : « *zai chuanguozuo he yuedu zhijian xunqiu mouzhong nüxing rentong de yizhixing* 在創作和閱讀之間尋求某種女性認同的一致性 ».

²⁴ En chinois, *chanqing* 懣情.

²⁵ FAN Mingru 范銘如 (Fan Ming-Ju), *Zhong li xun ta. Taiwan nüxing xiaoshuo zong lun* 眾裏尋她. 台灣女性小說縱論 (*Chronological Searches of Taiwanese Women's Fiction*), Taipei, Maitian, 2002, p. 153.

²⁶ Fan Luoping note la proximité entre plusieurs romancières « *guixiu* » et le groupe Double Trois (Voir : FAN Luoping, *Dangdai Taiwan nüxing xiaoshuo shi lun*, op. cit., p. 338). Selon l'essayiste Yang Zhao, un ancien membre du Double Trois, Xiao Lihong a entretenu une correspondance avec Hu Lancheng pendant l'écriture de son roman *Qianjiang you shui qianjiang yue* 千江有水千江月 (*Mille fleuves, mille lunes*) pour solliciter ses conseils et le vieux sinologue a adressé une dernière lettre à l'écrivain à la veille de sa mort (YANG Zhao 楊照, « Cong "xiangtu xieshi" dao "chaoyue xieshi" – ba ling niandai de Taiwan xiaoshuo 從“鄉土寫實”到“超越寫實” – 八零年代的台灣小說 (Du “Réalisme du terroir” au “dépassement du réalisme”. Les romans taïwanais des années quatre-vingt) » dans Feng Deping 封德屏 (ed.), *Taiwan wenxue fazhan xianxiang : wushi nian lai Taiwan wenxue yantaohui lunwenji* 台灣文學發展現象：五十年來台灣文學研討會論文集 (*Actes du Colloque sur la littérature taïwanaise depuis cinquante ans. Développement de la littérature taïwanaise*), Taipei, Wenjianhui, 1996, vol. 2, p. 140).

²⁷ Le mémoire de master de Song Yihui consacre un long chapitre à la « littérature des Demoiselles », au contexte historique de son développement, aux romancières de ce courant ainsi qu'aux critiques négatives et positives dont elles ont fait l'objet. Voir : SONG Yihui 宋怡慧, *Cong chuantong dao xiandai : ba ling niandai yijiang nüxing*

Comme Lü Zhenghui, l'essayiste Yang Zhao évoque la complicité des médias et du milieu littéraire avec le gouvernement nationaliste²⁸. Cependant, il ne vise pas particulièrement les œuvres des écrivains femmes mais s'intéresse au « réalisme du terroir²⁹ » très en vogue dans la littérature de l'époque. Selon Yang Zhao, le début du procès des accusés de l'Affaire *Formosa* par une cour militaire le 18 mars 1980 marque la ligne de démarcation entre les deux périodes de la littérature réaliste taïwanaise. Avant cette date, les auteurs de la littérature *xiangtu* manifestaient un clair engagement social dans leurs œuvres et se donnaient pour vocation de dénoncer les souffrances du monde rural agonisant. Mais la condamnation de deux auteurs importants de littérature *xiangtu* sonna le glas du militantisme littéraire. Au lieu de déplorer la misère du petit peuple et de militer pour la réforme de la société, les ouvrages « réalistes du terroir » écrits pendant la première moitié des années quatre-vingt expriment la vision romantique de citadins sur la campagne et une nostalgie pour un passé idéalisé³⁰. Le fait que le grand prix littéraire du *Lianhebao* ait été décerné à *Qian jiang you shui qian jiang yue* 千江有水千江月 (*Mille fleuves, mille lunes*) de Xiao Lihong peu après la fin du procès *Formosa*, constitue tout un symbole pour Yang Zhao. L'emploi du vocabulaire et de tournures hoklo, le portrait des paysans et le tableau d'un monde rural très traditionnel propres à la littérature *xiangtu*, se mêlent chez Xiao Lihong à l'amour de la culture chinoise et forment le décor de l'idylle entre l'héroïne Zhenguan et Daxin. Cette œuvre « réaliste du terroir » par excellence est ainsi totalement inoffensive pour le régime autoritaire³¹.

Les tensions politiques ne semblent pas, non plus, avoir eu de répercussions sur le cinéma taïwanais pendant la période, même si, en décalage avec l'épanouissement général du milieu littéraire taïwanais à la fin des années 1970, le bilan de l'industrie cinématographique fut plus mitigé. Certes, quelques films taïwanais triomphèrent dans les salles, comme *Chenggongling shang* 成功嶺上 (*À la base Chenggong*) (1979) de Zhang Peicheng 張佩成 (film racontant d'un ton léger la préparation militaire d'étudiants au centre d'entraînement situé

xiaoshuo de fazhan – yi Xiao Lihong, Xiao Sa, wei zhongxin 從傳統到現代：八〇年代以降女性小說的發展 – 以蕭麗紅, 蕭颯為中心 (*De la tradition à la modernité : Développement du roman féminin depuis les années 80 autour de Xiao Lihong et Xiao Sa*), Mémoire de master en Enseignement de chinois, Guoli Zhengzhi Daxue, Xinbei Shi (Taiwan), 2006, p. 17-80.

²⁸ YANG Zhao, « Cong “xiangtu xieshi” dao “chaoyue xieshi” – ba ling niandai de Taiwan xiaoshuo », art. cité, p. 138-141.

²⁹ *Xiangtu xieshi* 鄉土寫實.

³⁰ YANG Zhao, « Cong “xiangtu xieshi” dao “chaoyue xieshi” – ba ling niandai de Taiwan xiaoshuo », art. cité, p. 142-143.

³¹ *Ibid.*, p. 139-141.

sur la colline Chenggong³²), *Jujue Liankao de xiaozi* 拒絕聯考的小子 (*Celui qui boudait le Liankao*) (1979) de Xu Jinliang adaptant le récit autobiographique de Wu Xianghui 吳祥輝 qui parle du refus de l'auteur de se présenter au concours d'entrée à l'université³³, des adaptations des romans de Qiongyao, des films se rattachant au mal nommé « réalisme social » pimenté d'une forte dose de sexe et de violence³⁴, voire des films cherchant à promouvoir l'idéologie du pouvoir en place (en chinois, *zhengce dianying* 政策電影 ou *zhengxuan dianying* 政宣電影)³⁵. Mais, selon Lu Feiyi, il s'agit de succès en trompe-l'œil qui camouflaient une crise du cinéma taïwanais pendant la période³⁶. Car au lieu d'explorer de nouveaux sujets et de réinventer les genres avec de nouveaux styles, une grande partie des artisans du cinéma taïwanais se lancèrent dans une campagne effrénée de plagiat qui allait finir par lasser les spectateurs³⁷. L'industrie cinématographique taïwanaise ainsi affaiblie se trouva impuissante face à l'offensive des films hongkongais³⁸ et à la rude concurrence des cassettes vidéo piratées³⁹. Si le déclin du cinéma taïwanais n'était pas encore bien visible à la fin de la décennie,

³² Jusqu'en 1999, les étudiants taïwanais de sexe masculin devaient suivre une formation militaire dont la durée allait de douze semaines à quatre semaines (la durée de douze semaines au départ a été réduite à quatre). Le stage avait pour but de former des hommes qui excellent à la fois dans le domaine intellectuel et dans le maniement des armes : « *wenwu heyi* 文武合一 », il s'agit de l'idéal confucéen pour un homme de bien. Voir : ZHANG Mengrui 張夢瑞 et QIU Ruijin 邱瑞金, « Gaobie chengzhang niandai – Chenggongling mairu lishi 告別成長年代 – 成功嶺邁入歷史 (Adieu à l'âge de jeunesse - la Base Chenggong entre dans l'histoire) », *Taiwan Guanghua zazhi* 台灣光華雜誌 (*Magazine Guanghua de Taiwan*) [en ligne], février 1999, URL : <https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=bdaba625-8a82-4f0e-8b86-57ba2148bdb2&CatId=11> . [Consulté le 12 février 2021].

³³ Xu Jinliang fit jouer des jeunes acteurs et actrices peu connus. Le film inaugura le genre du cinéma lycéen.

³⁴ Les films du « réalisme social », en chinois « *shehui xieshi* 社會寫實 » qui proclament leur intention de donner une voix à ceux que la misère et l'injustice sociale ont poussés à commettre des crimes ou à se faire eux-mêmes justice, ne ressemblent en rien à ceux d'un Ken Loach. Ce sont en réalité des films noirs ayant pour personnages des individus évoluant en marge de la société, petits délinquants, gangsters, joueurs et prostituées. (Voir : LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 261-262.) On y reviendra plus longuement dans la dernière partie de notre étude.

³⁵ Le terme « *Zhengce dianying* » veut dire en chinois « film conforme à la politique du gouvernement » et « *Zhengxuan dianying* » signifie « film destiné à promouvoir la politique du gouvernement ». Peut-on les qualifier simplement de films de propagande ? Dans « Introduction: Propaganda in Historical Perspective » David Welch définit la propagande comme « (...) *the deliberate attempt to influence public opinion through the transmission of ideas and values for a specific persuasive purpose that has been consciously devised to serve the self-interest of the propagandist, either directly or indirectly.* » Pour Welch, la propagande se distingue de l'information et de l'éducation dans la mesure où elle présente les faits d'une manière particulière, afin de susciter une réaction spécifique chez son destinataire et « *dictates what one should think* » (CULL Nicholas J., CULBERT David et WELCH David, *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*, Santa Barbara & Oxford, ABC Clío, 2003, p. xix). Si l'on peut qualifier de film de propagande un film patriotique sur la guerre sino-japonaise qui cherche à faire naître chez ses spectateurs un sentiment antijaponais, il est plus difficile de classer dans la même catégorie un film « réaliste sain » qui met en avant la bonté humaine.

³⁶ LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 236.

³⁷ *Ibid.*, p. 188 et p. 233-236.

³⁸ *Ibid.*, p. 233, p. 235 et p. 262.

³⁹ *Ibid.*, p. 242-245.

la gravité de la situation devint indéniable en 1983. À titre comparatif, le nombre de films taïwanais produits passa de 173 en 1969 à 79 en 1983 tandis que celui des films hongkongais s'accrut de 170 à 230, si bien que 40% des films sortis à Taiwan en 1983 avaient été produits par des sociétés hongkongaises contre 14% pour les films taïwanais⁴⁰.

Mais le cinéma taïwanais ne souffrit pas seulement de la baisse du nombre de spectateurs. Les scandales à répétition, comme la participation de vedettes à des bagarres dans des bars⁴¹, des acteurs et des actrices menacés de chantage et de violences, ainsi que les rapports douteux qu'une partie des artisans du cinéma entretenaient avec les milieux mafieux, ternirent considérablement l'image du cinéma aux yeux du public taïwanais⁴².

À ce moment-là, plus précisément en 1978, Ming Ji fut nommé à la tête de la CMPC. Il prit très à cœur sa tâche de sauver le cinéma taïwanais en perdition. D'une part, il poursuivit la mission de cette société consistant à tourner des *zhengce dianying*, et d'autre part, il engagea de nouveaux collaborateurs parmi lesquels se trouvaient les écrivains Xiaoye 小野 et Wu Nianzhen (Wu Nien-jen) 吳念真⁴³.

2. *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), *Premier faux pas* (1979) et *La Source* (1980)

L'un des événements cinématographiques de la fin de la décennie 1970 fut la sortie du film *Un navire dans l'immensité de l'océan* de Li Xing en 1978. Il s'agit d'un *zhengce dianying* de la CMPC. Le film est une adaptation du recueil de récits autobiographiques de Zheng Fengxi et raconte la vie difficile et la lutte courageuse de l'auteur, né lourdement handicapé.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 436 et p. 438. Certes, d'après Lu Feiyi, dans les années 1970, de nombreux entrepreneurs taïwanais avaient fondé leurs sociétés de production à Hong Kong afin de bénéficier du traitement de faveur mis en place par le gouvernement taïwanais en direction des artisans du cinéma hongkongais non affiliés au régime communiste chinois. Pour cette raison, une grande partie des films « hongkongais » de l'époque étaient en fait des films taïwanais. Mais à la fin de la décennie, les « faux » films hongkongais furent remplacés par de « vrais » films hongkongais... (*Ibid.*, p. 196-198)

⁴¹ Les *Jiujia* 酒家, littéralement « maisons d'alcool », sont des établissements où l'on peut prendre des repas en compagnie de prostituées et de musiciens. Il s'agit d'une particularité de la société taïwanaise que nous abordons plus en détails dans le Chapitre 4 de l'étude.

⁴² LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, *op. cit.*, p. 230 et p. 236.

⁴³ Wu Nianzhen est rentré à la CMPC en 1979 et Xiaoye en décembre 1980. XIAOYE et YANGGUANG WEISHI, *Fangun ba, Taiwan dianying !*, *op. cit.*, p. 275.

Le recueil fut publié pour la première fois par une maison d'édition en 1972⁴⁴ même si les lecteurs du supplément littéraire du quotidien *Taiwan Xinshengbao* 台灣新生報 (*Journal de la Nouvelle Vie de Taiwan*) avaient déjà pu prendre connaissance d'une partie des textes avant cette date⁴⁵. Le livre de Zheng Fengxi devint très vite un phénomène et un des plus grands succès éditoriaux de tous les temps à Taiwan⁴⁶. Le premier ministre de l'époque, Chiang Ching-kuo, écrivit à Zheng Fengxi pour l'encourager et, après la mort de Zheng en 1975, Chiang rendit visite à sa veuve et visita sa tombe pour lui rendre hommage⁴⁷. Le livre tiré initialement à trois mille exemplaires connut douze réimpressions successives à la fin de 1974. Sa popularité fut telle qu'elle suscita de nombreuses contrefaçons : une vaste opération policière lancée à la demande de Chiang Ching-kuo saisit une quarantaine d'éditions illicites⁴⁸. En 1977, la CMPC obtint les droits d'adaptation, confia la réalisation à Li Xing⁴⁹, et attribua le rôle de Zheng Fengxi à Qin Han 秦漢 et celui de madame Zheng à Lin Fengjiao 林鳳嬌, deux stars adulées pour leurs nombreuses interprétations de héros et d'héroïnes de Qiongyao. Le film sortit en salle pendant l'été 1978 et reçut un accueil triomphal. *Un navire dans l'immensité de l'océan* de Li Xing fut le grand gagnant au festival du Cheval d'or, obtenant les prix du meilleur film, du meilleur réalisateur, du meilleur scénariste pour Zhang Yongxiang 張永祥, du meilleur acteur dans un premier rôle, de la meilleure photographie pour Chen Kunhou, ainsi qu'une récompense spéciale attribuée au jeune acteur qui interprétait Zheng Fengxi enfant⁵⁰.

⁴⁴ ZHENG Fengxi 鄭豐喜, *Wangyang zhong de yi tiao chuan* 汪洋中的一條船 (*Un navire dans l'immensité de l'océan*), Taichung, Zhurenweng, 1990, p. 296.

⁴⁵ ZHENG Fengxi, *Wangyang zhong de yi tiao chuan* (*Un navire dans l'immensité de l'océan*), *op. cit.*, p. 266-268. L'édition dont nous disposons, celle de 1990, comporte le récit de Zheng Fengxi en 93 chapitres assez courts, 17 pages de photos montrant l'auteur, sa famille et les honneurs qu'il a reçus, des préfaces et des lettres de différentes personnes, ainsi que deux annexes. Bien qu'il fournisse de nombreuses informations sur le projet d'écriture de Zheng Fengxi, sur la publication de ses textes et sur l'accueil dont ils bénéficièrent, l'ouvrage n'est pas très bien édité. D'abord, les préfaces, les lettres et une partie de la table des matières, au nombre de 32 pages au total, sont reproduits deux fois de suite. Seule une partie des textes est datée ; c'est pourquoi il est difficile d'établir une chronologie et de comprendre la logique de son organisation. En outre, l'édition de 1990 ne nous permet pas de savoir, non plus, ce que contient exactement le livre publié en 1972, quels sont les textes publiés dans le *Taiwan Xinshengbao*, si des textes avaient été publiés dans d'autres journaux avant leur publication en livre, etc.

⁴⁶ Malgré sa popularité à l'époque, il est toutefois difficile de trouver les informations sur cet ouvrage de nos jours hormis les quelques renseignements qui figurent sur le site de la Fondation Zheng Fengxi, et les archives des journaux.

⁴⁷ Voir la partie introductive qui précède le texte de Zheng Fengxi dans l'édition de 1990.

⁴⁸ ZHENG Fengxi, *Wangyang zhong de yi tiao chuan* (*Un navire dans l'immensité de l'océan*), *op. cit.*, p. 296-298.

⁴⁹ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, *op. cit.*, p. 750.

⁵⁰ « Wangyang zhong de yi tiao chuan 汪洋中的一條船 (Un navire dans l'immensité de l'océan) », dans *Wikipedia* [en ligne], 6 décembre 2020. URL : [https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B1%AA%E6%B4%8B%E4%B8%AD%E7%9A%84%E4%B8%80%E6%A2%9D%E8%88%B9_\(%E9%9B%BB%E5%BD%B1\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B1%AA%E6%B4%8B%E4%B8%AD%E7%9A%84%E4%B8%80%E6%A2%9D%E8%88%B9_(%E9%9B%BB%E5%BD%B1)) . [Consulté le 20 février 2021].

L'autre film qui fit sensation à la fin de la décennie fut *Premier faux pas* (1979) de Cai Yangming qui adaptait le récit « autobiographique »⁵¹ de Liu Jinjun. Liu Jinjun, surnommé Masha, un jeune repent, raconte dans le livre sa vie de voyou, ses années en prison et sa lutte pour la rédemption. Le film est considéré comme l'œuvre qui inaugure le mouvement du « réalisme social »⁵². Le succès retentissant du film de Cai Yangming suscita une vague d'imitations. Selon le calcul de Lu Feiyi, le nombre de films taïwanais ayant pour sujet les milieux criminels (*fanzui* 犯罪) passa de deux en 1978 à quarante-deux en 1981.

Le film *Un navire dans l'immensité de l'océan* sorti en 1978 ne fut pas un projet initié par Ming Ji. Fort du succès commercial et critique remporté par *Xianghuo* 香火 (*Gong with Honor/L'encens*) de Xu Jinliang l'année précédente, qui racontait l'histoire des origines des Taïwanais⁵³, Ming Ji engagea Chen Yaoqi pour porter à l'écran le roman *La Source* (1978) de Zhang Yi, inspiré de l'histoire de la découverte du pétrole à Taiwan à la fin du XIX^e siècle⁵⁴. Comme il s'agissait du centième film produit par la CMPC, *La Source* (1980) bénéficia de moyens considérables. Un budget de plus de cinquante millions de dollars taïwanais lui fut alloué⁵⁵. La préparation et le tournage furent très médiatisés. Des comédiens de renom furent sélectionnés pour le film, y compris Xu Feng, l'actrice de *Xianü* 俠女 (*A Touch of Zen*) (1971) de King Hu (Hu Jinquan 胡金銓). Pour les rôles d'ingénieurs américains, Chen Yaoqi engagea des acteurs américains connus tel que John Phillip Law⁵⁶. Le tournage de deux cent vingt-sept jours mobilisa trente mille personnes⁵⁷. Malgré le budget colossal et une importante campagne de promotion, le succès ne fut pas au rendez-vous pour le film, ni sur le plan commercial ni sur le plan critique⁵⁸.

⁵¹ Nous reviendrons sur le caractère autobiographique du texte de Liu Jinjun dans la troisième partie de l'étude.

⁵² LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 261.

⁵³ Il s'agit de l'histoire de la lutte d'une famille taïwanaise contre les occupants japonais, qui insiste sur le lien ancestral entre Taiwan et la Chine. (Voir : GUOJIA DIANYING ZHONGXIN, « Xu Jinliang (Shu Chin-Liang) 徐進良 », dans *Taiwan dianying shuwei diancang ziliaoku* [en ligne]. URL : <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=566> . [Consulté le 20 février 2021].)

⁵⁴ Notre étude de l'adaptation du roman *La Source* reprend des éléments de l'article publié : Yang Zhiqing (Geshe Chih-Ching) 楊智清, « Shi lun Zhang Yi xiaoshuo Yuan zhong de guozu xiangxiang 試論張毅小說《源》中的國族想像 (Reflections on National Imagination in the Novel *The Source* of Zhang Yi) », *Taiwan wenxue xuebao* 台灣文學學報 (*Bulletin of Taiwanese Literature*), 2018, n° 32, p. 53-84.

⁵⁵ Finalement le film a coûté soixante millions de dollars taïwanais (Voir : HUANG Ren et WANG Wei, *Taiwan dianying bainian shihua shang*, op. cit., p.452)

⁵⁶ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, op. cit., p.797-9.

⁵⁷ HUANG Ren et WANG Wei, *Taiwan dianying bainian shihua shang*, op. cit., p.452.

⁵⁸ En réalité, dans le souci de faciliter la programmation des séances dans les salles, la CMPC coupa, sans l'accord du cinéaste, presque la moitié du film pour aboutir à une version de 110 minutes (Voir: LI Daoming (Lee Daw-

L'échec du film et le gouffre financier dans lequel la CMPC fut précipitée fit peser une immense pression sur Ming Ji⁵⁹. Le Comité culturel (*Wengonghui* 文工會) du Parti nationaliste, qui s'occupait des affaires culturelles et supervisait la CMPC, suspendit tous les projets de production de la société. En 1982, sur le conseil de Xiaoye et de Wu Nianzhen, Ming Ji fit appel à quatre jeunes cinéastes peu connus du public, Tao Dechen 陶德辰, Edward Yang, Ke Yizheng (Ko I-cheng) 柯一正 et Zhang Yi, pour tourner un film en quatre parties *Guangyin de gushi* 光陰的故事 (*In Our Time/L'histoire du Temps*). À part Zhang Yi, les trois autres réalisateurs étaient des étudiants en cinéma de retour des États-Unis⁶⁰.

Les quatre parties du film situent leur action à Taiwan mais à quatre époques différentes, entre 1950 et 1980. Elles racontent chacune l'histoire d'un personnage d'âge différent. Le héros de la première partie « Xiaolongtou 小龍頭⁶¹ » est un petit garçon introverti, délaissé par ses parents, harcelé par d'autres écoliers, qui se réfugie dans sa fascination pour les dinosaures et dans ses rêveries. La deuxième partie « Zhiwang 指望 (Espoirs) » décrit les troubles d'une adolescente confrontée aux changements de son corps à la puberté, et au désir amoureux. La troisième partie « Tiaowa 跳蛙 (Grenouille qui saute) » est l'histoire d'un étudiant qui se cherche et essaie de s'affirmer dans sa vie de jeune adulte. Quant à la dernière partie du film, « Baoshang ming lai 報上名來 (Donnez votre nom !) », elle montre le désarroi et l'isolement des citoyens dans la société moderne taïwanaise des années quatre-vingt à travers les mésaventures d'un couple nouvellement arrivé dans la capitale.

Le film décrit ainsi non seulement la vie quotidienne de Taïwanais ou de Taïwanaises ordinaires, mais il retrace aussi l'évolution de la société taïwanaise durant quarante ans. Contrairement au cinéma taïwanais traditionnel, *In Our Time* cherche davantage à montrer un état ou une situation dans laquelle sont plongés les protagonistes qu'à raconter de manière

ming) 李道明, *Dictionary of Taiwan Cinema (A to H)* [en ligne]. URL : <http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/resourses/historical-dictionary-of-taiwan-cinema>. [Consulté le 20 février 2021]. Chen Yaoqi reprocha à la société le manque d'égard pour son œuvre et la tint pour responsable de l'échec (GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000, op. cit.*, p. 833).

⁵⁹ Voir : XIAOYE 小野 (de son vrai nom LI YUAN 李遠), *Yizhi saye 一直撒野 (Toujours rebelle)*, Taipei, Yuanshen, 2016, p. 96-99. La difficulté dans laquelle l'échec de *La Source* avait plongé la CMPC et Ming Ji fut déterminante dans la naissance du Nouveau Cinéma taïwanais. Xiaoye a beaucoup écrit sur la période. Son témoignage constitue une mine d'informations sur le mouvement. Notre étude s'appuie notamment sur les quatre ouvrages suivants : chronologiquement, *Yi ge yundong de kaishi 一個運動的開始 (Début d'un mouvement)* (Taipei, Shibao, 1986), *Baige wuyu 白鴿物語 (Histoire des colombes)* (Taipei, Shibao, 1988), *Fangun ba, Taiwan dianying ! 翻滾吧, 台灣電影 ! (Bascule ! le cinéma taïwanais)* (Taipei, Maitian, 2011), et *Yizhi saye*.

⁶⁰ XIAOYE, *Yi ge yundong de kaishi, op. cit.*, p. 99-106.

⁶¹ Le titre en chinois signifie littéralement « petite tête de dragon » et peut signifier « petit leader ». Dans le film, il s'agit du titre d'une bande dessinée lue par le jeune héros. Le terme chinois pour « dinosaure » peut se traduire « dragon terrifiant ».

captivante une histoire centrée sur des personnages principaux. Les quatre jeunes réalisateurs écrivirent leur propre scénario et parfois s'occupèrent eux-mêmes de la musique de film⁶². Les scènes furent tournées en décors naturels et furent souvent jouées par des acteurs non professionnels. L'équipe de tournage était composée de jeunes techniciens formés à l'école du cinéma de la CMPC, comme le monteur Liao Qingsong (Liao Ching-Sung) 廖慶松 et l'ingénieur du son Du Duzhi (Tu Du-Chih) 杜篤之.

Ce film à budget modeste fut apprécié par le public et par les critiques et renforça par conséquent la conviction de Ming Ji et de ses deux jeunes collaborateurs. Ils envisagèrent dès lors des projets plus ambitieux et plus audacieux.

B. 1983, une année charnière

Les pages consacrées à l'année 1983 dans *Chroniques de Taiwan*⁶³ énumèrent une multitude d'événements importants de toutes natures : le 4 janvier 1983, blocage du chantier du canal de secours (en cas d'inondation) de Erchong par des habitants refusant d'être délogés. Le 20 janvier, ouverture de la librairie Kingstone ; le 19 février, mise en place du double cursus et du double diplôme de licence pour les étudiants par le ministère de l'Éducation nationale ; le 10 mars, amendement à la réglementation sur les émissions polluantes des véhicules ; le 4 avril, arrivée d'un avion de la compagnie KLM effectuant le premier vol direct entre Amsterdam et Taipei ; le 5 mai, détournement d'un vol civil chinois vers la Corée du Sud par six pirates chinois qui demandaient à être transférés à Taiwan... Le ministre de l'Éducation nationale publia presque tous les mois une ou plusieurs mesures pour les écoles ou les universités. De nombreuses lois furent également décrétées concernant la protection de l'environnement, l'urbanisation, les jeux vidéo ou les élections. On y apprend aussi que les joueurs de baseball taïwanais gagnèrent les coupes du monde pour les adolescents, pour les jeunes adultes ainsi que pour les adultes, que le Musée des beaux-arts de Taipei fut créé le 8 août, et que l'Association de soutien aux candidats *dangwai* aux élections parlementaires de 1983⁶⁴ fut fondée le 18 août, avec un programme commun qui commençait ainsi : « L'avenir de Taiwan doit être décidé par

⁶² Comme Tao Dechen et Edward Yang.

⁶³ XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian III (1979-1988)* op. cit., p. 132-161.

⁶⁴ En chinois : *Qishi'er nian dangwai renshi jingxuan liwei houyuanhui* 七十二年黨外人士競選立委後援會. *Ibid.*, p. 150. Notons que dans le texte de *Taiwan lishi nianbiao*, « l'an 1983 » remplace « l'an 72 », c'est-à-dire « l'an 72 de la République ». Le mot « *dangwai* » signifie « hors du parti », plus précisément « hors du KMT ».

l'ensemble des Taïwanais »⁶⁵. Tout au long de cette même année, alors que l'administration se modernisait, les voix dissidentes du régime se firent entendre de plus en plus. Mais il nous semble que sur le plan politique ou sur le plan social, l'année 1983 n'a rien de si exceptionnel qu'on puisse la qualifier d'« année charnière ». Le véritable « coup d'État par lequel les serviteurs enlèvent leur maître⁶⁶ » eut lieu dans le centre même du pouvoir et fut mené par de jeunes artisans du cinéma qu'on ne connaissait pas pour leur militantisme politique.

1. Entrée en scène de l'équipe Chen Kunhou – Hou Hsiao-hsien

Lu Feiyi constate que, parmi les 365 films taïwanais tournés entre 1975 et 1979, seulement 17,53% ont été produits par des grandes sociétés de production⁶⁷. D'après le chercheur, après les crises pétrolières, afin de réduire les risques encourus par leurs capitaux et de payer moins de taxes et d'impôts, les producteurs de films optèrent pour des solutions qui offraient beaucoup de souplesse. Par exemple, lorsqu'un projet de film jugé profitable se présentait, ils créaient une société qu'ils fermaient ensuite une fois les recettes du film perçues, si aucun autre projet intéressant n'était en vue. Ils guettaient le nombre d'entrées des films à succès pour tourner ensuite, dans les plus brefs délais, un ou plusieurs films exploitant les mêmes sujets⁶⁸. Le nombre des sociétés de production doubla en cinq ans⁶⁹. Cette situation un peu chaotique n'empêcha pas les cinéastes novices à la fois talentueux et passionnés de percer, comme Chen Kunhou et Hou Hsiao-hsien qui purent voir se concrétiser leurs premiers projets de film à partir de 1980 et réussirent à faire produire leurs sept films par cinq sociétés différentes dont deux assez importantes : Jinshiji 金世紀, une entreprise hongkongaise, et Dazhong 大眾, la société fondée par Li Xing.

⁶⁵ « *Taiwan qiantu yingyou Taiwan quanti zhumin gongtong jueding* 台灣前途應由台灣全體住民共同決定 ». Voir : *Ibid.*, p. 156.

⁶⁶ L'expression est tirée du titre d'un chapitre de *Yizhi saye* de Xiaoye : « *Zhe shi yi chang puren bangjia zhuren de zhengbian* 這是一場僕人綁架主人的政變 ». Le chapitre porte sur la tempête suscitée par le film *L'Homme-sandwich* que nous aborderons un peu plus tard.

⁶⁷ Lu Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, *op. cit.*, p. 248.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 248-249.

⁶⁹ Selon le calcul de Lu Feiyi : 37 en 1975 et 87 en 1979 (*Ibid.*, p. 248).

Chen Kunhou⁷⁰ naquit en 1939 et originaire de Taichung, ville qui se trouve au centre de Taiwan. Après ses études au Lycée n°1 de Taichung, Chen s'initia au métier de caméraman et obtint un poste à la CMPC en 1962 comme assistant de son oncle Lai Chengying 賴成英. Il fut promu directeur de la photographie en 1971 et coopéra avec plusieurs réalisateurs de renom, comme les deux cinéastes du « réalisme sain », Bai Jingrui 白景瑞 et Li Xing, un ancien collaborateur de Li Hanxiang 李翰祥, Song Cunshou (Song Chun-So) 宋存壽, ainsi que Chen Yaoqi spécialiste de comédies romantiques.

Quant à Hou Hsiao-hsien⁷¹ né en 1947 en Chine continentale, il fut admis, une fois son service militaire terminé, au département de cinéma et de théâtre de la National Taiwan Academy of Arts⁷² et s'intégra à l'équipe du cinéaste Li Xing comme superviseur de scénarios en 1973 et à celle de Cai Yangming en 1974. La première coopération des deux amis remonte à 1974 dans *Jin shui loutai* 近水樓台 (*Une situation avantageuse*) de Li Rongzhi 李融之 : Chen fut directeur de la photographie et Hou dernier assistant réalisateur. Ils travaillèrent tous les deux avec Lai Chengying à partir de 1975 au moment où ce dernier, ancien directeur de la photographie de Li Xing, commença à tourner des films en tant que réalisateur. Dans neuf films de Lai Chengying, alors que Chen Kunhou se chargeait de la caméra, Hou Hsiao-hsien travailla tantôt comme assistant réalisateur, tantôt comme scénariste, tantôt en occupant les deux fonctions⁷³. Ils décidèrent de devenir réalisateurs et portèrent à l'écran ensemble, de 1980 à

⁷⁰ Les informations biographiques sur Chen Kunhou proviennent du GUOJIA DIANYING ZHONGXIN 國家電影中心 (TAIWAN FILM INSTITUTE), « Chen Kunhou (Chen Kun-Hou) 陳坤厚 », dans *Yingren mulu* 影人目錄 (*Répertoire des cinéastes*) [en ligne]. URL : <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=528> . [Consulté le 28 septembre 2017] et de *Dictionary of Taiwan Cinema* de Li Daoming (LI Daoming (Lee Daw-ming) 李道明, *Dictionary of Taiwan Cinema (A to H)* [en ligne]. URL : <http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/resources/historical-dictionary-of-taiwan-cinema> . [Consulté le 28 septembre 2017].

⁷¹ Les ressources qui fournissent des renseignements sur la vie de Hou Hsiao-hsien 侯孝賢 sont particulièrement abondantes, contrairement à ce qui se passe pour les autres cinéastes taïwanais. Dans la présente étude, les informations biographiques sur Hou Hsiao-hsien proviennent du *Dictionary of Taiwan Cinema* de Li Daoming (LI Daoming, *Dictionary of Taiwan Cinema (A to H)* [en ligne]. URL : <http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/resources/historical-dictionary-of-taiwan-cinema> . [Consulté le 28 septembre 2017]), de la base de donnée des professionnels du cinéma taïwanais du Taiwan Film Institute (GUOJIA DIANYING ZHONGXIN, « Hou Xiaoxian (Hou Hsiao-hsien) 侯孝賢 », *Taiwan dianying shuwei diancang ziliaoku* [en ligne]. URL : <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=488>) . [Consulté le 28 septembre 2017], et de BAI Ruiwen 白睿文 (Berry Michael), *Zhu hai shiguang: Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi* 煮海時光. 侯孝賢的光影記憶 (*Boiling the Sea: Hou Hsiao-hsien's Memories of Shadows and Light*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2014. L'ouvrage de Michael Berry qui rassemble des interviews que le cinéaste a accordées à l'auteur en 2009, est essentiel pour comprendre l'univers de Hou Hsiao-hsien. Dans le livre, Michael Berry, grand connaisseur des films de Hou Hsiao-hsien, aborde tous les films du réalisateur et fournit une multitude d'informations précieuses sur le cinéaste, sur la création de ses films, sur ses relations avec les autres, ainsi que sur sa manière de travailler et de voir le monde.

⁷² Guoli yizhuan 國立藝專, devenant Guoli Taiwan yishu Daxue 國立台灣藝術大學 (National Taiwan University of Arts) en 2001.

⁷³ HUANG Ren 黃仁, *Guopian dianying shihua* 國片電影史話 (*L'Odyssee du cinéma en mandarin*), Taipei, Taiwan Shangwu, 2010, p. 179-180.

1982, sept comédies romantiques à petits budgets ; Chen Kunhou réalisa quatre d'entre elles et Hou Hsiao-hsien trois⁷⁴. Ces œuvres furent des succès commerciaux. Même si ces films n'affichaient pas de grandes ambitions artistiques, l'attention accordée aux détails de la vie quotidienne et aux différents aspects de la société taïwanaise, le portrait attachant du monde rural et du petit peuple qui y vit, donnèrent un nouveau souffle au cinéma taïwanais.

Toujours en 1982, les deux cinéastes envisagèrent de réaliser un autre film, *L'Histoire de Petit Bi*. Cette fois-ci, ils se tournèrent vers Xiaoye et finirent par se décider à créer leur propre société de production Wannianqing 萬年青 pour rassembler la moitié du budget tandis que la CMPC assurait l'autre moitié de la somme.

a) *L'histoire de Petit Bi*

La conception du film *L'Histoire de Petit Bi*, moment important de l'histoire du cinéma taïwanais, ne se comprend qu'en relation avec l'univers où évoluaient les jeunes gens éduqués du début des années quatre-vingt. D'abord, il s'agit d'une époque où l'on lisait et écrivait beaucoup et où, comme nous l'avons vu, les suppléments littéraires des quotidiens dominaient la vie littéraire et culturelle de l'île. Ce fut la lecture du supplément littéraire du *Lianhebao* qui fit découvrir à Hou Hsiao-hsien le texte de Zhu Tianwen primé au concours « Une histoire d'amour » en 1982⁷⁵. Ensuite, par l'intermédiaire de la productrice de la série télévisée *Rester avec le soleil et toi*⁷⁶ dont Zhu Tianwen, sa sœur Zhu Tianxin et leur ami écrivain Ding Yamin avaient coécrit le scénario, Chen Kunhou entra en contact avec la romancière. Enfin eut lieu la rencontre avec Hou Hsiao-hsien, au Café Astoria de Taipei⁷⁷, établissement légendaire du

⁷⁴ Les films réalisés par Chen Kunhou sont *Wo ta lang er lai* 我踏浪而來 (*Lover on the Wave*) de 1980, *Tian liang hao ge qiu* 天涼好個秋 (*Spring in Autumn*) de 1980, *Bengbeng yi chuan xin* 蹦蹦一串心 (*Des cœurs battant*) de 1981 et *Qiao ru caidie fei fei fei* 俏如彩蝶飛飛飛 (*Six Is Company*) de 1982. Les films de Hou Hsiao-hsien sont *Fengr tita cai* 風兒踢踏踩 (*Cheerful Wind*) de 1981, *Jiushi liuliu de ta* 就是溜溜的她 (*Cute Girls*) de 1981 et *Zai na heban qingcao qing* 在那河畔青草青 (*Green, Green Grass of Home*) de 1982.

⁷⁵ BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p. 292.

⁷⁶ *Shou zhe yangguang shou zhe ni* 守著陽光守著你.

⁷⁷ Le *Mingxing kafeiguan* 明星咖啡館. George Elsner, ancien membre de la Garde royale du tsar, s'enfuit en Chine après la révolution soviétique et fonda le Café Astoria sur l'avenue Joffre à Shanghai en 1922. Il dut s'exiler de nouveau à l'arrivée des communistes chinois. En 1949, avec l'aide d'un jeune Taïwanais de dix-huit ans, Jian Jingxiong, Elsner ouvrit la version taïwanaise du Café Astoria à Taipei, dans le quartier de la gare. Dans les années soixante, le Café Astoria devint un lieu de prédilection pour les écrivains et les artistes taïwanais. Ils s'y retrouvaient pour lire, réfléchir, créer et discuter. (Voir : « Mingxing gushi 明星故事 (Histoire de Astoria) », Mingxing 明星 (Astoria) [en ligne]. URL : https://www.astoria.com.tw/?page_id=3620 . [Consulté le 11 avril 2021]) D'après Yu Tiancong, lui et ses amis adeptes de la littérature *xiangtu* occupaient le 2^e étage du Café Astoria comme si c'était leur bureau (Yu Tiancong 尉天驄, *Huishou women de shidai* 回首我們的時代 (*Rétrospectives*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2011, p. 143-144).

milieu culturel taïwanais⁷⁸. Il est important de rappeler ici que les chaînes de télévision taïwanaises de l'époque avaient pour ambition de produire des séries et des téléfilms de grande qualité artistique si bien que la télévision devenait un média qui suscitait l'espoir des jeunes militants des milieux culturels tels que les membres du groupe Double Trois et l'actrice talentueuse et polyvalente, Zhang Aijia (Sylvia Chang) 張艾嘉⁷⁹. Par ailleurs, comme Lu Feiyi le note, le rôle que joua la télévision dans la création du mouvement du Nouveau Cinéma taïwanais est similaire à celui de la Hong Kong Television Broadcasts Limited (TVB)⁸⁰ dans l'émergence de la « Nouvelle Vague hongkongaise »⁸¹. Zhu Tianwen avoue qu'avant le rendez-vous du Café Astoria, elle faisait peu de cas des films nationaux et ne regardait que les films étrangers, comme le faisaient les jeunes étudiants et les jeunes diplômés de l'époque. Pourtant, lors de l'entrevue, elle fut émue par la sincérité et la simplicité de Chen Kunhou et fut étonnée des connaissances en littérature taïwanaise de Hou Hsiao-hsien, si bien qu'elle décida d'aller voir au cinéma le dernier film des deux amis, *Zai na heban qingcao qing* 在那河畔青草青 (*Green, Green Grass of Home*). L'ambiance bon enfant qui régnait dans la salle surprit encore davantage la romancière qui ne tarda pas à tomber sous le charme du film⁸². La description par Zhu Tianwen de son visionnage de *Green, Green Grass of Home* préfigure l'accueil dont les films du Nouveau Cinéma taïwanais bénéficieront lors de leur moment de gloire⁸³.

Le projet de production de *L'Histoire de Petit Bi* fut supervisé par Xiaoye et Wu Nianzhen qui venaient de remporter un succès commercial et critique avec *In Our Time*. Dans

⁷⁸ ZHU Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文, « Xiahai ji 下海記 (Comment je suis devenue une scénariste de films) » dans *Zuihao de shiguang* 最好的時光 (*La meilleure époque*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 276-279. Zhu Tianwen indique que l'article a été écrit en décembre 1982.

⁷⁹ Zhang Aijia est à la fois une actrice, une chanteuse, une productrice et une cinéaste. En 1981, elle a produit une série de onze téléfilms, « Shiyi ge nüren 十一個女人 (Onze femmes) », et a mobilisé onze cinéastes dont certains renommés comme Song Cunshou, et des inconnus comme Edward Yang et Wan Ren, tous deux futurs réalisateurs du Nouveau Cinéma taïwanais, pour adapter au petit écran onze nouvelles de onze romancières. Le projet est considéré comme précurseur des adaptations du Nouveau Cinéma taïwanais (Voir : YING Fenghuang 應鳳凰, « Fang Zhang Aijia tan ta zhizuo de “Shiyi ge nüren” 訪張艾嘉談她製作“十一個女人” (Interview de Zhang Aijia, productrice de “Onze femmes”) » dans *Shiyi ge nüren* 十一個女人 (*Onze femmes*), Taipei, Erya, 1981, p. 1-6).

⁸⁰ La chaîne est couramment appelé *Wuxian* 無線. La TVB a recruté à la fin des années soixante-dix les jeunes talents qui venaient de terminer leurs études à l'étranger, comme Tsui Hark (Xu Ke 徐克) au Texas, Ann Hui (Xu Anhua 許鞍華) et Yim Ho (Yan Hao 嚴浩) à Londres, futurs réalisateurs de films qui auront un impact important sur les cinémas hongkongais et taïwanais.. Voir : ZHANG Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York & London, Routledge, 2006, p. 183.

⁸¹ LU Feiyi, 1998, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op.cit., p. 229-230.

⁸² ZHU Tianwen 2008, « Xiahai ji », p. 277-278.

⁸³ Cette expérience de Zhu Tianwen est éclairante pour notre compréhension du rapport entre le cinéma et l'imaginaire national. Nous y reviendrons.

une note adressée à Zhu Tianwen et Ding Yamin, Xiaoye leur donna quelques conseils sur l'écriture du scénario et les assura qu'ils bénéficiaient d'une liberté de création totale⁸⁴. Tandis que Chen Kunhou réunissait un million cinq cent mille dollars taïwanais en levant des fonds auprès de sa famille au moyen d'une tontine, Hou Hsiao-hsien vendait son appartement pour quatre-vingt-dix mille dollars taïwanais⁸⁵. Le budget restait toutefois très restreint si bien que les deux cinéastes durent faire plusieurs concessions notamment dans le choix de l'actrice qui interprète la mère de Petit Bi⁸⁶. Pour la sortie du film, les deux amis ne purent obtenir que la période de onze jours qui précédait le congé du Nouvel an chinois, un très mauvais créneau, puisque les programmeurs de salles préférèrent réserver les meilleures périodes de sortie, comme le congé du Nouvel an, aux films de gangsters très à la mode. Heureusement, les deux réalisateurs réussirent leur pari ; non seulement ils ne furent pas ruinés, mais le film fut récompensé par les prix de meilleur film, de meilleur réalisateur et de meilleur scénario adapté⁸⁷ au festival du Cheval d'or en 1983. Pour Lu Feiyi, la *success story* de *L'Histoire de Petit Bi* incita les sociétés de production publiques et privées à tourner des films dont le style et le sujet étaient radicalement différents de ceux créés dans le passé, et contribua ainsi à l'avènement du Nouveau Cinéma taïwanais. L'importance historique de *L'Histoire de Petit Bi* ne s'arrête pas là puisque c'est le film qui a inauguré la coopération de trente ans entre Hou Hsiao-hsien et Zhu Tianwen. Désormais, pour les membres du groupe Double Trois, le cinéma remplace la télévision comme média d'avenir.

b) *L'aventure de L'Homme-sandwich*

L'Homme-sandwich est sans doute le film taïwanais sur la création duquel on dispose du plus grand nombre d'informations grâce aux témoignages des personnes qui ont participé au projet et à de nombreux articles de journaux et de revues.

Dans un texte daté du 13 août 1983⁸⁸, Xiaoye a raconté les raisons qui l'ont décidé à amener la CMPC à coproduire *L'Histoire de Petit Bi* et à faire adapter trois nouvelles de Huang

⁸⁴ ZHU Tianwen, 2008, « Xiahai ji », p. 278.

⁸⁵ Dans un entretien accordé au chercheur Michael Berry, Hou Hsiao-hsien a raconté les diverses péripéties qui ont entouré la création du film. BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang: Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, *op. cit.*, p. 285-286 et p. 292-297.

⁸⁶ L'actrice très en vue Lu Xiaofen 陸小芬 fut le premier choix des cinéastes, mais son tarif était hors de portée pour eux. Finalement, Zhang Chunfang 張純芳, une actrice assez peu connue, fut retenue pour le rôle. *Ibid.*, p. 286.

⁸⁷ Pour Zhu Tianwen, Ding Yamin, Hou Xiaoxian et Xu Shuzhen 許淑真.

⁸⁸ XIAOYE, *Yi ge yundong de kaishi*, *op. cit.*, p. 114-118.

Chunming au cinéma. Xiaoye avait été membre de la délégation taïwanaise au festival de cinéma asiatique qui avait eu lieu à Kuala Lumpur en septembre 1982. Suite à la déroute des films taïwanais dans ce festival, Xiaoye dit avoir désiré « pouvoir tourner quelques films novateurs qui exprimaient de réels sentiments pour prouver que ceux qui font du cinéma à Taiwan ne sont pas que des incapables et des idiots »⁸⁹. Ainsi est né le projet de coopération pour *L'Histoire de Petit Bi*. Mais son ambition ne s'est pas arrêtée là. Le festival avait également été l'occasion pour Xiaoye de voir des films qui représentaient la réflexion des cinéastes d'autres pays asiatiques sur leurs cultures et leurs sociétés. Cela lui avait rappelé le soutien apporté par Sun Yat-sen en 1898 à l'armée indépendantiste philippine contre les colonisateurs espagnols, « pour le peuple chinois, pour les peuples asiatiques, pour l'humanité », puis il avait pensé aux trois nouvelles de Huang Chunming, « La Grande poupée du fils », « Le Chapeau de Xiaoqi » et « Le Goût de la pomme ». Comme les artisans du cinéma d'autres pays asiatiques avaient tous exprimé dans leurs œuvres leur désir de dépeindre la situation sociale, économique et culturelle de leurs peuples humiliés par les puissances colonisatrices étrangères, Xiaoye s'était résolu, pour son premier projet de l'année 1983, à produire le film en trois parties *L'Homme-sandwich* (1983) qui adapterait les trois nouvelles⁹⁰.

Xiaoye recruta alors, à côté de Hou Hsiao-hsien qui s'était déjà fait une réputation dans le métier, deux lauréats du Prix des Épis d'or qui venaient de terminer leurs études cinématographiques aux États-Unis, Zeng Zhuangxiang et Wan Ren. Chacun des trois cinéastes prit en charge l'adaptation d'une des trois nouvelles. L'écriture du scénario fut confiée à Wu Nianzhen. Xiaoye fut particulièrement reconnaissant envers Chen Kunhou qui accepta d'être le directeur de la photographie de ce film à petit budget⁹¹. Liao Qingsong s'occupa du montage et Du Duzhi du son. D'après Hou Hsiao-hsien, la création du film fut le fruit d'un véritable travail d'équipe. Comme il était le seul cinéaste expérimenté parmi les trois, lui et ses collaborateurs habituels, comme Chen Kunhou et l'assistante réalisatrice Xu Shuzhen 許淑真, prêtèrent main forte à Zeng Zhuangxiang et à Wan Ren durant le tournage⁹².

Le texte de Xiaoye retient également notre attention parce qu'il relie le destin du cinéma taïwanais à la représentation cinématographique des peuples blessés et à la lutte de Sun Yat-sen, père de la République de Chine. Même si Xiaoye ne mentionne pas le nom de Taiwan dans son article, Taiwan y est omniprésent puisque l'action des nouvelles de Huang Chunming se

⁸⁹ *Ibid.*, p. 114-115.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁹¹ XIAOYE, *Yi ge yundong de kaishi*, *op. cit.*, p. 116.

⁹² BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang: Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, *op. cit.*, p. 98-99.

déroule à Taiwan et que les personnages sont des habitants de l'île. Tout cela inscrit Xiaoye dans la lignée des militants du mouvement « Défendre les îles Diaoyutai »⁹³.

Dans *Yizhi saye* publié en 2016, Xiaoye se souvient de sa rencontre avec Huang Chunming pour l'achat des droits d'adaptation. Après avoir arraché au Comité culturel du KMT son accord pour le projet du film, Xiaoye et Wu Nianzhen montèrent dans la vieille voiture de Wu et s'engagèrent sur une route dangereuse qui serpentait entre les montagnes pour se rendre le plus vite possible chez Huang Chunming à Yilan 宜蘭, petite ville au nord-est de Taiwan. Bien qu'une société de production privée eût pris contact avec lui, Huang Chunming se laissa persuader par les deux jeunes passionnés. L'argument principal de Xiaoye et Wu Nianzhen était qu'adapter ces trois nouvelles dont les sujets restaient tabous sur grand écran à Taiwan les ferait participer à « un véritable combat » dont résulterait « la percée la plus importante du cinéma taïwanais »⁹⁴. Huang Chunming a confié de son côté à Michael Berry dans un entretien de 2011, son étonnement et son incrédulité face à la proposition de la CMPC, car, « le Comité culturel [du KMT] se plaignait tout le temps de nous. Il s'occupait des affaires culturelles ; les œuvres littéraires qui exprimaient des idées différentes de celles du KMT avaient du mal à être portées à l'écran. » Ces témoignages nous laissent entrevoir, d'une part, l'embarras dans lequel le film *L'Homme-sandwich* (1983) a mis le pouvoir autoritaire alors en place et nous amènent à nous interroger sur la nature des « idées différentes » évoquées par Huang Chunming. Mais d'autre part, ils révèlent tout de même une certaine souplesse de la part du gouvernement nationaliste vis-à-vis des problèmes susceptibles de le gêner. Nous y reviendrons.

La nouvelle « La Grande poupée du fils » raconte une journée de Kunshu, jeune homme très pauvre, porteur de pancartes publicitaires pour le cinéma d'une petite ville. Le récit, raconté du point de vue de Kunshu et entremêlé de ses monologues intérieurs, nous fait partager ses sentiments et sa vie avec sa femme et son fils. Entièrement tournée en hoklo, l'adaptation de Hou Hsiao-hsien imite la structure de la nouvelle en remplaçant les monologues intérieurs par des *flashbacks* commentés en voix *off* par la voix de Kunshu. La nouvelle « Le Chapeau de Xiaoqi » raconte l'histoire de deux représentants de commerce, Wang Wuxiong et Lin Zaifa, envoyés par leur société dans des régions rurales pour vendre des cocottes-minute japonaises. Wang Wuxiong est intrigué par la petite écolière Xiaoqi qui garde en permanence son chapeau

⁹³ Cependant, dans l'ouvrage publié en 2016 où Xiaoye décrit la bataille qu'il a remportée de haute lutte pour faire approuver à la direction du KMT le projet de production du film *L'Homme-sandwich*, il donne l'impression que le lien tissé entre l'idéal de Sun Yat-sen et les trois nouvelles de Huang Chunming n'était qu'une ruse de sa part (XIAOYE, *Yizhi saye*, *op. cit.*, p. 112-113). Malgré cela, le ton du texte de 1983 nous paraît tout à fait sincère et rien ne fait soupçonner que l'article qui ressemble à une page du journal intime ne reflète pas ce que son auteur pensait réellement au moment de son écriture.

⁹⁴ XIAOYE, *Yizhi saye*, *op. cit.*, p. 125-127. Notons que Xiaoye n'a pas précisé ce que sont les tabous en question.

sur la tête, mais avant qu'il puisse résoudre cette énigme un policier lui apprend que son collègue a été grièvement blessé lors de l'explosion de la cocotte-minute qui a tué trois personnes... Zeng Zhuangxiang a cherché à raconter cette histoire avec des images bien composées, réalistes, filmées du point de vue d'un observateur objectif et neutre. Dans « Le

Goût de la pomme » de Huang Chunming, un ouvrier très pauvre, blessé dans un accident de voiture par un colonel américain, est transporté à l'hôpital des Américains. Au lieu de s'attrister sur son sort, la famille est presque reconnaissante de l'accident en raison de l'indemnité proposée par le colonel et de sa générosité. Wan Ren adapte la nouvelle dans le style d'une comédie satirique et accentue le contraste entre la misère du bidonville où habite la famille de l'ouvrier et la modernité de l'hôpital américain.

Polémiques autour du film

L'Homme-sandwich (1983) fut un succès en salle, peut-être plus en raison des polémiques qui l'accompagnèrent que du film lui-même. Peu importe. Le fait que la société de production du Parti nationaliste ait décidé d'adapter les nouvelles d'un grand romancier *xiangtu* montrant la triste réalité à laquelle est confrontée une population défavorisée, et ait accepté que l'une des trois parties du film fût entièrement tournée en hoklo, est aussi curieuse que riche en symboles. Cependant, à la signature du contrat chez Huang Chunming, Xiaoye et Wu Nianzhen ne soupçonnaient pas que leurs démêlés avec les autorités venaient de commencer. Le projet heurta les farouches gardiens de l'orthodoxie au sein du parti. Dans son entretien avec Michael Berry, Hou Hsiao-hsien se souvient du courage de Xiaoye et Wu Nianzhen et du soutien sans faille de Ming Ji⁹⁵. *Les Chroniques du cinéma taïwanais 1898-2000*, publié par le Chinese Taipei Film Archive (aujourd'hui Taiwan Film Institute), nous offre un aperçu des difficultés rencontrées par le film à l'époque : le 8 août, le Government Information Office autorisa *L'Homme-sandwich* à sortir en salles ; le 10 août, le même organisme, en raison de la proportion importante de dialogues en hoklo dans le film, décida de le visionner à nouveau pour déterminer s'il pouvait poser sa candidature à la compétition du festival du Cheval d'or, événement annuel le plus important du cinéma taïwanais ; le 14 août au soir, la troisième partie de *L'Homme-sandwich*, « Le Goût de la pomme », fut soumise à des modifications en raison de son style controversé ; le 5 septembre, *L'Homme-sandwich* fut sélectionné par le Government Information Office, en même temps que trois autres films, pour participer aux festivals internationaux ; le 15 septembre, le Government Information Office jugea que la proportion

⁹⁵ BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op.cit. p. 101-102. La lutte coûta toutefois à Ming Ji son poste de directeur : il fut remplacé dès l'année suivante par Lin Dengfei 林登飛.

des dialogues en hoklo de *L'Homme-sandwich* ne dépassait pas cinquante pour cent du film et l'autorisa donc à poser sa candidature au festival du Cheval d'or⁹⁶.

Mais ce que l'ouvrage *Les Chroniques du cinéma taiwanais 1898-2000* omet de mentionner, c'est que le Government Information Office ne changea pas de position de son propre chef mais fut en réalité contraint de plier sous la pression médiatique. Avant la sortie de *L'Homme-sandwich*, le Comité culturel du KMT reçut une lettre anonyme qui l'alertait du fait que la pauvreté et l'état d'arriération sociale montrés dans certains plans de la troisième partie du film (« Le Goût de la Pomme » de Wan Ren) auraient pu nuire à l'image de la République de Chine dans la communauté internationale. La CMPC décida d'enlever les parties controversées du film sans consulter son auteur. Wan Ren en informa Yang Shiqi 楊士琪, une journaliste du quotidien *Lianhebao*, afin qu'elle rende l'histoire publique. Une fois l'information publiée dans le journal, d'autres grands quotidiens nationaux affichèrent aussitôt leur soutien. Ce fut un tollé dans les milieux artistique et intellectuel. L'opinion soutint les cinéastes contre la tyrannie idéologique du KMT. La CMPC n'eut pas d'autre choix que d'abandonner ses projets de censure, le Government Information Office finit par céder et le film put être projeté dans la version originale voulue par les cinéastes⁹⁷.

2. *Les Jours passés à regarder la mer* par Wang Tong

En comparaison avec *L'Histoire de Petit Bi* et *L'Homme-sandwich*, il existe beaucoup moins d'informations sur la conception du film *Les jours passés à regarder la mer*, lui aussi sorti en 1983. *Les jours passés à regarder la mer*, l'adaptation d'une autre nouvelle de Huang Chunming, fut produit par Mengtaiqi 蒙太奇, une société privée fondée en 1983⁹⁸.

Il s'agissait du deuxième film produit par la société⁹⁹. La création de Mengtaiqi fait penser à celle de Cinema City Company, la société hongkongaise la plus importante de l'époque, également gérée de manière collective par les artisans du cinéma¹⁰⁰. Parmi les membres

⁹⁶ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, op. cit., p. 885-886.

⁹⁷ L'histoire est connue comme « L'affaire de la pomme coupée », en chinois : *Xiao pinguo shijian* 削蘋果事件. Il existe beaucoup de témoignages sur l'épisode, dont celui de Xiaoye, aux pages de 113 à 143 de *Yizhi saye*, par exemple.

⁹⁸ HUANG Ren et WANG Wei, *Taiwan dianying bainian shihua xia* 台灣電影百年史話下 (*One hundred years of Taiwan cinema Vol. 2*), Taipei, Zhonghua Yingpingren Xiehui, 2004, p. 122.

⁹⁹ Le premier est *Heibai Zhu* 黑白珠 (*Boule noir et blanc*). Voir : *Ibid.*

¹⁰⁰ En chinois, *Xinyicheng jiu huiyi* 新藝城. La Cinema City Company est l'entreprise cinématographique la plus en vue des années quatre-vingt. Fondée par Carl Mak (Mai Jia 麥嘉), Dean Shek (Shi Tian 石天) et Raymond

fondateurs se trouvaient les cinéastes Wang Tong, Zhang Meijun et l'écrivain Huang Chunming. La société s'intéressait tout particulièrement à l'adaptation d'œuvres romanesques. Après *Les jours passés à regarder la mer*, elle fit porter à l'écran trois œuvres de Wang Zhenhe, *Un char à bœufs pour dot* en 1984, *Portraits des américanophiles*¹⁰¹ en 1985 et *Rose, Rose, je t'aime* en 1985, et un roman de Xiao Sa 蕭颯, *Shaonian A Xin* 少年阿辛 (*Jeune homme A Xin*) en 1984. La présence de Huang Chunming dans Mengtaiqi y est sans doute pour quelque chose.

Huang Chunming avait depuis toujours été attiré par l'art audiovisuel. Enfant, il guettait souvent le moment où le personnel du cinéma ouvrait la porte de la salle, normalement quinze minutes avant la fin du film, pour y entrer clandestinement et savourer un petit bout du film¹⁰². En 1972, il fut recruté par la China Television Company¹⁰³, la chaîne de télévision taïwanaise créée trois ans plus tôt. Il conçut le projet de la série de documentaires sur Taiwan : « Fenfang baodao 芬芳寶島 (Fragrant Formosa) », et participa à la création de trois d'entre eux qui dépeignaient, respectivement, la procession annuelle de la divinité Mazu 媽祖 de Dajia 大甲¹⁰⁴, le paysage crépusculaire à Danshui 淡水 la compétition de bateaux-dragons lors de la fête de Duanwu 端午 le 5^e jour du 5^e mois selon le calendrier agricole¹⁰⁵. Comme ses entretiens le

Wong (Wang Baiming 黃百鳴) en 1980, elle compte parmi ses succès *Yingxiong bense* 英雄本色 (*Le Syndicat du Crime*) de John Woo (Wu Yusen 吳宇森) en 1986 et *Qiannü youhun* 倩女幽魂 (*Histoire de fantômes chinois*) de Tsui Hark (Xu Ke 徐克) en 1987. Voir : ZHANG Yingjin, *Chinese National Cinema, op. cit.*, p. 250-251.

¹⁰¹ Il s'agit d'un jeu de mots : le mot chinois « Meiren 美人 » signifie « belle femme » mais il est aussi l'abréviation pour « Meiguoren 美國人 », « Américain des États-Unis ».

¹⁰² CAI Jijia 蔡佳佳, *Liudong yu kuajie shuxie : Huang Chunming shengming licheng ji qi chuanguo yanjiu* 流動與跨界書寫：黃春明生命歷程及其創作研究 (*Dynamics and Cross-disciplinarity of Writing: A Study on Chun-Ming Huang's Works Using Life History Approach*), Guoli Xinzhu Jiaoyu Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2014, p. 82.

¹⁰³ En chinois, *Zhongguo Dianshi Gongsi* 中國電視公司. Voir : *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁴ Mazu est sans doute la divinité la plus importante et la plus populaire à Taiwan (SUZUKI Seiichirou 鈴木清一郎, *Zengding Taiwan jiuguan xisu xinyang* 增訂台灣舊慣習俗信仰 (*Anciennes coutumes et croyances de Taiwan. Edition augmentée*), traduit par Zuomin 馮作民 Feng, Taipei, Zhongwen, 1989, p. 513-521). Jusqu'à 1988, le temple de Mazu de Dajia organisait, chaque année, lors du 3^e mois du calendrier agricole, une gigantesque procession qui durait plus d'une semaine pour une foule de fidèles qui parcouraient ensemble à pied une centaine de kilomètres pour se rendre au temple de Mazu de Beigang 北港, le temple de Mazu le plus ancien de l'île, puis retournaient à Dajia. Il s'agit d'une tradition centenaire. Après 1988, la procession a continué à avoir lieu chaque année mais ne passe plus par Beigang. (« Beigang Ma, Dajia Ma fenshou sanshi nian, jiu yin "hui niangjia" san ge zi 北港媽, 大甲媽分手 30 年, 就因 "回娘家" 3 個字 (Séparation entre Mazu de Beigang et Mazu de Dajia depuis 30 ans simplement à cause de l'expression "retourner à la maison parentale") », *Lianhe xinwen wang* 聯合新聞網 (UDN) [en ligne]. URL : <https://theme.udn.com/theme/story/6774/3085475> . [Consulté le 5 mars 2021]). Nous reviendrons sur le culte de Mazu dans la troisième partie de ce travail.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 81-82. L'édition 2021 du festival international des documentaires taïwanais a programmé la projection d'une partie des documentaires de la série. Voir : « Shiguang Taiwan : 1970-1980 "Fenfang baodao" xilie jingxuan 時光台灣：1970s-80s "芬芳寶島" 系列精選 (Reel Taiwan : Selected Films from Fragrant Formosa (1970s-80s)) », Taiwan guoji jilupian yingzhan 台灣國際紀錄片影展 (Taiwan international documentary Festival) [en ligne]. URL : <https://www.tifd.org.tw/zh-hant/category/shows2020/5506> [Consulté le 4 mars 2021].

montrent, Huang Chunming paraît très soucieux de la fidélité de l'adaptation de ses œuvres¹⁰⁶. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait choisi de se charger lui-même du scénario de *Les jours passés à regarder la mer*.

La réalisation du film fut confiée à Wang Tong. Né en 1942 dans la province du Anhui, Wang Tong étudia les beaux-arts à la National Taiwan Academy of Arts entre 1962 et 1965. En 1966, il commença à travailler à la CMPC comme costumier et décorateur et coopéra avec de nombreux cinéastes dont Li Xing, King Hu et Chen Yaoqi. Il devint réalisateur avec *Jiaru wo shi zhen de* 假如我是真的 (*If I Were for Real*), l'adaptation d'une pièce de Sha Yexin 沙叶新, sortie en 1981, et porta à l'écran en 1982 une œuvre de « littérature des cicatrices¹⁰⁷ » : *Kulian* 苦戀 (*Amour amer*), scénario de Bai Hua 白桦 (de son vrai nom Chen Youhua 陈佑华)¹⁰⁸.

Lu Xiaofen 陸小芬, ancienne star des films du « réalisme social », interpréta le rôle de l'héroïne Bai Mei. L'actrice avait accédé à la notoriété grâce à l'affiche très provocatrice du film *Shanghai shehui dang'an* 上海社會檔案 (*On the Society File of Shanghai*) sorti en 1981¹⁰⁹ et à une scène du même film dans laquelle, portant un chemisier très fin qui révélait la forme de ses seins, son personnage se plantait un couteau dans l'épaule gauche. D'après le témoignage de Wang Tong, c'est notamment pour se débarrasser de cette réputation fâcheuse que Lu Xiaofen se battit activement pour obtenir le rôle¹¹⁰ ; elle vit ensuite son travail d'actrice récompensé au festival du Cheval d'or en 1983.

¹⁰⁶ Par exemple, l'interview par Zheng Huiping 鄭慧蘋 en 1984 (JIAO Xiongping (ed.), *Taiwan Xindianying*, op. cit., p. 253-256) et celle accordée à Michael Berry en 2011 (BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p. 378-390).

¹⁰⁷ *Shanghen wenxue* 傷痕文學.

¹⁰⁸ GUOJIA DIANYING ZHONGXIN, « Wang Tong (Wang Tung) 王童 », dans *Taiwan dianying shuwei diancang ziliaoku* [en ligne]. URL : <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=514> . [Consulté le 5 mars 2021].

¹⁰⁹ Il s'agit d'un film de Wang Jujin 王菊金. Le film est une adaptation du scénario de Wang Jing 王靖, *Zai shehui dang'an li* 在社会档案里. L'affiche présente une Lu Xiaofen de face, profondément décolletée, un couteau dans la main droite pendant que du sang coule le long de ses seins.

¹¹⁰ U DU XIAOBIAN U 讀小編, « Huang Chunming xiaoshuo gaibian *Kan hai de rizi* de daoyan Wang Tong yu yingpingren de duitan shouji 黃春明小說改編《看海的日子》的導演王童與影評人的對談手記 (L'Adaptation de la nouvelle de Huang Chunming *Les jours passés à regarder la mer*. Dialogue entre le réalisateur Wang Tong et un critique de cinéma) », *U zhi mei U* 值媒 (*U Media*) [en ligne], 30 août 2020. URL : <https://udn.com/umedia/story/12760/4805214> . [Consulté le 6 mars 2021]. Il s'agit d'un extrait de LAN Zuwei 藍祖蔚 et WANG Tong 王童, *Wang Tong qiritan : daoyan yu yingpingren de duitan shouji* 王童七日談：導演與影評人的對談手記 (*Héptaméron de Wang Tong : Dialogues entre réalisateur et critique de cinéma*), Taipei, Diancang yishu jiating, 2010.

La nouvelle de Huang Chunming, « Les jours passés à regarder la mer », fut publiée pour la première fois en 1967 dans *Wenxue jikan* de Yu Tiancong. L'héroïne Bai Mei est une femme de vingt-huit ans qui se résout à mettre un terme à quatorze ans de prostitution en retournant vivre chez sa mère biologique, et à donner naissance à un enfant. Le texte de Huang Chunming est constitué de chapitres qui divisent clairement le récit en deux parties : la vie avant le retour au village natal et la vie après. Cette composition bipartite est respectée dans l'adaptation. Tout en restant fidèle à la nouvelle, la version filmique des *jours passés à regarder la mer* développe néanmoins de manière détaillée différents moments du passé de Bai Mei plus brièvement évoqués dans la nouvelle, comme par exemple sa première journée à la maison close et son séjour humiliant dans sa famille adoptive lors des funérailles du père. En outre, le récit du film est d'une complexité extrême, surtout celui de la première partie¹¹¹ où le fil narratif¹¹² est sans cesse interrompu par des souvenirs de l'héroïne sur différents moments de son existence, dans un mouvement perpétuel de va-et-vient entre le passé et le présent.

La nouvelle est écrite en mandarin et les dialogues des personnages sont en mandarin à part dans la partie où Bai Mei se retrouve dans son village natal. Dans la première partie du texte, on ne rencontre que rarement des termes en hoklo. L'emploi du vocabulaire hoklo et de ses tournures spécifiques devient fréquent dans les dialogues après le retour de Bai Mei chez sa mère biologique. En revanche, dans le film de Wang Tong, en règle générale, les dialogues sont en mandarin avec un fort accent hoklo et le hoklo n'est employé que de manière sporadique et très ponctuelle¹¹³.

Certes, les langues parlées dans le film n'attirèrent pas l'attention des autorités, mais l'adaptation de la nouvelle « Les jours passés à regarder la mer » n'échappa pas, elle non plus, à un démêlé avec ces dernières : ce fut une scène de trois minutes qui posa problème. Un peu avant la fin du film, Bai Mei donne le sein à son bébé dans la cour de la maison de sa mère. La scène choqua le Government Information Office et fut coupée¹¹⁴. La censure à l'encontre de l'image du sein nu de l'actrice concentra l'attention des médias et contribua largement au succès commercial du film. Wang Tong reconnaît que cette scène d'allaitement n'est pas absolument

¹¹¹ Cet enchevêtrement reflète justement la vie brisée de l'héroïne, trébuchée de sa famille biologique à sa famille adoptive, d'une maison close à l'autre, d'une ville à l'autre et du corps d'un homme à l'autre, ainsi que son déchirement intérieur.

¹¹² Mei se trouve dans le train qui l'amène à Jiufen chez sa famille adoptive. Pendant le trajet, elle croise par hasard une amie, le mari de celle-ci et leur bébé. Elle reste un moment chez sa mère adoptive, puis elle retourne à la maison close dans un train de nuit où elle prend la décision d'avoir elle aussi un enfant.

¹¹³ Nous consacrerons plus loin un chapitre à la question des langues.

¹¹⁴ Notons que dans le DVD dont nous disposons, sorti en 2004, la scène de l'allaitement est conservée.

utile au récit mais qu'il a dû l'ajouter suite à l'insistance de la société de distribution afin de favoriser la promotion¹¹⁵.

En réalité, même la décision d'adapter cette nouvelle précise de Huang Chunming était en partie motivée par des considérations commerciales comme le révèle Wang Tong¹¹⁶. Pour ce dernier, la curiosité que ne manquerait pas d'engendrer la présence de la sexualité dans le film pesait peut-être plus lourd que la littérature et la condition humaine dans les décisions des investisseurs¹¹⁷. L'amalgame du puritanisme moral du gouvernement, de l'attrait de l'interdit, de l'érotisme involontaire contribua ainsi curieusement au triomphe au box-office du film *Les jours passés à regarder la mer* de Wang Tong.

La sortie de trois films, *L'Histoire de Petit Bi*, *L'Homme-sandwich* et *Les jours passés à regarder la mer* en 1983 marque, comme le note le critique Huang Jianye, un point tournant dans l'histoire du cinéma taïwanais¹¹⁸. Le succès commercial et critique des trois films dissipa, quoique provisoirement, la crainte quant au déclin du cinéma taïwanais, déclencha la vague des adaptations cinématographiques d'œuvres romanesques, suscita une fierté nationaliste et un grand enthousiasme pour les « sujets taïwanais » chez les étudiants, les intellectuels, les écrivains et les artisans du cinéma taïwanais.

3. Les « années folles »

La vague des adaptations se produisit pourtant durant une période bien singulière que traversait la société taïwanaise. *Kuangbiao bashi : Jilu yi ge jiti fa sheng de niandai* 狂飆 80: 記錄一個集體發聲的年代 (*Folie des années quatre-vingt. Note sur une époque où l'on*

¹¹⁵ LAN Zuwei 藍祖蔚, « « Cong fanyi, chongjian dao xinsheng : Kan hai de rizi zhong de Yilan dijing 從翻譯, 重建到新生 : 《看海的日子》中的宜蘭地景 (De la traduction, de la reconstruction, à la renaissance : Le paysage de Yilan dans *Les Jours passés à regarder la mer*) » » dans *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi shang* 愛, 理想與淚光. 文學電影與土地的故事上 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage I*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2010, p. 252.

¹¹⁶ U DU XIAOBIAN, « Huang Chunming xiaoshuo gaibian *Kan hai de rizi* de daoyan Wang Tong yu yingpingren de duitan shouji », site Internet cité.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ HUANG Jianye, « Yi jiu ba san nian Taiwan dianying huigu », art. cité, p. 48.

s'empare collectivement du droit à la parole)¹¹⁹ est un ouvrage publié en 1999 qui tente, à travers des images de l'époque ainsi que des souvenirs et des commentaires rédigés sur cette période du passé par des acteurs du milieu culturel et par des intellectuels, de brosser un tableau de la Taiwan des années quatre-vingt. Le mot « *fa sheng* » dans le titre du livre, qui signifie littéralement « émettre du son », est employé ici au sens figuré de « s'exprimer », que ce soit par des mots, des gestes, ou des actes. La décennie est en effet marquée par un désir du peuple taiwanais de « s'exprimer », beaucoup, bruyamment, et, comme le note Yang Zhao dans le prologue de l'ouvrage, de manière collective et massive en bravant les tabous politiques, culturels et même sexuels¹²⁰. Cette observation est particulièrement pertinente pour la deuxième moitié de la décennie 1980 qui vit croître et s'amplifier les tensions et les contradictions dont témoignaient déjà les années précédentes. Les femmes, les homosexuels, les aborigènes, les militants écologistes, les militants des droits de l'homme, les vétérans continentaux, les paysans, les ouvriers, les étudiants, les professeurs... se mêlèrent dans les cortèges de protestation de plus en plus fournis. Et, partageant la même frénésie que les plus militants, les jeunes de leur côté s'adonnèrent par exemple à des courses de moto illégales et dangereuses, et la population taiwanaise à la Bourse et à des jeux d'argent de tous genres.

Certes, l'oppression politique sévissait toujours : par exemple, Liu Yiliang 劉宜良, l'auteur d'une biographie controversée de Chiang Ching-kuo, fut assassiné à San Francisco en 1984¹²¹, et la presse était également surveillée de près et pouvait tomber à tout moment sous le coup de la censure¹²². Cependant, non seulement le gouvernement nationaliste du KMT ne procéda plus à des campagnes de répression de grande ampleur, mais encore il accéléra le processus de réforme politique. Défiant l'interdiction des partis politiques, l'Association des Fonctionnaires élus « hors-Parti » fut créée en 1984, et devint le 28 septembre 1986, au Grand

¹¹⁹ YANG Ze 楊澤 (ed.), *Kuangbiao bashi : jilu yi ge jiti fa sheng de niandai* 狂飆 80 : 記錄一個集體發聲的年代 (*Folie des années quatre-vingt. Note sur une époque où l'on s'empare collectivement du droit à la parole*), Taipei, Shibao, 1999.

¹²⁰ Pour Yang Zhao, l'exemple qui illustre le mieux ce curieux amalgame est le fait que, autour des stades où se tenaient de grandes assemblées d'opposants politiques, s'installaient souvent des stands vendant des cassettes vidéo et des magazines à caractère pornographique. Voir : *ibid.*, p. 6 et CHEN Shihui 陳士慧, « "Wenjiao Taiwan" Cong Kuangbiao dao liudong. Jieyan hou qi jin de Taiwan wenhua xianxiang Taiwan "文教台灣": 從狂飆到流動. 解嚴後迄今的台灣文化現象 ("Taiwan culturel et éducatif" : Phénomènes culturels à Taiwan depuis la levée de la loi martiale) », *Jingdian zazhi* 經典雜誌 (*Rhythms Monthly*) [en ligne], mai 2005. URL : <http://www.rhythmsmonthly.com/?p=4111> . [Consulté le 21 août 2021].

¹²¹ XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian III (1979-1988)* op. cit., p. 182.

¹²² Par exemple, en 1984, le quotidien du soir *Zili Wanbao* 自立晚報 (*Independence Evening Post*) et le magazine politique de Chen Yingzhen, *Xiachao* 夏潮 (*Chinatide*), furent tous les deux victimes de la censure. (*Ibid.*, p. 166 et p. 186)

Hôtel de Taipei, le Parti Démocrate Progressiste¹²³. Ces réformes politiques culminèrent avec la levée de la loi martiale, décrétée le 14 juillet 1987 par Chiang Ching-kuo¹²⁴, alors très malade. Quelques mois plus tard, ce dernier autorisa les Taïwanais d'origine continentale à rendre visite à leurs familles restées en Chine, considérée comme zone interdite depuis 1949. Le 13 janvier 1988, Lee Teng-hui (Li Denghui) 李登輝, un Taïwanais de souche, succéda à Chiang Ching-kuo décédé comme Président de la République de Chine¹²⁵.

Sur le plan économique et social, une série de mesures fut mise en place par le gouvernement sous la pression des États-Unis, le plus important partenaire commercial de Taiwan, mécontent du déséquilibre de la balance commerciale : réduction des droits sur les produits importés¹²⁶, appréciation de la monnaie taïwanaise pour libérer le marché domestique et permettre aux étrangers, notamment aux Américains, de vendre leurs produits à un prix très compétitif à Taiwan¹²⁷. Ces réformes firent circuler dans le pays une quantité considérable d'argent liquide, incitèrent les Taïwanais à la consommation et facilitèrent leur accès aux produits étrangers. Le consumérisme, la passion pour la culture populaire américaine ainsi que pour les produits de consommation américains, et dans une moindre mesure, européens, et la course débridée et sans complexe au profit et à l'argent facile, transformèrent la société taïwanaise¹²⁸. À la suite de l'inauguration du premier restaurant McDonald à Taipei le 18 février 1984, les *fast food* proliférèrent sur l'île. Des boutiques luxueuses vendant des habits de marques étrangères prospérèrent, elles aussi¹²⁹. Tandis que Cai Chenzhou 蔡辰洲, un magnat de la finance, ruinait le fonds mutuel qu'il présidait par des prêts frauduleux, et provoquait une

¹²³ *Ibid.*, p. 186 et p. 248.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 284.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 310.

¹²⁶ « *Furthermore the duties on imported goods were reduced to 5,7 percent, a figure similar to that found in the major industrialized nations. Over the course of the 1990s, rates were cut further to 3,5 percent.* » (RUBINSTEIN Murray A., « Taiwan's Socioeconomic Modernization, 1971-1996 », art. cité, p. 375.)

¹²⁷ *Ibid.*, p. 375-376.

¹²⁸ Le phénomène s'intensifia encore dans les années quatre-vingt-dix. Voir : YANG Lizhou 楊力州, « Tanlan zhi dao, renxing de tan yu shan ? – Redai yu 貪婪之島, 人性的貪與善 ? – 《熱帶魚》 (L'île de la cupidité. La cupidité et la bonté dans la nature humaine ? – *Poissons tropicaux*) », *Yuanjian 遠見 (Global Views)* [en ligne], 28 janvier 2016. URL : <https://www.gvm.com.tw/article/53754> . [Consulté le 21 août 2021]. Les « *Poissons tropicaux* » du titre font référence au film de Chen Yuxun 陳玉勳 sorti en 1995, une satire de la société taïwanaise des années 1990.

¹²⁹ YANG Ze 楊澤 (ed.), *Kuangbiao bashi : jilu yi ge jiti fa sheng de niandai*, op. cit., p. 92-129.

crise financière sans précédent à Taiwan¹³⁰, les Taïwanais ordinaires se ruèrent vers la Bourse¹³¹ ou vers les loteries illégales¹³².

¹³⁰ PENG Huixian 彭蕙仙, « Tou pao de Cai Chenzhou 偷跑的蔡辰洲 (Cai Chenzhou, un homme en avance sur son temps) » dans Yang Ze (ed.), *Kuangbiao bashi : jilu yi ge jiti fa sheng de niandai*, Taipei, Shibao, 1999, p. 110-111, et XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian III (1979-1988) op. cit.*, p. 194-200.

¹³¹ L'indice boursier passa de 700 points à 12 000 points en 1990. (PENG Huixian, « Tou pao de Cai Chenzhou », art. cité, p. 111.)

¹³² Le *Dajiale* 大家樂 (Plaisir pour tous (jeu d'argent)) est le jeu le plus connu et le plus populaire dans les années quatre-vingt. Des bookmakers organisaient illégalement ce jeu pour que les joueurs puissent parier sur certains numéros gagnants de la loterie organisée par le gouvernement, *Aiguo jiangjuan* 愛國獎卷 (Loterie patriotique). Ce jeu dérivé proposait des gains largement supérieurs à ceux de la Loterie patriotique et constituait une opportunité rêvée pour les Taïwanais moyens de s'enrichir rapidement. Pour trouver les « bons » chiffres sur lesquels parier, les adeptes cherchaient les divinités et les voyants efficaces qui pourraient les aider, et qu'étaient des « signes » et des manifestations surnaturelles. Les divinités qui ne donnaient pas de bonnes prédictions, risquaient de voir leur statuette abandonnée sur le bord des routes. Voir : « Dajiale 大家樂 (賭博) (Plaisir pour tous (jeu d'argent)) », dans *Wikipedia* [en ligne], 9 février 2021. URL : [https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%A7%E5%AE%B6%E6%A8%82_\(%E8%B3%AD%E5%8D%9A\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%A7%E5%AE%B6%E6%A8%82_(%E8%B3%AD%E5%8D%9A)) . [Consulté le 22 août 2021].

Partie II : Représentation de Taiwan de l'écrit au film

Chapitre 3 Identification du lieu de l'action

Comment Taiwan est-elle représentée dans les œuvres écrites et dans leurs adaptations cinématographiques ? Pourquoi un lecteur ou un spectateur averti sait-il que l'endroit décrit se trouve à Taiwan, et non dans n'importe quel pays asiatique ou dans une région du sud-est de la Chine continentale dont la géographie et le climat ressemblent beaucoup à ceux de Taiwan ? La réponse est loin d'être évidente. Entre la représentation qu'on se fait de Taiwan et ce qui caractérise réellement Taiwan et la distingue de tout autre lieu, il peut exister un écart. Par ailleurs, en raison de la nature du média, la représentation de Taiwan par les mots diffère nécessairement de la représentation de Taiwan par l'image et par le son.

Prenons pour exemple l'adaptation du roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) de Xiao Sa. Le roman s'ouvre sur la description d'une cuisine sombre, sale et grasseuse. Le local se trouve dans une cabane en tôle, « annexe » d'une construction illégale (en chinois *weizhang jianzhu* 違章建築) où logent Guimei, une femme d'une trentaine d'années au physique médiocre, et la famille de sa cousine. Une ampoule de 40 watts est suspendue au plafond et les murs sont tapissés de vieux journaux jaunis par la fumée ; un robinet est installé près du sol où Guimei s'accroupit pour faire la vaisselle dans un grand bassin en métal ; dans un coin, il y a une armoire fermée avec des portes en mailles anti-mouche et un fourneau à charbon. La pièce sert également de salle de bain ; c'est pourquoi dans le dernier tiroir de l'armoire, s'entassent pêle-mêle des savonnettes, de petits miroirs, du talc et toutes sortes d'objets de toilettes. Pour aller de la cuisine à la maison principale, il faut enjamber une petite cage à poule. C'est, pour Guimei, le jour d'un *xiangqin* 相親, une rencontre arrangée entre deux célibataires en vue d'un mariage, à l'initiative de la voisine madame Xu. Afin de faire preuve de retenue, comme toute femme dans sa situation, Guimei s'attarde dans sa cuisine avant d'être présentée à son prétendant. En se regardant dans un miroir, l'héroïne réfléchit à la raison pour laquelle, à trente ans passés, elle n'est toujours pas mariée. Elle croit que sa cousine en est largement responsable. Elle pense qu'à l'époque, sa cousine l'a emmenée de chez elle avec elle (littéralement, « l'a fait

sortir¹ ») non pas pour son bien, mais pour qu'elle s'occupe de ses enfants². La charge des enfants et les tâches domestiques l'ont privée de vie sociale normale. Guimei finit par quitter la cuisine, en apportant la thermos qu'elle a remplie d'eau bouillante, et se dirige vers le salon où elle est attendue. La cousine, le mari de sa cousine, madame Xu et un certain Xu Yongnian, s'y trouvent déjà. Elle entend sa cousine parler de son *laojia* (老家, littéralement, « vieille maison ») de Shanghai, critiquer l'exiguïté de sa maison de Taipei par rapport à son ancien domicile ainsi que la réglementation sur la construction à Taipei beaucoup plus sévère selon elle qu'à Shanghai ; elle se plaint aussi de la chaleur insupportable en été à Taiwan et notamment à Taipei. La cousine débite ces banalités une cigarette Nouveau paradis³ aux lèvres. La conversation révèle que Hou Yongnian travaille comme serveur au célèbre Grand Hôtel de Taipei (Yuanshan fandan 圓山飯店), que le mari de la cousine est chauffeur chez un haut fonctionnaire⁴, et que, d'après la cousine, pendant la guerre sino-japonaise, le travail de chauffeur faisait rêver.

Le début de l'adaptation cinématographique, *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), reste assez fidèle au roman même si le cadre est un peu différent. Le film montre d'abord un immeuble à deux étages aux fenêtres illuminées ; au pied du bâtiment, des enfants jouent dans une rue faiblement éclairée où deux marchands ambulants vendent de la nourriture. Ensuite, nous voyons une pièce assez exiguë où deux hommes, deux femmes et des enfants en tenue estivale mangent de la pastèque devant un ventilateur en métal, puis une petite cuisine sombre et un peu crasseuse équipée d'un fourneau à charbon dans laquelle travaille une femme. On entend en arrière-plan des bruits de radio confus, où se mêlent musique, paroles en mandarin et chants d'opéra pékinois. Les personnages du salon échangent quelques mots en mandarin, mais l'une des deux femmes parle mandarin avec un accent hoklo très prononcé⁵. À l'arrivée de la femme de la cuisine, les personnages commencent à parler de leur région d'origine, de la « retraite » et du séjour qu'ils croyaient temporaire mais qui s'éternise. Nous comprenons ainsi qu'il s'agit de réfugiés chinois de Chiang Kai-shek arrivés dans l'île il y a sept ou huit ans.

¹ En chinois, *dai chu-lai* 帶出來, « emmener de », « sortir ».

² En chinois: *ta biaojie nashi weile he ta hao cai dai ta chulai* 她表姊那是為了和她好才帶她出來.

³ Xinleyuan 新樂園.

⁴ Il « (...) *gei gongguan li kai che* 給公館里開車 ». « *Gongguan* » désigne la résidence d'un haut fonctionnaire, selon *Dictionnaire de chinois du Ministère de l'Education nationale. Version révisée*.

⁵ L'accent spécifique des locuteurs natifs du hoklo résulte principalement du fait que ces derniers distinguent difficilement les initiales *ch* de *c*, *sh* de *s* et *zh* de *z* et lisent le phonème final [ŋ] comme [n]. Voir : NORMAN Jerry, *Chinese*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 181-244.

Nous devinons aussi que la réunion sert de prétexte à la rencontre d'un certain monsieur Hou et de Guimei, la femme de la cuisine, en vue d'un mariage.

Les cinq premières pages de l'édition de 1981 du roman et les cinq premières minutes du film décrivent en détail l'endroit qu'habitent Guimei et la famille de sa cousine et mettent en scène la première rencontre des deux protagonistes. Les deux débuts nous permettent, par ailleurs, de nous faire une idée des personnages, de leur origine, de leur milieu, de leur passé et de leur situation au moment où l'événement se produit. Cependant, le cadre dépeint dans les deux passages ainsi que les objets s'y trouvant, n'ont objectivement rien de particulièrement « taïwanais », à part peut-être les cigarettes Nouveau paradis, un produit taïwanais, que fume la cousine de Guimei dans le roman. La cuisine rudimentaire, la pièce où les personnages se réunissent, le harcèlement des moustiques, la chaleur accablante, l'immeuble du film où s'entassent plusieurs familles, les stands ambulants, le couloir par lequel passe Guimei dans le film, la pastèque, le ventilateur, la grande bouilloire métallique, la thermos, les tenues des personnages ainsi que les bruits environnant peuvent certes paraître familiers au lecteur ou au spectateur habitant Taiwan, mais ne constituent pas une preuve irréfutable que l'événement se déroule à Taiwan. Nous savons toutefois que le lieu de l'action se trouve à Taiwan, et plus précisément à Taipei, parce que, avant tout, l'identité taïwanaise du lieu est directement évoquée dans les échanges des personnages.

A. Indiquer Taiwan comme lieu de l'action

1. À travers des noms de lieu

L'indication directe des noms de lieux taïwanais est souvent utilisée dans les œuvres écrites pour situer le lieu de l'action. Dans la nouvelle « Graines de Sésame » (1983) de Liao Huiying, on trouve Taichung, Taipei et la route qui traverse l'île d'est en ouest (*Hengguan gonglu* 橫貫公路). Quant à *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) de Xiao Sa, à part Taiwan et Taipei, il y est également question de Tainan et de Kaohsiung. Les références géographiques à la ville de Taipei sont particulièrement abondantes chez Xiao Sa : le Mont Yangming où se trouvent la magnifique villa des Wei, futurs employeurs de Guimei et son mari, et son jardin, le Mont Guanyin au crépuscule que l'on peut apercevoir depuis la maison, le fleuve Danshui qui perce les collines verdoyantes entourant le bassin de Taipei pour se jeter dans la mer au nord, la rue Lanzhou où habite le couple que forment Guimei et Hou Yongnian avant leur départ aux États-Unis, une ruelle conduisant à l'avenue Ren'ai dans laquelle ils ouvrent leur restaurant

Xiafei zhi jia, l'avenue Zhongshan Nord où la fille aînée Zhengfang fait fabriquer sur mesure une paire de bottines en cuir et où la femme du frère de Zhengfang, Zhengxing, pense ouvrir une boutique de luxe, ainsi que le quartier Ximending où Zhengfang et Wei Zhendong, un soupirant, vont une fois au cinéma et dînent dans un restaurant japonais.

Le nom de Taiwan est mentionné dès le troisième paragraphe de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) dans la locution « *chu lai Taiwan* 初來台灣 »⁶. Les événements qui ont coûté toutes leurs économies à Yunfang et à son concubin et associé trafiquant prennent place sur les quais de Jilong (*Jilong matou* 基隆碼頭). Le père de Juanjuan, l'amie prostituée de Yunfang, se rend souvent à Yilan 宜蘭, non loin de Su'ao 蘇澳. À la fin de la nouvelle, c'est dans un asile au bord de la mer à Xinzhu 新竹 que Juanjuan est internée. Certes, à aucun moment de la nouvelle, le nom de Taipei n'est mentionné, mais on repère des noms de rue de Taipei tels que la rue Ningbo Ouest (*Ningbo Xijie* 寧波西街) qu'habite Yunfang avant de rencontrer Juanjuan, et la rue Jinhua 金華 où se trouve le nouvel appartement. Il existe également des sites à proximité de la capitale, comme la rivière Danshui où la bien-aimée du musicien Lin Sanlang s'est noyée, et le bourg de Sanchong 三重 où Juanjuan et le gangster Ke Laoxiong mangent un repas-offrande lors de la fête des Fantômes (*Zhongyuanjie* 中元節). Tout indique que la majorité des événements racontés dans la nouvelle a lieu à Taipei.

Le procédé consistant à révéler directement l'identité du lieu est également employé dans les films, quoique moins fréquemment. Le nom du lieu de l'action est parfois directement communiqué en surimpression à l'écran comme dans « La Grande poupée du fils » de Hou Hsiao-hsien. Après un générique d'une minute et demie sur fond noir accompagné d'une musique mélancolique, apparaît la silhouette floue d'un homme dans un étrange accoutrement, une tignasse ébouriffée coiffée d'un haut chapeau conique, un tambourin dans la main droite, le visage peint en blanc, la bouche cerclée de rouge sous un nez de clown, l'homme porte deux pancartes publicitaires, l'une devant lui et l'autre sur le dos. Derrière lui, se déploie une jungle d'enseignes très colorées en caractères chinois traditionnels. À 1 minutes 58, on lit en surimpression à la droite de l'écran d'abord en caractères chinois traditionnels « 民國五十一年⁷ » et en chiffres arabes « 1962 ». Les six caractères indiquent « l'an 51 de *Minguo* », c'est-à-dire « l'an 51 de la République ». Le lieu exact de l'action est ensuite indiqué, de nouveau à

⁶ « Au début, quand j'ai émergé à Taiwan, (...) » BAI Xianyong, « Fleur d'amour solitaire » dans *Gens de Taipei*, traduit par André Lévy, Arles, Jacques Picquier, 2000, p. 147.

⁷ *Minguo wushiyi nian*.

droite de l'écran : Zhuqi 竹崎, nom d'un bourg à l'est de Jiayi 嘉義, grande ville du sud-est de l'île.

Le film *Fleur d'amour solitaire* (1985) est un autre exemple. Le lieu et l'époque de l'action du film sont indiqués à deux moments. À 2 minutes 30, on lit en surimpression au centre de l'écran huit caractères chinois précisant l'époque représentée, « À la fin de l'Occupation japonaise » et le lieu de l'action, « Taipei »⁸ ; à la minutes 36, sur la Porte du Nord, l'édifice daté de 1884⁹ trônant au milieu de l'image, six caractères chinois accompagnés d'une traduction anglaise nous apprennent que ce qu'on voit est Taipei dans les années quatre-vingt de l'ère commune¹⁰. *Puceau* (1984) affiche le nom de la ville « Kaohsiung » en caractères chinois¹¹ dès le début du film, accompagné d'une date en chiffres arabes : 1965.

Il arrive que ce soit le nom affiché sur le panneau de la gare, sur celui d'un arrêt de bus, voire sur un panneau d'affichage de la mairie, qui révèlent l'identité de l'endroit. Dans *Puceau* (1984), le nom de Kaohsiung a en réalité déjà été communiquée par quatre caractères chinois traditionnels apparus en haut d'un édifice : « *Gaoxiong chezhan* 高雄車站 (Gare de Kaohsiung) ». Le récit du film *Un été chez grand-père* suit le trajet en train de An'an et sa petite sœur escortés par leur oncle, de Taipei à Tongluo 銅鑼, petite ville qu'habitent les grands-parents des enfants. On voit d'abord le nom de Taipei sur un quai de la gare, puis celui de Miaoli 苗栗 sur le quai où s'arrête un moment le train quand descend la copine de l'oncle, et enfin, le nom de Tongluo sur la façade d'une gare. Danshui comme lieu de l'action de *L'Histoire de Petit Bi* (1983) est révélé à plusieurs reprises dans le film. À la minute 45, on voit le nom de Danshui sur le panneau d'affichage de la mairie que croise madame Bi accompagnant son amie pour prendre le bus de retour, puis de nouveau, sur le panneau d'un arrêt de bus indiquant « Commissariat de Danshui ». Le même procédé est employé dans *Fleur d'amour solitaire* (1985) qui s'ouvre sur une rue animée où l'on voit, suspendue à un bâtiment du côté droit de la rue, une enseigne affichant « *Dadaocheng shitang* 大稻埕食堂 (Restaurant

⁸ En chinois, *Riju shidai moqi, Taipei* 日據時代末期, 台北

⁹ « Taipei fucheng Beimen 台北府城北門 (Porte du Nord de la Cité-gouvernement Taipei) », dans *Wikipedia* [en ligne], 25 avril 2020. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%87%BA%E5%8C%97%E5%BA%9C%E5%9F%8E%E5%8C%97%E9%96%80> . [Consulté le 30 avril 2020].

¹⁰ En chinois : *Qishi niandai Taipei* 七十年代台北 (années soixante-dix [de la République]).

¹¹ Gaoxiong 高雄.

Dadaocheng) ». Dadaocheng est l'ancien quartier commercial de l'ouest de Taipei, au bord de la rivière Danshui¹².

Mais les noms de lieu ne sont pas seulement utilisés pour nommer les localités, ils fournissent aussi des informations sur l'histoire de Taiwan, sur l'origine des personnages, sur leur vie quotidienne et sur la société taïwanaise.

Évoquer l'histoire de Taiwan

Dans les œuvres dont l'action est située dans la Taiwan du passé, l'emploi d'anciens noms de lieu taïwanais donne aux textes une couleur d'autrefois. Le roman *La Source* (1978) de Zhang Yi mentionne plusieurs villes ou ports importants de l'île, comme le grand port du sud Anping 安平, le port du nord Qilong 雞籠¹³ ainsi que la Cité-gouvernement (*Fucheng* 府城, actuellement la ville de Tainan) où, au chapitre 67 du livre, se rend le héros Wu Linfang pour soumettre sa pétition à Shen Baozhen, l'éminent commissaire de l'empereur Guangxu. L'action de *La Source* (1978) se concentre cependant à l'ouest du centre de l'île, dans un triangle d'environ 15 kilomètres carrés, entre la petite ville portuaire de Tunxiao 吞霄¹⁴, le bourg de Maoli 貓裡¹⁵ et le village frontalier de Shiweiqiang 石圍牆.

Le nom de lieu est parfois riche de renseignements historiques à propos de Taiwan. C'est par exemple le cas de la rue Zhongzheng Nord¹⁶ dans la nouvelle « La Grande poupée du fils » (1968) de Huang Chunming. Zhongzheng est en effet l'un des prénoms d'usage de Chiang Kai-shek. Beaucoup de rues ont été nommées Zhongzheng à Taiwan pour rendre hommage au généralissime, ou plutôt, pour lui vouer une forme de culte de la personnalité. Malgré la fin de l'hégémonie du Parti nationaliste et les protestations contre les vestiges de l'ère autoritaire, la plupart des rues Zhongzheng ont conservé leur nom¹⁷. En ce qui concerne la rue Jinhua et la rue Ningbo Ouest qui apparaissent dans la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970), et la rue Lanzhou dans *La Maison de l'avenue Joffre* (1981), elles sont nommées d'après des villes de

¹² XU Peiyao 徐培堯, « *Dadaocheng jiu shi wo de jia* » : *waigong, waipo de chengshi jiyi yu lishi kongjian tanjiu* « 大稻埕就是我的家 » : 外公, 外婆的城市記憶與歷史空間探究 (« *Mon "chez moi" se trouve à Dadaocheng* » : *Souvenir urbain de mes grands-parents et étude historique de l'espace*), Mémoire de master en Sociologie, Dongwu Daxue, Taipei, 2012.

¹³ Jilong d'aujourd'hui.

¹⁴ Tongxiao 通霄 d'aujourd'hui, situé à 25 kilomètres au sud-ouest de Miaoli.

¹⁵ L'actuelle ville de Miaoli 苗栗市.

¹⁶ Zhongzheng Beilu 中正北路. HUANG Chunming, « Erzi de da wan'ou (La Grande poupée du fils) », p. 22.

¹⁷ « Zhongzheng Lu 中正路 (Rue Zhongzheng) », dans *Wikipedia* [en ligne], 23 décembre 2019. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E6%AD%A3%E8%B7%AF> . [Consulté le 30 avril 2020].

Chine continentale : Jinhua est une préfecture de la province du Zhejiang, célèbre pour ses jambons, Ningbo une municipalité ainsi que le port principal du Zhejiang, et Lanzhou est la capitale de la province du Gansu. Les noms de rue confèrent ainsi aux œuvres une dimension historique.

La modification des noms de lieu fait ressentir, aussi, l'évolution de l'espace au cours du temps. Le lecteur apprend à la page 458 de *Rue des Osmanthes* (1977) que Taipei avait pour nom Dajiaruibao 大加蚋堡¹⁸ à l'époque japonaise, et plus tard dans le roman, qu'en l'an 34 de la République, année du départ des Japonais, Linshigang 林石港, la petite ville où habite la belle-famille de l'héroïne Tihong, est désormais devenue le canton de Dongshi 東石¹⁹.

Présenter un aspect de la société taïwanaise ou de la vie quotidienne des Taïwanais

Bien que n'ayant pas la précision topographique du roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981), la nouvelle « Graines de sésame » (1983) adopte un autre procédé qui permet à la fois de situer le lieu de l'action dans une ville spécifique taïwanaise et de révéler une facette de la vie quotidienne des Taïwanais ou un aspect de la société. Par exemple, de retour de Taichung, la mère de A Hui donne pour petit-déjeuner à chacun de ses enfants la fameuse brioche aux lentilles rouges de la pâtisserie Yifutang 一福堂 de Taichung. Après l'admission de A Hui dans le meilleur collège de Taipei, nous lisons qu'au moment de l'inscription, son père répète fièrement : « Dans tout Taipei il n'y a que vous qui portiez ce genre d'uniforme. » Il ne fait aucun doute pour les lecteurs taïwanais que l'établissement scolaire en question est le collège appartenant au Premier lycée pour filles de Taipei (*Beiyinü* 北一女)²⁰ dont l'uniforme composé d'un haut vert foncé et d'une jupe ou de pantalons noirs fait des envieux. De nombreux écrivains adoptent la même méthode qui consiste à faire appel à la familiarité des lecteurs avec les lieux mentionnés. Dans *La Maison de l'avenue Joffre* (1981, dont l'action se situe à Taipei, les noms de lieux ne sont pas, pour ceux qui connaissent Taipei, de simples noms

¹⁸ Il s'agit du nom d'une zone administrative créée par le gouvernement des Qing dans l'endroit où se trouve l'actuel Taipei. Le nom provient peut-être de Ketagalan, nom donné par les aborigènes, anciens habitants de Taipei.

¹⁹ *Dongshi Xiang* 東石鄉. XIAO Lihong (Hsiao Li-hung 蕭麗紅, *Guihua Xiang* 桂花巷 (*Rue des Osmanthes*), Taipei, Lianjing, 1977, p. 464.

²⁰ À partir de 1968, l'établissement cessa de recruter des collégiens de 5e. Voir : « *Taipei Shili Di-Yi Nüzi Gaoji Zhongxue* 台北市立第一女子高級中學 (Taipei First Girls High School) », dans *Wikipedia* [en ligne], 14 avril 2020. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%87%BA%E5%8C%97%E5%B8%82%E7%AB%8B%E7%AC%AC%E4%B8%80%E5%A5%B3%E5%AD%90%E9%AB%98%E7%B4%9A%E4%B8%AD%E5%AD%B8> , 14 avril 2020. [Consulté le 1 mai 2020].

propres, mais renseignent sur la vie quotidienne des personnages, sur les quartiers qu'ils fréquentent et sur les gens qu'ils croisent. Le Mont Yangming est connu pour ses villas luxueuses et ses habitants qui appartiennent à la bonne société taïwanaise ou bien sont des ressortissants de pays occidentaux ; l'avenue Zhongshan Nord est bordée de boutiques haut de gamme, et Ximending est le quartier que les habitants de Taipei affectionnent pour leurs sorties. Par ailleurs, Xiao Sa fait travailler le personnage Hou Yongnian au Grand Hôtel de Taipei dont le nom et le prestige sont connus de tous les Taïwanais. Enfin, dans la nouvelle « L'Histoire de Petit Bi » (1982), le magasin *Shengsheng pixie* (« Chaussures Shengsheng ») où monsieur Bi achète des chaussures pour ses enfants²¹ fait partie d'une célèbre chaîne de magasin de chaussures²². Dans l'adaptation *L'Histoire de Petit Bi* (1983), le nom *Shengsheng pixie* s'affiche sur une boîte de chaussures que monsieur Bi tient à la main en rentrant chez lui²³.

Révéler les origines des personnages

Les noms de lieu taïwanais révèlent parfois l'origine des personnages. Il nous semble assez rare, dans les œuvres littéraires taïwanaises datant d'avant la fin des années quatre-vingt comme dans les films de la même période, que les personnages s'identifient eux-mêmes comme *Taiwanren* 台灣人 (« Taïwanais ») ou qualifient ainsi quelqu'un d'autre. *La Source* (1978) de Zhang Yi qui situe clairement son action à Taiwan et qui s'efforce de préciser l'appartenance de ses personnages n'utilise jamais le terme « *Taiwanren* ». *La Cité des douleurs* sorti en 1989 est peut-être la seule œuvre du corpus dans laquelle les personnages se disent « Taïwanais ». Par exemple, à la minute 94 du film, on voit qu'une milice hoklo monte dans un train arrêté à un quai de gare. Des hommes armés de bâton cherchent à repérer les personnes d'origine continentale parmi les passagers en leur posant des questions en hoklo. Parmi les passagers se trouve le héros du film, Bun-tshing²⁴. Un homme le regarde de manière suspicieuse et lui

²¹ ZHU Tianwen (Chu T'ien-wen), « Xiao Bi de gushi (L'Histoire de Petit Bi) » dans *Zuihao de shiguang* 最好的時光 (*La meilleure époque*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 11.

²² ZHUANG Yongming 莊永明, « Qing dajia gaosu dajia – Shengsheng pixie 請大家告訴大家 – 生生皮鞋 (Parlez-en autour de vous – Chaussures Shengsheng) », *Zhuang Yongming shufang* 莊永明書坊 (*Librairie de Zhuang Yongming*) [en ligne], 27 décembre 2010. URL : http://jaungyoungming-club.blogspot.fr/2010/12/blog-post_27.html. [Consulté le 7 mai 2018]. La citation se trouve à la page 11 du livre.

²³ À la minute 66 du film.

²⁴ Dans le film, le prénom du héros est, affiché en caractères, Wenqing 文清, mais June Yip choisit « Bun-ch'ing » (YIP June, *Envisioning Taiwan : Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, op. cit. p. 95). Le nom du protagoniste est Huanqing 煥清 dans le séquençier rédigé par Zhu Tianwen et Wu Nianzhen, et est transcrit en « Huan-tshing » dans la traduction de Gwennaël Gaffric (CHU Tien-wen et WU Nien-jen, *La Cité des douleurs. Scénario original du film de Hou Hsiao-hsien*, traduit par Gwennaël Gaffric, Paris, L'Asiathèque, 2015). Comme nous adoptons la transcription du *Dictionnaire des mots usuels du hokkien taïwanais du Ministère de l'Éducation nationale* dans la présente étude, nous retenons donc « Bun-tshing ».

demande : « D'où es-tu ?²⁵ ». Bun-tshing, devenu sourd à l'âge de huit ans, devine la question plus qu'il ne l'entend, et, afin d'échapper aux coups, s'efforce de répondre, avec difficulté : « *Gua, Tai-uan-lang*.²⁶ » (« Moi, Taïwanais. »)

Il arrive en revanche plus souvent que les personnages se disent ou soient désignés comme originaires de telle ou telle localité taïwanaise. C'est le cas de monsieur Jian de la nouvelle « Un char à bœufs pour dot » (1967). Monsieur Jian est connu comme *Lugangzai* 鹿港仔 ou *Lugangren* 鹿港人, « Lugangais », une personne qui vient de la ville de Lugang. Juanjuan de « Fleur d'amour solitaire » (1970) est originaire de la campagne de Su'ao.

2. En nommant les communautés auxquelles appartiennent les personnages

Rares sont les œuvres qui révèlent l'appartenance des personnages à telle ou telle communauté taïwanaise sans précision sur les langues qu'ils parlent ; le roman *La Source* (1978) est incontestable l'œuvre du corpus qui s'intéresse le plus aux différentes communautés de Taiwan. Parmi les Han de Taiwan, le roman distingue bien les Hakka des Hoklo. Entre les termes en chinois habituellement employés pour désigner une personne de la communauté hoklo tels que *Fulaoren* 福佬人, *Helaoren* 鶴佬人, *Heluoren* 河洛人 et *Minnanren* 閩南人, c'est le dernier qui est retenu. Le « *Minnan* » signifie « le Sud de la province du Fujian ». À part Jiang Wan, les personnages principaux de *La Source* (1978) sont tous Hakka. Il paraît clair que le récit est raconté d'un point de vue hakka même si le narrateur reste discret sur ce point. L'auteur emploie rarement le mot *Kejia* 客家 et se contente de suggestions la plupart du temps, mais il existe toutefois des moments où l'appartenance hakka des personnages devient manifeste. Par exemple, le lecteur apprend dès le début du roman que les parents de Wu sont originaires de Jiaying 嘉應 dans la province du Guangdong, région où les Hakka sont majoritaires. Il faut attendre quelques pages pour que l'on soit sûr qu'ils appartiennent bien au groupe hakka grâce au récit que fait le père de son conflit avec les ouvriers hoklo²⁷. Car non seulement le père est la seule personne qui ne parle pas *Minnanhua*, « la langue des Minnan » sur le quai du port où il travaille, mais encore ses anciens collègues l'appellent explicitement

²⁵ « *Li to-ui lang ?* »

²⁶ Comme il dit ces mots avec hésitation et avec un accent étrange, l'homme lui pose de nouveau la même question mais cette fois-ci en japonais. Bun-tshing n'arrive plus à répondre. Son ami arrive à temps et empêche qu'il ne soit sévèrement battu comme des passagers d'origine continentale dans le train.

²⁷ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, op. cit., p. 11.

« Hakka ». Dans *La Source* (1978), un Hakka est souvent désigné comme *Guangdongren* 廣東人, « personnes du Guangdong », par opposition aux *Minnanren*, « personnes du Sud du Fujian »²⁸. C'est le cas dans la série de conflits armés entre les différentes communautés du début du chapitre 20. Cela nous permet de deviner également l'identité hakka du *Guangdongren* Wu Duan. Quant à l'interprète officiel des autorités, Qiu Lie, il parle avec l'accent du pays natal de Wu Linfang²⁹ et son fils Qiu Gou parlait hakka à Wu Linfang et à Jiang Wan.

Les colons chinois sont presque toujours identifiés comme *Hanren* 漢人 même s'il arrive qu'ils soient qualifiés de *pingdiren* 平地人, « personnes des plaines »³⁰, par opposition aux « personnes des montagnes ». Pour ce qui concerne les personnages aborigènes, quoiqu'il existe quelques emplois occasionnels du mot péjoratif *fan* 番, « barbare », les aborigènes sont généralement désignés comme *shanliren* 山裡人 ou plus rarement *shandiren* 山地人, mots signifiant tous deux « personnes des montagnes ». Or, le mot *Minnanren* ne permet pas, contrairement à *Fulaoren*, à *Helaoren* et à *Heluoren* d'identifier une personne comme habitant de Taiwan puisqu'une personne du Sud du Fujian est également un *Minnanren*. À vrai dire, aucun des termes *Kejiaren*, *Minnanren*, *shanliren* ou *shandiren*, ne renvoie spécifiquement à Taiwan ; sans les noms de lieu taïwanais, il serait difficile, en s'appuyant uniquement sur les mots indiquant l'origine des personnages, de situer le lieu de l'action de *La Source* (1978) à Taiwan. Il nous semble que ce qui rend Taiwan reconnaissable, dans le cas de *La Source*, n'est pas la présence de telle ou telle communauté seule, mais plutôt la coexistence de toutes les communautés, l'opposition entre *Hanren*, *pingdiren* et *shanliren*, ainsi que l'allusion à l'immigration des Chinois du continent dans l'île.

Il nous semble, en revanche, que la révélation de la qualité de *waishengren* par Yunfang dans la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) indique bien la taïwanité du lieu. Yunfang juge qu'elle s'est plutôt bien débrouillée dans la vie. Car, « pour une *waishengren* comme moi³¹ », « frayer au [Mayflower³²] avec les petites poulettes locales (dans le texte chinois : « *xiaochamou* 小查某 ») et parvenir quand même, au fil des années, à se faire une somme

²⁸ Il faut toutefois noter que, même si une importante communauté Hakka vit dans la province du Guangdong, un *Guangdongren* n'est pas forcément un Hakka.

²⁹ « *Xiangyin* 鄉音 » dans ZHANG Yi, *Yuan* (*La Source*), *op. cit.*, p. 83.

³⁰ *Ibid.*, p. 90.

³¹ En chinois : *ping wo yi ge waishengren* 憑我一個外省人. Voir : BAI Xianyong 白先勇, « *Gulianhua* 孤戀花 (Fleur d'amour solitaire) » dans *Taibeiren* 台北人 (*Gens de Taipei*), Taipei, Erya, 2002, p. 144.

³² Le nom du bar est en italique dans la traduction.

rondelette, c'est du mérite, y a pas à dire. »³³ Il est probable que l'appellation de « *waishengren* » est exclusivement employée à Taiwan pour parler des immigrants chinois de 1949 et de leurs descendants, puisqu'en Chine populaire, pour parler d'une personne originaire d'une autre province, on a coutume d'évoquer directement le nom de la province en question. Ainsi, l'étiquette de « *waishengren* » que s'attribue Yunfang nous permet de nous rendre compte de l'identité taïwanaise du lieu où se trouve l'héroïne. Par ailleurs, le mot « *xiaochamou* » qui n'a aucun sens pour un locuteur du mandarin se lit en réalité « *sio-tsa-boo* » et il s'agit du terme hoklo un peu vulgaire pour « filles, jeunes femmes ». Les consœurs de Yunfang sont Hoklo et l'on entend sans doute parler hoklo au Mayflower. Pour ces deux raisons-là, la remarque de Yunfang qui ne contient aucun nom de lieu taïwanais identifie Taiwan comme lieu de l'action.

Nous n'avons trouvé dans le corpus que deux occurrences du terme « *waishengren* », couramment utilisé à Taiwan pour parler des immigrants continentaux de 1949 et de leurs descendants : il est employé par la Yunfang de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970)³⁴ et dans *La Cité des douleurs* (1989). En ce qui concerne le mot courant désignant un Taïwanais de souche, « *benshengren* », nous n'en repérons aucun emploi, ni dans les textes écrits de notre étude ni dans les adaptations. Il existe toutefois une différence de taille entre l'emploi de *waishengren* par Yunfang et celui des personnages de *La Cité des douleurs*. Alors que ces derniers ne considèrent pas un *waishengren* comme l'un des leurs, l'attitude de Yunfang vis-à-vis des Taïwanais de souche et de Taiwan est plus ambiguë ; nous y reviendrons plus longuement dans la dernière partie de l'étude. Dans *La Cité des douleurs*, le manque de sympathie des Taïwanais de souche à l'égard des *waishengren* se manifeste dans leur utilisation du terme « *Tńg-suann-e* » et de son diminutif « *a-suann-e* », termes hoklo familiers parfois dotés d'une connotation péjorative pour « celui qui vient de Tangshan 唐山 », pour désigner les Chinois du continent.

Le nom « Tangshan » mérite notre attention. D'après le *Grand Ricci numérique - Dictionnaire encyclopédique de la langue chinoise*, plusieurs localités chinoises s'appellent Tangshan, mais pour les Chinois d'outre-mer, le terme est généralement utilisé pour désigner la Chine continentale. Notons que non seulement « Tangshan » n'inspire pas toujours des sentiments négatifs, mais encore « celui qui vient de Tangshan » n'est pas forcément tenu pour un Autre. D'autre part, quelques œuvres du corpus montrent que l'origine Tangshan d'un personnage peut faire partie de son identité taïwanaise. Le narrateur du texte écrit d'*Un navire*

³³ Traduction de André Lévy, dans BAI Xianyong, « Fleur d'amour solitaire », p. 148.

³⁴ BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d'amour solitaire) », p. 144.

dans *l'immensité de l'océan* (1972) révèle l'origine Tangshan de sa famille³⁵. Au début de l'adaptation *La Source* (1980), le spectateur voit également que les hommes qui se réunissent dans la rue boueuse d'une ville non identifiée disent avec fierté venir de Tangshan. Au demeurant, comme le mot « *waishengren* », « celui qui vient de Tangshan » peut signifier à la fois « celui qui vient de la Chine continentale » ou « descendant de la personne en question ». Interrogée sur son origine, la petite fille A Xin de la nouvelle « *Bambou vert* » (1977) répond toujours qu'elle est *changshan zai* 長衫仔. Nous supposons qu'elle ne se désigne pas comme « celle qui porte une longue chemise », qui se dit en hakka, *congsam-e*, mais comme « celle qui vient de Tangshan », la prononciation de *congsam-e* étant assez proche de celle de *Tongsan-e*,

Le narrateur du roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) suggère, quant à lui, la qualité de *waishengren* des personnages sans l'évoquer explicitement. Dans le début de l'œuvre, avant que la cousine de Guimei ne se mette à parler de son *laojia*, de se plaindre de la chaleur de Taiwan, et de comparer Taipei avec Shanghai, des éléments du monologue intérieur de Guimei nous font déjà soupçonner que l'héroïne est *waishengren* et que l'action se situe à Taiwan. Le passage rapporte l'hypothèse de Guimei concernant la véritable raison de sa cousine pour lui avoir fait quitter son *jiaxiang* 家鄉 (« pays natal »), sa *jia li* 家裡 (« la maison »), et de l'avoir emmenée avec elle (« *dai chulai* 帶出來 » en chinois, littéralement, « emmener de », « sortir »). Tout en dévoilant le fait que les personnages sont des immigrés et non des habitants indigènes, ces mots suggèrent également que le pays natal pour ces derniers n'est plus un endroit où l'on a envie de rester mais là d'où l'on cherche à tout prix à s'évader. L'identité de *waishengren* des personnages ne tardera pas à être confirmée par l'évocation, dans la conversation entre personnages dès l'arrivée de Guimei au salon, de l'exode de 1949 et de l'installation des immigrés continentaux à Taiwan.

Dans le cas des œuvres du corpus, l'identité taïwanaise de l'espace peut être directement évoquée par la communication des noms de lieu taïwanais ou être suggérée à travers le rapport de Taiwan avec la Chine continentale et les vagues d'immigration chinoise.

B. « Voir » Taiwan

Les deux débuts mentionnés plus haut, celui de *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) et celui de son adaptation *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), laissent entrevoir la difficulté de rendre reconnaissable Taiwan comme lieu de l'action à travers une simple

³⁵ ZHENG Fengxi, *Wangyang zhong de yi tiao chuan* (*Un navire dans l'immensité de l'océan*), *op. cit.*, p. 1.

description de l'espace. Cependant, l'idée selon laquelle il serait impossible d'identifier Taiwan dans les œuvres écrites ou dans les films sans que le pays soit directement nommé paraît improbable. De fait, quels sont les moyens dont disposent les auteurs pour rendre Taiwan reconnaissable ?

Est-ce qu'un paysage plus rural est plus susceptible de révéler l'identité taïwanaise du lieu ? La nouvelle « Graines de Sésame » (1983) dépeint le village où habite la famille de A Hui avec des mots tels que « rizière³⁶ », « verger³⁷ », « aire de séchage des grains³⁸ », « clôture en bambou³⁹ ». Nous savons qu'elle élève un coq, des poules et des dindes dans l'arrière-cour de la maison⁴⁰. On lit dans le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) que, non loin de la maison de la cousine, il y a une bamboueraie et un potager⁴¹. Sur le chemin de l'appartement de madame Xia, à qui Guimei emprunte de l'argent en mettant ses bijoux en gage, se trouve un magasin d'encens⁴² et un vendeur de tisane glacée aux racines de lotus⁴³. Et, dans la nuit, il arrive que l'on entende le bruit du pipeau d'un masseur et le sifflement de la bouilloire du marchand d'infusion de farine de blé grillée⁴⁴. Bien que ce soient des éléments qui contribuent fortement à la couleur locale, rien ne nous permet de conclure qu'on se trouvent bien à Taiwan.

Taiwan serait-elle alors reconnaissable grâce à la description de son milieu et de ses ressources naturelles ? La première page de *La Source* (1978) ressemble à une célébration de Formose. Le narrateur rappelle les dangers encourus par les immigrants illégaux avant le changement de politique du gouvernement chinois sous les Qing. À la question de savoir pourquoi tant de gens essaient néanmoins de tenter leur chance, il répond : « Pose cette question aux rizières verdoyantes qui s'étendent jusqu'à l'horizon, aux cannes à sucre, aux feuilles de thé, au camphre, aux paillettes d'or ! » C'est une véritable déclaration d'amour à Taiwan. Dans la foule se trouve un certain Wu que les expériences réussies de certains immigrants ont décidé à effectuer la traversée réputée périlleuse et qui croit qu'un travail assidu assurera un meilleur avenir à sa famille. C'était effectivement une conviction partagée par une multitude d'immigrants chinois. Même si les malheurs semblent suivre les Wu à Taiwan, ils restent

³⁶ *Daotian* 稻田. LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p. 15 et p. 19.

³⁷ *Guoyuan* 果園. *Ibid.*, p. 15 et p. 16.

³⁸ *Shaiguchang* 曬穀場. *Ibid.*, p. 20.

³⁹ *Zhuli* 竹籬. *Ibid.*, p. 19, p. 20.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21 et p. 22.

⁴¹ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia* (*La Maison de l'avenue Joffre*), *op. cit.*, p. 8.

⁴² *Ibid.*, p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

optimistes. Au chapitre 2, madame Wu, malade depuis son arrivée, parle à son fils de l'histoire de l'île, des fruits merveilleux qu'elle donne tout au long de l'année, et de la légende selon laquelle Taiwan est une île des immortels où « il suffit d'être sincère, honnête et travailleur pour réussir. » Le roman dépeint également la beauté de la nature taïwanaise. Un matin au début de l'été, la vallée noyée dans un brouillard épais résonne des bruits d'un ruisseau bordé de lis de montagne de Formose. Sous le regard d'un enfant chinois médusé, un groupe d'aborigènes jouant d'une espèce de flûte en bambou, entourés d'enfants aux pieds nus jouant et riant, passe par un sentier, tandis que, non loin, des cerfs et des lièvres gambadent dans les prés⁴⁵. La montagne taïwanaise abrite également des animaux sauvages exceptionnels tel que le joli oiseau vert à longue queue et aux bec et pattes rouges⁴⁶ que Wu Linfang enfant aperçoit un autre matin. C'est la vue de la chaîne des montagnes émeraudes de Taiwan qui nourrit l'espoir chez le héros et affermit sa volonté et son envie de lutter⁴⁷. Mais la nature taïwanaise peut se révéler également capricieuse et impitoyable. Les catastrophes naturelles sont fréquentes sur l'île : Wu Linfang connaît au moins une période de grande sécheresse (chapitre 20), deux grands tremblements de terre (chapitres 29 et 57) et une pluie diluvienne suivie d'une inondation (chapitre 36). C'est justement un typhon particulièrement violent qui permet à Zheng Fengxi, l'enfant d'*Un navire dans l'immensité de l'océan* (1972), de quitter le hameau où il élève des canards et de retourner dans la maison parentale⁴⁸. Mais ces paysages de rizières et de plantations de thé et de montagnes verdoyantes existent dans de nombreux endroits de l'Asie du Sud-Est, et la menace des tempêtes, des inondations et des tremblements de terre pourrait aussi bien faire songer à l'Indonésie ou à d'autres régions. Par ailleurs, même si le narrateur de *La Source* (1978) décrit assez fidèlement l'apparence de la pirolle de Taïwan, l'oiseau bleu à longue queue et aux bec et pattes rouges, ce n'est peut-être pas suffisamment spécifique pour que l'on pense à Taiwan.

À la différence des textes écrits qui comptent sur les mots pour la description, les adaptations cinématographiques peuvent s'appuyer sur les images cinématographiques et les sons. Est-ce que pour cette raison l'identité taïwanaise du port de pêche que dépeint le début du film *Les Jours passés à regarder la mer* de Wang Tong est parfaitement identifiable ?

⁴⁵ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, op. cit., p. 32.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27. Sans doute l'oiseau en question est-il un *Urocissa caerulea*, pirolle de Taïwan. Mais cet oiseau célèbre est plutôt de couleur bleue. Peut-être l'auteur s'est-il fié à la description de Lian Heng 連橫 dans *Taiwan tongshi* 台灣通史 (*Histoire de Taiwan*) sans pouvoir voir l'oiseau de ses propres yeux au moment de l'écriture du roman. Car Lian Heng a employé le caractère *cui* 翠 pour parler de la couleur des ailes de l'oiseau. Même si *cui* peut indiquer une teinte de bleu, il désigne la plupart du temps la couleur verte.

⁴⁷ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, op. cit., p. 84.

⁴⁸ ZHENG Fengxi, *Wangyang zhong de yi tiao chuan (Un navire dans l'immensité de l'océan)*, op. cit., p. 89-94.

Sur fond de mélodie populaire taïwanaise interprétée par des instruments de musique occidentaux, le titre du film en chinois apparaît au centre de l'écran dans un encadré semi-transparent en même temps que l'image d'une colline au soleil levant émerge du bas du cadre. La caméra se déplace de haut en bas pour nous montrer un paysage de plus en plus étendu : les collines, la mer, la plage puis une plaine traversée par une rivière. L'image est baignée par la lumière solaire. Puis, c'est un plan d'ensemble d'un port de pêche rempli de bateaux. Pendant environ une minute trente, le film prend presque la forme d'un documentaire : on voit des bateaux nombreux, dont certains naviguent en mer et d'autres sont échoués ; des hommes réparent des filets et des coques de navire, deux ou trois personnes se reposent à l'ombre d'un navire, un vendeur dort dans un coin ombragé, un homme descend à vélo une ruelle qui mène au port, tandis que sur une petite terrasse qui donne sur la mer, des femmes désœuvrées et légèrement vêtues se maquillent, bavardent ou font signe aux passants. Ensuite, pendant quelques secondes, on voit en plan rapproché une femme assise dans un train près d'une fenêtre derrière laquelle défile le paysage. Un peu plus tard, deux femmes et un homme apparaissent dans le couloir d'une maison. À l'entrée du couloir dont les murs sont de bois, un rideau fait office de porte. Les deux femmes tiennent chacune un bassinnet d'eau. Celle qui porte une robe échancrée⁴⁹ invite, en mandarin avec un léger accent hoklo, l'homme à revenir. À l'extérieur, un petit garçon se faufile discrètement dans une cour encombrée de corbeilles en osier et de meubles en bois abandonnés : il cherche son ballon. Dans un coin de la cour, il y a un grand lavabo en béton au-dessus duquel sont rangés des gobelets et des brosses à dents ; des serviettes sont suspendues sur un fil. Sous le lavabo se trouvent de grandes bassines de zinc. La femme en décolletée sort de la maison, rend le ballon au garçon et échange affectueusement quelques mots en mandarin avec lui.

Wang Tong fait preuve d'un très grand souci pour les décors, les accessoires et les tenues des personnages dans le but de dresser un portrait fidèle du cadre de vie de la campagne taïwanaise ou de celui d'un village de pêcheurs taïwanais. Cependant, il n'est pas sûr que l'on ne retrouve pas les mêmes décors et les mêmes objets dans n'importe quel village côtier du sud-est de la Chine continentale⁵⁰. La description du paysage ou des milieux naturels, que ce soit

⁴⁹ C'est la femme du train !

⁵⁰ Ce n'est certainement pas un hasard si Hou Hsiao-hsien a tourné au Fujian des scènes de *La Cité des douleurs* et deux tiers du *Xi meng rensheng* 戲夢人生 (*Maître de marionnettes*) (1993), le deuxième volet de sa trilogie consacrée à l'histoire de Taïwan, après *La Cité des douleurs* et avant *Haonan haonü* 好男好女 (*Good Men, Good Women*) (1995). Le film retrace les trente premières années de la vie du grand maître de marionnette taïwanais, Li Tianlu 李天祿, durant l'occupation japonaise. Selon le cinéaste, la végétation, les rizières, la manière de vivre ainsi que l'architecture du Fujian ressemblent beaucoup à la campagne taïwanaise. Pour Michael Berry, le choix du Fujian comme site du tournage permet de restituer l'ambiance de la Taïwan du début du XX^e siècle. Une grande partie de ce film dont l'ambiance se veut « très taïwanaise » a donc été tournée, paradoxalement, non pas à Taïwan

avec les mots ou avec les images cinématographiques, ne suffit sans doute pas à elle seule à faire reconnaître Taiwan comme lieu de l'action. Dans le cas du film de Wang Tong, il faut attendre des moments ultérieurs du film qui montrent des sites célèbres de l'île, comme le pittoresque village montagnard de Jiufen 九份, la route bordant la falaise qui surplombe l'Océan pacifique et à la fin du film, l'île du Mont Tortue (*Guishan Dao* 龜山島), visible depuis la côte nord-est de Formose, pour que Taiwan devienne parfaitement identifiable sur le plan visuel.

1. Sites et monuments connus

Il n'est pas rare que les films montrent des sites célèbres de Taiwan. Il s'agit d'un procédé propre à l'art cinématographique et difficilement utilisable dans les textes écrits. Jiufen et l'île du Mont Tortue font partie des lieux de prédilection. Jiufen est le principal lieu de l'action de *La Cité des douleurs* (1989). *Fleur d'amour solitaire* (1985) montre à la fin du film, brièvement et de loin, après la triste visite que Yunfang et Lin Sanlang fait à Juanjuan renfermée à l'asile, l'île du Mont Tortue avec au premier plan un bateau en piètre état échoué sur la plage.

L'identité d'une ville spécifique peut être révélée par la présence de lieux ou de monuments connus. C'est le cas de Kaohsiung dans *Puceau* (1984). Le film commence par une image de la gare de Kaohsiung suivie d'une série d'images en noir et blanc de plusieurs sites de la ville, comme l'ancien siège de la mairie de Kaohsiung, l'actuel Musée d'Histoire de Kaohsiung, construit en 1939⁵¹, la rivière Amour (*Ai He* 愛河), le Lac des Lotus (*Lianchi Tan* 蓮池潭), les Pavillons du Printemps et de l'Automne (*Chunqiuge* 春秋閣), le lac Chengqing et le port de pêcheurs de Qijin 旗津. Le réalisateur ne donne pas l'impression de vouloir dépeindre la ville de Kaohsiung comme le cadre de la vie quotidienne des habitants puisque le début du film ressemble plutôt à une projection de diapositives destinées à promouvoir le tourisme dans la ville.

Taipei est peut-être la ville la plus souvent représentée dans le cinéma taiwanais. Par exemple, la capitale de Taiwan apparaît dans huit des dix-sept films du corpus. La ville est le principal lieu de l'action de *Graines de sésame* (1984), de *Fleur d'amour solitaire* (1985), de

mais en Chine continentale. (BAI Ruiwen (Michael Berry), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, *op. cit.*, p. 186.)

⁵¹ *Gaoxiong Lishi Bowuguan* 高雄歷史博物館 (*Musée d'Histoire de Kaohsiung*) [en ligne]. URL : [http://kkm.org.tw/home02.aspx?ID=\\$5001&IDK=2&EXEC=L&DATA=433&AP=\\$5001_HISTORY-0](http://kkm.org.tw/home02.aspx?ID=$5001&IDK=2&EXEC=L&DATA=433&AP=$5001_HISTORY-0). [Consulté le 25 mai 2019].

C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie (1985) et du « Goût de la pomme », la troisième partie du film *L'Homme-Sandwich* (1983). Certains édifices filmés font partie des vestiges du passé, comme la Porte du Nord dans *Fleur d'amour solitaire* (1985), et la Porte Jingfu⁵² ainsi que d'autres bâtiments du quartier du palais présidentiel dans « Le Goût de la pomme », qui datent tous de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle⁵³. On voit au début d'*Un été chez grand-père*, l'Hôpital de l'Université nationale de Taiwan, un bâtiment en briques rouges construit en 1921 par les Japonais⁵⁴, et l'ancienne gare de Taipei. Dans *Graines de sésame* (1984), l'épisode de la sortie de A Hui et de sa mère au grand magasin Huanya nous permet, quant à lui, d'apprécier les immeubles modernes au carrefour de l'avenue Nanjing Est et de l'avenue Dunhua Nord ainsi que le magnifique passage couvert du Huanya avec ses vitrines⁵⁵. En revanche, même si *Premier faux pas* (1979) est célèbre pour ses scènes tournées dans le quartier des prostituées à Taipei, il serait difficile pour un spectateur qui n'a pas fréquenté ce lieu de reconnaître par les images que l'endroit se trouve à Taipei sans la révélation du narrateur à la première minute du film⁵⁶ et notamment la mention du quartier de Wanhua 萬華⁵⁷ en caractères chinois qui s'affiche une minute plus tard.

Les campus universitaires sont souvent utilisés pour suggérer la réussite scolaire des personnages et leur ascension sociale, comme le portail de l'Université nationale de Taiwan qui sert d'arrière-plan dans la photo de famille des Hou prise le jour où les jumeaux du couple obtiennent leur diplôme de fin d'étude universitaire dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985). De même que, dans la réalité, Zheng Fengxi fut admis au département de droit de l'Université Zhongxing et y rencontra sa future épouse, l'adaptation cinématographique de son

⁵² Jingfumen 景福門.

⁵³ LI Mengzhen 李孟臻, *Taipei guji xunli zhi liuyou biji shu yanjiu chuanguo* 台北古蹟巡禮之旅遊筆記書研究創作 (*A Study on Tourist Notebook Creation of the Historic Sites Sightseeing in Taipei*), Mémoire de master en Beaux-arts, Guoli Taizhong Jiaoyu Daxue, Taichung, 2019, p. 51-53.

⁵⁴ TAIDA YIYUAN 台大醫院 (HOPITAL DE L'UNIVERSITE NATIONALE DE TAIWAN), « Taida jianjie 台大簡介 (Présentation sommaire de Taida) », *Taida Yiyuan* [en ligne]. URL : https://www.ntuh.gov.tw/About_Us/aboutNTUH/%E5%BB%BA%E7%AF%89%E4%B9%8B%E7%BE%8E%E8%A5%BF%E5%9D%80.aspx. [Consulté le 7 juin 2019].

⁵⁵ Des années quatre-vingt à nos jours, des immeubles plus majestueux et modernes et des grands magasins encore plus somptueux sont apparus à Taipei. L'ouverture le 27 janvier 1983 du Huanya qui se voulait le plus beau et le plus luxueux de tous a suscité une véritable ferveur populaire. (Voir : ZHANG Zhesheng 張哲生, « 34 nian qian de Taipei Shi Huanya baihuo kaimu guanggao 34年前的台北市環亞百貨開幕廣告 (La publicité pour l'ouverture du grand magasin Huanya de Taipei il y a trente-quatre ans) », *Facebook* [en ligne], 23 janvier 2015. URL : <https://www.facebook.com/zhangzhesheng/posts/10154509907664531>. [Consulté le 25 octobre 2017].)

⁵⁶ Le narrateur révèle qu'il a commencé à « travailler » à Baodouli 寶斗里 dès l'âge de 13 ans. Mais l'endroit nous paraît être beaucoup moins connu que d'autres sites célèbres de la capitale.

⁵⁷ Wanhua est un quartier situé au nord-ouest de Taipei. La prise de vue en plongée montre un grand temple entouré de murs, certainement le célèbre temple de la Montagne des Dragons, *Longshan Si* 龍山寺.

récit biographique, *Un navire dans l'immensité de l'océan*, montre le campus de l'ancienne faculté de Droits et d'économie de l'université⁵⁸.

2. Objets et éléments « taïwanais »

Quoique l'écrit soit moins apte que le film à suggérer l'identité du lieu en montrant des sites ou monuments connus, l'écrivain peut, aussi bien que le réalisateur, faire appel à certains objets typiquement taïwanais pour identifier Taiwan comme lieu de l'action, comme les cigarettes Nouveau paradis que fume la cousine de Guimei dans *La Maison de l'avenue Joffre* (1981). Ces objets nous renseignent sur la vie quotidienne des habitants et sur la société taïwanaise et nous permettent, parfois, de reconnaître l'époque où l'action est censée avoir lieu.

Dans les œuvres écrites, on lit que, pour se déplacer, les personnages empruntent des *gongluju* (公路局), bus reliant les villages ou les villes que les Taïwanais désignent d'après le nom du bureau qui les gère, comme Guimei dans *La Maison de l'avenue Joffre* (1981)⁵⁹, la mère de « Graines de Sésame » (1983)⁶⁰ et Bai Mei dans « Les Jours passés à regarder la mer »⁶¹ (1967). Les lecteurs taïwanais reconnaîtront dans les récits les marques de produits d'usage courant des années soixante-dix et quatre-vingt, comme les boîtes de lait en poudre Klim (*Kening naifen* 克寧奶粉), cadeau idéal pour un nouveau-né dans *La Maison de l'avenue Joffre*⁶² (1981), les cigarettes Longue vie (*Changshou yan* 長壽菸)⁶³, le réfrigérateur de marque Shengbao (聲寶) chez les grands-parents de An'an⁶⁴ et la limonade Heisong (*Heisong qishui* 黑松汽水)⁶⁵. Dans la nouvelle « Graines de Sésame » (1983), nous trouvons aussi les magazines que lisaient les jeunes Taïwanais de l'époque, *La Jeunesse d'Orient* (*Dongfang shaonian* 東方少年) et *Ami d'étude* (*Xueyou* 學友)⁶⁶.

⁵⁸ 中興大學. La faculté s'est séparée de l'université pour devenir l'Université de Taipei en 2000. (GUOLI TAIBEI DAXUE 國立台北大學 (UNIVERSITE NATIONALE DE TAIPEI), « Renshi Taibei Daxue. Xiaoshi 認識台北大學. 校史 (Connaître l'Université de Taipei. Histoire de l'université) », *Guoli Taibei Daxue* [en ligne]. URL : <https://www.ntpu.edu.tw/chinese/about/about1.php>. [Consulté le 8 juin 2019].)

⁵⁹ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia* (*La Maison de l'avenue Joffre*), *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰ LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p. 13 et p. 16.

⁶¹ HUANG Chunming, « Les jours passés à regarder la mer », p. 43.

⁶² XIAO Sa, *Xiafei zhi jia* (*La Maison de l'avenue Joffre*), *op. cit.*, p. 20.

⁶³ ZHU Tianwen, « Vacances de An'an », p. 62.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 63-64.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁶ LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p. 15.

Une partie des objets nommés dans les textes écrits figurent dans les adaptations cinématographiques, comme la limonade Heisong. Au banquet de mariage de monsieur et madame Bi, Petit Bi enfant qui s'ennuie visiblement beaucoup pendant le repas, se lève de la table pour partir jouer dans le coin où les cuisiniers sont en train de préparer les plats et où sont déposées des bouteilles vides de limonade Heisong. C'est également une bouteille de limonade Heisong que Petit Bi adolescent a achetée pour ses invitées dont la jeune fille aimée. Parmi les bouteilles vides dans la scène du repas de noces des Bi se trouvent aussi des bouteilles d'Alcool de Shaoxing (*Shaoxingjiu* 紹興酒). L'Alcool de Shaoxing est, comme la limonade Heisong, un produit local de Taiwan. Fabriqué par le Bureau du Monopole, *Gongmaiju* 公賣局⁶⁷, et reconnaissable par sa bouteille de couleur brun foncé ainsi que par son étiquette rouge sombre. Il s'agit, selon le fabricant, d'une boisson alcoolisée de choix pour les banquets voire pour le repas officiel au palais présidentiel⁶⁸. La bouteille d'alcool que Hou Yongnian amène du restaurant où il travaille comme serveur, à la minute 19 de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), est aussi de l'Alcool de Shaoxing.

Il n'y a pas que des produits de marques taïwanaises qui servent à identifier Taiwan. Les œuvres que nous étudions présentent en effet une multitude d'objets qui n'existent sans doute nulle part ailleurs qu'à Taiwan, depuis les plus caractéristiques, comme le fameux uniforme du Premier Lycée pour Filles de Taipei que porte A Hui lycéenne de *Graines de sésame* (1984), jusqu'à d'autres plus banals, comme un simple calendrier, constitué d'une partie supérieure indiquant la date en noir et blanc et d'une partie inférieure affichant une publicité en caractères rouges. On peut voir un tel calendrier dans plusieurs films du corpus : l'un est accroché au mur d'un magasin de riz dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) et l'autre se trouve dans l'atelier de couture de *Puceau* (1984). Les exemples d'objets « taïwanais » sont trop nombreux pour qu'on puisse en établir une liste exhaustive.

Là encore, le cinéma démontre sa puissance visuelle. Au lieu de devoir énumérer des objets ou des choses l'un après l'autre, le film peut montrer dans un seul plan une myriade de détails illustrant la vie quotidienne des personnages. Par ailleurs, l'écrivain est restreint dans le choix des objets à mentionner par la crainte d'alourdir la partie descriptive de son texte. Il est

⁶⁷ Un organisme gouvernemental qui détenait le monopole de la fabrication et la vente des cigarettes et de l'alcool à Taiwan jusqu'à 2002. Voir : TAIWAN YANJIU GUFEN YOUXIAN GONGSI 台灣菸酒股份有限公司 (*Taiwan Tobacco and Liquor Corporation*), « Lishi yan'ge 歷史沿革 (Histoire) ». *Taiwan Yanjiu Gufen Youxian Gongsi* [en ligne], 27 novembre 2007. URL : https://www.ttl.com.tw/products/products_view.aspx?sn=5&id=2451 . [Consulté le 1 juillet 2019].

⁶⁸ TAIWAN YANJIU GUFEN YOUXIAN GONGSI, « Yuquan tanzhuang teji chennian Shaoxingjiu 玉泉罈裝特級陳年紹興酒 (Alcool de Shaoxing de qualité supérieure) », *Taiwan Yanjiu Gufen Youxian Gongsi* [en ligne], 15 février 2020. URL : https://www.ttl.com.tw/products/products_view.aspx?sn=5&id=2451 . [Consulté le 16 février 2020].

obligé d'omettre une grande partie des objets normalement présents dans la scène décrite, même s'il s'agit de choses extrêmement courantes. À titre d'exemple, dans les années quatre-vingt, on voyait partout dans les villes ou à l'intérieur des sites gouvernementaux taïwanais le drapeau de la République de Chine, des portraits ou des statues des héros fondateurs de la République, des slogans politiques ou moralisateurs, mais on en trouve peu de traces dans les textes écrits. En revanche, on peut repérer de nombreuses apparitions de divers emblèmes du pays dans les films du corpus. *Premier faux pas* sorti en 1979 les montre fréquemment dans les scènes tournées dans des tribunaux, dans des commissariats et dans des prisons. On trouve l'emblème de la police taïwanaise sur les uniformes des policiers et sur les bâtiments des commissariats. Le symbole de la République de Chine est inscrit sur les uniformes des gardiens de prison et sur leurs casquettes. Il s'agit d'un disque bleu sur lequel se dessine un soleil de couleur blanche avec douze rayons, signe utilisé d'abord (et toujours) par le KMT. Un portrait de Chiang Kai-shek est accroché au mur dans le bureau du capitaine, directeur de la prison militaire. Puis, vers la 71^e minute du film, le protagoniste Masha lave une voiture sur la vitre de laquelle figure un autocollant représentant le drapeau de la République de Chine. On trouve notamment ces signes de la République dans les établissements scolaires. Un drapeau national de très grand format est montré, dans *L'Histoire de Petit Bi* (1983), lors de la cérémonie de levée du drapeau. *Dossiers du campus* (1985) est probablement le film du corpus qui montre le plus de slogans politiques et moralisateurs ainsi que d'emblèmes nationaux, parce que la plupart des scènes du film se déroule dans un lycée. Dans la salle attribuée aux élèves de la classe de 1^{ère} 2, dont le héros Kang Dajun est professeur principal, s'affiche au-dessus du tableau noir le « Testament du Père de la nation » imprimé et encadré puis un portrait de Sun Yat-sen. Le portrait du père de la nation est flanqué de quatre très grands caractères rouges en chinois traditionnel professant les *Siwei* 四維, « Quatre règles cardinales (d'un État) » : *li* 禮, « civilité », *yi* 義, « justice », *lian* 廉, « intégrité » et *chi* 恥, « honneur ». De tels slogans peuvent se trouver dans une scène de rue. À la 45^{ème} minute de *L'Histoire de Petit Bi* (1983), la mère de Petit Bi et son amie attendent le bus devant un panneau d'affichage de la mairie de Danshui. Sur le bord gauche du cadre bleu est peinte en blanc une colonne de quatre caractères chinois signifiant « Ordre et propreté toujours⁶⁹ ». Plus tard, à la minute 79 quand Petit Bi court chercher de l'argent chez lui pour son ami grièvement blessé, il passe devant un slogan mural qu'on lit de droite à gauche : *Renren you ze* 人人有責 « responsabilité de tous » (la partie

⁶⁹ En chinois, *yong bao zhengjie* 永保整潔. L'impression de désordre que donne le panneau du fait d'affiches de toutes les couleurs collées dans tous les sens et dont certaines sont en partie déchirées, dément l'efficacité de la préconisation de la mairie.

droite de la phrase est cachée par des voitures garées au bord de la route)⁷⁰. Ou encore, à la minute 12 de « La Grande poupée du fils » de Hou Hsiao-hsien, une banderole se lisant de droite à gauche « *Fanghuo di-yi, anquan di-yi* 防火第一, 安全第一 », « Priorité à la prévention contre les incendies, priorité à la sécurité », est suspendue à l'avant-toit d'un bâtiment en bois, peut-être une caserne de pompiers.

Les éléments qui nous permettent d'identifier Taiwan comme lieu de l'action ne sont pas forcément dotés d'une existence concrète et physique. C'est par exemple le cas de ces « chants populaires (*min'ge*) » que la fille cadette de Guimei, Zhengmin tente en vain d'utiliser à la place de la musique classique comme musique d'ambiance dans le restaurant du roman *La Maison de l'avenue Joffre*⁷¹ (1981). Ces « chants populaires » composés et chantés par de jeunes étudiants primés au très populaire concours de chansons organisé entre 1977 et 1984 par la compagnie de disques Xin'ge, peuvent être considérés comme une particularité taïwanaise. On peut aussi noter parmi les détails qui caractérisent la société taïwanaise dans les textes écrits, l'habitude de la bonne Meixiu des Hou qui « regarde la télé tous les soirs jusqu'à la fin de l'hymne national »⁷². En effet, avant de devenir des chaînes de télévision qui diffusent des programmes vingt-quatre heures sur vingt-quatre, les trois premières chaînes taïwanaises terminaient systématiquement leurs émissions quotidiennes en diffusant l'hymne national de la République de Chine⁷³. La mention de « l'an 51 de la République » au début du court métrage « La Grande poupée du fils » (1983) de Hou Hsiao-hsien, s'impose également comme un indice pour l'identification de Taiwan : après 1949, seuls les habitants de Taiwan emploient encore ce type de datation.

Mais l'importance de ces premières minutes du court métrage de Hou Hsiao-hsien dans notre étude sur la représentation de Taiwan ne s'arrête pas là. Au moment où la date et le nom de lieu s'affichent, l'image d'abord légèrement floue gagne peu à peu en netteté si bien que le panneau que « l'homme-sandwich » porte devant lui devient lisible : il s'agit d'une publicité

⁷⁰ La première moitié du slogan est souvent « *baomi fangdie* 保密防諜 », « Protéger les secrets d'État et être attentif aux espions » (WEIKE 威克, « Taiwan jiang gu : na duan "bao mi fang die, renren you ze" de rizi 台灣講古：那段“保密防諜，人人有責”的日子 (Anecdotes taïwanaises : l'Époque où "Protéger les secrets d'État et être attentif aux espions est de la responsabilité de tous") », 15 janvier 2018. URL : <https://www.bbc.com/zhongwen/trad/chinese-news-42698598> . [Consulté le 24 octobre 2019].) Mais il est également possible que ce soit « *jiaotong anquan* 交通安全 », (sécurité routière), ou d'autres recommandations apolitiques, moins fréquemment employées avec la formule « responsabilité de tous ».

⁷¹ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia* (*La Maison de l'avenue Joffre*), *op. cit.*, p. 94.

⁷² *Ibid.*, p. 86.

⁷³ « Zhonghua Minguo guoge 中華民國國歌 (Hymne national de la République de Chine) » [en ligne], , 17 septembre 2017. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E8%8F%AF%E6%B0%91%E5%9C%8B%E5%9C%8B%E6%AD%8C> . [Consulté le 15 octobre 2017].

pour le film *Pêcheuses d'huîtres*. Puis, un gros plan sur le visage de l'homme nous fait voir qu'il est visiblement accablé par la forte chaleur : il essuie son front avec la manche gauche de son costume et cligne des yeux d'un air renfrogné. Ensuite, le film montre un homme qui se repose sur le siège du passager d'un pousse-pousse garé à l'ombre dans un coin de rue ; il a une serviette jaune autour du cou et secoue, comme s'il s'agissait d'un éventail, un large chapeau en feuilles de bambou⁷⁴ habituellement porté par les paysans taïwanais. Dans l'image suivante, on revoit, au premier plan, l'homme du pousse-pousse de profil en t-shirt assis à une table ronde en bois dans un local sombre avec à sa gauche un très grand panier à vapeur et d'autres objets de cuisine. Il est en train de boire un liquide de couleur dorée dans un verre.

La publicité pour *Pêcheuses d'huîtres* retient particulièrement notre attention. *Pêcheuses d'huîtres* est un grand film de Li Xing et Li Jia qui inaugura en 1964 la période du « réalisme sain » dans le cinéma taïwanais. Au beau milieu des enseignes de divers magasins et de produits de consommation en tout genre, « l'homme-sandwich » porte donc, sous un soleil impitoyable et malgré sa fatigue, la publicité d'un grand film taïwanais.

L'évocation de *Pêcheuses d'huîtres* ne contribue pas seulement à l'identification de Taiwan. D'abord, elle fait penser à un hommage aux anciennes générations d'artisans du cinéma taïwanais et notamment à Li Xing auprès duquel Hou Hsiao-hsien a, comme nous l'avons vu, commencé sa carrière cinématographique en 1973 et avec qui il a collaboré à plusieurs reprises⁷⁵. *Pêcheuses d'huîtres* n'est pas non plus le seul film auquel Hou Hsiao-hsien fait l'allusion dans « La Grande poupée du fils ». À la minute 18, un retour en arrière montre une rencontre entre Kunshu déguisé et son oncle dans la rue. Ce dernier reproche à son neveu de ne pas chercher à avoir un travail sérieux comme tout le monde et de lui faire honte avec son costume de clown. Dans cette scène, Kunshu porte un panneau publicitaire pour *Huan wo heshan* 還我河山 (*Fire Bulls*)⁷⁶, film sorti en 1966 et réalisé de nouveau par Li Xing et Li Jia mais cette fois-ci aussi avec le concours de Bai Jiingrui. Un peu avant la fin de « La Grande poupée du fils », le spectateur voit Kunshu non déguisé sur un pousse-pousse annoncer

⁷⁴ Douli 斗笠.

⁷⁵ BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p. 57-59.

⁷⁶ Il s'agit d'un film historique en costumes adaptant l'histoire de Tian Dan 田單, général du royaume Qi 齊 de la période des Royaumes combattants (du V^e au III^e avant notre ère). Le royaume Qi a été envahi par le Yan 燕 et a perdu la majorité de son territoire. Grâce à différents stratagèmes dont l'utilisation d'un bataillon de bœufs aux cornes munies de couteaux et aux queues enflammées, Tian Dan réussit à battre l'armée du Yan et à récupérer tout le territoire perdu.

joyeusement dans un haut-parleur la sortie de *Wo nü Ruolan* 我女若蘭 (*Ma fille Orchidée*)⁷⁷.

Le film également sorti en 1966 est une œuvre de Li Jia.

En outre, il existe aussi un parallélisme entre la « mission de sauvetage » confiée en 1963 à Gong Hong, le directeur de la CMPC qui décida de tourner des films « réalistes sains » afin de sauver l'industrie cinématographique taïwanaise du déclin face à la puissance du cinéma hongkongais, et celle de Ming Ji nommé à ce même poste en 1978. On peut noter par ailleurs un curieux anachronisme entre le temps de l'action de « La Grande poupée du fils » (1983) et l'année « réelle » de la sortie de *Pêcheuses d'huîtres* : « l'homme-sandwich » est censé exhiber l'affiche du film en 1962, or à cette date, *Pêcheuses d'huîtres* n'est en réalité pas encore sorti, et n'a sans doute pas même encore été conçu⁷⁸. L'image « prémonitoire » exprime probablement le souhait du cinéaste et de ses coopérateurs, qui travaillèrent avec un budget extrêmement restreint et durent faire preuve d'imagination et de créativité pour parer aux insuffisances techniques⁷⁹, de voir leurs efforts couronnés de succès tout comme *Pêcheuses d'huîtres* vingt ans plus tôt⁸⁰.

Tout en révélant l'identité taïwanaise du lieu, l'image de « l'homme-sandwich » avec la publicité de *Pêcheuses d'huîtres* se réfère à un événement de l'histoire du cinéma taïwanais et comporte ainsi une dimension à la fois historique et culturelle absente du récit de Huang Chunming. La volonté de mettre l'accent sur l'histoire cinématographique du pays se manifeste plus franchement encore dans l'épisode où Kunshu attend l'arrivée des passagers à la gare⁸¹. Le héros est filmé de dos si bien que l'on peut voir le contenu du panneau qu'il porte derrière lui. Il s'agit également d'une publicité pour *Pêcheuses d'huîtres* avec des caractères chinois traditionnels maladroitement écrits affirmant que *Pêcheuses d'huîtres* est le premier film de la province⁸² tourné en couleur et en cinémascope et que le film a fait sensation à Taipei⁸³. Ces phrases publicitaires qui situent *Pêcheuses d'huîtres* dans l'histoire du cinéma taïwanais traduisent une grande fierté nationale. Comme des interviews des participants à la création du

⁷⁷ Le film décrit la lutte courageuse d'une jeune fille handicapée. La scène de Kunshu sur le pousse-pousse est suivie de celle de l'oncle en train de manger une soupe aux nouilles dans un stand au marché. Interrogé par le restaurateur sur l'identité du conducteur du véhicule, l'oncle confirme fièrement que c'est bien son neveu.

⁷⁸ Tout comme *Fire Bulls* et *Ma fille Orchidée*.

⁷⁹ Les témoignages sont multiples. D'un côté, les problèmes de budget, le manque d'expérience et de connaissance des métiers du cinéma, et de l'autre côté, le désintérêt du public taïwanais pour le cinéma taïwanais et la censure des autorités.

⁸⁰ Le succès espéré fut au rendez-vous.

⁸¹ Vers la 9^e minute du film.

⁸² Le terme chinois pour « la province » est « *bensheng* 本省 ».

⁸³ En chinois : *hongdong Taipei* 轟動台北.

film en témoignent, outre le succès tant attendu, le fait que toute l'équipe de tournage fût taïwanaise et que la réalisation du film n'ait pu compter sur aucune aide extérieure les rendaient fiers et confiants dans l'avenir du cinéma taïwanais⁸⁴. D'autre part, ce deuxième panneau identifie aussi directement Taiwan comme lieu de l'action avec *bensheng* « cette province même » et « Taipei ». L'emploi du terme « *bensheng* » suppose que les personnages du film ainsi que les spectateurs « idéaux » auxquels le film est destiné savent exactement quelle est la province en question et font peut-être eux-mêmes partie des provinciaux. Ce que révèle la publicité de *Pêcheuses d'huîtres* est l'existence d'un groupe de personnes qui sont conscients de l'existence contemporaine d'autres membres de la même communauté et qui partagent avec ces derniers la même histoire, les mêmes souvenirs, et suivent les mêmes événements et évoluent ensemble le long d'un « temps vide et homogène »⁸⁵ : un groupe qui fait penser à la « communauté imaginée » décrite par Benedict Anderson.

Dans l'extrait de « La Grande poupée du fils », on peut également voir sur les décors et sur les objets filmés beaucoup de caractères chinois traditionnels. Bien que les caractères chinois traditionnels fassent penser à Taiwan, étant donné qu'ils continuent à être utilisés à Hong Kong, à Singapour et dans une partie de la diaspora chinoise, leur emploi ne suffit pas, seul, à faire reconnaître Taiwan. En effet, dans cet espace que la caméra dessine en quelques plans, ni la vue spectaculaire d'enseignes publicitaires en caractères chinois traditionnels, ni le soleil éblouissant, ni le fort contraste entre l'ombre et la lumière, ni la chaleur étouffante suggérée par les gestes des personnages, ni la multitude d'objets de la vie quotidienne taïwanaise, comme le chapeau en paille de bambou ou les tenues des personnages, ne nous permettent d'identifier sans équivoque Taiwan comme lieu de l'action, mais ils sont toutefois familiers au spectateur qui connaît bien Taiwan. Quel Taïwanais ne se souvient pas, par exemple, d'une soirée semblable à celle décrite dans la nouvelle « L'Histoire de Petit Bi » (1982), marquée par la chaleur et le vol des moustiques ? Madame Bi prévoit un sac en plastique avec une serviette mouillée pour que monsieur Bi puisse s'éponger le front et elle chasse les moustiques avec un éventail en plume d'oie pour les Zhu et les siens pendant qu'ils dégustent des gâteaux de lune et des pampelousses, aliments de fête de la Mi-automne⁸⁶.

⁸⁴ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN, « Di 3 ge gushi : Gong Hong , Long Fang yu Yazhou yingzhan "第 3 個故事 : 龔弘, 龍芳與亞洲影展 (La 3e histoire : Gong Hong, Long Fang et Festival du cinéma asiatique) », *Gong Hong de 12 ge gushi 龔弘的 12 個故事 (Douze histoires sur Hong Hong)* [en ligne]. URL : http://www.ctfa.org.tw/henryk/story_3.php . [Consulté le 18 mai 2020].

⁸⁵ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁶ ZHU Tianwen, « Xiao Bi de gushi (L'Histoire de Petit Bi) », p. 11.

Nous pouvons en effet aller plus loin et douter que l'identification de Taiwan par des sites taiwanais « connus », par des « objets » typiquement taiwanais, voire par des noms de lieu taiwanais moins connus que celui de Taipei, soit à la portée de tous les lecteurs et de tous les spectateurs. Tout le monde est-il en mesure de reconnaître l'identité taiwanaise de ces lieux et de ces éléments ? Même si un simple visiteur de Taiwan peut reconnaître certains aspects du pays représentés dans les textes écrits et dans les films, de nombreux détails restent sans doute obscurs aux yeux de ceux qui n'ont pas grandi dans l'île ou de ceux qui n'y ont pas longuement séjourné. Quant aux éléments qui ne se trouvent pas exclusivement à Taiwan mais que l'on y voit fréquemment et souvent en abondance, ils peuvent, de ce fait, ajouter une touche réaliste à la représentation et la rendre plus convaincante. Là encore, il va de soi que seules les personnes qui connaissent assez bien Taiwan peuvent juger si le lieu représenté ressemble à Taiwan. Mais, n'existe-il aucune caractéristique de Taiwan qui permette aux « non-Taiwanais » d'identifier objectivement le pays ?

3. Traces de l'histoire moderne de Taiwan

Taiwan a connu une histoire moderne mouvementée. Les marques laissées par les événements peuvent-elles nous aider à identifier Taiwan comme lieu de l'action ? Alors que la Porte du Nord est un vestige de l'époque des Qing, le Musée d'Histoire de Kaohsiung et l'Hôpital de l'Université nationale de Taiwan ont été construits par les colonisateurs japonais. Par ailleurs, les personnages principaux des films peuvent se loger dans des maisons japonaises. L'adaptation *Graines de Sésame* (1984) s'ouvre sur le plan d'une maison au crépuscule suivi d'une scène où, dans un intérieur tapissé de tatamis, un garçon et une petite fille assis face à face jouent en récitant d'abord un poème d'enfant en hoklo puis un autre en mandarin. Le bonheur innocent des enfants va bientôt être interrompu par l'entrée en scène des adultes. Tout en filmant une dispute violente entre une femme et un homme, la caméra montre l'intérieur de la maison japonaise occupée par les personnages. Cependant, sans la bande sonore, il nous paraîtrait difficile d'affirmer que l'endroit filmé ne se trouve pas au Japon mais bien à Taiwan. D'autre part, un édifice du type de la Porte du Nord peut exister dans le sud de la Chine⁸⁷ et des bâtiments conçus par les architectes japonais et réalisés entre 1895 et 1945 ressemblent à ceux

⁸⁷ LI Mengzhen 李孟臻, *Taipei guji xunli zhi liuyou biji shu yanjiu chuanguo* 台北古蹟巡禮之旅遊筆記書研究創作 (A Study on Tourist Notebook Creation of the Historic Sites Sightseeing in Taipei), Mémoire de master en Beaux-arts, 2019, Guoli Taizhong Jiaoyu Daxue, Taichung, p. 50-54.

construits à la même époque au Japon⁸⁸. Il est sans doute impossible pour un spectateur qui ne connaît pas ces monuments de les situer à Taiwan.

Toutefois, une partie de monuments historiques taiwanais peuvent effectivement dévoiler l'identité taiwanaise du lieu. Après la Porte du Nord en partie dissimulée sous une végétation luxuriante, la première scène de l'adaptation *Fleur d'amour solitaire* (1985) fait découvrir, par un travelling arrière, une rue bordée de bâtiments en briques dont l'architecture est un mélange de tradition chinoise et de style baroque avec colonnes et arcades gréco-romaines. En effet, les constructions urbaines dans le style du sud du Fujian ont été « occidentalisées » au début du XX^e siècle sous l'occupation japonaise⁸⁹ ; il s'agit donc d'une architecture qu'on ne trouve qu'à Taiwan et d'une trace laissée par les colonisateurs japonais. Malgré cela, la reconnaissance de Taiwan grâce aux empreintes de l'histoire paraît plutôt réservée aux spécialistes. Au demeurant, plus notre étude avance, plus évidente paraît l'importance dont jouit la bande-son dans l'identification de Taiwan.

4. « Portrait-robot » d'un habitant de Taiwan ?

À part les décors et les accessoires, un espace décrit ou filmé montre aussi des personnages. Un lieu peuplé de personnages taiwanais se trouve très probablement à Taiwan. Il reste à savoir s'il est possible de déterminer, à partir de son aspect extérieur, si un personnage est un habitant de Taiwan et non une personne d'un autre pays asiatique, un Chinois du continent ou un Hongkongais, par exemple. Autrement dit, comment dresser le « portrait-robot » d'un habitant de Taiwan ? Peut-on reconnaître un Taïwanais ou une Taïwanaise par son physique, ses expressions faciales ou ses gestes ?

La première scène du roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) présente cinq personnages, Guimei, la cousine, le mari de la cousine, Hou Yongnian et la « marieuse » madame Xu. Guimei porte une chemise à fleurs de couleurs sobres et a les cheveux attachés avec un élastique. Elle est un peu forte. Son teint est plutôt clair, son visage rond et ses yeux fins et allongés. Même si son nez n'est pas trop écrasé, elle a une grande bouche. C'est donc

⁸⁸ *Ibid.*, p. 56-61 et « Giyofu-kenchiku 擬洋風建築(Construction de style « occidental ») », dans *Wikipedia* [en ligne], 1 mai 2020. URL : <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%93%AC%E6%B4%8B%E9%A2%A8%E5%BB%BA%E7%AF%89> . [Consulté le 7 mai 2020].

⁸⁹ Cf. : GUOLI TAIBEI DAXUE 國立台北大學 (UNIVERSITE NATIONALE DE TAIPEI), « Jianzhu yishu tese 建築藝術特色 (Caractéristiques de l'art architectural) », *Shiliao, guji, wenhua, yishu* 史料, 古蹟, 文化, 藝術 (*Archives, vestiges du passé, culture, arts*) [en ligne]. URL : <http://szt3d.ntpu.edu.tw/taipei/b/b/b.html> . [Consulté le 23 octobre 2017].

loin d'être une beauté. La cousine aux yeux et au nez fins était par contre mignonne quand elle était jeune. Hou Yongnian est petit et gros mais a un visage aux traits réguliers. On ne connaît pas le physique des autres personnages ni leurs tenues. La description des personnages ne donne même pas à penser qu'ils sont tous asiatiques. Aux cinq personnages du roman, le film ajoute les deux enfants de la cousine. L'adaptation fait voir quant à elle des personnages asiatiques. Même si le *qipao*, robes de style mandchou en soie confectionnées sur mesure, que portent Guimei et sa cousine peut suggérer que le groupe du salon n'est ni japonais ni coréen, par exemple, il ne nous permet pas de dire avec certitude non plus que le lieu de l'action se situe à Taiwan. Reconnaître l'identité taïwanaise d'un personnage sans l'aide d'autres éléments nous semble assez difficile, voire impossible dans le cas d'un texte écrit.

Certes, la présence des personnages aborigènes dans le roman *La Source* (1978) de Zhang Yi et dans son adaptation ne passe pas inaperçue. Le roman décrit l'arrivée des parents de Wu Linfang au village de Nanshi où ils ont trouvé refuge. On y voit des aborigènes aux traits prononcés, tatoués et hirsutes⁹⁰. Dans le film, alors que la femme aborigène de Wu Dun est vêtue d'une élégante tunique rouge brique brodée, avec des colliers de coquillage autour du cou et une cordelette tressée autour du front, les hommes aborigènes que l'on aperçoit, à de rares occasions, les cheveux en désordre, sont couverts de peaux mal découpées. Les aborigènes qui attaquent des colons à la minute 27 du film, portent une tunique simple de couleur claire, sont drapés dans une grande étoffe, mais ont les jambes et les pieds dénudés⁹¹. Ils sont très différents d'autres personnages han coiffés et habillés à la manière des Chinois sous les Qing. Cependant il n'est pas certain qu'un lecteur ou un spectateur non spécialiste de la culture aborigène taïwanaise puisse réellement s'appuyer sur ces descriptions pour repérer l'identité taïwanaise des personnages du récit.

Il est toutefois possible de reconnaître un habitant de l'île dans les films. Par exemple, l'héroïne Tihong du film *Rue des Osmanthes* (1987) s'habille toujours d'une tunique de style chinois mais est coiffée à la japonaise pendant l'époque japonaise de sa vie. Le personnage ainsi présenté révèle sa qualité taïwanaise. Par ailleurs, certaines pratiques institutionnelles, telle que le port des uniformes, peut également nous amener à reconnaître les habitants de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁹¹ On voit les aborigènes notamment pendant l'épisode où Wu Dun est blessé et pendant l'épisode de l'exploration du terrain par Wu Linfang. Dans le film, Wu Dun n'est pas un marchand qui travaille avec les aborigènes, mais un chef des colons, et il ne meurt pas lors d'une attaque des Hoklo mais se fait tuer par les aborigènes qui cherchent à l'empêcher, lui et les siens, de pénétrer dans leur territoire. On aperçoit la présence de quelques aborigènes dans la dernière scène du film lorsque tous les villageois célèbrent Tingzhao, le fils cadet de Wu Linfang, qui distribue le pétrole extrait. Il est clair que la représentation des aborigènes dans l'adaptation est sensiblement différente de celle du roman.

Taiwan. Une personne en uniforme, un policier, un militaire, un élève ou un facteur dans un ensemble vert foncé et portant une casquette caractéristique, peuvent être identifiés comme Taïwanais en raison de la spécificité de leur tenue. Mais dans le monde modernisé, occidentalisé et peu à peu mondialisé, lorsque les personnages taïwanais ne portent pas des tenues liées à leur profession ou à leur fonction, ils s'habillent et se coiffent de manière générale comme ceux de n'importe de quelle société asiatique bénéficiant d'un niveau de vie similaire et de la même ouverture d'esprit. Ainsi, ce qui nous permet de distinguer un personnage taïwanais d'un personnage non-Taïwanais relève moins, semble-t-il, des traits physiques, que de signes extérieurs renvoyant aux conventions sociales, aux coutumes ou à l'histoire du pays.

Il paraît également imprudent de vouloir reconnaître l'identité taïwanaise d'un personnage ou la communauté à laquelle il appartient à partir de son allure. Car, le comportement du personnage est souvent conditionné par la situation dans laquelle il se trouve et par le rôle qui est le sien à un moment donné. L'enjouement affecté et le charme maniéré de Grands Yeux, une Hoklo, et de Yunfang, une *waishengren*, respectivement dans le film *Puceau* (1984) et dans l'adaptation *Fleur d'amour solitaire* (1985), ne sont pas très différents, si ce n'est que Yunfang se comporte peut-être de manière moins mièvre en raison de son statut de gérante. Sans une étude plus poussée sur l'allure propre aux Taïwanais et aux personnes appartenant à telle ou telle communauté, on courrait le risque de tomber dans le cliché.

C. « Entendre » Taiwan

Le début du roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) et celui de son adaptation cinématographique comptent beaucoup sur les « paroles » des personnages, celles qui sont rapportées dans le texte écrit ou celles des dialogues du film, pour révéler l'identité taïwanaise du lieu. Car, le nom de Taipei, celui de Taiwan⁹², l'exode de 1949, sont avant tout communiqués par les échanges entre personnages. Les paroles jouissent d'une importance plus grande encore dans le film. En lisant les premières pages du roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981), un lecteur dispose de sources d'information autres que les dialogues des personnages pour reconnaître l'identité taïwanaise du lieu, mais ce n'est pas le cas du spectateur des premières scènes de l'adaptation. Il doit s'appuyer presque entièrement sur les conversations qu'il entend, à la fois sur les langues parlées par les personnages, sur leur accent, ainsi que sur ce qu'ils disent, pour déduire que l'action a lieu sans doute à Taiwan.

⁹² Dans le film.

1. Les langues ou dialectes parlés par les personnages

Dans la scène de la rencontre entre Guimei et Hou Yongnian dans le film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), l'accent hoklo de la « marieuse » madame Chai la distingue de tous les autres personnages. Le début de l'adaptation *Graines de Sésame* (1984) témoigne également de l'importance des langues ou dialectes dans l'identification de Taiwan. En fait, le hoklo est mis en valeur dans une grande partie des œuvres du corpus. Certains textes écrits emploient beaucoup le vocabulaire et les tournures propres à cette langue⁹³, d'autres se limitent à quelques précisions sur le fait que les personnages la parlent. Par exemple, alors que dans les nouvelles « Puceau » (1971) et « Graines de Sésame » (1983) les parties narratives sont rédigées en chinois moderne et les dialogues entre personnages en hoklo, on ne peut relever que quelques emplois de mots de hoklo dans « La Grande poupée du fils » (1968) de Huang Chunming. Le hoklo est parlé dans tous les films du corpus excepté *Un été chez grand-père* (1984), quoique sa proportion varie largement d'une œuvre à l'autre. L'utilisation du hoklo, qu'on désigne souvent comme la « langue taïwanaise », peut-elle être considérée comme indice de l'identité taïwanaise du lieu ?

Les Hoklo représentent certes une communauté qui n'existe qu'à Taiwan et il est possible de considérer le hoklo comme une particularité taïwanaise, mais étant donné que le dialecte est assez proche d'autres dialectes du groupe hokkien parlés dans le sud du Fujian, on peut se demander si les locuteurs d'autres dialectes hokkien parviennent à reconnaître l'identité taïwanaise du lieu en s'appuyant uniquement sur l'aspect linguistique. Ainsi, la « hokloïté » probable de madame Chai ne suffit sans doute pas à elle seule à identifier Taiwan. En revanche, la présence d'une personne qui parle mandarin avec un accent similaire à celui du hoklo dans une réunion de *waishengren* et le mariage mixte entre cette personne et un *waishengren* originaire de Nankin révélé dans la conversation, permettent de mieux discerner l'identité taïwanaise du récit. Quant au début du film *Graines de Sésame* (1984), alors que le hoklo et le mandarin que parlent les enfants font supposer que le lieu de l'action ne se trouve peut-être pas au Japon, le style japonais de leur logement suggère qu'ils habitent à Taiwan en raison du passé colonial du pays.

Pour la même raison, l'identité taïwanaise de la bande sonore de « La Grande poupée du fils » (1983) se révèle sans doute moins par le hoklo que parle la grande majorité des personnages que par l'utilisation d'autres langues. L'œuvre de Hou Hsiao-hsien est entièrement

⁹³ Le problème lié à transcription en caractères chinois des langues ou dialectes, on y reviendra plus tard dans l'étude.

tournée en hoklo à l'exception de deux moments précis du film. Après l'entrée en scène de « l'homme-sandwich » et l'image de l'oncle de Kunshu s'abritant de la chaleur, on voit apparaître une croix dressée sur un édifice en béton entouré de verdure, portant une ligne de caractères chinois traditionnels disposés horizontalement qui se lisent de droite à gauche⁹⁴ et qui indiquent que le bâtiment appartient aux Quakers de Zhuqi 竹崎. Un travelling vers le bas fait découvrir la scène où, dans la cour de l'église, des paysans patientent dans une file d'attente, un récipient ou un sac en tissu à la main, pour bénéficier d'une distribution de farine gratuite. À ce moment-là on entend une voix d'homme réclamant un livret de famille : il s'exprime en hoklo. Aussitôt une autre voix d'homme répond, de manière peu audible, en mandarin avec des voyelles bien rondes et mal articulées⁹⁵, que sa famille compte cinq personnes. À la différence de la furtive apparition du locuteur de mandarin qui rappelle l'exode de 1949 mais ne joue aucun rôle sur le plan narratif, la présence d'un mot japonais à la minute 9 du court métrage est plus importante dans le récit. Pendant un flash-back évoquant le jour où Kunshu sur le jour où il a soumis l'idée d'« homme-sandwich » au patron du cinéma local, le héros montre à ce dernier l'image d'un « *sandwich-man* » qu'il a déchirée dans un magazine japonais. Il dit au patron que c'est un *sandoichman*, terme japonais pour « homme-sandwich ». Le mot a attiré notre attention parce qu'il est absent dans la nouvelle où l'on lit : « À l'étranger, il y a un métier que les gens nomment le *sandwich-man*⁹⁶ », avec le terme « *sandwich-man* » en anglais. En outre, Kunshu ne se déguise pas non plus de la même manière dans l'adaptation que dans la nouvelle. Dans le texte de Huang Chunming, il « s'inspire de la tenue d'un officier européen du XIX^e siècle »⁹⁷ et il n'y a aucune allusion au Japon. En revanche, dans le film, l'emploi du mot japonais, la présence d'un magazine japonais, tout comme les maisons de style japonais (la maison de Kunshu et A Zhu, la gare et le bureau de l'état civil, etc.), le décor intérieur à la japonaise et les tatamis chez le couple, font tous penser au passé japonais de l'île. Dans le cas du court métrage « La Grande poupée du fils », c'est donc plutôt l'existence des quelques mots en mandarin et celle du terme japonais qui suggèrent que le lieu de l'action se trouve à Taiwan et que la langue

⁹⁴ Au demeurant, traditionnellement dans tous les panneaux ou enseignes, les caractères chinois sont disposés horizontalement et se lisent de droite à gauche comme on pouvait le remarquer dans ceux des monuments anciens ou historiques en Chine continentale, à Taiwan, à Hong Kong et dans les quartiers chinois de par le monde. Si, en Chine populaire, cette façon d'écrire est très vite abandonnée à partir de 1949, elle a mieux résisté ailleurs, comme à Taiwan, même si la disposition de gauche à droite semble être sur le point de l'emporter en raison du mouvement de globalisation et de l'emploi de plus en plus fréquent de l'anglais.

⁹⁵ Il n'a pas du tout d'accent hoklo.

⁹⁶ HUANG Chunming, « Erzi de da wan'ou (La Grande poupée du fils) », p. 10 : « *Zai waiguo you yi zhong huor, tamen ba ta jiao zuo "Sandwich-man" 在外國有一種活兒, 他們把它叫做 "Sandwich-man".* »

⁹⁷ *Ibid.*

parlée par la plupart des personnages est par conséquent le hoklo au lieu d'un autre dialecte hokkien.

Même si les langues que parlent les personnages et leur accent peuvent contribuer à révéler l'identité taïwanaise du lieu, il semble que ce qui définit la taïwanité n'est pas l'homogénéité d'une communauté, mais son hybridité et son hétérogénéité.

2. Ce qui est dit

Comme nous l'avons vu, l'identification de Taiwan au début du roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) et dans les cinq premières minutes du film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) est également rendue possible grâce aux mentions de l'expérience de l'exode et aux souvenirs de Chine continentale évoqués dans les conversations des personnages. L'allusion à l'événement de 1949 est très discrète dans le roman. C'est moins le cas dans l'adaptation. Dans le film, lorsque la cousine de Guimei apprend que Hou Yongnian est originaire de Nankin, elle mentionne le court séjour qu'elle y a fait au moment du *chetui* 撤退, « retraite ». Puis, elle observe, avec un ton mêlé de tristesse et de perplexité, qu'en un clin d'œil ils ont déjà vécu sept, huit ans à Taiwan : qui l'aurait cru ? Tout le monde croyait qu'ils rentreraient chez eux un peu plus tard. Un silence gênant s'installe par la suite dans le groupe. Son mari offre des cigarettes à Hou et la conversation prend une autre tournure. Tout en restant évasive sur l'événement de 1949, l'adaptation affronte le passé douloureux avec plus de franchise en mettant dans la bouche d'un personnage le terme « retraite » et montre l'état d'âme des exilés.

L'expérience de l'exil est loin d'être le seul sujet abordé par les personnages qui a peu de chance de figurer dans une conversation entre non-Taïwanais. Dans le film *Fleur d'amour solitaire* (1985), lors du repas en l'honneur de Lin Sanlang de retour à Taiwan, le musicien, ses amis, Bai Yu et Yunfang parlent, discrètement, de la situation de plus en plus difficile des Japonais pendant la guerre⁹⁸, du ressentiment des Taïwanais et de leur peur vis-à-vis des colonisateurs⁹⁹. Il n'y a donc pas de doute sur la taïwanité du lieu. L'épisode des deux versions de *Dossiers du campus* (1985) dans lequel les enseignants plaisantent sur l'abus de l'utilisation

⁹⁸ Apparemment, le gouvernement nippon cherche à cacher sa défaite imminente aux Taïwanais.

⁹⁹ Les chercheurs ont toutefois noté des manifestations d'enthousiasme, réel ou feint, de la part des jeunes Taïwanais, pour s'engager volontairement. Cela est dû, d'une part, à l'endoctrinement par le gouvernement colonial, et d'autre part, au contrôle serré de la population taïwanaise et des médias pendant la guerre. Surtout, « *In their service units they were not subject to colonial hoko controls and no longer suffered the inferior hokomin identity.* » (Voir: LAMLEY Harry J., « Taiwan under Japanese Rule, 1895-1945: The Vicissitudes of Colonialism », art. cité, p. 201-260, p. 243-244.)

de phrases de propagande gouvernementale par les élèves est également une scène qui ne peut avoir lieu que dans une salle de professeurs de la Taiwan pré-démocratique.

C'est la parole de madame Chai qui nous apprend qu'elle s'est mariée avec un homme originaire de Nankin. Le mariage mixte entre *waishengren* et *benshengren* mérite notre attention. Dans la nouvelle « Les Jours passés à regarder la mer » (1967) et son adaptation, c'est également une conversation, cette fois-ci entre l'héroïne Bai Mei et son amie Yingying¹⁰⁰ au moment de leurs retrouvailles dans un train, qui nous renseigne que cette dernière s'est mariée avec un ex-commandant originaire du nord de la Chine continentale. Ce type d'histoire de rencontre entre un soldat venant du Continent et une jeune fille taïwanaise de souche ne se voit peut-être nulle part ailleurs qu'à Taiwan. Si la création du personnage de l'ex-commandant par Huang Chunming nous paraît remarquable, c'est aussi que ce personnage peut faire sentir que la notion d'« *intrinsèquement taïwanais* », l'idée d'une taïwanité « génétique », native et immuable est, contrairement à l'idée reçue, problématique¹⁰¹. Car ce qui renforce l'impression que l'histoire est « taïwanaise », ce n'est peut-être pas la « taïwanité » de Yingying ou la « taïwanité » de l'espace décrit, puisque peu d'éléments, à l'exception des noms de lieu taïwanais et de l'emploi de quelques mots et tournures qui font penser au hoklo, nous conduisent à reconnaître Taiwan comme lieu de l'action. En revanche, ce sont la présence d'un vétéran originaire du continent, un « Autre », et sa liaison avec une ancienne prostituée *benshengren*, qui « authentifient », en quelque sorte, le caractère taïwanais du récit. En effet, le *waishengren* et sa relation avec une jeune femme *benshengren* font partie du paysage local depuis 1949¹⁰².

En réalité, ce qui est dit est souvent, dans le film, un indice plus direct pour l'identification de Taiwan que les langues parlées. À part les sujets de conversations faisant allusion à Taiwan, les dialogues évoquent parfois des noms de lieu taïwanais. Même si le film peut faire afficher des noms de lieu, en surimpression à l'écran ou sur les panneaux ou des objets, certains films comptent plus souvent que les œuvres écrites qu'ils adaptent sur les dialogues pour les communiquer. Par exemple, dans l'épisode des retrouvailles entre Bai Mei

¹⁰⁰ On peut noter que l'amie de Bai Mei dans le film n'a pas exactement le même prénom que celle de la nouvelle : celle de la nouvelle s'appelle Yingying 鶯鶯 mais celle du film, Yinyin 茵茵. Cependant, il s'agit sans doute d'une variation insignifiante.

¹⁰¹ Nous reviendrons plus tard au problème de l'hétérogénéité de l'espace taïwanais.

¹⁰² En ce sens, monsieur Bi de « L'Histoire de Petit Bi » qui, « (...) avait déjà une femme sur le continent, mais s'était séparé d'elle dans le chaos de la fuite » (ZHU Tianwen, « L'Histoire de Petit Bi », p. 10.), et qui finit par se résoudre, des années plus tard, à se marier avec une jeune Taïwanaise de souche, est un personnage typiquement taïwanais. En outre, le mot *dalu* 大陸, « continent », suggère également l'identité taïwanaise du lieu de l'action. Car l'emploi du terme fait comprendre que la narratrice et son « lecteur modèle » n'habitent pas sur le continent, mais dans une île qui est sans doute Taiwan.

et Yingying ou Yinyin, plusieurs lieux taiwanais sont mentionnés. Dans la nouvelle, les noms de lieux apparaissent à la fois dans la partie narrative racontant la journée de Bai Mei et son souvenir de Yingying, et dans le dialogue entre les deux amies. Mais dans le film, à part Fulong 福隆, dont le nom est également montré sur un panneau de la gare à la minute 26 du film, tous les noms de lieux sont évoqués dans la conversation entre Bai Mei et Yinyin : « Sœur Mei, où vas-tu ? » « Je rentre seule à Jiufen. » Ensuite, Yinyin informe son amie qu'elle s'est mariée à Taidong 台東 et qu'elle avait très envie de l'inviter à son mariage, mais qu'elle ne savait pas où la trouver : « J'ai entendu dire que tu te trouvais à Pingdong 屏東, puis j'ai entendu dire que tu étais partie pour Taoyuan 桃園. »

L'indication que l'action se situe à Taiwan est donnée dans la bande-son du film non seulement par la voix des personnages, mais aussi par d'autres sources sonores comme, par exemple, la radio. À la minute 76 de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), on entend l'annonce par un journaliste à la radio de l'arrivée imminente d'un typhon ainsi que de sa localisation (au sud de Hengchun 恆春), d'une manière qui devait être familière aux insulaires, il invite la population du sud et du centre à la vigilance. Dans *Graines de sésame* (1984), nous voyons la jeune A Hui en train d'écouter l'annonce des résultats du concours d'entrée au collège à la radio : un supplice subi par tous les jeunes candidats taiwanais de l'époque.

3. Chansons, musique, spectacles et bruits

Ce n'est pas un hasard si les films adaptant des œuvres de littérature *xiangtu* tels que *Puceau* (1984) et *Un char à bœufs pour dot* (1984) insèrent de nombreuses chansons en hoklo dans le récit. « Une fleur dans une nuit pluvieuse » (Yuyehua 雨夜花) que les prostituées chantent à *cappella* à la minute 31 du film *Les Jours passés à regarder la mer* (1983), est une célèbre chanson hoklo populaire. « Une fleur dans une nuit pluvieuse » est également le titre du chapitre de la nouvelle qui raconte la vie de Mei dans les maisons closes. Les textes écrits cherchent aussi à faire « entendre » des chansons hoklo : *Rue des Osmanthes* (1977) et « Fleur d'amour solitaire » (1970) s'efforcent de transcrire les paroles des chansons hoklo connues.

Les mélodies des chansons populaires hoklo sont souvent utilisées comme musique d'ambiance dans les films ayant pour cadre la campagne taiwanaise. Par exemple, au rythme joyeux de la musique de « Pei-ling-si¹⁰³ (Aigrette garzette) », le film *Un char à bœufs pour dot* (1984) s'ouvre sur un défilé de chars tirés par des buffles transportant de très gros sacs de jute

¹⁰³ Transcrits en caractères chinois : *bailusi* 白鷺鷥.

sous la houlette des bouviers. Plus tard, la musique d'une autre célèbre chanson hoklo, « Bong tshun-hong¹⁰⁴ (Dans l'attente du vent printanier) », qui évoque le désir de se marier d'une jeune fille, apparaît dans les scènes de tête-à-tête entre A Hao et monsieur Jian pour suggérer leur attirance mutuelle.

Outre les chansons en hoklo, des spectacles de *gezaixi*, opéra taiwanais en hoklo, figurent aussi dans les œuvres du corpus. Par exemple, à la minute 68 du film *Les Jours passés à regarder la mer* (1983), les villageois regardent, captivés, un spectacle d'opéra taiwanais en plein air, peut-être offert aux divinités pour rendre grâce de la décision gouvernementale de laisser les villageois acquérir les terrains des collines qu'ils cultivent illégalement. Les chants d'opéra taiwanais parsèment le roman *Rue des Osmanthes* (1977) et son adaptation et jouent un rôle important dans le récit.

Pour ce qui est de la langue parlée et de l'accent, les chansons hoklo et le *gezaixi* peuvent être considérés comme de meilleurs indicateurs de la « hokloïté » des personnages et donc de leur qualité taiwanaise parce qu'il s'agit de produits culturels taiwanais. Cependant, il n'y pas que les chansons ou les spectacles « hoklophones » qui rendent Taiwan reconnaissable. Une partie des chansons en mandarin utilisées dans les films sont susceptibles, elles aussi, de révéler l'identité taiwanaise des scènes filmées mais pour des raisons différentes. Dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), il y a des chansons en mandarin connues comme la « Lüdao xiaoyequ 綠島小夜曲 (Sérénade de l'île verte) » entendue par Guimei et Hou Yongnian lors d'un concert en plein air au bord d'une rivière avant le mariage, et « Bolixin 玻璃心 (Un cœur fragile) »¹⁰⁵ que, des années plus tard, Hou Yongnian entend un jour en arrivant au restaurant de Guimei¹⁰⁶. La « Sérénade de l'île verte »¹⁰⁷ fut écrite en 1954 par Zhou Lanping 周藍萍, un compositeur taiwanais, et devint célèbre dans les années soixante. « Un cœur fragile » interprétée par Yang Lin 楊林, une jeune chanteuse adorée des jeunes, fut l'une des chansons les plus populaires de 1985¹⁰⁸. Certes, dans le roman, ce sont des « chants populaires » que

¹⁰⁴ Transcrits en caractères chinois : *wang chunfeng* 望春風.

¹⁰⁵ À la minute 105 du film.

¹⁰⁶ Très contrarié, ce dernier demande aussitôt au personnel d'enlever la chanson pour remettre de la musique instrumentale puisque la patronne ne veut pas de chansons comme musique d'ambiance.

¹⁰⁷ « Lüdao xiaoyequ 綠島小夜曲 (Sérénade de l'île verte) », dans *Wikipedia* [en ligne], 14 novembre 2018. URL : <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E7%B6%A0%E5%B3%B6%E5%B0%8F%E5%A4%9C%E6%9B%B2&oldid=52013320> . [Consulté le 20 juillet 2019]

¹⁰⁸ « Yang Lin (geshou) 楊林 (歌手) (Yang Lin (chanteuse)) », [https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%A5%8A%E6%9E%97_\(%E6%AD%8C%E6%89%8B\)&oldid=55080702](https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%A5%8A%E6%9E%97_(%E6%AD%8C%E6%89%8B)&oldid=55080702) , 4 juillet 2019, consulté le 20 juillet 2019. En raison de sa popularité, Yang Lin fut choisie pour jouer le rôle de l'héroïne par la société qui produit *Niluo He de nü'er* 尼羅河女兒 (*La Fille du Nil*) de Hou Hsiao-hsien, sorti en 1987.

Zhengmin, la benjamine des Hou, tente en vain d'imposer à la place de la musique classique. Et, à strictement parler, « Un cœur fragile » n'est pas un « chant populaire ». Cependant, « Un cœur fragile » est une chanson d'actualité pour le spectateur comme les « chants populaires » pour les lecteurs quatre ans plus tôt. Tandis que le lecteur du roman écoute les « chants populaires » comme les personnages du roman, le spectateur du film vit à la même époque et au même endroit que les personnages du film. D'autre part, la « Sérénade de l'île verte » et « Un cœur fragile » témoignent également de l'évolution des chansons de variété taiwanaises et représentent ce qu'écourent les Taïwanais à deux moments donnés de l'histoire de Taiwan. Alors que la « Sérénade de l'île verte » est une chanson à la mode dans les années soixante et s'inscrit dans la mémoire collective des Taïwanais nés avant les années soixante-dix¹⁰⁹, « Un cœur fragile » reflète la culture populaire de la jeunesse taiwanaise des années quatre-vingt.

La chanson « Qingqing xiaoshu 青青校樹 (Les Arbres verts du campus) » que les écoliers chantent lors de la cérémonie de remise des diplômes au début d'*Un été chez grand-père* (1984), contribue à l'identification de Taiwan, mais encore d'une autre manière. La chanson constitue un fait à la fois social et historique. Chanson américaine remontant au XVIII^e siècle, elle fut d'abord adaptée par les Japonais et utilisée pour ce type de cérémonies. À la rétrocession, les autorités taiwanaises conservèrent cet usage mais cette fois-ci avec des paroles en chinois¹¹⁰. Durant des décennies, une multitude de jeunes Taïwanais a chanté « Les Arbres verts du campus », parfois en larmes, car le jour marquait une étape importante de leur vie ; ils disaient adieu à leur école, à leurs maîtres, mais aussi à leur enfance. Non seulement « Les Arbres verts du campus » est une particularité taiwanaise, mais encore la chanson faisait aussi partie des souvenirs collectifs de millions de Taïwanais de tous âges¹¹¹. Par ailleurs, la chanson est, en quelque sorte, un vestige de l'époque japonaise de Taiwan, et témoigne de l'hybridité de la culture taiwanaise.

¹⁰⁹ « Lüdao xiaoyequ (Sérénade de l'île verte) », art. cité.

¹¹⁰ « Qingqing xiaoshu 青青校樹 (Les Arbres verts du campus) », dans *Wikipedia* [en ligne], 7 août 2019. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%9D%92%E9%9D%92%E6%A0%A1%E6%A8%B9> . [Consulté le 7 août 2019].

¹¹¹ Cependant, depuis une dizaine d'années, elle a cessé d'être la chanson « de fin d'études » ; à sa place, on a chanté des chansons de variété ou des chansons composées par les étudiants eux-mêmes. Voir : « Xiaoshi de biyeye – “Qingqing xiaoshu”, “Lige” ling ren huiwei 消失的畢業歌 – “青青校樹”, “驪歌” 令人回味 (Chansons de fin d'études disparues – “Les Arbres verts du campus”, “Chant d'adieu” inoubliables) », *Zhonghua xinwenyun 中華新聞雲 (China Daily News)* [en ligne], URL : http://www.cdns.com.tw/news.php?n_id=6&nc_id=168762 . [Consulté le 7 août 2019].

« Hanyu qu 寒雨曲 (Chant de la pluie givrante) » que Juanjuan chante, accompagnée par Lin Sanlang à l'accordéon, vers la 67^e minute de *Fleur d'amour solitaire* (1985), est, quant à elle, une vieille chanson des années quarante qui symbolise à la fois l'humble souhait d'une femme victime d'un destin effroyable de connaître l'amour et des jours meilleurs, et les nombreux échanges culturels entre le Japon, la Chine continentale, Taiwan et Hong Kong au XX^e siècle. La mélodie de « Chant de la pluie givrante » fut écrite par Ryoichi Hattori, un compositeur japonais, dans les années trente, puis fut adaptée en chinois par l'écrivain chinois Chen Dieyi 陳蝶衣 émigré à Hong Kong en 1952¹¹². La chanson connut différentes interprétations par plusieurs générations de chanteuses.

Outre l'utilisation des langues et de la musique, certains bruits d'ambiance combinés avec autres éléments permettent également l'identification de Taiwan. Même si la plupart des bruits d'ambiance, tels que les chants d'insectes nocturnes, les sons de la circulation ou les cris des enfants dans les écoles primaires et secondaires, n'a rien de particulièrement taïwanais, les bruits de pas de socques japonais résonnant dans un espace où tous les personnages parlent hoklo, mandarin ou autre langue chinoise, comme dans les films *Graines de sésame* (1984) et *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), n'existent sans doute qu'à Taiwan.

La radio est parfois utilisée pour donner une ambiance sonore qui fait penser à Taiwan. C'est le cas dans *Puceau* (1984). Dans les épisodes qui ont lieu dans l'atelier de couture où travaillent Le Jeune et Yuanyuan, la radio fonctionne presque continuellement. Les émissions sont en hoklo. À part des annonces diverses et des publicités, on entend notamment beaucoup de chansons. Selon le réalisateur Cai Yangming, dans la Taiwan de l'époque qu'il voulait représenter, les gens écoutaient des chansons à la radio tout le long de la journée¹¹³. On écoute aussi l'opéra taïwanais à la radio ; c'est ce que montre le passage de la première visite de Guimei chez Hou Yongnian dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985). Lorsque Guimei arrive dans le quartier de maisons japonaises en mauvais état qu'habite Hou Yongnian, un air d'opéra taïwanais flotte dans l'air¹¹⁴. Plus tard, le téléviseur remplace le poste de radio dans la vie

¹¹² « Chen Dieyi 陳蝶衣 », *Wikipedia* [en ligne], 1 juillet 2019. URL : <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E9%99%B3%E8%9D%B6%E8%A1%A3&oldid=55039352>. [Consulté le 21 juillet 2019].

¹¹³ Entretien du 15 mars 2017. Il s'agit d'une observation que le cinéaste confia lors d'une conférence en 1992. Voir : LIN Wenpei 林文珮 (ed.), « Cai Yangming dianying rensheng 蔡揚名電影人生 (La vie cinématographique de Cai Yangming) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1992, n° 56, p. 19-20.

¹¹⁴ À la 9^e minute du film.

quotidienne des Taïwanais et une scène de *Graines de sésame* (1984) montre que la mère de A Hui lycéenne regarde l'opéra taïwanais à la télévision¹¹⁵.

Il est difficile, à moins d'indiquer directement Taiwan comme lieu de l'action, d'identifier sans équivoque Taiwan dans les œuvres écrites ou dans les films. Dans la représentation de l'espace, les éléments qui autorisent un lecteur ou un spectateur non spécialiste de Taiwan à reconnaître avec certitude l'île ou un îlot adjacent comme lieu de l'action, semblent être dépourvus de caractère « inné » ou « indigène ». Ils sont de nature hétérogène et très marqués par l'histoire de Taiwan, et ont souvent besoin du concours d'autres éléments pour affirmer l'identité taïwanaise de la scène montrée. Nous pouvons également noter la volonté des auteurs des œuvres abordées de rendre reconnaissable l'espace taïwanais. Les textes écrits et leurs adaptations semblent bien être destinées *a priori* aux lecteurs et spectateurs qui connaissent très bien le pays. Car, quoique familiers aux habitants taïwanais, les objets, les choses, les événements qui révèlent la taïwanité sont peut-être inconnus aux observateurs de l'extérieur. Les auteurs, leurs lecteurs et spectateurs « idéaux » forment-ils ainsi la « communauté imaginée » dont parle Benedict Anderson ? Les efforts des auteurs consistent-ils moins à représenter Taiwan de manière à le faire identifier objectivement par les non-Taïwanais, qu'à le faire reconnaître par leurs compatriotes qui possèdent, comme eux, une connaissance de l'intérieur du pays ? D'autre part, l'étude de l'identification de Taiwan montre une grande divergence entre la représentation de Taiwan par les mots et celle par les images et les sons cinématographiques. Que nous apprennent ces différences sur la construction de l'imaginaire national des Taïwanais ? Ces interrogations nous conduisent à mener une analyse plus approfondie de la représentation de Taiwan dans les œuvres du corpus.

¹¹⁵ À la 67^e minute du film.

Chapitre 4 Représentation de l'espace dans le temps

Les repères spatiaux des œuvres situent souvent aussi les actions dans le temps. Il s'agit généralement d'un temps « multidimensionnel ». Il y a d'abord le lieu du présent de la narration. Dans cet « ici et maintenant » du narrateur, on peut parfois discerner des vestiges d'une autre époque. Le lieu de l'action peut se trouver dans un temps antérieur au « présent » du narrateur si bien que le passé fictionnel et le passé historique s'y entremêlent. Par ailleurs, en comparant l'espace du « présent » et celui du « passé », on constate la modification du lieu par le passage du temps.

A. Empreintes du passé

Parmi toutes les traces laissées par l'histoire moderne de Taiwan dans l'espace décrit, le passé japonais est particulièrement présent. Il se révèle notamment dans l'habitat des personnages et dans certains objets de la vie quotidienne.

Prenons pour exemple les œuvres écrites du corpus. Les grands-parents de la petite fille de la nouvelle « Bambou vert » (1977) ainsi que ceux de An'an dans « Vacances de An'an » (1983) de Zhu Tianwen, habitent dans une construction japonaise ; la première maison des Hou du roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) et la maison qu'occupent A Hui et sa famille avant leur déménagement à Taipei dans la nouvelle « Graines de sésame » (1983), sont toutes deux de style japonais. Les auteurs ne précisent pas toujours qu'il s'agit de maisons japonaises, mais se contentent de suggérer le fait en indiquant que les pièces sont tapissées de tatamis. Parfois cette « taiwanité japonisante » n'est pas dévoilée par l'architecture, mais par un objet de la vie quotidienne comme les socques de bois japonais dans la nouvelle « Graines de sésame » (1983)¹. Par ailleurs, la superficie d'une maison est calculée en *ping* 坪, comme aux pages 54 et 57 de *La Maison de l'avenue Joffre* (1981). Il s'agit en fait d'une unité de mesure japonaise ; un *ping* correspond à la surface de deux tatamis et équivaut à environ 3,3 mètres carrés.

Le passé japonais est plus présent dans les adaptations que dans les textes écrits. Outre la maison des grands-parents de Dongdong, avatar de An'an de la nouvelle « Vacances de An'an » (1983) de Zhu Tianwen dans le film *Un été chez grand-père* (1983), et le premier

¹ LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p. 18.

logement de A Hui de *Graines de sésame* (1984), les Bi de *L'Histoire de Petit Bi* (1983) ainsi que Kunshu et A Zhu de « La Grande poupée du fils » (1983) occupent également des maisons japonaises. Les Hou de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) n'ont pas seulement pour première maison une construction japonaise, leur premier restaurant Xiafei zhi jia, qui leur sert en même temps de logement, en est une aussi. Notons que dans les textes écrits, rien ne nous permet de déduire que les protagonistes de « L'Histoire de Petit Bi » (1982), ceux de « La Grande poupée du fils » (1968), ainsi le premier restaurant des Hou sont de style japonais.

Par ailleurs, bien que le spectateur ne voie pas forcément les socques japonais que les personnages portent aux pieds, il ne manque pas de remarquer le bruit caractéristique que produisent ces chaussures, comme dans la partie de *Graines de sésame* (1984) où A Hui et sa famille habitent encore à la campagne, ou dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) avant le retour du couple du Japon.

Il arrive, en outre, aux auteurs de décrire des endroits un peu particuliers, qui sont à la fois typiquement taiwanais et produits du passé tourmenté de Taiwan, comme le *jiujia* et les villages de garnison.

Jiujia

Un lieu nommé *jiujia* apparaît dans une partie des œuvres du corpus. L'action de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) se déroule dans le *jiujia* Wuyuehua 五月花 (le Mayflower)². L'adaptation réalisée par Lin Qingjie présente quant à elle un *jiujia* de la Taipei des années quatre-vingt appelé le Dongyunge. L'héroïne de la nouvelle « Puceau » (1971), *damuzai* 大目仔, « Grands Yeux », travaille également dans un *jiujia*. Dans le film *Puceau* (1984), on peut voir vers 41 minutes 30 l'enseigne du lieu de travail de Grands Yeux affichée en gros plan : *Menglu jiuja* 夢露酒家, le « *jiujia* Menglu ». Le « Dossier numéro 30 » du livre *Dossiers du campus* (1985) de Kuling parle de la visite du héros chez un élève dont la mère est propriétaire du *jiujia* Maison-Blanche³. En outre, même si la mère de Petit Bi dans la nouvelle était entraîneuse de bar avant son mariage, celle de l'adaptation travaille dans un *jiujia*.

² *Wuyuehua* 五月花, littéralement, « fleur ou fleurs de mai ». Nous gardons la traduction de André Lévy, « Mayflower », puisque le nom du bar fait probablement allusion au bateau qui transportait les premiers immigrants anglais en Amérique du Nord en 1620.

³ En chinois, *Baigong jiuja*. Le héros du film, le professeur Kang Dajun, se rend également chez son élève dont la mère est patronne d'un endroit où travaillent des jeunes filles enjôleuses. L'établissement n'a pas le terme « *jiujia* » dans son nom mais s'appelle « Salon de thé Chunmei » (*Chunmei chashi* 春梅茶室). La tenue des femmes et leurs comportements font comprendre au spectateur que leur métier consiste à divertir les hommes.

D'après Bai Xianyong, le *jiujia*, littéralement « maison d'alcool », est une « coutume spécifique à Taiwan »⁴. Le *jiujia* Mayflower que Bai Xianyong décrit dans la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) est différent des *wuting* 舞廳, établissements où l'on paie pour danser et bavarder avec des *wunü* 舞女, « entraîneuse de bar », ou pour bénéficier de leur compagnie ailleurs que dans les salles de danse. Le Bailemen de Shanghai que le romancier dépeint dans deux autres de ses nouvelles, « Yongyuan de Yin Xueyan 永遠的尹雪艷 (L'Éternelle Beauté-des-Neiges) » et « Jin daban de zuihou yi ye 金大班的最後一夜 (La Dernière nuit de Madame Jin) », nous permet de nous faire une idée de ce qu'est un *wuting*. Avant tout un *jiujia* n'est pas une salle de danse. Il a réellement existé un *jiujia* Mayflower puisque Bai Xianyong se souvient d'une soirée qu'il a passée dans un certain Mayflower où le compositeur Yang Sanlang 楊三郎 donnait des spectacles à la manière du *nakaxi* 那卡西 (*nagashi* en japonais)⁵, et où une femme chantait plusieurs chansons dont « Fleur d'amour solitaire » écrite par le musicien. Les clients s'agitaient bruyamment ; peut-être qu'aucun d'entre eux sauf le romancier lui-même, n'écoutait le chant⁶. Le *jiujia* paraît être également un endroit où l'on peut prendre un bon repas en compagnie de *jiunü* 酒女 ou *jiujianü* 酒家女, et entamer des négociations commerciales voire politiques⁷. Le terme *jiunü* signifie littéralement « fille d'alcool » et *jiujianü* « fille de maison d'alcool ». Une *jiunü* ou *jiujianü* est une serveuse de bar mais en réalité une prostituée. Comme le montrent les études sur le *jiujia* ou sur le *jiunü*,

Cependant, nous ne disposons pas d'assez d'informations sur ce lieu pour le comparer avec les *jiujia* représentés dans d'autres films.

⁴ « “Fleur d'amour solitaire” montre une coutume spécifique à Taiwan, celle du *jiujia*, qui est propre à l'île. » (BAI Xianyong, « Wo xie “Gulianhua” » 我寫〈孤戀花〉 (L'écriture de “Fleur d'amour solitaire”) » dans Lüduyu bianxuan xiaozu 綠蠹魚編選小組 (ed.), *Qingchun hudie gulianhua* 青春蝴蝶孤戀花 (*Jeunesse, papillons, fleur d'amour solitaire*), Taipei, Yuanliu, 2005.) Dans la version numérique de l'ouvrage dont nous disposons, les pages ne sont pas numérotées.

⁵ Le *nakaxi* s'inspire du *nagashi* japonais désignant des musiciens ambulants populaires japonais. Un groupe *nakaxi* taïwanais comporte deux à quatre musiciens et chanteurs. Les instruments de musique utilisés sont souvent des guitares électriques et un clavier électronique. Les musiciens vont d'un bar ou d'un restaurant à l'autre pour donner des spectacles. (Voir : ZHONG Wenping 鍾文萍, « Wenrouxiang de jiushi wangshi 溫柔鄉的酒食往事 (Souvenirs de bombances et de beuveries dans des lieux de plaisir) », *Taipei huakan* 台北畫刊 (*Album de Taipei*), 27 novembre 2017. URL : <https://magazine.chinatimes.com/taipeipictorial/20171121004128-300605> . [Consulté le 1^{er} mai 2019].)

⁶ BAI Xianyong, « Wo xie “Gulianhua” », art. cité.

⁷ Le reportage du *Yizhoukan* 壹週刊 (*Next Magazine*) nous permet d'imaginer ce qu'était un *jiujia* dans les années soixante à Taiwan. Voir : SHEHUIZU 社會組, « Fenghua 50 nian. Xinghuage Dajiuji xi deng 風華 50 年. 杏花閣大酒家熄燈 (Cinquante ans de splendeur. La Maison des fleurs d'abricotier ferme ses portes) », *Yizhoukan* 壹週刊 (*Next Digital*) [en ligne], 16 mai 2015. URL : <http://www.nextmag.com.tw/realtimenews/news/19620470> . [Consulté le 27 janvier 2018].

l'institution du *jiujia* est un héritage de l'époque japonaise⁸. Mais il existe une grande différence entre l'ambiance du *jiujia* de l'époque japonaise et celle du *jiujia* des années quatre-vingt ainsi que entre les *jiunü* « du passé » et celles « du présent » dans leur rapport avec les clients. Le film *Fleur d'amour solitaire* (1985) montre en effet également un *jiujia* de l'époque japonaise, le Zuifenglou, et nous permet de comparer les établissements à deux moments de l'histoire de Taiwan⁹.

Bien que nous ne connaissions pas le décor du bar Mayflower de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970), la scène de la soirée où Yunfang « repère » Juanjuan illustre bien ce qu'est un *jiujia*. Yunfang fait un tour dans le local qui abrite le bar. Elle entre dans une pièce où des clients japonais accompagnés de prostituées assis autour d'une table sont en train de manger, boire, parler et rire à gorge déployée. Les mains des hommes se promènent sur les corps de leurs compagnes, sur leur taille et leurs seins. Juanjuan debout dans un coin de la salle, devant trois musiciens qui jouent de leurs instruments, chante des chansons populaires en hoklo¹⁰, mais personne n'y prête attention¹¹. L'ambiance est joyeuse, bruyante et obscène. La pièce enfumée sent la cigarette, l'alcool et la « puanteur masculine »¹². La présence de clients japonais mérite également notre attention. Il semble que l'île ait été une destination de tourisme sexuel pour les Japonais¹³ comme en témoigne la nouvelle de Huang Chunming « Shayonala, zaijian 沙啞娜啦, 再見 (Sayonara, au revoir) » publiée pour la première fois en 1973. L'allusion au phénomène peut donc être considérée comme une autre empreinte du passé

Le film *Fleur d'amour solitaire* (1985) permet au spectateur de voir et entendre des scènes qui se déroulent dans un *jiujia* ; il n'a plus besoin de compter uniquement sur son imagination. Ces scènes ne sont pas très différentes de celles décrites dans la nouvelle par Bai

⁸ Par exemple, HUANG Lisen 黃理森, *Chengshi yu jiulou : Ri zhi Tainan Zuixiang jingying shitai zhi yanjiu* 城市與酒樓：日治台南醉仙閣經營實態之研究 (*City and Drinking Parlors : A Study of the Operation of Tainan Drinking Parlors « Tsui Hsien Ko » During the Japanese Rul*), Mémoire en histoire, Guoli Chenggong Daxue, Tainan, 2019.

⁹ Nous y reviendrons plus longtemps dans le chapitre « Réflexion sur le présent et le passé : l'adaptation de la nouvelle "Fleur d'amour" par Lin Qingjie » de la troisième partie de la thèse.

¹⁰ En chinois, *Taiwan xiaodiao* 台灣小調.

¹¹ La scène s'inspire sans doute beaucoup de l'expérience personnelle de l'auteur.

¹² BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d'amour solitaire) », p. 145.

¹³ Taiwan l'est peut-être toujours au moins jusqu'à 2002, comme le montre l'affaire du guide *Jile Taiwan* 極樂台灣 (*Taiwan paradisique*) de 2002. Le livre, publié par une maison d'édition japonaise, cartographie les endroits qui proposent des services sexuels dans l'île. (LI Wenyi 李文儀, « Guanguang Ju : Riben maichunke zhi zhan jishaoshu, jile shijie shijian ying buzhi yingxiang Riben guanguangke lai Tai 觀光局：日本買春客只占極少數，極樂世界事件應不致影響日本觀光客來台 (Bureau du Tourisme : Les touristes sexuels japonais sont minoritaires. L'affaire du "Paradis" ne doit pas influencer sur le nombre des touristes japonais à Taiwan) », *Ziyou Shibao* 自由時報 (*Liberty Times*), 13 janvier 2002, p. 5.)

Xianyong¹⁴ mais plus « choquantes » encore puisque directement vues et entendues. Le décor du Dongyunge est de style occidental avec des lustres, des colonnes en métal et des murs tapissés de papier peint, parfois couverts aussi de miroirs. Dans les pièces où sont installées une ou plusieurs tables rondes, un orchestre composé de quelques musiciens et d'une ou deux chanteuses donnent des spectacles devant des clients majoritairement masculins qui prennent leur repas en compagnie de jeunes femmes portant des robes qui soulignent leurs silhouettes et font entrevoir leurs corps. Les propos échangés et les gestes des *jiunü* ou des clients sont souvent obscènes (par exemple, à la minute 38, une *jiunü* s'assied sur les genoux d'un client, et en voyant les yeux de ce dernier rivés sur sa poitrine généreuse, elle serre la tête de l'homme contre ses seins, puis elle la relâche quelques secondes plus tard pour demander à l'homme si c'est délicieux à boire). Le *jiujia* est aussi un lieu où règnent violence et délinquance. Le gangster Ke Laoxiong flanqué de sa horde de voyous agit en toute impunité : il maltraite Juanjuan, frappe Lin Sanlang et terrorise le personnel. Contrairement à la nouvelle « Puceau » (1971) qui reste assez discrète vis-à-vis des activités dans le *jiujia*, l'adaptation de Cai Yangming y consacre plusieurs scènes. On peut voir la similitude entre le portrait de *jiujia* dressé par le cinéaste de *Puceau* (1984) et celui du film *Fleur d'amour solitaire* (1985). Le *jiujia* représenté dans le film *L'Histoire de Petit Bi* (1983) est en revanche beaucoup plus neutre. Lors d'un retour en arrière sur le passé de madame Bi¹⁵, on la voit très maquillée, portant une robe de style chinois, en train de chanter accompagnée de quelques musiciens. À côté d'elle, son amie, une autre *jiunü*, chante joyeusement et invite à boire et à manger des hommes assis autour d'une table ronde remplie de plats et de boisson. Le décor du *jiujia* est assez proche dans les trois adaptations même si celui de *Fleur d'amour solitaire* (1985) est de loin le plus fastueux.

Villages de garnison

Le village de garnison, le *juancun* 眷村 en chinois (ce qui signifie littéralement « village de parents »), est un lieu très particulier qui n'existe sans doute nulle part ailleurs au monde. La débâcle de l'armée de Chiang Kai-shek eut pour conséquence un impressionnant exode de la population chinoise fuyant le continent pour débarquer à Taiwan. Citant le calcul de Li Dongming¹⁶, la chercheuse Yang Jiaxian estime que le nombre d'immigrants de Chine

¹⁴ Mais dans le film, on ne voit pas de clients japonais agités et libidineux. La représentation des Japonais est une question que nous aborderons dans la dernière partie de l'étude.

¹⁵ À la minute 36 du film.

¹⁶ Li Dongming 李棟明, « Ju Tai waisheng ji renkou zhi zucheng yu fenbu 居台外省籍人口之組成與分佈 (Composition et distribution de la population des provinces de l'extérieur) », *Taipei wenxian* 台北文獻 (*Archives de Taipei*), 1970, n° 11-12.

continentale venus à Taiwan s'élevait à 1,2 million en 1956¹⁷. D'après la statistique du ministère de l'Intérieur de la République de Chine, la population taïwanaise s'élevait à 6 090 860 personnes en 1946 et à 9 390 381 en 1956¹⁸. L'île vit le nombre de ses habitants augmenter considérablement pendant la décennie suivant la rétrocession et 12,7% de la population est *waishengren* en 1956. Selon Yang Jiaxian, soixante à soixante-dix pour cent des nouveaux arrivants étaient des militaires accompagnés de leurs familles¹⁹. Le gouvernement nationaliste installa d'urgence ces derniers soit dans des bâtiments confisqués aux Japonais, soit dans des ensembles de logements sommairement construits partout dans l'île, souvent avec des dons privés²⁰. Alors que les militaires hauts gradés bénéficiaient de logements de fonction de l'époque japonaise²¹, les simples soldats s'entassaient avec leurs familles dans des maisons dont la surface allait de treize à trente mètres carrés²². Dans une métropole telle que Taipei, outre vingt-cinq villages de garnison relativement grands, il existait également des groupements d'habitations de soldats illégalement construits à différents endroits de la ville²³.

Les habitants des villages, venus de différentes régions chinoises et parlant des dialectes divers, vivaient dans des rangées de maisons basses et sombres serrées les unes contre les autres. La romancière Su Weizhen 蘇偉貞 observe que les lieux d'origine²⁴ mentionnés sur les cartes d'identité des villageois dessinent une carte de la Chine²⁵. L'écrivain cherche à appréhender

¹⁷ YANG Jiaxian, *Fangzhou shang de rizi – Taiwan juancun wenxue*, op. cit., p. 20.

¹⁸ ZHONGHUA MINGUO NEIZHENG BU 中華民國內政部 (MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR DE LA RÉPUBLIQUE DE CHINE), « Cun li lin hu shu ji renkou shu 村里鄰戶數及人口數 (Statistique de la population) », *Neizheng Bu huzhengsi quanqiu zixunwang 內政部戶政司全球資訊網 (Department of Household Registration, M.O.I.)* [en ligne], URL : <https://www.ris.gov.tw/app/portal/346> . [Consulté le 18 avril 2018].

¹⁹ YANG Jiaxian, *Fangzhou shang de rizi – Taiwan juancun wenxue*, op. cit., p. 20.

²⁰ LI Yijie 李宜潔, *Juncun wenhua de xingcheng yu waishengren de rentong yanjiu – yi Tainan Xian Renhe Cun wei li (1950~2007) 眷村文化的形成與外省人的認同研究 – 以台南縣仁和村為例 (1950~2007) (The Formation of Military Dependent's Village Culture and Mainlanders' Identities – The study on Renher – Village in Tainan County (1950~2007))*, Mémoire de master en Histoire, Guoli Chenggong Daxue, Tainan, 2007, p. 21-40.

²¹ LI Yijie 李宜潔, *Juncun wenhua de xingcheng yu waishengren de rentong yanjiu – yi Tainan Xian Renhe Cun wei li (1950~2007)*, op. cit., p. 30.

²² *Ibid.*, p. 32.

²³ Il n'y a que des militaires qui ont l'épouse ou l'époux à Taiwan puissent bénéficier d'un logement dans un village de garnison. Voir : MA Xiaolan 馬曉蘭, "Women" *da cong juancun lai : juancun shenghuoshi de kaocha* "我們" 打從眷村來 : 眷村生活史的考察 ("Nous" sommes originaires des villages de garnison. Étude historique de la vie dans les villages de garnison), Mémoire de master en Sociologie, Donghai Daxue, Taichung, 2010, p.44.

²⁴ *Jiguan* 籍貫.

²⁵ SU Weizhen 蘇偉貞, « Juancun de jintou 眷村的盡頭 (La Fin du village de garnison) » dans Su Weizhen 蘇偉貞 (ed.), *Taiwan juancun xiaoshuo xuan 台灣眷村小說選 (Choix de nouvelles taïwanaises des villages de garnison)*, Taipei, Eryu Wenhua, 2004, p. 7.

l'esprit des *juancun* dans le tout premier paragraphe de sa préface à *Choix de nouvelles taiwanaïses des villages de garnison* :

Il existe une certaine communauté d'individus. Ils n'ont pratiquement pas de parents proches, mais ont beaucoup de voisins ; tout ce qu'ils savent sur le sentiment familial provient de ce qu'ils ressentent pour leurs voisins. Ils brûlent l'encens pour les ancêtres lors de toutes les grandes fêtes traditionnelles, mais ils n'ont pas de tombes à visiter. Leurs parents parlent avec l'accent de leur pays natal ; dans la maison, ils parlent les dialectes de leurs provinces d'origine mentionnées dans leurs livrets de famille. Une fois sortis de la maison, ils parlent toutes sortes de dialectes avec les enfants des voisins dans les rues et à l'école (...). La porte du village franchie, ils parlent le mandarin, le hakka ou le taiwanais²⁶. Tout petits, ils vivent comme dans un pays étranger²⁷.

Outre la promiscuité, l'éloignement de la terre ancestrale, la solidarité entre voisins, la grande diversité d'origine des habitants et le relatif renfermement de la communauté, une grande homogénéité idéologique règne dans les villages de garnison. Zhu Tianxin, une autre ancienne habitante d'un *juancun* reconnaît que les villageois, des militaires continentaux et leur famille, ont une position politique très proche du KMT²⁸. Les enfants des *juancun* grandissent dans le souvenir de la Chine continentale de leurs aïeux et dans l'aspiration à « reprendre le continent et sauver les patriotes de la misère²⁹ ». Alors que la Chine qu'ils croient aimer n'existe que dans la littérature, dans des souvenirs idéalisés des autres et dans leur imagination, ils entretiennent un rapport très particulier avec Taiwan. Au début de leur séjour sur l'île, comme Angel Pino le remarque, leurs parents persuadés de l'imminence du retour se contentaient de simples cabanes faites de planches et de plaques de tôles³⁰. Mais, lorsque les palissades de bambou sont remplacées par des murs de ciment³¹ et la tôle par le béton et les briques³², « le provisoire s'éternise³³ » et les villages de garnison deviennent le *jiaxiang* 家鄉, « pays natal », pour les *waishengren* de la deuxième génération³⁴. Les villages de garnison disparaissent

²⁶ Le hoklo.

²⁷ SU Weizhen, « Juancun de jintou », art. cité, p. 7.

²⁸ CHU T'ien-hsin, « A mes frères du village de garnison » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *A mes frères du village de garnison : anthologie de nouvelles taiwanaïses contemporaines*, traduit par Olivier Bialais, Paris, Bleu de Chine, 2001, p. 100.

²⁹ *Guangfu dalu, jiejiu kunan tongbao* 光復大陸, 解救苦難同胞.

³⁰ PINO Angel, « Taïwan, la littérature des villages de garnison », *Les Temps Modernes*, mars 2014, n° 679, 2014, p. 146.

³¹ ZHU Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文, « Yidian bu zai 伊甸不再 (Plus de paradis) » dans *Yanxia zhi du* 炎夏之都 (*La Capitale de la canicule*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 43.

³² LI Yijie 李宜潔, *Juancun wenhua de xingcheng yu waishengren de rentong yanjiu – yi Tainan Xian Renhe Cun wei li (1950~2007)*, op. cit., p. 47-52.

³³ PINO Angel, « Taïwan, la littérature des villages de garnison », art. cité, p. 146.

³⁴ YANG Jiaxian, *Fangzhou shang de rizi – Taiwan juancun wenxue*, op. cit., p. 28.

progressivement au profit de logements sociaux qui, quoique plus spacieux et confortables, entraînent la dispersion de la communauté et l'« exil » des enfants hors des villages vers les villes et un monde extérieur qu'ils connaissent peu et mal³⁵. La chercheuse Qi Bangyuan met en parallèle, de manière pertinente, le sentiment de nostalgie exprimé dans ces textes avec le mal du pays des écrivains *waishengren* des années soixante³⁶. Pourtant, ce pays natal se trouve bien à Taiwan. Jusqu'à quel point l'île est-elle réellement pour les enfants des *juancun* ce « pays étranger » dont parle Su Weizhen ?

Parmi les auteurs de notre corpus, les sœurs Zhu et Kuling sont généralement considérés comme des écrivains de la « littérature des villages de garnison », la « *juancun wenxue* 眷村文學 »³⁷. De même pour Xiao Sa³⁸. Quoique la romancière n'ait jamais été habitante de village de garnison, elle a une expérience de vie similaire aux écrivains de cette littérature parce que son père adoptif est un vétéran venu du continent et qu'elle a passé ses années de jeunesse dans les environs des villages³⁹. La première étude à avoir proposé une définition de la *juancun wenxue* est probablement l'article de Qi Bangyuan publié dans le supplément littéraire du *Lianhebao* des 25-27 octobre 1991⁴⁰. Qi Bangyuan décrit les caractéristiques de ce courant littéraire et le moment de son apparition : plusieurs œuvres littéraires écrites par des écrivains qui ont grandi dans les *juancun* et ayant pour sujet la vie dans ces villages ont été publiées dans la deuxième moitié des années quatre-vingt. Si les chercheurs semblent être de l'avis de Qi Bangyuan sur l'identité des auteurs de littérature des villages de garnison, les textes qu'ils qualifient de *juancun wenxue* ne se limitent toutefois pas à ceux écrits après 1985⁴¹. Yang Jiaxian estime, dans son très important ouvrage sur la *juancun wenxue* publié par le Musée de la littérature taïwanaise, que l'émergence du mouvement coïncide avec la rénovation, ou plutôt

³⁵ *Ibid.*, p. 14-15.

³⁶ Qi Bangyuan, « Juancun wenxue – xiangchou de jicheng yu sheqi 眷村文學 – 鄉愁的繼承與捨棄 (La Littérature des villages de garnison : poursuite et abandon de la nostalgie) » dans *Wu jianjian san de shihou* 霧漸漸散的時候 (*Quand le brouillard se dissipe*), Taipei, Jiuge, 1998, p. 154.

³⁷ YANG Jiaxian, *Fangzhou shang de rizi – Taiwan juancun wenxue*, *op. cit.*, p. 62-70.

³⁸ Comme en témoigne le catalogue des thèses et mémoires de master de la bibliothèque nationale de Taiwan, les romans et nouvelles de Xiao Sa sont souvent étudiés soit dans le cadre des œuvres romanesques féminines, soit dans celui de la littérature des villages de garnison.

³⁹ WU Tingrong 吳亭蓉, *Xiao Sa ji qi xiaoshuo de san zhong zhuti yanjiu* 蕭颯及其小說的三種主題研究 (*Étude sur Xiao Sa et les trois thèmes de ses oeuvres romanesques*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Chenggong Daxue, Tainan, 2002, p. 13

⁴⁰ Voir : YANG Jiaxian, *Fangzhou shang de rizi – Taiwan juancun wenxue*, *op. cit.*, p. 27. L'article en question est ensuite publié dans Qi Bangyuan, « Juancun wenxue – xiangchou de jicheng yu sheqi », art. cité, p. 153-187.

⁴¹ L'anthologies de la « littérature des villages de garnison » de Su Weizhen contient deux textes écrits avant 1985, « Zhuo 斫 (Couper) » (1975) de Sun Weimang 孫瑋芒 et « Xie-bu-chu de shuxu 寫不出的書序 (La préface impossible à écrire) » de Ma Shuli 馬叔禮 (1982). Voir : SU Weizhen (ed.), *Taiwan juancun xiaoshuo xuan*, *op. cit.*.

la destruction, des villages à partir de 1978, lorsque de vastes plans de rénovation rasèrent les villages ou remplacèrent les maisons par des immeubles de plusieurs étages qualifiés de *guomin zhuzhai* (國民住宅, « logements sociaux »)⁴². Par ailleurs, une œuvre de la *juancun wenxue* n'ont pas forcément pour sujet principal la vie dans des villages de garnison ; les textes qui racontent des souvenirs et des pensées en relation avec les *juancun* peuvent également être considérés comme relevant de la littérature des villages de garnison⁴³. Dans le cas des œuvres du corpus, alors que « L'Histoire de Petit Bi » (1982) se déroule effectivement dans un village de garnison, *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) ne fait que des allusions discrètes au village de garnison, à ses habitants et à leur mode de vie.

Dans la nouvelle « L'Histoire de Petit Bi » (1982), il n'y a pas de description des lieux à proprement parler hormis l'existence de cette fameuse *zhu liba* 竹籬笆, « clôture de bambou », qui sépare la cour de la maison des Zhu de celle des Bi⁴⁴. Malgré cela, l'évocation du village où vivent Petit Bi et la narratrice est conforme à ce que nous savons des *juancun*. D'abord, on peut constater le manque d'intimité et de secret dans le village en raison de la proximité des maisons et du mauvais isolement des constructions. La nuit où les parents de Petit Bi découvrent qu'il a volé de l'argent, chez les Zhu, « (...), tout le monde à la maison put entendre les hurlements de l'oncle [Bi] questionnant Petit [Bi] derrière la porte. »⁴⁵ Et, au moment où, sur un coup de colère, monsieur Bi lance à Petit Bi : « Je ne suis pas ton père », la narratrice se persuade que « la moitié du village tendait l'oreille pour écouter ce qui se passait chez [les Bi]. »⁴⁶ Le mariage entre monsieur Bi, un militaire de quarante ans passés séparé de sa femme et de ses enfants restés en Chine communiste, avec une jeune femme taiwanaise de souche est un phénomène plutôt courant dans les villages de garnison⁴⁷. L'une des caractéristiques les plus remarquables de ces villages est l'étroitesse des liens qui unissent les habitants. Les Bi et les Zhu deviennent très proches : ils célèbrent ensemble la fête de la Mi-automne, la fête de famille traditionnelle par excellence⁴⁸. À la mort de madame Bi, c'est avec monsieur Zhu que monsieur Bi discute sur les mesures à prendre et c'est à lui qu'il confie sa douleur. Les villageois

⁴² YANG Jiaxian, *Fangzhou shang de rizi – Taiwan juancun wenxue*, op. cit., p. 35.

⁴³ *Ibid*, p. 30.

⁴⁴ P. 9 et p. 13.

⁴⁵ CHU T'ien-wen, « L'histoire de Petit Pi (Xiao Bi de gushi) », *Les Temps Modernes*, traduit par Angel Pino, 2005, n° 630-631, 2005, p. 198.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁷ TANG Yiting 唐儀庭, *Cong juancun nüxing guandian kan zuqun rentong zhi chuancheng yu bianhua* 從眷村女性觀點看族群認同之傳承與變化 (*Continuation and Variation of the Intergenerational Identity Transmission : from the view point of women in the Communities of military families*), Mémoire de master en Psychologie, Shixin Daxue, Taipei, 2013, p. 20.

⁴⁸ ZHU Tianwen, « Xiao Bi de gushi (L'Histoire de Petit Bi) », p. 11.

constituent par ailleurs un comité pour organiser les funérailles de madame Bi⁴⁹. Il existe également une solidarité entre les habitants des villages et leurs compatriotes de la même province chinoise. On lit que les amis de monsieur Bi, qui sont comme lui originaires de la province du Henan, l'ont aidé à trouver une épouse⁵⁰. Ils assistent tous aux obsèques de madame Bi⁵¹. Plus tard, monsieur Bi démobilisé utilise l'argent de sa retraite pour ouvrir une épicerie en partenariat avec des compatriotes du Henan⁵². Ces événements illustrent ce que décrit Su Weizhen dans le passage cité plus haut : aux yeux des villageois, leurs voisins prennent la place des parents proches pour devenir des membres de la famille. Par ailleurs, Yang Jiaxian met en parallèle le projet commercial de monsieur Bi retraité et celui des protagonistes de *Jinsheng yuan* 今生緣 (*Les rencontres prédestinées de cette vie*) de Yuan Qiongqiong 袁瓊瓊 et constate que la gestion d'un petit commerce est un choix réaliste pour les anciens habitants de *juancun* qui n'ont ni budget important ni réseau familial étendu⁵³. La décision de Petit Bi d'entrer dans l'armée n'est pas fortuite non plus puisque la carrière militaire est un débouché assez courant pour les enfants des *juancun*. En outre, l'allusion que fait « L'Histoire de Petit Bi » (1982) à la rénovation des *juancun* permet de situer le temps de la narration : l'année suivant la fin des études de Petit Bi au collège, monsieur Bi quitte l'armée et la démolition du village commence⁵⁴. Les diverses langues parlées par les personnages traduisent également la réalité. Chez les Bi, alors que monsieur Bi parle mandarin, madame Bi dont la langue maternelle est le hoklo parle hoklo avec ses enfants ; lorsqu'elle parle « mandarin », elle dit en fait des phrases en hoklo mais prononcées à la manière du mandarin.

À la différence de la nouvelle, les auteurs de l'adaptation *L'Histoire de Petit Bi* (1983) ne soulignent pas le fait que l'action a lieu dans un village de garnison. Les scènes de la maison de Petit Bi ont certes été tournées dans un village de garnison, mais il ne s'agit pas du village de simples soldats, comme celui où Zhu Tianwen et sa famille étaient logées et que la romancière a décrit dans nombre de ses œuvres. C'est un village de garnison destiné aux officiers de la marine nationale. Plus important encore, le lieu ressemble à n'importe quel quartier résidentiel de la classe moyenne taïwanaise : non seulement il n'y a ni maisons basses

⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 10. On voit qu'un homme *waishengren* qui pense se marier ou se remarier ne se met pas à chercher une épouse lui-même mais laisse ses amis lui trouver un bon parti. Ensuite, il rencontre sa future femme une seule fois autour d'un repas qui n'est sûrement pas un tête-à-tête, avant de décider de l'épouser. Il offre des cadeaux de fiançailles selon la coutume pour exprimer son estime et son respect envers elle.

⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ YANG Jiaxian, *Fangzhou shang de rizi – Taiwan juancun wenxue*, op. cit., p. 69.

⁵⁴ ZHU Tianwen, « Xiao Bi de gushi (L'Histoire de Petit Bi) », p. 13.

alignées, ni promiscuité étouffante, ni boutiques typiques qui vendent, par exemple, des pains à la vapeur du Shandong ou des nouilles au bœuf, mais encore on n’y voit aucun militaire en uniforme. Ni monsieur Bi ni monsieur Zhu ne portent l’uniforme. À aucun moment du film, on ne constate l’intention du réalisateur de représenter les frontières d’un village de garnison, avec un porche, une colonne ou une pierre portant le nom du village. L’espace où se trouvent les maisons des Bi et des Zhu semble se fondre entièrement dans le vaste paysage qui va du bord de la mer, du port de pêche, jusqu’à l’école primaire sur la colline où va Petit Bi enfant, en passant par un ensemble de maisons en briques, la gare de Danshui et le collège de Petit Bi qui donne sur la mer. Quant aux personnages du film, il est impossible de savoir si tel ou tel est habitant du village de garnison, d’après son allure, son comportement, sa façon de vivre, sa manière de parler ou le contenu de ses propos. On peut toutefois distinguer plusieurs communautés auxquelles appartiennent les personnages en raison des langues qu’ils utilisent et de leur accent. Alors que la plupart des personnages parle mandarin, une grande partie d’entre eux garde un accent hoklo prononcé, comme la mère de Petit Bi, l’amie de la mère et le principal de l’école primaire. Les voyous avec lesquels Petit Bi et ses amis s’engagent dans une rixe parlent hoklo. On entend aussi le dialecte d’une province chinoise, inintelligible à la plupart des Taïwanais, qu’un vieil homme emploie pour lire la formule magique affichée par les Bi et destinée à mettre fin aux pleurs nocturnes du benjamin. Il n’existe aucun indice qui suggère que les Bi et les Zhu font partie d’un groupe distinct des autres personnes qu’ils croisent. D’autre part, les Bi du film habitent à Danshui⁵⁵, une petite ville côtière pittoresque que Zhu Tianwen n’a jamais habitée avant son entrée à l’université⁵⁶. Nous sommes amenés à nous demander si le choix de faire habiter les Bi dans une maison japonaise de Danshui sans chercher à préciser qu’elle se trouve dans un village de garnison ne traduit pas le fait que les auteurs du film se soucient de la « photogénie » du site plutôt que de la dimension « village de garnison » de l’histoire.

En revanche, le film *C’est ainsi que j’ai passé toute ma vie* (1985) fait explicitement allusion au village de garnison contrairement au roman qu’il adapte. Certes, dans le roman, la famille de la cousine et les Hou fréquentent des *waishengren* qui semblent habiter tous à proximité. La maison de la cousine et celle de madame Xu sont si proches que, après la rencontre organisée par madame Xu, il est possible pour Guimei et Hou Yongnian d’accompagner à pied cette dernière chez elle pour bavarder un moment avant de s’en retourner chez la cousine. Également dans l’œuvre de Xiao Sa, si Guimei sur le point d’accoucher

⁵⁵ Voir l’article de Bangbang.

⁵⁶ Zhu Tianwen a étudié à l’Université Tamkang (Danjiang Daxue 淡江大學).

parvient à se rendre à pied chez la femme que ses enfants appellent Maman Chen (*Chen mama* 陳媽媽⁵⁷) selon l'usage des *waishengren*, pour surprendre son mari en train de jouer au mah-jong malgré sa désapprobation, c'est que la distance entre les deux maisons n'est pas bien grande. Mais, ni la cousine ni les Hou ne sont habitants du village de garnison. Tandis que la famille de la cousine occupe une construction illégale, les Hou sont locataires avant l'ouverture du restaurant.

Rien ne laisse supposer, non plus, que les *waishengren* que côtoient les personnages du roman *La Maison de l'avenue Joffre* habitent les *juancun*. Ce n'est pas le cas de l'adaptation. Même si l'habitation de la cousine montrée au début du film ne fait pas penser à un village de garnison, *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) mentionne l'emménagement de la cousine dans un logement social. La cousine se plaint lors de la visite de Guimei âgée et malade, qu'elle s'ennuie dans son appartement flambant neuf qui ressemble à une cage à lapins⁵⁸. Ce sentiment d'être dans une cage est renforcé par la présence de fenêtres garnies de barreaux de fer derrière les fauteuils des personnages et la verdure qu'on aperçoit de l'autre côté de la grille⁵⁹. La remarque de Angel Pino sur les relogés des *juancun* s'applique assez bien à la détresse de la cousine : « Malheureusement, la topographie telle qu'elle a été remodelée n'était guère propice aux rapports humains tels qu'on les entretenait naguère (...). »⁶⁰ En outre, à la minute 26, dans le passage où Guimei va chez les Chai pour se renseigner sur la cause du licenciement de son mari, et à la minute 33 où Guimei part chercher Hong Yongnian s'adonnant au jeu d'argent chez les Chen, le spectateur peut distinguer dans la pénombre des rangées des maisons basses et sombres serrées les unes contre les autres, caractéristique d'un village de garnison.

Tout en mettant en valeur l'héritage du passé pour suggérer la taïwanité de l'espace représenté, les films se distinguent des textes écrits par les approches et les procédés qu'ils adoptent. Les différences dues aux spécificités des deux médias sont-elles seules en cause ? Nous y reviendrons.

⁵⁷ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia* (*La Maison de l'avenue Joffre*), *op. cit.*, p. 15.

⁵⁸ En chinois, « cage à pigeons ».

⁵⁹ Ces barreaux anti-effraction sur les fenêtres constituent une particularité de l'architecture taïwanaise postcoloniale.

⁶⁰ PINO Angel, « Taïwan, la littérature des villages de garnison », art. cité, p. 180.

B. Entre l'Histoire et la fiction

Alors que certaines œuvres de la littérature taïwanaise racontent une histoire plutôt contemporaine de leur auteur, d'autres placent l'action dans un passé de Taiwan assez lointain de sorte que la fiction s'insère dans l'histoire de Taiwan. Par exemple, l'action du roman *La Source* (1978) débute à la fin du XVIII^e siècle, après la levée de l'interdiction d'immigrer en famille à Taiwan décrétée par l'empereur Qianlong suite à la rébellion de Lin Shuangwen de 1786 : la famille Wu arrive au port de Lugang lors de la ruée des immigrants chinois vers Taiwan. *Rue des Osmanthes* (1977) raconte le destin d'une femme qui connaît les dernières années du règne des Mandchous à Taiwan. La mère de A Hui de la nouvelle « Graines de sésame » (1983) est née, quant à elle, pendant la colonisation japonaise. Yunfang de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) est déjà adulte au moment de son arrivée à Taiwan vers 1949. Les réalisateurs se servent, quant à eux, des moyens propres au cinéma pour situer l'espace dans le temps.

1. L'espace dans le passé

Le passage de la colonisation japonaise au gouvernement de la République de Chine semble marquer dans une grande partie des œuvres la frontière entre le passé et le présent de Taiwan.

a) *Taiwan avant l'occupation japonaise*

Peu d'œuvres ont choisi comme cadre la période précédant le règne des Qing à Taiwan. Aucun texte de notre corpus n'en parle. En revanche, deux romans du corpus, *La Source* (1978) et *Rue des Osmanthes* (1977), évoquent la situation de Taiwan sous les Qing.

Le roman *La Source* (1978) raconte à la fois l'histoire sur trois générations d'une famille d'immigrants hakka qui s'est installée à Taiwan et celle de la découverte du pétrole sur l'île. Le récit suit l'ordre chronologique des événements et couvre une période de plus de quatre-vingts ans, de la fin du XVIII^e siècle à la fin du XIX^e siècle, une dizaine d'années avant l'annexion de Taiwan par le Japon. Le roman commence par l'arrivée au port de Lugang de la famille Wu, originaire de Jiaying au Guangdong⁶¹ : Wu Linfang, le personnage principal du

⁶¹ L'indication de la région d'origine des Wu à la page 2 n'est pas fortuite puisqu'elle révèle leur appartenance au groupe des Hakka.

roman, alors enfant, et ses parents. Le livre s'achève peu après la mort de Wu Linfang. Le roman a donc l'intention de retracer l'histoire de l'installation des immigrants chinois dans l'île et de raconter les origines des Han de Taiwan. Mais il s'agit également d'une histoire de la quête de la modernité par les Chinois à travers l'exploration pétrolière. Le récit de la vie de Wu Linfang et de ses proches se dessine sur le fond de l'histoire de Taiwan, ponctuée par des décrets impériaux, des conflits intercommunautaires, des catastrophes naturelles et des événements qui perturbent une Chine imprégnée de traditions millénaires. Les personnages fictionnels ou semi-fictionnels⁶² côtoient les personnages historiques tels que le futur guide des envahisseurs japonais C. W. Le Gendre⁶³, le commissaire impérial Shen Baozhen⁶⁴, ainsi que les ingénieurs américains A. P. Karns et R. D. Locke censés aider le personnage semi-fictionnel Wu Linfang à extraire du pétrole.

Le roman brosse le tableau de la société taïwanaise de la fin du XVIII^e siècle à la veille de l'annexion de Taiwan par l'empire japonais. En haut de l'échelle, il y a de riches entrepreneurs représentés par le beau-père de Wu Linfang, des commerçants puissants tels que les marchands d'huile, et des officiels des Qing dont la présence est plutôt discrète dans le texte⁶⁵. Les quatre chapitres sur les années que Wu Linfang passe sous le toit de son futur beau-père nous permettent d'avoir un aperçu du train de vie de cette catégorie de la population. Le père de Jiang Wan possède plusieurs maisons et une teinturerie prospère avec de nombreux serviteurs et ouvriers. C'est un fumeur d'opium qui porte des bijoux, s'habille de tissus fins, entretient deux maîtresses et donne des banquets luxueux à ses amis commerçants et mandarins. À l'opposé de cette classe aisée se trouve le petit peuple vivant dans la misère, que ce soit Wu Linfang obligé de signer un contrat de serviteur-esclave pour payer l'enterrement de son père, ou la jeune Xie Qiumei, future maîtresse de Wu Tingyin, fils aîné de Wu Linfang, vendue par ses parents à une maison close et que des souteneurs ont violée pour la contraindre à accepter de se prostituer. Entre ces deux extrêmes, on rencontre des vendeurs de tout genre, des prêtres-chamans, des saltimbanques, des chanteurs d'opéra taïwanais, des artisans, des ouvriers, des

⁶² Qiu Gou est un personnage historique. En réalité, l'exploration du pétrole n'est pas moins l'affaire de Qiu Gou que celle de Wu Linfang, voire davantage encore celle de Qiu Gou puisque officiellement c'est lui qui a exploité le premier le pétrole à Taiwan comme Zhang Yi l'explique dans sa préface de 2010. Par ailleurs, même si le chef du village de Shiweiqiang s'appelait également Wu Linfang et qu'il s'intéressait aussi à l'exploitation du pétrole, le deuxième caractère de son prénom est 琳 avec le radical du jade au lieu de 霖 avec le radical de la pluie comme dans le roman. Le Wu Linfang historique est mort en 1851 à l'âge de 66 ans (*Xu xiu Miaoli xianzhi* 續修苗栗縣志 (*Chroniques du district de Miaoli*) [en ligne]. URL : <http://ebook.mlc.gov.tw/Books/book2-14/b0bf39.pdf> . [Consulté le 6 mai 2017].

⁶³ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*, p. 344.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 348-350.

⁶⁵ Cela reflète en quelque sorte l'impuissance réelle du gouvernement chinois à Taiwan.

bandits, des gardes-frontière à la moralité douteuse, et surtout des colons chinois et des aborigènes.

Le roman *La Source* (1978) nous renseigne aussi sur la manière dont Taiwan est administrée. Le nom de *yamen* 衙門, « siège de l'administration d'une circonscription territoriale », apparaît lors de l'épisode de la bagarre du jeune Wu Tingyin dans la maison close à laquelle a été vendue son amie Qiumei⁶⁶. L'affrontement sanglant autour du pétrole qui coûte la vie à Wu Tingyin fait intervenir le *ting* 廳 (« sous-préfecture ») de Danshui et le *xunjian shu* 巡檢署 (« bureau de police ») de Dajia⁶⁷. Wu Linfang et le maître d'école Du Shiyong soumettent plusieurs lettres de plainte ou des pétitions (dans le texte : *zhuangzi* 狀子⁶⁸) aux autorités. Ce qui ressort des quelques passages où l'on a affaire aux autorités locales de Taiwan, c'est leur inertie, leur inefficacité et leur incompétence. Elles ne sont jamais là pour prévenir ou résoudre les conflits armés ; les victimes de l'inondation attendent en vain le versement de l'aide financière promise par le gouvernement. La corruption est omniprésente. Au chapitre 13, son ami vieillard vendeur de sandales explique à Wu Linfang le danger qu'il aurait encouru si son amour avec Jiang Wan n'avait pas été de notoriété publique : un petit pot-de-vin aurait suffi au père Jiang pour le faire emprisonner et torturer. Pour s'installer illégalement dans les montagnes, le marchand Wu Duan a prévu, selon l'usage, des bijoux et de l'opium pour les gardes-frontières⁶⁹. Afin d'empêcher les autorités d'enquêter sur la bagarre meurtrière pour le pétrole, Dikesun (Dixon ?) le Britannique distribue vingt caisses d'opium avec l'aide d'interprètes⁷⁰. Qiu Gou ne cache pas son mépris en ironisant sur la volonté des mandarins de rendre justice à une femme aborigène assassinée : « (...), tout ce que veulent les mandarins, ce sont des pièces d'argent, de l'opium et du daim... »⁷¹. Il semble que le gouvernement central des Qing n'est pas directement mis en cause. De manière générale, le narrateur en parle avec un ton assez neutre en dépit de la situation désastreuse dans laquelle se trouve la Chine de l'époque. Certains décrets de la cour et les initiatives de quelques mandarins illustres sont même encourageants, soit qu'ils favorisent l'immigration chinoise à Taiwan comme au chapitre 1, soit qu'ils soient tenus par le narrateur pour des mesures mettant l'île de Formose sur la bonne voie,

⁶⁶ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*, p. 226.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 337.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 337 et p. 348.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 337.

⁷¹ *Ibid.*, p. 137. Ces passages nous montrent, en outre, les ravages de l'opium à Taiwan au XIX^e siècle.

comme par exemple la nomination de Shen Baozhen au poste de commissaire impérial et l'établissement d'un siège provincial sur l'île.

Le roman *Rue des Osmanthes* (1977) raconte la vie de Tihong, née sous les Qing et morte treize ans après la rétrocession de Taiwan à la République de Chine. Comme le récit de *La Source* (1978), celui de *Rue des Osmanthes* traverse l'histoire moderne de Taiwan. Le premier chapitre du roman commence par une date, « l'an 14 du règne de l'empereur Guangxu des Qing »⁷², l'année où le bandage des pieds de Tihong débute ; elle a alors de moins de dix ans. Il est crucial pour les jeunes filles hoklo d'avoir les pieds bandés si elles veulent trouver un bon parti et si elles ne sont pas domestiques ou chargées d'un travail physique éprouvant. La taille du pied est tenue pour un important critère de beauté⁷³. Tihong épouse Xin Ruiyu, « dans l'année suivant l'an jiaowu, et plus tard, la cour céda Taiwan au Japon »⁷⁴. L'an 2 de l'empereur Taisho du Japon, « également l'an 2 de l'ère républicaine⁷⁵ », son fils Huichi part au Japon pour ses études⁷⁶. Puis, « L'an 34 de la République, Taiwan restitué et les Japonais partis, Huichi rentre avec sa femme et ses enfants.⁷⁷ » Tihong meurt au Chapitre 20, le dernier chapitre du roman, qui commence de nouveau par une date : « Printemps de l'an 48 de la République⁷⁸ ».

Même si l'adaptation cinématographique de *La Source* et celle de *Rue des Osmanthes*, toutes deux produites par la CMPC, sont reconnues pour le soin apporté aux décors et aux accessoires afin qu'ils se rapprochent de la vérité historique⁷⁹, on y trouve peu d'allusions aux événements historiques. À la minute 65 du film *La Source* (1980), le marchand d'huile, un certain Hong, accompagné du maître de l'école Du Shiyong, arrive chez Wu Linfang et lui annonce l'attaque de Nankin par la flotte britannique. D'après Hong, la cause de l'invasion est l'opium. La guerre de l'opium semble être l'unique événement historique mentionné dans le

⁷² 1888.

⁷³ WU Yixuan 吳宜璇, *Taiwan suishi jieqing de wenhua yu lisu* 台灣歲時節慶的文化與禮俗 (*Fêtes et coutumes traditionnelles de Taiwan*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Fengjia Daxue, Taichung, 2013, p. 48-50.

⁷⁴ En 1895, donc. XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, *op. cit.*, p. 120.

⁷⁵ 1913.

⁷⁶ XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, *op. cit.*, 223.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 464.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 469.

⁷⁹ Selon Ming Ji, directeur de la CMPC et producteur du film *La Source* (1980), les costumes, les accessoires et le décor sont le fruit d'un travail de documentation sérieux (GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, *op. cit.*, p.810.) En ce qui concerne l'adaptation de *Rue des Osmanthes*, nous nous référons à JIAO Xiongping (ed.), *Taiwan Xindianying*, *op. cit.*, p. 196.

film *La Source* (1980). En qui concerne le film *Rue des Osmanthes* (1987), nous n'y avons trouvé ni date ni référence historique.

Contrairement au roman *La Source* (1978), les décrets impériaux des Qing et l'administration des Qing ont laissé peu de marques dans la petite ville paisible du sud de Taiwan dépeinte dans le roman *Rue des Osmanthes* (1977). Mais, il en va différemment de la période japonaise pendant laquelle Tihong a passé cinquante ans de sa vie d'adulte.

b) Taiwan colonie japonaise

Dès le lendemain matin de ses noces, la Tihong du roman entend les servantes parler de l'arrivée des Japonais : des hommes de petite taille annoncent aux habitants, en tapant sur des tambours et des gongs le long de la grande rue, que les Taïwanais n'auront plus désormais ni impôt ni taxe à payer. Les servantes s'étonnent qu'ils parlent déjà *women de hua* 我們的話, « notre langue », et restent dubitatives à propos de cette promesse⁸⁰. Quoi qu'il en soit, Tihong sait que, grâce au prestige de la famille de son mari, « si par hasard les Japonais leur cherchaient noise, ce ne serait de toute façon jamais à elle de s'en occuper »⁸¹. Il n'y a pas beaucoup d'allusions dans le roman à la vie des Taïwanais sous l'occupation japonaise. Tihong ne semble pas entretenir de relation avec les nouveaux arrivants. Mais la présence japonaise se fait toutefois sentir. En apparence, les seules mesures japonaises qui troublent la tranquillité des femmes de la maison Xin, sont l'interdiction du bandage de pieds et l'éducation japonaise du jeune Huichi. Pourtant, malgré la discrétion du roman, on devine facilement le mécontentement des Taïwanais à l'égard des colonisateurs. L'interdiction du bandage est évoquée dans la conversation de deux servantes de Tihong. Quand l'une des deux interroge l'autre sur le bandage, celle-ci répond que certes, il y a du pour et du contre sur ce sujet, mais que le fait de se voir imposer une décision qui la concerne personnellement l'incommode⁸². La remarque en dit long sur le ressenti des Taïwanais. La méfiance vis-à-vis des Japonais et l'attachement aux racines chinoises se manifestent dans l'attitude à l'égard de l'éducation des enfants. Huichi et ses cousins vont, dès l'âge de huit ans, à l'école fondée par les Japonais pour les enfants insulaires⁸³ mais continuent à assister au cours de chinois organisé par les soins du grand-oncle. Car Tihong craint, tout comme ce dernier, que les enfants éduqués à la japonaise ne perdent le

⁸⁰ XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, *op. cit.*, p. 121.

⁸¹ *Ibid.*, p. 121.

⁸² *Ibid.*, p. 185-186.

⁸³ Dans le texte : *gongxuexiao* 公學校. Il s'agit de *kogakko*, « l'école publique ».

lien avec la culture et la morale des ancêtres. La réticence voire l'hostilité vis-à-vis des Japonais est partagée par la population située en bas de l'échelle sociale. Le domestique Sun Qing fredonne constamment la chanson « Un oiseau » qui raconte qu'un oiseau pleurant la destruction de son nid jure de se venger un jour du coupable. Selon Sun Qing, l'oiseau de la chanson symbolise tous les Taïwanais sous le joug des Japonais⁸⁴. Quant aux difficultés de la cohabitation entre les Taïwanais avec les colonisateurs, le roman les mentionne peu, il n'y a qu'un passage où Huichi enfant raconte une scène d'insultes que ses amis et lui échangent avec un groupe d'écoliers japonais⁸⁵. Le roman rappelle, par la même occasion, le fait que les enfants japonais étudiant dans les *xiaoxuexiao* 小學校, « petite école », *shougakko* en japonais, ne se mélangent d'ordinaire pas avec les enfants taïwanais de *kogakko*, « l'école publique ».

Cependant, le sentiment que les Taïwanais du roman éprouvent envers les colonisateurs est loin d'être toujours négatif. Dans le chapitre 9 qui décrit la sévérité irrationnelle avec laquelle Tihong traite le petit Huichi en dépit de son amour pour son fils et de la douceur de l'enfant, celui-ci rapporte à la servante Geiyin l'histoire de Naimu dajiang 乃木大將, le général Nogi Maresuke⁸⁶, que son professeur a racontée à la classe. Le général a reçu en effet une éducation spartiate de sa mère. Huichi est du même avis que son professeur : il ne faut pas laisser l'enfant livré à ses caprices. Une éducation rigoureuse endurecit l'enfant, le rend persévérant et courageux, et l'aide ainsi à s'adapter à toutes les situations dans l'existence⁸⁷. Tout en montrant la compréhension de Huichi envers sa mère, l'épisode suggère, aussi, que celui-ci prend pour modèle, tout comme les enfants japonais de son âge, un héros national japonais. C'est au Japon que Huichi part poursuivre ses études universitaires avant de se rendre dans un pays occidental⁸⁸ pour son doctorat. C'est également au Japon que se rend Tihong tombée enceinte d'un beau domestique dans un moment d'égarement, afin d'accoucher en secret. Le bébé, une fille, est par la suite adopté par un couple japonais. La beauté du paysage et la religiosité du peuple japonais⁸⁹ font beaucoup réfléchir Tihong sur son destin tragique. Car, quoique extrêmement riche, elle se voit condamnée à vivre seule, loin des personnes qu'elle aime ; ses parents, son petit frère puis son mari sont morts l'un après l'autre quand elle était

⁸⁴ XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, op. cit., p. 382-384.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 205-206.

⁸⁶ Né en 1849, Nogi Maresuke se suicida en compagnie de sa femme en 1912, pour suivre l'empereur Meiji dans la mort.

⁸⁷ XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, op. cit., p. 205-206.

⁸⁸ Le texte utilise le mot « *Xiyang* 西洋 » qui veut dire « l'Occident » en chinois,

⁸⁹ Il y a partout des temples. Tihong visite tous les temples qu'elle voit et y brûle de l'encens. La vue des moines qui vivent dans l'abstinence l'émeut.

encore jeune, et son fils unique vit loin d'elle la plupart du temps. C'est également grâce à l'aide d'un vieux couple japonais, que Qin Jianghai, l'amour de jeunesse de Tihong, est devenu, de pêcheur pauvre qu'il était, un richissime chef d'entreprise. Ces contradictions et ces paradoxes semblent correspondre à la situation générale des Taïwanais selon l'historien Harry J. Lamley : ces derniers doivent aux colonisateurs la modernisation de l'économie, l'amélioration du système éducatif, l'industrialisation et la construction d'infrastructure, mais restent méfiants et rancuniers devant les efforts des Japonais pour briser leurs liens ancestraux avec la Chine continentale en leur faisant installer des amulettes d'Ise sur l'autel familial, en leur interdisant des pratiques religieuses traditionnelles et en les incitant à vivre à la japonaise⁹⁰.

Les références à la société taïwanaise et à la vie quotidienne pendant les cinquante années japonaises restent toutefois ténues dans le roman *Rue des Osmanthes* (1977). Tihong, la famille du frère de son mari Ruiyu ainsi que leurs domestiques ne paraissent pas être des sujets bien assimilés de l'empereur. Tihong ne parle pas bien japonais et compte sur Huichi pour traduire⁹¹. Elle ne porte des kimonos que pendant son séjour au Japon et les domestiques ont l'air de n'avoir jamais vu de femmes habillées à la japonaise⁹². Par ailleurs, à aucun moment les personnages ne subissent de bombardements ni ne souffrent des privations pendant la Seconde Guerre mondiale. De fait, la guerre est entièrement absente du roman⁹³.

Des bribes d'information dans la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970), dans le récit autobiographique *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1972) et dans « Graines de sésame » (1983) de Liao Huiying, offrent aussi un aperçu, certes lacunaire, de la période japonaise de Taiwan. Le Lin Sanlang de la nouvelle de Bai Xianyong écrit la chanson « Fleur d'amour solitaire » pour Bai Yulou, une *jiunü* du *jiujia* Penglaige de l'époque japonaise. Le Penglaige est en effet le nom d'un célèbre *jiujia* de Dadaocheng. Tout en signalant que Taipei est le lieu de l'action et en soulignant certains aspects de la société taïwanaise, le nom de Penglaige et celui de Mayflower où travaille Yunfang, révèlent deux périodes du passé de l'île et confèrent ainsi une touche historique à la nouvelle. L'action du texte de Zheng Fengxi se déroule pendant la transition de l'époque japonaise au règne du KMT. Le héros dit être né en l'an 33 de la République, au moment où, à Taiwan, les bombardements des avions des alliés

⁹⁰ LAMLEY Harry J., « Taiwan under Japanese Rule, 1895-1945 : The Vicissitudes of Colonialism », art. cité, p. 201-260.

⁹¹ XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, op. cit., p. 310.

⁹² *Ibid.*, p. 316-319.

⁹³ Alors que Zhang Yi, l'auteur de *La Source*, s'est efforcé de se documenter pour connaître et comprendre l'époque où vivaient ses protagonistes d'après ses préfaces de 1978 et de 2010, Xiao Lihong semble se concentrer sur les péripéties de la vie de Tihong, sur les sentiments de l'héroïne, ainsi que sur la description d'un monde traditionnel et pittoresque.

étaient les plus fréquents si bien que sa mère le portait sur le dos pour se cacher dans un abri antiaérien dans la journée⁹⁴. Les bombardements sont aussi mentionnés dans la nouvelle « Un char à bœufs pour dot » (1967). Contrairement à Zheng Fengxi, le héros de la nouvelle de Wang Zhenhe a alors l'âge d'aller consulter seul un médecin pour ses oreilles infectées⁹⁵. La mère de A Hui de « Graines de sésame » (1983) a fait des études dans un établissement appelé « École de nouvelles mariées » (*Xinniàng xuexiao* 新娘學校) au Japon⁹⁶.

L'époque japonaise de Taiwan n'est pas représentée de la même manière dans les œuvres écrites et dans leurs adaptations ; la représentation de la période est différente, aussi, d'un film à l'autre. L'évocation du règne japonais est absente dans les films *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), *Un char à bœufs pour dot* (1984) et *Graines de sésame* (1984). En revanche, tandis que l'époque japonaise de Taiwan n'est que très brièvement évoquée dans la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) pour dévoiler l'origine de la chanson et le passé du musicien Lin Sanlang, elle jouit d'une grande importance narrative dans le film en raison du déplacement du lieu de l'action de Shanghai à Taipei. Dans la partie du film située dans le passé, la Taipei et la Taiwan du passé sont représentées aussi bien par les lieux où évoluent les personnages que par les allusions aux événements historiques. Le film dépeint l'intérieur de l'établissement Zuifenglou où travaille Yunfang, le quartier de vieux immeubles qu'habitent Yunfang et son amie Bai Yu, la maison de Lin Sanlang et celle du gangster Ke Ajun. Le cortège qui escorte les jeunes Taïwanais mobilisés pour la guerre en Asie du Sud-Est au début du film ainsi que les sujets de conversations des personnages sur la colonisation japonaise, sur la guerre et sur la défaite imminente que le gouvernement nippon cherche à cacher aux Taïwanais, inscrivent le récit filmique dans le contexte historique de la Taiwan d'avant 1945. D'autre part, Lin Sanlang confie à Yunfang la suspicion des Chinois du continent à l'égard des Taïwanais, qu'il a constatée durant son séjour en Chine. De ce fait, même si le film passe sous silence l'exode des *waishengren*⁹⁷, grâce à l'allusion aux dernières années de la Seconde Guerre mondiale de Taiwan, sa dimension historique reste indéniable. Quant à l'adaptation *Rue des Osmanthes* (1987), les personnages semblent certes, à l'instar du roman, vivre « à la chinoise »

⁹⁴ ZHENG Fengxi, *Wangyang zhong de yi tiao chuan (Un navire dans l'immensité de l'océan)*, op. cit., p. 6.

⁹⁵ On n'a pas l'impression qu'il se fasse accompagner par les adultes ni lors de la recherche d'un médecin ni pendant la consultation du seul médecin qu'il ait pu trouver, un gynécologue. Voir : WANG Zhenhe, « Jiazhuang yi niuche (Un char à bœufs pour dot) » dans *Jiazhuang yi niuche (Un char à bœufs pour dot)*, Taipei, Hongfan, 1993, p. 74.

⁹⁶ LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p. 11.

⁹⁷ Dans le film, Yunfang, originaire de Suzhou, est arrivée à Taiwan avant la fin de la guerre. Elle est tombée amoureuse d'un client taïwanais et l'a suivi à Taiwan. Mais l'idylle n'a pas duré longtemps, l'homme en question étant déjà marié.

dans un enclos protégé par de hauts murs à l'écart des tumultes de l'histoire moderne de Taiwan ; leur tranquillité, ou la monotonie, de leur existence, n'est troublée qu'occasionnellement par le va-et-vient de quelques visiteurs japonais ou d'artistes d'opéra taiwanais. Cependant, on n'y trouve pas le ressentiment envers les colonisateurs japonais exprimé dans l'œuvre écrite⁹⁸.

c) *L'Ère républicaine de Taiwan*

La majorité des œuvres du corpus situent leur action dans la période républicaine de Taiwan, inaugurée par la restitution de Taiwan par le Japon à la République de Chine le 25 octobre 1945.

(1) *La Rétrocession*

Peu d'œuvres écrites avant les années quatre-vingt s'intéressent à la courte période entre la rétrocession de Taiwan et l'installation du gouvernement central de la République de Chine à Taiwan en 1949. Compte tenu du chaos régnant pendant ces années, de la gestion catastrophique de la rétrocession par le gouvernement nationaliste et de la nature autoritaire du régime jusqu'à la fin des années quatre-vingt, la réticence des écrivains n'est guère surprenante et il va de soi que très peu d'adaptations cinématographiques avant la levée de la loi martiale abordent cette période de la transition. Le film *Fleur d'amour solitaire* (1985) est l'une des rares exceptions. Le film de Lin Qingjie dévoile, par une réflexion de Yunfang, la manière dont Cai Jinfa, son ancien conducteur de pousse-pousse, s'est rapidement enrichi⁹⁹. Ce dernier a profité du départ des Japonaise pour occuper illégalement plusieurs maisons abandonnées. Il s'agit toutefois d'une allusion très discrète à la période en question. Il faut attendre *La Cité des douleurs* sorti en 1989 pour avoir enfin un film qui lui est consacré.

Dès le début, le film indique clairement l'époque de l'action : lorsque le générique défile sur l'écran noir, on entend une voix monotone qui ordonne, en japonais, au gouvernement impérial de communiquer aux États-Unis, à la Grande Bretagne, à la Chine et à l'URSS la décision du Japon d'accepter les termes de la déclaration conjointe de ces quatre pays. Vers la 4^e minute du film, un texte en caractères chinois traditionnels s'affichant en surimpression confirme que la voix est celle de l'empereur Hirohito. Les huit colonnes de caractères se lisant de droite à gauche indiquent que l'empereur du Japon déclare la reddition inconditionnelle le

⁹⁸ Nous aborderons plus en détails le rapport des personnages du film avec le Japon et les Japonais dans la dernière partie de la présente étude.

⁹⁹ L'information est communiquée à la minute 52 du film.

15 août 1945 et que Taiwan se libère de cinquante et un ans de domination japonaise¹⁰⁰. Le film se termine par un autre texte en surimpression servant sans doute à dater la dernière scène du film : « Décembre 1949, changement de règne sur le continent ; le gouvernement nationaliste est transféré à Taiwan, avec Taipei pour capitale provisoire.¹⁰¹ » D'autres faits historiques sont intégrés dans le récit, comme l'Incident du 28 février, la chanson japonaise « Horobasha no uta (*Chant du chariot bâché*) » que les prisonniers chantent pour accompagner la marche de leurs camarades vers le peloton d'exécution¹⁰², et l'« Événement de Luku¹⁰³ ».

¹⁰⁰ *Yi jiu si wu nian bayue shiwu ri Riben tianhuang xuanbu wutiaojian touxiang Taiwan tuoli Riben tongzhi wushiyi nian* 一九四五年八月十五日日本天皇宣佈無條件投降台灣脫離日本統治五十一年. Le texte indique ensuite que la maîtresse d'un certain Lin Wenxiong (en caractères chinois : 林文雄), a donné naissance à un garçon nommé Lin Guangming (en caractères chinois : 林光明). Le prénom signifie « lumineux ». Le film est discret sur l'origine du prénom, malgré la précision apportée par le scénario : le prénom est donné par le grand-père de l'enfant. Le vieillard pense que le prénom « Lumineux » convient très bien à son petit-fils parce qu'il est né le jour de la restauration (*guangfu* 光復) de Taiwan et à l'instant même où le courant a été rétabli et où la lumière est revenue. D'après la chercheuse Rosemary Haddan : « *Metaphorically, the family is a microcosm of the state, and its decline because of malaise suggests that the nation is similarly fated to end.* » (HADDAN Rosemary, « Hou Hsiao Hsien's City of Sadness: History and the Dialogic Female Voice » dans Chris Berry et Feii Lu (eds.), *Island on the Edge – Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005, p. 58.) Cette remarque sur « *the eventual extinction of the Lim family line* » n'est donc pas pertinente. Elle ne semble pas correspondre à l'intention du cinéaste.

¹⁰¹ Le texte se divise en cinq colonnes :

Yi jiu si jiu nian shi'eryue 一九四九年十二月

Dalu yishou 大陸易守

Guomin zhengfu qian Tai 國民政府遷台

ding linshi shoudu yu 定臨時首都於

Taipei 台北

¹⁰² D'après Hou Hsiao-hsien, cette scène s'inspire de l'histoire de deux célèbres sympathisants des communistes chinois, Zhong Haodong 鍾浩東 et Jiang Biyu 蔣碧玉 (Voir : BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p. 162-163.) L'histoire du couple et la scène de prison sont racontées dans *Huangmache zhi ge* 輓馬車之歌 (*Chant du chariot bâché*) de Lan Bozhou 藍博洲 (LAN Bozhou, *Huangmache zhi ge (Chant du chariot bâché)*, Taipei, Shibao Wenhua, 1991). Zhong Haodong est frère de l'écrivain Zhong Lihe et Jiang Biyu, fille adoptive de Jiang Weishui 蔣渭水, figure importante du mouvement nationaliste taïwanais sous l'occupation japonaise. Zhong Haodong et Jiang Biyu partirent en Chine continentale pour combattre les Japonais du côté de l'armée nationaliste. Après la guerre, ils rentrèrent à Taiwan mais furent vite déçus par le gouvernement du KMT. Zhong Haodong finit par adhérer au Parti communiste et œuvra clandestinement pour la libération de Taiwan. Il fut arrêté en 1949. Le 14 octobre 1950, alors que les autres prisonniers chantaient en chœur le « Chant du chariot bâché », Zhong Haodong quitta sa cellule et fut exécuté. Quelques années plus tard, Hou Hsiao-hsien tourna *Haonan, haonü* 好男好女 (*Good Men, Good Women*) pour porter à l'écran l'histoire du couple. Le film est sorti en 1995.

¹⁰³ En chinois, *Luku shijian* 鹿窟事件. BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p. 162. De novembre 1952 en mars 1953, les policiers avec le renfort de l'armée investirent la région montagnarde du sud-est de Taipei pour détruire une base militaire secrète fondée par des communistes chinois en 1949. Parmi les quelques centaines de participants se trouvaient des intellectuels dont le célèbre écrivain Lü Heruo 呂赫若 et des habitants des villages aux environs. Plus de huit cents personnes furent arrêtées et vingt-huit personnes condamnées à la peine de mort. Il s'agit de l'affaire la plus importante de la période dite de « Terre blanche ». Même si des doutes persistent sur la nature et le déroulement précis de ces événements, le gouvernement taïwanais indemnisa de nombreuses victimes en 2001 jugeant qu'elles avaient subi un traitement inhumain lors de leur arrestation et du procès sommaire qui s'ensuivit. Voir : ZHONGYANG TONGXUNSHI 中央通訊社 (THE

Afin de recréer de manière convaincante le cadre des années quarante, outre l'utilisation de couleurs où prédominent le noir et le brun et d'un éclairage diffus et partiel pour « vieillir » l'image, le cinéaste a surtout consacré beaucoup d'énergie à dénicher des sites de tournage adéquats, à trouver des accessoires et à fabriquer des décors. Dans son entretien avec Michael Berry, Hou Hsiao-hsien confie que la reconstitution de ce monde passé était le plus grand défi à relever pendant le tournage, au point de lui donner des migraines qui ne le quitteront plus¹⁰⁴. Car, les choses de l'époque « ont été détruites »¹⁰⁵. Les scènes de rue ont été tournées dans le village montagnard de Jiufen qui, peu touché par la modernisation et l'urbanisation, avait bien conservé les bâtiments construits à l'époque japonaise¹⁰⁶. Hou Hsiao-hsien a fait réaménager l'ancien hôpital des mineurs de Jinguashi 金瓜石¹⁰⁷, construit à l'époque japonaise mais abandonné depuis des années, pour y tourner des scènes de l'hôpital où travaille Khuan-bi. L'ancienne boutique des mineurs, une maison japonaise, a été transformée en atelier de photographie de Bun-tshing. Les scènes de discussion et de négociation entre trafiquants et gangsters ont été tournées dans une maison japonaise à Beitou¹⁰⁸, dans le nord de Taipei. En ce qui concerne les scènes censées avoir lieu dans le port de Jilong pendant les années quarante¹⁰⁹,

CENTRAL NEWS AGENCY), « Zui da Baise kongbu shijian. Luku an peichang da 5,4 yi 最大白色恐怖事件 鹿窟案賠償達 5, 4 億 (L'affaire la plus importante de la période de la Terreur blanche. L'indemnité s'élève à 450 millions de dollars taïwanais) », *Zhongyang Tongxunshu* 中央通訊社 (*The Central News Agency*) [en ligne], 20 oct. 2017. URL : <https://www.cna.com.tw/news/firstnews/201710200308.aspx> . [Consulté le 9 août 2019 et « Luku jidi an 鹿窟基地案 (Affaire de la Base de Luku) », dans *Wikipedia* [en ligne], 13 juillet 2020. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%B9%BF%E7%AA%9F%E5%9F%BA%E5%9C%B0%E6%A1%88> . [Consulté le 14 juillet 2020].

¹⁰⁴ BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p. 166-167.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁶ Pour des précisions sur les vestiges de l'époque japonaise à Jiufen, voir : LIN Hui'an 林蕙安, *Huaijiu guangung – yi bei Taiwan san tiao laojie wei li* 懷舊觀光 – 以北台灣三條老街為例 (*Nostalgic Tourism: A Case Study of Three Old Streets in Northern Taiwan*), Mémoire de master en Ethnologie, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2018, p. 52-57. À cause de la notoriété du film, Jiufen est devenu un célèbre site touristique. Mais, les panneaux publicitaires, les enseignes lumineuses, les habitations rénovées et les nouvelles constructions ont fini par défigurer l'endroit, comme le montre le mémoire de Lin Yanmin sur les conséquences néfastes de l'essor touristique sur le paysage de Jiufen : LIN Yanmin 林彥旻, *Guangung zhi yan : guangung dui Jiufen kongjian suo chansheng de chongji* 觀光之眼：觀光對九份空間所產生的衝擊 (*The Eyes of Tourism : Impacts About the Space of Jeou-Fenn by the Tourism*), Mémoire de master en Architecture et urbanisme, Danjiang Daxue, Taipei, 2004.

¹⁰⁷ Comme Jiufen, le village voisin de Jinguashi était également un village de mineurs.

¹⁰⁸ Station thermale prospère à l'époque japonaise (SEKIGUCHI Taiki 關口大樹, *Ri zhi shiqi Beitou wenquan de fazhan – yi Naliang hui wei zhongxin zhi tantao (1902-1945)* 日治時期北投溫泉的發展 – 以納涼會為中心之探討 (1902-1945) (*Developpement des thermes à Beitou pendant le règne japonais – avec l'exemple de l'association Naliang (1902-1945)*), Mémoire de master en Histoire, Guoli Shifan Daxue, Taipei, 2017), beaucoup d'établissements thermaux, d'hôtels et d'autres lieux de loisir ont été construits à Beitou. Nombre de ces constructions japonaises ont été conservées jusqu'à nos jours.

¹⁰⁹ BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p. 172.

l'équipe de tournage a passé trois jours à Amoy pour filmer le port avec ses jonques¹¹⁰. La décoration des intérieurs correspond au style de l'époque, à la nature des pièces et aux milieux sociaux des occupants. Chez Bun-tshing, il y a des tatamis, des meubles de style japonais, une calligraphie chinoise encadrée et beaucoup de livres. Chez les Lim, il y a par contre des meubles de style chinois et un autel des ancêtres. On voit des estampes japonaises montrant des femmes en kimono dans des *jiujia*.

Comme l'architecture et le paysage, les tenues vestimentaires des personnages et leur manière de se coiffer contribuent également à imprégner les scènes d'un parfum de passé. Par exemple, les hommes en habit long bleu foncé ou en complet avec un chapeau mou sur la tête : il s'agit d'une scène qui n'existe plus dans les rues de Taiwan de nos jours. On voit également des objets appartenant à une autre époque, tels que l'appareil photo de Bun-tshing, la chaise à porteurs qui amène Khuan-bi au village Jinguashi au début du film, les banquettes de bois du train, ou même les valises que Bun-tshing et Khuan-bi prennent pour voyager. Ce procédé est peut-être plus efficace encore que le décor.

Dans leurs conversations, les personnages abordent de nombreux sujets caractéristiques de l'époque de transition. Ils attendent avec impatience le retour des soldats taiwanais envoyés sur les champs de bataille de l'Asie du Sud-Est et pleurent les morts et les disparus. Les truands taiwanais négocient avec leurs confrères continentaux pour des trafics en tous genres dans une société taiwanaise instable minée par la corruption, et leurs occupations criminelles s'accompagnent de conflits d'intérêt, de bagarres, de meurtres, de dénonciations et de tentatives de médiation. Indignés de la gestion de Chen Yi, les jeunes intellectuels ne cachent pas leur déception à l'égard du gouvernement nationaliste et s'unissent ensuite pour lutter pour le peuple, pour la Patrie¹¹¹ et pour un bel avenir. On commente également des actualités, comme la décision du gouvernement selon laquelle le chef d'accusation « traître de la Chine¹¹² » ne sera plus en vigueur contre les Taiwanais, ou encore comme la mort d'un vendeur de cigarettes tué par les policiers à Jilong¹¹³, ou le problème de chômage dû à l'afflux des Chinois du continent et des soldats taiwanais démobilisés. Le spectateur apprend qu'après l'incident de la soirée du 27 février, Bun-tshing et son ami Khuan-ing se rendent à Taipei et que leur ami le professeur

¹¹⁰ ZHU Tianwen, *Zuihao de shiguang 最好的時光 (La meilleure époque)*, Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 338.

¹¹¹ En caractères chinois dans le texte affiché en surimpression : *zuguo* 祖國 qui signifie sans doute la République populaire de Chine.

¹¹² En chinois, *Hanjian* 漢奸. Le terme est utilisé par les Chinois pour désigner les Chinois accusés de coopérer avec des pays étrangers ou d'être à la solde de ces derniers contre l'intérêt de leur propre pays et leur propre peuple.

¹¹³ À la minute 38. Il ne s'agit pas de l'Incident du 28 février auquel le film ne fera allusion qu'à la minute 85.

Lin va tous les jours au Hall public¹¹⁴ où se tient la Commission d'enquête sur le drame du contrôle de cigarettes (*Qiyān Xie'an Diaocha Weiyuanhui* 緝煙血案調查委員會) que des conseillers municipaux de Taipei, des conseillers provinciaux et des membres taïwanais du Conseil politique national et ceux de l'Assemblée nationale constituante (*Zhixian Guomin Dahui* 制憲國民大會) ont pris l'initiative d'organiser le samedi 1er mars¹¹⁵. Il est question, par ailleurs, de l'amitié entre les Taïwanais et les Japonais, du rapatriement des Japonais, et aussi quoique plus discrètement, de l'inimitié des insulaires envers les anciens colonisateurs. On entend également des plaintes sur l'attitude des *waishengren* envers les *benshengren*, ainsi que sur la hausse des prix et la pénurie de marchandises de première nécessité. Il est clair que la relation entre les nouveaux arrivants et les Taïwanais se dégrade jour après jour et qu'une colère sourde se diffuse. Il arrive parfois aux personnages de plaisanter sur les embarras que causent aux Taïwanais les changements de régime : à la minute 18, un ami de Khuan-ing décrit l'angoisse d'un chef de village qui ne sait pas comment accrocher à l'endroit un drapeau de la République de Chine, ainsi que le recyclage des drapeaux japonais par les femmes, qui en font des culottes pour enfants et des slips pour homme, dont le rouge déteint sur les fesses des personnes qui les portent.

La musique du film rend l'ambiance très particulière de l'époque, notamment avec trois chansons, deux japonaise et une chinoise : le « Chant du chariot bâché » mentionné plus haut, « Liuwang sanbuqu 流亡三部曲 (Trilogie de l'exil) » et une célèbre chanson pour enfants « Akatonbo (Libellule rouge) ». À la minute 22, pendant le dîner dans un restaurant¹¹⁶ de Jiufen, Khuan-ing, Bun-tshing, Khuan-bi et leurs amis entendent des gens chanter en mandarin « Trilogie de l'exil » dans la rue. Enthousiasmés, les hommes se lèvent aussitôt pour chanter avec eux. La chanson parle de la peine du narrateur qui quitte, après l'invasion des Japonais en 1931, le Nord-Est de la Chine, et de sa détermination à combattre l'impérialisme nippon. La scène qui dure plus de deux minutes montre l'accord entre les jeunes taïwanaise et chinoise du continent en raison du fervent nationalisme chinois qu'elles ont en commun. À la minute 28, la chanson japonaise « Libellule rouge » dévoile, quant à elle, un autre aspect de la société

¹¹⁴ Le *Gonghuitang* 公會堂 fut inauguré en 1936. À la rétrocession, le bâtiment adopta le nom de *Zhongshantang* 中山堂 (hall Zhongshan) (Voir : WENHUA BU WENHUA ZICHAN JU 文化部文化資產局 (BUREAU DU PATRIMOINE CULTUREL DU MINISTÈRE DE LA CULTURE), « Taipei Gonghuitang 台北公會堂 (Hall public de Taipei) », *Guojia Wenhua Zichan wang* 國家文化資產網 (*National Cultural Heritage Database Management System*) [en ligne]. URL : <https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/monument/20190320000001> . [Consulté le 15 juillet 2020]) en l'honneur du « Père de la nation », Sun Yat-sen dont un nom usuel est Zhongshan.

¹¹⁵ LOUZON Victor, *L'Incident du 28 février 1947, dernière bataille de la guerre sino-japonaise ? Legs colonial, sortie de guerre et violence politique à Taiwan*, op. cit., p. 25.

¹¹⁶ Ou un *jiujia* ?

taïwanaise de la période. C'est Shizuko¹¹⁷ qui, jouant de l'harmonium, la chante devant un groupe d'écoliers assis dans une salle de classe en présence de Khuan-ing. Ensuite, pendant le chant de « Libellule rouge », apparaît une scène qui se déroule chez Shizuko. Le spectateur comprend que le chant rappelle à Khuan-ing une journée passée en compagnie de Shizuko et de son frère, l'ami de Khuan-ing : pendant que Shizuko arrange des fleurs coupées, à l'autre bout de la pièce, Khuan-ing regarde son ami calligraphier un poème. La mélancolie exprimée dans la scène de la salle de classe fait penser que c'est peut-être le dernier cours de Shizuko qui en profite pour dire adieu à ses élèves puisque comme tous les Japonais habitant à Taiwan, Shizuko doit retourner au Japon, même si c'est contre son gré. L'harmonie, la beauté et le bonheur régnant dans ce retour en arrière révèlent la profonde amitié qui lie une partie de Taïwanais à leurs amis japonais.

Le film dépeint une société taïwanaise qui, malgré les tumultes de l'histoire moderne, s'efforce de poursuivre la routine de la vie quotidienne et d'observer les coutumes qui forment la trame de l'existence taïwanaise : les repas, le thé, les naissances, les funérailles et les mariages. C'est aussi un espace hétérogène et polyglotte où vivent des personnes de milieux sociaux divers (photographe, enseignants d'école primaire, infirmières, médecins, journalistes, gangsters, prostituées, proxénètes, soldats, commerçants...), où se croisent Japonais, Hoklo, Hakka et continentaux de différentes origines et où l'on entend parler le japonais, le hoklo, le shanghaien, le cantonais et le mandarin.

(2) L'Exode de 1949

Dans la littérature taïwanaise, il est question de l'exode de 1949 dans de nombreuses œuvres d'écrivains *waishengren*¹¹⁸, non seulement dans celles qui sont fortement empreintes d'idéologie, œuvres qualifiées de littérature anticommuniste (*fangong wenxue* 反共文學), mais aussi dans des textes qui n'ont pas pour but de promouvoir les doctrines du régime du KMT. Parmi les plus emblématiques figurent les nouvelles de Bai Xianyong réunies dans les recueils *Gens de Taipei* et *New Yorkers*. La rupture de contact entre amants lors de la fuite de Chine continentale et leurs retrouvailles à Taiwan constituent une intrigue récurrente dans l'écriture romanesque, notamment chez les auteurs de romans sentimentaux destinés au grand public. Le best-seller de la romancière Qiongyao, *Ji du xiyang hong* 幾度夕陽紅 (*Le temps passé*) publié en 1964, raconte des histoires d'amour complexes mêlées de passion, de souffrance et de haine

¹¹⁷ En caractères, 靜子.

¹¹⁸ Voir : ZENG Xiba 曾西霸, « Qian tan xiaoshuo gaibian dianying 淺談小說改編電影 (Sur l'adaptation cinématographique des œuvres romanesques) », *Dianying xinshang*, 1997, n° 90, p. 90-103.

que vivent des couples immigrés chinois et leurs enfants. Le roman situe une partie de son action en Chine continentale pendant la guerre sino-japonaise et l'autre dans la Taiwan des années soixante. Le très célèbre roman de l'écrivain-soldat Wang Lan 王藍, *Lan yu hei* 藍與黑 (*Le Bleu et le Noir*) publié en 1958, fait participer ses protagonistes aux luttes antijaponaises et anticomunistes et leur fait parcourir la Chine continentale de Tianjin à Chongqing avant de se retrouver à Taiwan. *Le temps passé* ainsi que *Le Bleu et le Noir* connaissent tous les deux plusieurs adaptations cinématographiques et télévisées.

Cependant, dans la plupart des œuvres faisant allusion à la vague d'immigration de 1949, l'action ne se déroule pas pendant l'exode, mais avant ou des années plus tard. Les trois textes écrits de notre corpus qui évoquent cet événement historique, « Fleur d'amour solitaire » (1970), *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) et « L'Histoire de Petit Bi » (1982), ne montrent pas non plus les personnages en train de fuir les communistes et de se réfugier à Taiwan. L'exode de 1949 n'est pas narré au présent, mais évoqué au passé. Il s'agit plutôt de ce dont les personnages se souviennent ou de ce qu'ils ont entendu dire à propos de cette période. Nous pouvons toutefois relever dans ces récits des bribes d'informations sur la douloureuse expérience de fuite de la première génération des *waishengren*.

La retraite de 1949 n'est explicitement évoquée dans aucune des trois œuvres. On peut toutefois deviner ce qu'il s'est passé grâce à l'emploi du terme « *tao nan* 逃難 » (littéralement « fuir les calamités ») que nous traduisons par « la fuite », ou à celui de la locution « *dai chulai* » (« emmener de », « sortir »). Le monsieur Bi de la nouvelle « L'Histoire de Petit Bi » (1982) se sépare de sa femme dans le chaos de la fuite¹¹⁹. En employant ces mêmes caractères *tao* 逃 et *nan* 難, Yunfang la narratrice de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) parle d'une fuite qui lui a coûté toute son épargne¹²⁰. Les deux *nan* se réfèrent sans doute à l'exode de 1949, auquel la locution « *chu lai Taiwan* » (« venir d'arriver à Taiwan ») de « Fleur d'amour solitaire » (1970)¹²¹, citée plus haut, fait allusion. L'expression « *chu lai Taiwan* » permet à la fois de localiser le récit dans le temps historique et de dévoiler, pour la première fois dans le texte, l'identité de *waishengren* de Yunfang. En réalité, c'est souvent l'allusion à la retraite de 1949 qui trahit l'appartenance des personnages à cette communauté taïwanaise. On relève plusieurs occurrences de « *dai chulai* » dans le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981). Comme nous l'avons vu, la locution apparaît pour la première fois dans le début du roman. Ensuite, lors d'une

¹¹⁹ ZHU Tianwen, « Xiao Bi de gushi (L'Histoire de Petit Bi) », p. 10.

¹²⁰ BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d'amour solitaire) », p. 143.

¹²¹ *Ibid.*, p. 144.

scène de ménage, madame Wei chez laquelle Guiemi et son mari travaillent jette par terre tout un service à thé en porcelaine de *Jingde Zhen* 景德镇 qu'elle « a eu beaucoup de mal à emporter avec elle¹²² ». Plus tard, aux funérailles de Guimei, la cousine se vante de sa contribution à la « bonne fortune » de Guimei : « Sans nous qui l'avons sortie de là (*ling ta chulai* 領她出來), aurait-elle eu la belle vie ? »¹²³. En revanche, l'allusion à l'exode de 1949 est absente dans l'adaptation de « Fleur d'amour solitaire » (1970). Même si les films *L'Histoire de Petit Bi* (1983) et *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) font parler les personnages de l'événement¹²⁴, l'évocation reste furtive.

La nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) est sans doute la seule œuvre du corpus qui mentionne la difficile installation des exilés continentaux à Taiwan. Il s'agit de l'expérience d'immigrés chinois d'un certain milieu social. Comme ses économies se sont volatilisées « dans la crise¹²⁵ » qui l'a contrainte à fuir, Yunfang s'associe à des trafiquants mais ne tarde pas à devoir vendre tous ses bijoux, tous hormis la paire de bracelets en jade qu'elle garde précieusement à ses poignets en mémoire de son amie Wubao. Sans ressources, elle n'a pas d'autre choix que de reprendre le métier de prostituée. Malgré cela, l'héroïne juge qu'elle s'est plutôt bien débrouillée dans la vie parce que « pour une *waishengren*¹²⁶ » comme elle, elle a réussi à se distinguer dans un Mayflower rempli de « *xiaochamou*¹²⁷ » et à mettre de côté une coquette somme au bout d'un certain nombre d'années.

(3) Industrialisation et modernisation

Les années cinquante, soixante et soixante-dix sont décisives pour le développement économique de Taiwan. Ce sont trois décennies pendant lesquelles Taiwan s'est transformée : de société rurale et agricole qu'elle était, l'île est devenue société industrielle puis société de consommation dans les années quatre-vingt. C'est également la période durant laquelle la République de Chine a essuyé des défaites diplomatiques successives et a fini par abandonner

¹²² « *haoburongyi dai chulai de Jingdezi chawan* 好不容易帶出來的景德瓷茶碗 ».

¹²³ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia* (*La Maison de l'avenue Joffre*), *op. cit.*, p. 98.

¹²⁴ Dans le cas de *L'Histoire de Petit Bi*, c'est Zhu Xiaofan, la voisine des Bi qui l'évoque très rapidement en voix *off* à la minute 5 du film. Elle raconte qu'elle a vu Petit Bi pour la première fois à l'occasion du banquet de noces de monsieur Bi. A l'époque, elle ne comprenait pas pourquoi monsieur Bi pouvait avoir un fils aussi âgé le jour de son mariage. Elle avoue qu'elle croyait naïvement que la femme de monsieur Bi et leur enfant avaient réussi à quitter la Chine continentale.

¹²⁵ Traduction de André Lévy, dans BAI Xianyong, « Fleur d'amour solitaire », p. 147.

¹²⁶ En chinois : *ping wo yi ge waishengren* 憑我一個外省人. Voir : BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d'amour solitaire) », p. 144.

¹²⁷ En caractères chinois : 小查某. *Ibid.*

sa prétention à être la seule représentante légitime de toute la population chinoise. Peut-être en raison du caractère sensible du sujet, de la difficulté et de l'embarras qu'affrontait Taiwan, ces trois décennies ne semblent pas être clairement abordés par les écrivains à l'époque, hormis dans les œuvres teintées d'un soupçon de propagande gouvernementale. La description ou la critique de la société taïwanaise en mutation est en revanche très fréquente.

Le commerce de prêt-à-porter bon marché de monsieur Jian dans la nouvelle « Un char à bœufs pour dot » est apparemment florissant. Cette nouvelle publiée en 1967 témoigne du développement de la production textile à l'échelle industrielle au détriment du travail des artisans tailleurs et des vêtements faits maison. Tandis que Guimei de *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) est ouvrière dans une usine de textile avant son mariage¹²⁸, la mère du Petit Bi de la nouvelle travaille d'abord dans un *jiagong chang* 加工廠, une usine de transformation de produits destinés à l'exportation à Taoyuan, avant de tomber enceinte du contremaître marié¹²⁹. Les emplois des deux héroïnes font référence à la réalité contemporaine où des petites structures industrielles en plein essor donnent du travail à un nombre croissant de jeunes filles et jeunes femmes¹³⁰. Lorsque A Hui de la nouvelle « Graines de sésame » (1983) proteste contre l'injustice qu'elle subit au profit de son frère aîné, sa mère rétorque qu'elle devrait au contraire s'estimer chanceuse puisqu'une fille d'une famille aussi pauvre que la leur aurait dû partir travailler comme ouvrière depuis longtemps¹³¹. La mère de A Hui fait très probablement allusion aux ouvrières de ces usines. D'autre part, la population enrichie dispose de temps et d'argent pour des activités de loisir comme aller au restaurant. C'est justement pour cette raison-ci que Guimei de *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) réussit son pari en ouvrant le restaurant Xiafei zhi jia. Le roman de Xiao Sa dépeint par ailleurs la prospérité du quartier où se trouve le restaurant : des boutiques et de grands magasins s'étendent le long de l'avenue Ren'ai, quartier où, au moment de l'ouverture du premier Xiafei zhi jia, il n'y avait pas de commerce même si l'on pouvait voir de grands immeubles en chantier¹³². Dans le roman *Rue*

¹²⁸ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia (La Maison de l'avenue Joffre)*, op. cit., p. 5

¹²⁹ ZHU Tianwen, « Xiao Bi de gushi (L'Histoire de Petit Bi) », p. 9.

¹³⁰ Voir : BING Kezhen 兵可貞, *Zou zai jiyi bianyuan de nüren – jiagong chukou qu nügong de laodong shengming jingyan* 走在記憶邊緣的女人 – 加工出口區女工的勞動生命經驗 (*The Woman on the Edge of the Memory – Female Worker's Labor Life Experience at Export Processing Zones*), Mémoire de master en Patrimoine culturel, Guoli Yunlin Keji Daxue, Yunlin Xian (Taiwan), 2015.

¹³¹ LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p. 28-29.

¹³² XIAO Sa, *Xiafei zhi jia (La Maison de l'avenue Joffre)*, op. cit., p. 54-57.

des *Osmanthes* (1977), l'opulence du fils de Tihong et celle de son ancien soupirant, Qin Jianghai, découlent sans doute de l'envolée industrielle et économique de Taiwan¹³³.

On trouve quelques passages dans les films *Graines de Sésame* (1984) et *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) qui illustrent les efforts d'industrialisation de Taiwan. À la minute 51 de *Graines de sésame* (1984), A Hui et ses parents plient des feuilles dans une pièce faiblement éclairée où s'entassent des piles de papier, et à la minute 37 de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), Guimei et les enfants assemblent des fleurs artificielles chez eux. Les deux scènes traduisent bien une réalité historique taïwanaise : les deux familles participent à la campagne « *keting ji gongchang* 客廳即工廠 »¹³⁴ lancée par l'ancien gouverneur provincial taïwanais Xie Dongmin 謝東閔 dans les années soixante-dix. Il s'agit d'une activité à laquelle se livraient beaucoup de foyers à l'époque comme source de revenu complémentaire. Elle consistait, pour les familles, à assembler des produits semi-finis des usines¹³⁵. En outre, dans la même séquence de *Graines de Sésame* (1984), la mère de A Hui évoque avec son mari l'idée selon laquelle, au lieu de payer les études de leur fille au collège, ils pourraient l'envoyer travailler dans une usine. Mais le père s'y oppose¹³⁶. Le film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) montre une usine de textile où l'on voit Guimei en train de manipuler une machine à la minute 87. L'épisode de l'usine est précédé d'une scène de ménage entre Guimei et Hou Yongnian dans laquelle Guimei annonce à son mari, dont elle a découvert la trahison, qu'elle se résout à le quitter et qu'elle partira travailler dans l'une des usines qu'on trouve partout à Taiwan. Elle met aussitôt sa décision à exécution. Le propos de Guimei fait allusion au développement des industries légères tout comme celui de la mère de A Hui.

Mais dans l'ombre du succès du modèle taïwanais se trouve le monde rural et toute une frange de la population, exclus du développement et de la modernisation du pays, ce que dénoncent les auteurs de la littérature *xiangtu*, dont Huang Chunming. Le romancier raconte l'histoire d'un ouvrier pauvre réduit à se réjouir, malgré ses deux jambes fracturées, de sa chance d'avoir été renversé par la voiture d'un Américain puisque son accident permet à sa

¹³³ XIAO Lihong, *Guihua Xiang* (*Rue des Osmanthes*), *op. cit.*, p. 464-465 et p. 456-458.

¹³⁴ Littéralement, « le salon comme l'usine ». Voir : HSIUNG Ping-Chun et XIONG Bingzhun, *Living Rooms as Factories : Class, Gender, and the Satellite Factory System in Taiwan*, Philadelphia, Temple University Press, 1996.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ La mère du film est en réalité moins « féministe » que celle de la nouvelle. Car, chez Liao Huiyong, c'est la mère qui rejette l'idée d'abandonner les études suggérée par A Hui. La mère ne veut pas que sa fille tombe comme elle dans le piège d'une vie de femme au foyer sans profession. (LIAO Huiying, « Youma caizi (*Graines de sésame*) », p. 27)

famille d'améliorer considérablement ses conditions de vie¹³⁷. On trouve également sous sa plume le récit de Kunshu, vivant avec sa famille dans une grande pauvreté, qui supplie le patron d'une salle de cinéma de l'engager pour qu'il porte, étrangement déguisé, des panneaux publicitaires¹³⁸. Ou encore l'histoire d'un humble représentant de commerce optimiste et zélé qui, croyant que ses efforts finiront par payer, est grièvement blessé lors de l'explosion d'une cocotte-minute de marque japonaise qu'il tentait désespérément de vendre¹³⁹.

La scène d'action peut se trouver dans un endroit qui a réellement existé ou existe à Taiwan au moment de l'écriture. Le *jiujia* Mayflower de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) n'est pas un lieu symbolique ou un endroit inventé de toutes pièces par Bai Xianyong : non seulement un *jiujia* nommé Mayflower a bel et bien existé à Taipei, mais encore l'écrivain le connaissait personnellement. Comme nous l'avons vu plus haut, dans son texte « L'écriture de "Fleur d'amour solitaire" », le romancier évoque la conception de sa nouvelle. Sans doute âgé d'une vingtaine d'années et tout juste après son service militaire, vers 1963, Bai Xianyong s'est rendu au Mayflower. Il a entendu une trentenaire dénommée Lijun chanter « Fleur d'amour solitaire » accompagnée par Yang Sanlang. Malgré le brouhaha ambiant, il a vu Lijun rester très concentrée sur son art et interpréter la chanson de manière extrêmement touchante. Bai Xianyong se demande si c'était parce que Yang Sanlang la lui avait apprise lui-même et qu'elle avait connu toutes les vicissitudes de l'existence¹⁴⁰.

2. Évolution de l'espace

Taiwan est aussi évoquée par l'évolution des lieux dans les œuvres dont le récit traverse des décennies de l'histoire moderne de l'île.

La Maison de l'avenue Joffre (1981) et la nouvelle « Graines de Sésame » (1983) sont deux récits dont l'action traverse trente ans de l'histoire moderne de Taiwan¹⁴¹. Les débuts des parties « Guimei » et « Zhengfang » dans le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) offrent un contraste frappant. Alors que le premier montre une cuisine sordide, le deuxième décrit le somptueux restaurant Xiafei zhi jia, très différent de celui plus petit et plus modeste que Guimei

¹³⁷ HUANG Chunming, « Pingguo de ziwei (La Goût des pommes) », p. 42-73.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 10-39.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 76-112.

¹⁴⁰ BAI Xianyong, « Wo xie "Gulianhua" », art. cité.

¹⁴¹ Zhengfang n'est qu'un bébé au moment du mariage de Guimei et Hou Yongnian ; elle a plus de trente ans à la fin du roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981). À la fin de « Graines de Sésame » (1983), la mère d'A Hui a été mariée plus de trente ans (LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p.42).

a inauguré il y a une dizaine d'années. Le pousse-pousse qui a autrefois amené Guimei à l'hôpital pour son accouchement n'est plus qu'un lointain souvenir puisque l'on se déplace en voiture ou en taxi. Le premier logement des Hou était un deux-pièces en location où les sept membres de la famille dormaient ensemble sur les tatamis de la chambre à coucher ; après le retour des États-Unis, le couple loue une maison de trente *ping*, environ cent mètres carrés, comprenant cinq pièces, une avant-cour et une arrière-cour ; à la fin du roman, Zhengfang et ses parents vivent dans un appartement spacieux dans lequel Zhengfang dispose d'une très grande pièce qui comporte un petit séjour, une chambre à coucher, une salle de bain et un balcon. Les Hou ne sont toutefois pas les seuls Taïwanais qui ont vu leur niveau de vie augmenter. En parlant de son projet d'ouvrir une boutique de vêtements de luxe, la femme de Zhengxing constate : « De nos jours, plus les choses sont chères, plus elles se vendent bien. Il suffirait d'avoir des produits fins et jolis et une boutique bien décorée pour qu'on soit sûr de gagner beaucoup d'argent. »

Les traces de l'évolution de la société taïwanaise sont plus discrètes dans la nouvelle « Graines de Sésame » (1983)¹⁴², mais restent perceptibles. Lorsque A Hui est petite, sa famille habite dans une maison japonaise et sa mère fait la cuisine dans un fourneau dont elle module la puissance du feu en bouchant l'ouverture avec un chiffon ; quand A Hui est sur le point de se marier, elle loge avec ses parents dans un appartement au 3^e étage d'un immeuble à Taipei, équipé d'un téléviseur et d'un téléphone. Enfant, A Hui va à l'école pieds nus comme plusieurs de ses camarades ; vingt ans plus tard, les Taïwanais peuvent regarder des films étrangers et des séries télévisées en mandarin assis dans leur salon. Avant son départ pour les Philippines, c'est à vélo que le père va au travail et amène un jour A Hui au collège pour sa première inscription, mais après son retour au pays, il se déplace en bus et se moque de sa femme qui ne sait pas utiliser les transports en commun ; le bus remplace désormais le vélo et devient le moyen de transport le plus utilisé à Taipei. On peut voir un parallélisme entre l'essor économique de Taiwan et l'enrichissement des deux familles, les Hou de *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) et les Li de « Graines de Sésame » (1983), qui ont survécu à la misère et ont accédé à la classe moyenne aisée grâce à leurs efforts et à leur persévérance.

À part les améliorations matérielles, les deux œuvres romanesques témoignent aussi de l'évolution des mentalités dans la société taïwanaise. L'un des phénomènes les plus notables est le changement du statut de la femme.

¹⁴² D'une part, « Graines de Sésame » (1983) subit la contrainte de longueur imposée par le genre de la nouvelle, et d'autre part, la vie de la mère de A Hui avant l'amélioration économique de la famille constitue le centre de la trame narrative.

Dans *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) comme dans « Graines de Sésame » (1983), le mariage est considéré comme naturel et souhaitable pour toutes les femmes. Une fois mariées, elles ne peuvent que rester « coincées » dans le foyer conjugal sans possibilité de s'évader et il leur faut « se résigner à leur sort (*renming* 認命) » comme madame Xu de *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) l'exprime en se lamentant : « Mais pour aller où ? Nous ne savons rien faire ; où pourrons-nous aller une fois divorcées ? »¹⁴³. Le fatalisme nous paraît plus marquant encore chez les Taïwanaises de souche, au moins chez celles de la communauté hoklo. L'analyse des cinq occurrences du terme « graine de sésame » dans la nouvelle « Graines de Sésame » (1983) nous renseigne à la fois sur l'attitude traditionnelle vis-à-vis de la femme et sur son changement au fil du temps. Le mot apparaît pour la première fois dans le conseil touchant et déchirant que le grand-père a l'habitude d'adresser à sa fille malheureuse, ayant fui le foyer conjugal après une dispute particulièrement violente et qu'il ramène à son mari : « “Chaton”, une jeune fille a le destin d'une graine de sésame. Papa a remué le ciel et la terre pour te trouver un bon mari. Qui aurait cru que je finisse par choisir le dernier des hommes ? Tout en voulant ton bien, je te nuis. C'est ton destin. Papa a plus de soixante-dix ans. Combien d'années me reste-t-il à prendre soin de toi ? Tu ne peux qu'endurer avec patience (*rennai* 忍耐). Ton mari n'est pas ton père : il est impossible qu'il te gâte beaucoup. »¹⁴⁴ Une explication plus développée de la signification du dicton se trouve dans l'épisode où A Hui proteste à propos du fait qu'elle n'a droit qu'à un œuf au petit-déjeuner alors que son frère aîné (qui lui pourtant ne s'occupe pas du tout des poules) en a deux. La mère, très surprise, finit par répondre : « Tu protestes ? Une jeune fille a le destin d'une graine de sésame : elle poussera là où elle est tombée. Parler de la bonne fortune d'une fille non mariée n'a aucun sens. Maman est juste avec vous. On est très pauvres mais on te laisse faire des études ; (...). On compte sur ton frère aîné pour que l'encens brûle toujours sur l'autel des ancêtres des Li. Et tu protestes ? Toi qui ne sais même pas quel sera ton nom de famille plus tard ? »¹⁴⁵ Le discours souligne l'importance pour une jeune fille de se marier et illustre la préférence traditionnelle de la société pour l'homme au détriment de la femme (*zhong nan qing nü* 重男輕女). Cependant, même pour une femme aussi conservatrice que la mère de A Hui, le mariage cesse, des années plus tard, d'être la seule voie réservée aux femmes. Elle va jusqu'à essayer de dissuader sa fille de se marier : « Une femme non mariée n'est pas forcément une femme malheureuse. Une jeune fille a le destin

¹⁴³ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia* (*La Maison de l'avenue Joffre*), *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁴ LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p. 13.

¹⁴⁵ Le discours de la mère se trouve à la page 29 de l'ouvrage cité. En ce qui concerne le nom de famille, jusqu'à 1998, une femme taïwanaise prenait le nom de famille de son mari après son mariage.

d'une graine de sésame. Si elle épouse un mauvais homme, elle souffre toute sa vie ; maman en est un parfait exemple. Regarde-toi : maintenant tu te fais toute belle pour aller au travail tous les jours sans avoir personne à servir. Où est le mal ? Pourquoi donc se marier ? »¹⁴⁶ L'expression « graine de sésame » apparaît une quatrième fois lorsque la mère de A Hui arrange la traîne de la robe de mariée de sa fille : « (...), Mère accroupie lève son regard pour regarder cette 'graine de sésame' dont elle ignore dans quel champ elle tombera. »¹⁴⁷. Enfin, elle apparaît pour la cinquième et la dernière fois dans le dernier paragraphe de la nouvelle, au moment où A Hui caresse les cheveux de sa mère dont elle contemple l'image reflétée dans le miroir, sa mère si affaiblie, si vieille qu'elle n'a pas la force de regarder où tombera cette « graine ». Elle veut assurer à sa mère qu'elle sera heureuse, mais elle ne peut que crier « Maman, maman ! » en voyant ce visage ridé par les innombrables soucis et malheurs du passé¹⁴⁸. A Hui prend la décision de se marier à l'encontre de la volonté de sa mère, choisit elle-même son mari contrairement à sa mère qui a laissé ce choix au grand-père, se persuade qu'elle sera heureuse et déjoue ainsi la malédiction de la « graine de sésame ».

Zhengfang de *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) prend également son destin en main en refusant les avances de Wei Zhendong et en assurant la gestion du restaurant. Certes, les femmes n'ont plus l'obligation de se marier, mais Zhengfang subit toujours une grande pression sociale comme n'importe quelle Taïwanaise célibataire de trente ans passés. Dès la fin de ses études universitaires, ses parents l'interrogent plusieurs fois sur ses projets de mariage ; une fois que les enfants les plus jeunes de la famille se sont mariés, Guimei se met à se renseigner partout pour trouver un mari à Zhengfang¹⁴⁹. A trois reprises, Zhengfang se désigne elle-même par l'expression péjorative *laochunü* 老處女, « vieille fille », en imaginant les moqueries des employés du restaurant derrière son dos¹⁵⁰ et en pensant qu'aux yeux de sa famille, une femme incapable de trouver un mari est « comme morte, pourrie »¹⁵¹, « n'est digne que de s'occuper de leur restaurant ou de leur enfant »¹⁵² et « doit se sacrifier pour la famille Hou »¹⁵³. Elle se compare à une fleur d'epiphyllum¹⁵⁴ fanée qui n'est bonne qu'à servir de médicament pour

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁹ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia* (*La Maison de l'avenue Joffre*), *op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵⁴ *Epiphyllum oxypetalum*, *tanhua* 曇花 en chinois. Les Chinois s'émerveillent devant la beauté de ses grandes fleurs blanches et de sa floraison annuelle mais nocturne et très éphémère.

l'asthme¹⁵⁵. Les soins qu'elle porte à son apparence depuis que Wei Zhendong la fréquente attirent l'attention des autres, ce qui devient une autre cause de gêne pour elle¹⁵⁶. Loin d'être une pure invention, les idées négatives que Zhengfang entretient sur elle-même et sur les autres révèlent plutôt les stigmates que la société taïwanaise inflige aux femmes dans sa situation.

Par ailleurs, au moment où Taiwan se transforme peu à peu en société de consommation, les contacts avec le monde extérieur deviennent de plus en plus faciles et fréquents. Les parents de A Hui regardent des films américains et européens à la télévision et la mère commande de beaux tissus importés de Suisse et du Japon pour se faire fabriquer des vêtements chez une couturière. Dans *La Maison de l'avenue Joffre* (1981), l'idée de travailler aux États-Unis surprend et inquiète Guimei qui pense que c'est bien loin, mais à la génération suivante, Zhengquan s'installe aux États-Unis après le départ de ses parents, Zhengxing adulte voyage partout dans le monde pour son travail de marin et Zhengqun et sa femme ont l'intention d'émigrer là où se trouve déjà le frère aîné. En outre, dans le passé, l'Occident suscitait l'envie et représentait un certain exotisme. Par exemple, dans la partie « Guimei », persuadée que Guimei et son mari sont devenus riches après leur voyage aux États-Unis, la cousine lui a trouvé en location une très grande maison avec une cour. Afin de donner l'impression que Xiafei zhi jia est un restaurant distingué dans les beaux quartiers, Guimei a imaginé un décor sobre et lumineux à l'occidentale (*xihua* 西化). Elle fait installer une baie vitrée ; toutes les tables sont couvertes d'une nappe blanche avec des couverts et décorées au centre d'une rose placée dans un petit vase. Dans le menu, elle propose comme desserts des tartes qu'elle a appris à faire durant son séjour américain, pour que les clients aient le sentiment qu'ils mangent un repas de style occidental¹⁵⁷. Mais le rapport des Taïwanais avec l'Occident ne semble plus être le même dans la partie « Zhengfang ». D'abord, l'Occident n'est plus représenté uniquement par les États-Unis : Zhengxing offre à sa femme et à Zhengfang des vêtements qu'il a achetés en France. Au repas qui fête le retour de Zhengquan, que le couple a laissé aux États-Unis pour qu'il apprenne le métier de cuisinier, la femme de Zhengqun propose qu'on ouvre une bouteille de champagne mais Zhengxing préfère faire goûter le vin rouge qu'il a rapporté de Bordeaux ; la boutique que la femme de Zhengxing veut ouvrir vendra des vêtements de luxe français, « “comme Chanel, Cartier, YSL, Pierre Cardin..., quelque chose de ce genre.” »¹⁵⁸ L'Occident devient un objet qui s'achète et qu'on exhibe. L'habitude de glisser de temps en temps un mot

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.

étranger dans la conversation¹⁵⁹ peut être considérée comme une autre façon pour une personne de manifester sa relation avec l'Occident et de « faire chic ». Alors que les enfants de Hou Yongnian dévorent les steaks, les hamburgers et le jambon que les clients n'ont pas finis et qu'il a rapportés du restaurant¹⁶⁰, ses petits-enfants laissent dans leur assiette de gros morceaux de bœuf et la femme de Zhengqun les excuse en ces termes : « Eux, ils en ont marre de manger tout le temps la même chose.¹⁶¹ » Dans ces lignes se lit une critique de la société à peine dissimulée.

Comme les mots des œuvres écrites, l'image cinématographique propose une description de l'espace situé dans différents moments de l'histoire et retrace, dans certains films, l'évolution de Taiwan. Mais grâce à la puissance visuelle du médium, les adaptations sont capables de communiquer en un laps de temps très court une quantité d'informations sur le lieu beaucoup plus grande.

L'adaptation de « Graines de Sésame » (1983) en est un bon exemple. Affranchi de la contrainte de longueur de la nouvelle, le film étoffe considérablement les descriptions très sobres de l'œuvre littéraire et accentue la « taïwanité » du lieu de l'action. On peut distinguer quatre moments dans le film : avant le déménagement des Li à Taipei, pendant qu'ils vivent au bidonville¹⁶², après l'expatriation du père aux Philippines, et après que A Hui est entrée dans la vie active. La chercheuse Huang Yiguan voit juste en écrivant que, le développement personnel de A Hui dans le film, de l'enfance à l'adolescence et de l'adolescence à l'âge adulte, correspond à la transformation de l'économie de Taiwan, « de “prémoderne” à “moderne”, de “paysanne” à “urbaine”, d'“agricole” à “industrielle” puis à “commerçante” »¹⁶³. Les choix des sites de tournage, des décors et des accessoires représentent les différentes époques et les divers aspects de la société taiwanaise.

Les actions de la première période se déroulent dans la maison japonaise des Li et aux alentours, avec deux exceptions une journée à l'école de A Hui¹⁶⁴ et la scène du décès de son grand-père. L'école primaire de A Hui et de son frère aîné se compose de bâtiments japonais

¹⁵⁹ À part les noms de marques françaises, la femme de Zhengxing utilise « *mink* » au lieu de dire *diaopi dayi* 貂皮大衣, le mot chinois pour le manteau de vison. (XIAO Sa, *Xiafei zhi jia* (La Maison de l'avenue Joffre), *op. cit.*, p. 70.)

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶¹ En chinois : *tamen na ! shi chi ni le*. 他們哪！是吃膩了. *Ibid.*, p. 65.

¹⁶² En réalité, la famille de A Hui n'habite pas dans le bidonville dans la nouvelle mais dans une maison louée à une cousine de la mère.

¹⁶³ HUANG Yiguan, *Cong wenzi shuxie dao yingxiang chuanbo : Taiwan « wenxuedianying » zhi kua meijie gaibian*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶⁴ La séquence dure un peu moins de deux minutes trente, de 00 : 24 : 38 à 00 : 26 : 56.

en bois et en briques rouges sous une toiture grise. Dans une salle de classe, des écoliers en uniforme, des garçons en ensemble de couleur kaki ainsi que des filles en chemisette blanche et robe bleu marine à larges bretelles, font, à la demande de l'enseignante qui a écrit au tableau « ma mère » en caractères chinois traditionnels, le portrait de leur mère au pastel à l'huile. Quant au grand-père, il est mort dans un fauteuil de barbier chez son coiffeur dans une petite ville dont la rue est bordée de bâtiments de deux étages en briques rouges. Le site de tournage se trouve dans la vieille rue de Sanxia 三峽¹⁶⁵, connue pour son architecture hybride dans le style du sud du Fujian, « occidentalisée » au début du XX^e siècle sous l'occupation japonaise. Le fauteuil en métal peint en beige avec un dossier en cuir noir, le ventilateur à trois pales suspendu au plafond en lattes de bois ainsi que le lavabo en carreaux blancs rectangulaires dans lequel est placé un bassinnet de fer, tout évoque le passé colonial de l'île. Même si la maison de A Hui qui se dresse, solitaire, sur une colline au bord de la mer dans un champ couvert de roseaux dorés balayés par le vent n'a rien de particulièrement taiwanais, le décor de la maison et les détails de la vie quotidienne situent l'endroit dans un monde chinois d'autrefois mais sous influence japonaise, avec la présence des tatamis, des portes coulissantes, des fenêtres à carreaux, et de la cuisine équipée de grands paniers à vapeur en bambou, de fourneau à charbon, de grands tamis ronds chinois et d'autres ustensiles de la cuisine chinoise. On voit également le père prenant son bain dans une baignoire en bois japonais et les enfants buvant de la limonade dans une bouteille scellée par une bille en verre (*danzhu qishui* 彈珠汽水)¹⁶⁶, un souvenir de beaucoup de Taïwanais ayant vécu dans ces années-là.

La deuxième partie du film montre la vie de la famille de A Hui dans un bidonville de Taipei. À part le portrait du bidonville décrit plus haut, on voit également une sorte de cour où A Hui puise de l'eau avec une pompe, sa mère Xiuqin¹⁶⁷ fait la lessive et fait du feu pour chauffer de l'eau. Tout cela brosse un tableau vivant de l'univers du quartier. Le logement qu'occupe les Li est une construction à deux étages dont l'étage supérieur a un plafond très bas et n'est accessible que par un escalier en bois sans rampe. Les murs non repeints sont pauvrement décorés d'un calendrier, de photos et d'affiches. L'intérieur est sombre et encombré

¹⁶⁵ HUANG Yushan 黃玉珊, « Xieshi yu xiangzheng. Tan Youma caizi de dianying yixiang yu qingjing kehua 寫實與象徵. 談《油麻菜籽》的電影意象與情境刻劃 (Réalisme et symboles. A propos de l'imagination et des descriptions dans le film *Graines de Sésame*) » dans *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi shang* 愛, 理想與淚光. 文學電影與土地的故事上 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage I*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2010, p. 268-291.

¹⁶⁶ LIN Jiahui 林佳慧, *Qingliang yi xia ! Ri zhi shiqi de tansuan yinliao – yi danzhu qishui wei li* 清涼一夏！日治時期的碳酸飲料 – 以彈珠汽水為例 (*Refresh yourself ! Soda drink in Japanese Colonial Period – A Case Study of Ramune*), Mémoire de master en Histoire, Guoli Zhongxing Daxue, Taichung, 2013.

¹⁶⁷ Le film donne les prénoms des parents de A Hui : sa mère s'appelle Xiuqin et son père Shijun.

de meubles ou d'autres objets. Un jour, la mère donne une bouilloire au père pour qu'il aille acheter du lait de soja¹⁶⁸. L'astuce consistant à utiliser la bouilloire comme récipient chez le marchand ajoute une touche réaliste à la description de la vie quotidienne du petit peuple taïwanais.

La « Taiwan » que le film représente dans les trois dernières périodes se confond avec la ville de Taipei si bien que l'évolution de l'île que l'œuvre retrace devient en même temps celle de Taipei. Après avoir quitté le bidonville, la famille de A Hui habite dans deux logements différents qui témoignent à la fois, par leur date de construction, du changement de la ville et de l'amélioration progressive du niveau de vie des Li. Le premier est une maison située dans un quartier résidentiel. Une porte en bois rouge et une grille ferment une petite entrée plantée d'un arbre, où A Hui lycéenne laisse son vélo. Dans la rue calme entre deux rangées de maisons, on voit une fois l'ami de A Hui l'attendre et une autre fois la raccompagner. La maison des Li est spacieuse si bien que A Hui peut avoir sa propre chambre. Le film montre également le coin où la famille prend ses repas et le salon avec des meubles en bois, des canapés et un grand tableau de paysage accroché au mur. Mais le confort matériel dont jouit la famille dans le deuxième logement est encore plus grand. Dans cette quatrième période du film, les Li vivent désormais dans un appartement d'un très grand immeuble de plusieurs étages équipé d'un ascenseur. Le salon est décoré de manière presque luxueuse : les fauteuils en bois rouge de style chinois, des fleurs coupées dans un vase, des bouteilles d'alcool français, écossais et japonais, ainsi que d'innombrables bibelots d'origine étrangère en porcelaine ou en faïence, comme un buste de Napoléon ou des statuettes de moines japonais. Deux plans suggèrent l'écoulement du temps entre les deux époques et associent le développement personnel de A Hui à la modernisation de Taipei : le premier montre une A Hui aux cheveux tombant jusqu'aux épaules, signe qu'elle a terminé ses études au lycée, et le second un rond-point bien aménagé à l'endroit où se trouvait le bidonville. Dans cette partie du film, les actions ne se déroulent plus principalement à l'intérieur du logement des Li. Outre deux images panoramiques de Taipei qui représentent la métropole prospère¹⁶⁹, la caméra nous fait suivre les pas de A Hui dans son bureau très moderne, devant l'immeuble à façade vitrée où elle travaille, dans le restaurant chic où elle revoit son amour de jeunesse, et notamment dans les bruyantes avenues de Taipei où elle croise une foule de piétons et de voitures. Le choix des plans de Taipei trahit une fascination du cinéaste pour la modernité de la capitale.

¹⁶⁸ À la minute 01 : 55 : 30.

¹⁶⁹ Par exemple, le plan de Taipei au crépuscule à 1 heure 23 et celui de Taipei à l'aube à 1 heure 26.

La tenue vestimentaire des personnages et leur manière de se coiffer indiquent également la transformation de la mode féminine taïwanaise. Avant le déménagement à Taipei, Xiuqin porte des robes mi-longues de style occidental. Ce sont des vêtements simples et de couleurs claires, avec un petit col et des motifs floraux ou de petits carreaux. Quand elle s'habille pour être raccompagnée par son père ou pour un repas de réconciliation avec son mari, elle attache ses cheveux ondulés en demi-queue et tire des mèches sur le dessus de sa tête afin de dégager son front : un style quelque peu désuet mais élégant qui imite sans doute celui des stars hollywoodiennes de l'époque et digne d'une femme de bonne famille taïwanaise après-guerre. En revanche, A Hui devenue adulte porte des tailleurs noirs, marrons, gris ou blancs sobres, bien coupés et gracieux. Elle noue parfois un foulard en soie autour de son cou. Ses coupes de cheveux et sa manière de se coiffer changent régulièrement mais sont toujours chic. A Hui a exactement l'allure d'une femme cadre d'entreprise telle qu'on en croise dans les rues de Taipei. Les tenues de mariée témoignent aussi du changement : la robe en dentelle boutonnée jusqu'au cou avec de larges manches de Xiuqin, correspondant à celles qu'on peut voir dans les photos de mariées de l'ère japonaise, est remplacée par la robe décolletée en mousseline d'une blancheur éclatante de A Hui, robe de mariée taïwanaise utilisée de nos jours. Toutefois, même si les femmes se marient en blanc à l'époque japonaise, dans un retour en arrière avant la fin du film, nous voyons que Xiuqin s'habille en rouge pour ses fiançailles selon la coutume chinoise¹⁷⁰.

Le film nous permet aussi de suivre, quoique dans une moindre mesure, l'évolution des habitudes alimentaires des Taïwanais. Pendant la période où ils vivent dans la maison japonaise, les Li mangent assis sur des tatamis. Ils prennent leurs repas assis sur des chaises à partir de leur arrivée au bidonville. Peut-être cela symbolise-t-il la transition de Taiwan d'une colonie japonaise à un pays chinois pauvre avant de devenir plus tard un pays moderne et prospère ? Le jour de son inscription au collège, le père de A Hui amène sa fille manger des spaghettis. Cependant, A Hui ne sait visiblement pas comment se servir d'une fourchette pour les pâtes ; c'est son père qui le lui apprend¹⁷¹. L'épisode suggère l'implantation de l'alimentation occidentale à Taiwan et indique que le processus d'occidentalisation et de modernisation de

¹⁷⁰ Pour l'évolution de la mode taïwanaise, on peut consulter XIA Shimin 夏士敏, *Jindai funü richang fuzhuang yanbian zhi yanjiu* 近代婦女日常服裝演變之研究, Mémoire de master en Administration domestique, Taipei Zhongguo Wenhua Daxue, 1994, et CHEN Chen Peiting 陳佩婷, *Taiwan shan dao yangfu – Taiwan funü yangcai de fazhan lishi (1895-1970)* 台灣衫到洋服 – 台灣婦女洋裁的發展歷史 (1895-1970) (*Transforming Traditional Taiwanese Costumes into Modern Western Costumes (1895-1970)*), Mémoire de master en Histoire et patrimoine, Fengjia Daxue, Taichung, 2009.

¹⁷¹ À la minute 54 du film.

l'île est en cours. De fait, le restaurant où A Hui revoit son ami dans la dernière partie du film, très différent du restaurant de spaghettis, est résolument moderne.

La première période du film représente le passé rural de l'île alors qu'une large partie de la population vit à la campagne, la deuxième dépeint le moment de transition, la troisième et surtout la dernière illustrent un Taiwan enrichi et modernisé incarné par la ville de Taipei. Les images et les ajouts d'épisodes et de détails qui n'existent pas dans la nouvelle créent une grande complexité narrative et ancrent le récit filmique dans son contexte taiwanais davantage que le récit romanesque.

Beaucoup de films du corpus manifestent la même volonté de rendre l'image cinématographique témoin de l'histoire moderne de Taiwan. Par exemple, le plan le plus remarquable de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) se trouve dans la séquence de la promenade de Guimei et Zhengfang vers la fin du film. On y voit Guimei très malade accompagnée de Zhengfang se promener dans une rue de Taipei. En marchant en direction de la caméra, elles empruntent le passage couvert d'un immeuble où est garée une interminable rangée de scooters. Derrière elles se dresse un poteau portant l'enseigne de First Bank (*Di-yi yinhang* 第一銀行). Puis elles sortent de l'ombre de l'immeuble pour traverser la rue. À ce moment-là, la caméra quitte le couple pour un travelling vertical qui longe lentement de bas en haut la façade du vieux bâtiment dont le style propre à l'époque coloniale japonaise devient reconnaissable, fait surgir le grand immeuble moderne situé juste derrière et s'arrête là où le toit de l'imposant édifice touche le ciel. Grâce à ce seul plan, en quelques secondes, le spectateur voyage dans le temps et devient témoin de l'histoire de Taiwan¹⁷²; les mots peuvent difficilement égaler cette puissance visuelle du cinéma.

¹⁷² D'après Zhang Yi, Pierre Rissient, ancien conseiller artistique du Festival de Cannes soupçonne ce plan de faire de la propagande pour le Parti nationaliste à Taiwan et ne l'aime pas. (JIAO Xiongping (ed.), « Yu Zhang Yi, Xiao Sa tan dianying chuanguo 與張毅, 蕭颯談電影創作 (Parler de la création cinématographique avec Zhang Yi et Xiao Sa) », *Sibaiji* 四百擊 (400 coups), 1986, n° 7, 1986, p. 71.) Le réalisateur s'est rappelé cette remarque dans l'entretien du 29 juillet 2017. Néanmoins, il suffit de comparer la représentation de la ville de Taipei moderne dans les deux adaptations pour voir à quel point cette impression de Pierre Rissient est erronée.

Chapitre 5 Le Peuple, les peuples

Dans l'espace décrit avec des mots ou en sons et en images, évoluent des personnages hommes, femmes, enfants de milieux et d'origines divers et appartenant aux différentes communautés taïwanaises : paysans, ouvriers, *jiunii*, médecins, cadres, femmes au foyer, truands, enseignants, écoliers. Comment la taïwanité des personnages est-elle représentée dans les œuvres du corpus ?

A. Représenter les habitants de Taiwan

Dans le chapitre précédent, on a vu que, tout en mettant en relief les vestiges du passé et en situant le lieu de l'action dans le temps, les œuvres écrites, comme leurs adaptations, montrent des personnages dont les histoires personnelles sont imbriquées dans l'histoire moderne de Taiwan. Par ailleurs, l'histoire tourmentée qu'a traversé Taiwan influence le style des habitations occupées par les personnages, les objets qu'ils utilisent ainsi que la manière dont ils s'habillent et se coiffent ; elle alimente aussi les échanges entre personnages et façonne les différentes communautés taïwanaises.

L'apparence et l'allure des personnages aborigènes représentés dans le roman *La Source* (1978) et dans son adaptation¹ nous permettent de les différencier des autres personnages Han. Ce n'est pas le cas des non-aborigènes dans les œuvres du corpus. Il est difficile de savoir si un personnage est Hakka, Hoklo ou *waishengren* dans les œuvres écrites sans précision sur les langues qu'ils parlent ou dans les films sans les sons. Dans le cas du film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), la « marieuse » Madame Chai n'a pas un physique qui la distingue des autres personnages *waishengren*. Grâce à la bande-son, le spectateur peut entendre qu'elle parle mandarin avec un fort accent et deviner que, au contraire de la « marieuse » du roman madame Xu qui est originaire du Sichuan, madame Chai est très probablement une Taïwanaise de souche de communauté hoklo. Le fait qu'elle s'habille en robe de style occidental au lieu de *qipao* comme Guimei et la cousine ne peut pas, quant à lui, être tenu pour un indice valable de sa qualité de Hoklo. Certes, dans le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981), le *qipao* est la tenue habituelle de la très riche madame Wei, l'ancienne employeuse des Hou². La cousine de

¹ Il existe aussi un personnage aborigène, L'Américain, dans la première partie du film *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* (1988). Mais L'Américain qui parle mandarin et porte un t-shirt sans manches, des pantalons larges et des bottes en cuir noir, n'a pas une apparence particulièrement « aborigène ».

² *Ibid.*, p. 31 et p. 40.

Guimei porte également un vieux *qipao* qu'elle s'est fait faire il y a vingt ans pour assister aux funérailles de Guimei³. Mais le *qipao* n'est pas réservé aux *waishengren* puisque d'autres films du corpus montrent des femmes hoklo en *qipao*. La future madame Bi et son amie portent des *qipao* dans la scène du *jiujia* tout comme Juanjuan de *Fleur d'amour solitaire* (1985) et Grands Yeux de *Puceau* (1984). Madame Bi porte également un *qipao* à son banquet de noces.

Le travail de Li Peizhi qui consiste à analyser les caractéristiques culturelles de la communauté hakka représentées dans cinq œuvres qu'elle qualifie de « films hakka »⁴ est à cet égard éclairant⁵. Li Peizhi note que ces films montrent souvent que les Hakka habitent dans des régions montagneuses et vivent dans une sorte d'isolement volontaire, évitant le contact avec le monde extérieur et les personnes d'autres communautés. D'après la chercheuse, cette communauté se caractérise par un esprit de solidarité, par l'amour du terroir ainsi que par le respect des traditions, des coutumes et de l'autorité parentale propres à la culture hakka. Dans cette société patriarcale, les hommes et les femmes s'adonnent aux tâches traditionnellement attribuées à leur sexe. C'est un peuple travailleur qui est à la fois courageux, robuste, aventurier, réaliste, droit, obstiné et conservateur. On peut toutefois se demander si le portrait du peuple hakka brossé par ces films selon Li Peizhi diffère réellement de celui d'autres paysans hoklo représentés dans les films ayant pour cadre le monde rural taïwanais d'autrefois. Le fait que les personnages féminins de nombreux « films hakka » portent des habits traditionnels en tissu de couleur bleue n'est également qu'une indication assez discrète de leur origine hakka. Les personnages féminins du film *La Source* (1980) portent effectivement des habits de couleur bleue, mais ce détail passe facilement inaperçu. En réalité, il n'est aisé de repérer la présence de la communauté hakka sans le concours d'autres éléments, comme l'indication du nom des villages ou des villes hakka, tel Tongluo 銅鑼 dans *Un été chez grand-père* (1984) de Hou Hsiao-hsien, et notamment l'utilisation du dialecte hakka par les personnages. La difficulté de reconnaître visuellement un personnage hoklo et un *waishengren* voire un aborigène vivant parmi les Han est similaire, comme le montre la représentation du jeune aborigène⁶ surnommé

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ Il s'agit de *Xiaocheng gushi* 小城故事 (*Story of a Small Town*) (1979) et *Yuanxiang ren* 原鄉人 (*My Native Land*) (1980) de Li Xing, *Zai na hepan qingcao qing* 在那河畔青草青 (*Green Green Grass of Home*) (1982), *Dongdong de jiaqi* 冬冬的假期 (*Un été chez grand-père*) (1984) et *Tongnian wangshi* 童年往事 (*Un Temps pour vivre, un temps pour mourir*) (1985) de Hou Hsiao-hsien. Le dernier film ne raconte pas une histoire de Hakka taïwanais mais celle de *waishengren* faisant partie du groupe hakka.

⁵ Li Peizhi 李佩芝, *Taiwan Kejia dianying zhi xushi yu wenhua yihan yanjiu* 台灣客家電影之敘事與文化意涵研究 (*A Study on Narration and Cultural Implications Delivered from Hakka Films in Taiwan*), Mémoire de master en Sociologie et sciences comportementales, Pingdong Keji Daxue, Pingdong (Taiwan), 2009.

⁶ Il a « *shandi xuetong* 山地血統 ». Voir : WANG Benhu 汪笨湖, « Yinjian xiangma 陰間響馬 (Brigands des ténèbres) » dans *Luoshan feng* 落山風 (*Vent du nord*), Taichung, Chenxing, 1987, p. 124.

« L'Américain » dans la nouvelle « Brigands des ténèbres » et dans son adaptation cinématographique.

Il faut essentiellement s'appuyer sur les dialecte et langues que parlent les personnages, ou sur leur accent, pour reconnaître les communautés auxquelles appartiennent les personnages. Mais il existe également d'autres indices. Par exemple, les conversations entre personnages peuvent à la fois dévoiler leur taïwanité et renseigner sur leur communauté d'appartenance. Tandis que le ressentiment de Lin Sanlang et de ses amis vis-à-vis des Japonais dans le film *Fleur d'amour solitaire* (1985) ou l'amertume exprimée par les amis de Bun-tshing à l'égard du gouvernement nationaliste dans *La Cité des douleurs* (1989) font comprendre qu'ils sont Taïwanais de souche, les échanges d'autres personnages nous aident à deviner leur qualité de *waishengren*. Ces derniers abordent des sujets qui ne sont guère susceptibles d'apparaître dans les conversations des Taïwanais de souche. Par exemple, dans le film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), à l'instar du roman qu'il adapte, les personnages *waishengren* parlent de leur expérience de l'exode et de leurs souvenirs de la Chine continentale. Ils peuvent, aussi, parler de la guerre contre le Japon ou de la guerre civile qui opposent les nationalistes aux communistes chinois. Selon la cousine de Guimei dans le roman, un chauffeur, pendant la guerre, jouissait du même statut social qu'un pilote d'avion⁷. Le projet de partir au Japon choque Hou Yongnian dans l'adaptation parce qu'un de ses oncles s'est fait tuer lors du massacre de Nankin. En outre, les noms de lieux de la Chine continentale révèlent également l'appartenance à la communauté *waishengren* des personnages ainsi que la région d'origine. Hou Yongnian est originaire de Nankin⁸, la « marieuse » madame Xu du roman parle avec l'accent du Sichuan⁹ et la Guimei du roman avec l'accent de Shanghai¹⁰. Quant à Monsieur Bi, il est, dans la nouvelle comme dans le film, originaire de la province du Henan¹¹.

En outre, les œuvres du corpus mentionnent de nombreuses croyances ou traditions qu'observent les personnages. Elles résultent des vagues d'immigration, notamment celles du peuple Han des provinces du Guangdong et du Fujian, au cours de l'histoire de Taiwan. Ce foisonnement de coutumes et de pratiques religieuses est une particularité taïwanaise et comporte aussi quelques spécificités propres à telle ou telle communauté.

⁷ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia (La Maison de l'avenue Joffre)*, op. cit., p. 4.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹¹ ZHU Tianwen, « Xiao Bi de gushi (L'Histoire de Petit Bi) », p. 10.

B. Coutumes, traditions et croyances

Même si la plupart des croyances traditionnelles taiwanaises sont d'origine chinoise puisqu'elles ont été introduites par les immigrés chinois¹², l'hétérogénéité des croyances et la profusion de divinités de tout genre font sans doute partie de l'exception culturelle taiwanaise, — même si les chercheurs remarquent une sorte de renaissance des croyances populaires en Chine continentale depuis trois décennies¹³,

1. Fêtes traditionnelles, pratiques religieuses et autres coutumes

Les œuvres écrites, comme les films, montrent que la vie des personnages est imprégnée de croyances et de traditions. Les allusions aux fêtes traditionnelles ou religieuses sont fréquentes. La nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) mentionne la fête des Fantômes : tandis que Juanjuan et Ke Laoxiong mangent un repas-offrande à Sanchong, Yunfang brûle du papier-monnaie destiné aux morts pour son amie défunte Wubao¹⁴. Dans la nouvelle « L'Histoire de Petit Bi » (1982), les Bi et les Zhu fêtent ensemble la Mi-automne en mangeant des gâteaux de lune et des pomelos¹⁵. La nouvelle « Graines de Sésame » (1983) décrit une fête de Nouvel an chinois chez A Hui lors de laquelle la petite fille attend avec beaucoup d'impatience un repas de fête avec du poulet et des *yasuiqian* 壓歲錢, étrennes en argent liquide que les enfants et les personnes âgées reçoivent à l'occasion du Nouvel an chinois ; sa mère prépare le *niangao* 年糕, gâteau de riz gluant que les Chinois du sud mangent pendant la fête¹⁶. Quoiqu'il existe quelques différences régionales telle que la présence du pomelo comme aliment de la fête de la Mi-automne, peut-être spécifique à Formose¹⁷, les fêtes et les coutumes mentionnées sont en général communes au monde chinois, ou sont parfois celles des Chinois du sud, sans qu'elles soient réservées à une communauté spécifique ou aux seuls Taïwanais.

¹² SUZUKI Seiichirou 鈴木清一郎, *Zengding Taiwan jiuguan xisu xinyang*, op. cit..

¹³ YANG Fenggang et HU Anning, « Mapping Chinese Folk Religion in Mainland China and Taiwan », *Journal for the Scientific Study of Religion*, 2012, vol. 51, n° 3, p. 505. Comme Murray A. Rubinstein l'indique, les fidèles taiwanais contribuent largement à ce mouvement. Voir : RUBINSTEIN Murray A., « Conclusion. Resonating Themes in Taiwan's History » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 537-538.

¹⁴ BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d'amour solitaire) », p. 158.

¹⁵ ZHU Tianwen, « Xiao Bi de gushi (L'Histoire de Petit Bi) », p. 11.

¹⁶ LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p. 21-24.

¹⁷ WU Yixuan 吳宜璇, *Taiwan suishi jieqing de wenhua yu lisu* 台灣歲時節慶的文化與禮俗 (*Fêtes et coutumes traditionnelles de Taiwan*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Fengjia Daxue, Taichung, 2013, p. 81.

L'épisode de la fête de la Mi-automne n'est pas repris dans l'adaptation de Chen Kunhou ; à sa place, le film montre la préparation du Nouvel an chinois chez les Bi et les Zhu lors d'une scène dans laquelle monsieur Bi écrit des sentences parallèles de nouvel an¹⁸. Il est également question de la célébration du Nouvel an chinois dans le film *Graines de sésame* (1984). On voit le père de A Hui en train de coller des sentences parallèles sur le cadre d'une porte et la mère faire cuire à la vapeur un gâteau de riz gluant.

À part la célébration des fêtes traditionnelles ou religieuses, les œuvres décrivent des actes de dévotion et des pratiques religieuses diverses. Les personnages consultent des devins, sollicitent des conseils auprès des prêtres taoïstes, des moines ou des nonnes, et prient devant l'autel familial ou dans les temples. La Yunfang de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) consulte plusieurs spécialistes en astrologie chinoise en leur montrant la date et l'heure de naissance de Juanjuan¹⁹ ; l'adaptation *Fleur d'amour solitaire* (1985) montre également Yunfang et Lin Sanlang en visite chez un voyant pour Juanjuan à la minute 72 du film. Avant d'organiser un mariage, les Taïwanais ont coutume de consulter des voyants. Grâce à l'aide d'un spécialiste, la mère de A Hui de la nouvelle « Graines de Sésame » (1983) a choisi un jour faste pour le mariage de sa fille : le 29^e jour du 12^e mois selon le calendrier agricole. Mais c'est un jour où la mère offense la divinité chargée du mariage et ne peut donc pas assister à la cérémonie. Il est impossible aussi de changer de date parce que selon l'horoscope chinois, le futur marié doit se marier avant ses trente ans²⁰. La narratrice décrit par ailleurs la piété de sa mère qui prie régulièrement différentes divinités, notamment le *Guanyin*, le bodhisattva de la compassion, pour la réussite de ses enfants aux examens et la prospérité de la famille. Vers la minute 92 du film *Graines de sésame* (1984), on voit effectivement la mère de A Hui prier, des bâtons d'encens à la main, devant un petit autel encastré dans une étagère du salon. Tihong dans *Rue des Osmanthes* prie aussi beaucoup, aussi, dans le roman comme dans le film. Dans l'avant-dernière scène de l'adaptation, Tihong très âgée est filmée en train de prier dans un temple grouillant de fidèles où elle revoit son amour de jeunesse, désormais un vieux monsieur à l'allure distinguée.

Certaines coutumes sont nées des croyances populaires. L'épisode du Nouvel an du film *Graines de sésame* (1984) coïncide avec le moment où éclate le scandale sexuel lié au père. Trois hommes se rendent chez les Li pour réclamer une réparation financière qui s'élève à dix mille dollars taïwanais et, sur le point de repartir, ils demandent au père d'apporter des pétards

¹⁸ *Duilian* 對聯.

¹⁹ « *Shengchen bazi* 生辰八字 ». Voir : BAI Xianyong, « *Gulianhua* (Fleur d'amour solitaire) », p. 157.

²⁰ Il faut toutefois noter qu'il est difficile de distinguer les coutumes et les traditions prétendument « taïwanaises » de celles de la Chine continentale sauf pendant ces années où la révolution maoïste bat son plein.

en même temps que l'argent pour « chasser le malheur » de la famille de sa maîtresse déshonorée par son acte. D'autres coutumes font plutôt partie des conventions culturelles ou sociales, telle que la pratique des pieds bandés décrite dans le roman *Rue des Osmanthes* (1977). Les pieds bandés ne sont pas, contre toute attente, jugés de manière négative dans le roman, et ils y jouent même un rôle important. En effet, orpheline très pauvre, Tihong a pu épouser l'héritier d'une des familles les plus prestigieuses de la région grâce à sa grande beauté, à son talent de brodeuse et aussi à ses pieds célèbres pour leur taille minuscule²¹.

Xiao Lihong est réputée pour son intérêt pour les usages et le folklore taïwanais²². Parmi les œuvres littéraires du corpus, c'est *Rue des Osmanthes* (1977) qui accorde le plus d'importance aux coutumes et aux traditions. Sous la plume de la romancière surgit un monde où le temps est rythmé par les fêtes traditionnelles ou religieuses et la vie quotidienne sous l'emprise des coutumes et des traditions. Outre la pratique des pieds bandés qui jouit d'une importance narrative considérable, de longs passages sont consacrés à la description d'autres coutumes. Par exemple, les personnages croient en la chiromancie et en la physiognomonie. Les mains douces et agiles de Tihong font que la vieille dame qui l'a aidée à bander ses pieds²³, la grand-mère de son futur mari²⁴ et sa tante²⁵, prédisent toutes sa bonne fortune ; la ligne qui traverse horizontalement sa main droite « condamne » par contre l'héroïne à être orpheline et veuve jeune et à vivre loin de son fils unique, en dépit de la marque rouge au creux de cette main qui lui apportera richesses et honneurs²⁶ ; le destin sourit à l'homme qui épousera une femme au dos plat et charnu comme servante Geiyin. Alors que le rituel conçu pour « rappeler l'âme » du bébé Huichi victime de frayeurs d'origine inconnue occupe presque cinq pages entières du livre²⁷, onze pages sont consacrées à des coutumes nuptiales diverses à l'occasion du mariage de Tihong²⁸.

Bien qu'une grande partie des coutumes et traditions dépeintes dans les œuvres écrites et dans les films semblent être communes à tous les Han, on peut y observer occasionnellement des éléments plus spécifiques de telle ou telle communauté. Si la fête des Fantômes, le Nouvel

²¹ XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, *op. cit.*, p. 129.

²² ZHUANG Peihan 莊霽涵, *Xiao Lihong xiaoshuo de minsu shuxie 蕭麗紅小說的民俗書寫 (Descriptions de coutumes populaires dans les romans de Xiao Lihong)*, Mémoire de master en Culture, langues et littérature taïwanaise, Guoli Taiwan Shifan Daxue, Taipei, 2009, p. 1-3.

²³ XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, *op. cit.*, p. 15-16.

²⁴ *Ibid.*, p. 79.

²⁵ *Ibid.*, p. 91.

²⁶ *Ibid.*, p. 24, p. 59, p. 171, etc.

²⁷ Le rituel de *shoujing* 收驚. *Ibid.*, p. 177-181.

²⁸ *Ibid.*, p. 107-117.

an chinois et la fête de la Mi-automne, sont plutôt communes à toute la population d'ethnie han, l'anniversaire de *Kai Zhang Shengwang* 開漳聖王 (« Le Grand roi fondateur de Zhang ») que Xiao Lihong dépeint dans les pages de *Rue des Osmanthes* (1977)²⁹ est propre aux habitants du Minnan autour de Zhangzhou 漳州 et leurs descendants. Le « Grand roi fondateur de Zhang » est un général des Tang envoyé par l'empereur pour conquérir et pacifier le territoire de Zhangzhou alors occupé par les « barbares ». Il était divinisé et vénéré par la population locale puis plus tard par les Hoklo originaires de Zhangzhou³⁰. La pratique des pieds bandés ne trouve pas d'adepte chez les Hakka. Le roman *La Source* (1978) montre que les Hakka n'adhèrent pas à cette pratique, contrairement aux Hoklos. Wu Tingyin, le fils aîné de Wu Linfang, soupçonne une jeune fille d'être une *tongxiang* 同鄉, « compatriote de la même province », puisque les pieds nus de cette dernière ne sont pas bandés³¹.

Ce que le texte écrit se contente de suggérer de manière elliptique bénéficie souvent d'une représentation cinématographique pittoresque. La fête des Fantômes à la minute 84 de l'adaptation de « Fleur d'amour solitaire » (1970) en est un exemple éloquent. Comme dans la nouvelle, le moment de la fête correspond à celui de la mort du gangster Ke Laoxiang. En montage parallèle, les plans qui montrent Juanjuan souffrant du manque de drogue chez Yunfang alternent avec ceux de la célébration religieuse³². La fête est filmée de manière documentaire avec des plans rapprochés voire de gros plans sur le décor, sur la préparation des animaux sacrifiés, sur des statues de divinités, sur des fidèles en train de prier, sur des rituels administrés par des prêtres taoïstes et sur des offrandes remplissant d'innombrables tables installées devant un autel à plusieurs étages³³. Une célébration beaucoup plus simple et familiale a lieu chez Yunfang. L'héroïne dépose des offrandes sur une petite table installée devant la porte donnant sur le balcon de son appartement puis brûle du papier-monnaie pour les morts dans un sceau destiné à cet effet. La visite des prostituées dans un splendide temple à

²⁹ XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, op. cit., p. 68-73.

³⁰ SUZUKI Seiichirou 鈴木清一郎, *Zengding Taiwan jiuguan xisu xinyang*, op. cit., p. 481.

³¹ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, op. cit., p. 199.

³² Le réalisateur tente peut-être de suggérer ainsi l'indifférence, l'impuissance ou l'inexistence d'une force surnaturelle qui préserverait Juanjuan d'un autre coup du destin.

³³ La célébration de la fête des Fantômes n'est pas le seul moment où les fêtes traditionnelles ou les pratiques religieuses sont portées à l'écran dans les films du corpus. Mais, il nous semble que rien n'indique qu'une scène telle que la préparation du Nouvel an chinois dans *Graines de sésame* (1984) ou la consultation du voyant par Yunfang et Lin Sanlang dans *Fleur d'amour solitaire* (1985) ne puisse pas se dérouler ailleurs qu'à Taiwan. Il existe, par ailleurs, une cérémonie religieuse destinée à « empêcher le chien céleste de dévorer la lune » lors d'une éclipse de lune dans *La Source*. Selon Pan Junliang de l'Université Paris-Diderot, les pratiques montrées dans le passage, comme l'arrachage d'un bout de la crête du coq, la récitation du sutra et la mise à flot de lanternes sur la rivière, sont assez répandues dans le Sud de la Chine sans qu'elles soient forcément associées au rituel visant à « écarter le chien céleste ». (La précision nous a été donnée dans un mail daté du 18 juin 2017.)

l'architecture chinoise traditionnelle dans ce même film laisse également voir diverses pratiques de dévotion des fidèles, comme la prière avec les mains jointes avec ou sans un bâton d'encens, ainsi que l'utilisation des *jiaobei* 筊杯, une paire d'objets en bois en forme de demi-lune, et de *qian* 籤, fiche de bambou divinatoire, pour consulter la volonté des divinités ou les sorts. Moins impressionnant que la célébration de la fête des Fantômes de *Fleur d'amour solitaire* (1985) mais tout aussi pittoresque, est le rituel d'exorcisme chez le maire dans le film *Boss Noballs* (1989)³⁴. On y voit un médium en transe : un bandeau rouge autour du front, une pièce d'étoffe rouge nouée autour de la taille lui couvrant le ventre, il tient une épée et fait des mouvements convulsifs. Près de lui, un prêtre taoïste en veste bleu foncé de style traditionnel chinois, cherche à interpréter ses bafouillis. On peut encore mentionner les rituels funéraires hauts en couleur dans *Les Jours passés à regarder la mer* (1983) et dans *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* (1988). La cérémonie appelée « brûler le bateau des Princes », *shao wangchuan* 燒王船, qu'on voit vers la fin du film *Rue des Osmanthes* (1987), est quant à elle une pratique originaire du Minnan. Le rituel consiste à brûler dans un port un bateau construit spécialement pour l'occasion et rempli d'offrandes et de papier-monnaie pour les morts. Il s'agit d'un rituel destiné à accompagner le retour au siège céleste des Princes envoyés par l'Empereur du Jade en ce bas monde pour inspecter ses sujets terrestres³⁵.

Contrairement aux écrivains qui hésitent à insérer dans leur récit une description longue et minutieuse des traditions culturelles, plusieurs cinéastes profitent en revanche de la puissance visuelle et sonore du cinéma pour montrer des décors soigneusement préparés, d'innombrables accessoires et des détails de la vie quotidienne des personnages, comme dans les scènes de mariage. Les mariages représentés dans *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), *L'Histoire de Petit Bi* (1983), *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) et *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* (1988), se situent probablement tous dans les années soixante et soixante-dix et sont donc comparables. Ces films livrent une multitude de détails sur les coutumes de mariage taïwanaises³⁶. Dans *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), la caméra suit le cortège qui conduit la voiture des nouveaux mariés, décorée de deux rubans rouges et d'une grande fleur rouge en tissu, chez Zheng Fengxi. Le convoi emprunte une route de campagne jalonnée de poteaux électriques qui sillonne à travers des rizières. Il est précédé

³⁴ Vers la minute 9 du film.

³⁵ SUZUKI Seiichirou, 1989, *Zengding Taiwan jiuguan xisu xinyang*, *op. cit.*, p. 642-643.

³⁶ Grâce au mémoire de master de Chen Wenjin qui répertorie ces coutumes (Voir : CHEN Wenjin 陳玟錦, *Taiwan chuantong hunsu yu jinji zhi yanjiu* 台灣傳統婚俗與禁忌之研究 (*The Study of Taiwan Traditional Marriage customs and taboos*), Mémoire de master en Études taïwanaises, Changrong Daxue, Tainan, 2009), nous avons pu constater que la description des noces dans ces films était très réaliste. Le travail de Chen Wenjin apporte également quelques éclaircissements sur la symbolique de certains gestes des personnages.

d'un pick-up sur lequel sont assis les musiciens d'un petit orchestre de cuivres ; au milieu du convoi, la voiture des mariés, suivie d'une autre voiture et de quelques scooters conduits par des hommes en costume-cravate. Des pétards allumés par le groupe éclatent tout le long du chemin. Quand le cortège arrive chez les Zheng, un garçon s'approche de la voiture des mariés, offre à la mariée assise dans la voiture un plateau rouge avec deux pommes rouges. Cette dernière dépose une enveloppe rouge dans le plateau puis le garçon repart³⁷. La mariée est vêtue d'une robe blanche de style occidental et tient un grand bouquet de roses rouges. Une femme l'aide à descendre de la voiture et la ramène à l'intérieur de la maison, tout en plaçant un grand tamis rond en bambou au-dessus de sa tête³⁸. *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* (1988) filme le départ de la nouvelle mariée A Tao de chez ses parents. À la minute 50, au milieu d'éclats de pétards, on voit A Tao, très maquillée, parée de bijoux, les cheveux frisés coiffés de fleurs rouges, et vêtue d'une robe rouge avec une fourrure blanche autour des épaules. Elle est accompagnée par la « marieuse » qui l'abrite sous ce même grand tamis rond, depuis la maison décorée en rouge jusqu'à une voiture noire ornée de deux rubans, l'un rouge et l'autre rose. Une fois montée dans le véhicule, A Tao attend qu'un garçon renverse un bassinet d'eau sur la voiture³⁹ avant de jeter un éventail par la fenêtre vers l'arrière⁴⁰. Dans *L'Histoire de Petit Bi* (1983) et dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), c'est le banquet de noces qui est représenté. Dans une ambiance bruyante et bon enfant, les convives sont assis autour de tables rondes couvertes de nappes rouges sur lesquelles sont disposés toutes sortes de plats que tout le monde partage. *L'Histoire de Petit Bi* (1983) montre le toast en l'honneur de monsieur Bi que lui portent les convives de sa table, et on voit dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) que Guimei et son mari vont saluer les invités de table en table en portant des toasts. Alors que Madame Bi et Guimei s'habillent toutes les deux en *qipao* rouge, les nouveaux mariés portent des costumes. Il existe cependant une différence notable entre les deux repas. Le banquet du couple Bi a lieu dans la rue devant leur maison, en plein air. Les restaurateurs préparent des plats sur des plaques chauffantes au coin de la rue et les invités sont assis sur des tabourets rouges rudimentaires. De leur côté, les Hou célèbrent le mariage dans une salle décorée d'immenses caractères rouges et or et une enseigne lumineuse représentant le caractère

³⁷ *Ibid.*, p. 41.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ La fille mariée est comme l'eau renversée : elle quitte définitivement le foyer parental et ses parents ne la récupéreront pas, quelles que soient les circonstances. *Ibid.*

⁴⁰ En hoklo, *hong-sing-te*, 放性地. Il s'agit d'une sorte de jeu de mots. *Hong* veut dire « déposer, abandonner » et *sing-te* est le mot hoklo pour « tempérament, caractère ». Comme l'éventail se dit *sinn* et le sol, *te*, le mouvement de jeter l'éventail derrière elle signifie donc que la jeune femme laisse derrière elle son (mauvais) caractère. Voir : *Ibid.*

inventé 囍⁴¹. Le repas de noces de *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* (1988) ressemble aux scènes des deux films précédents, sauf qu'il se déroule dans une cour devant une maison de campagne traditionnelle en briques. Dans toutes les scènes, on observe un mélange entre la tradition et la modernité, et entre le style chinois et le style occidental.

Les aborigènes sont une communauté rarement représentée dans la littérature taïwanaise. Il faut attendre les années quatre-vingt-dix et le début de l'ébranlement de l'hégémonie de la culture chinoise orthodoxe promue par le gouvernement autoritaire du KMT ainsi que la montée en puissance du nationalisme taïwanais et des revendications des peuples aborigènes pour que des écrivains aborigènes importants surgissent sur la scène littéraire. Dans leurs œuvres, ces jeunes auteurs racontent l'histoire de leurs peuples et expriment leur colère, leur angoisse ou leur tristesse face au péril que court leur culture au contact avec la « modernité » apportée ou plutôt imposée par les Han⁴². C'est d'ailleurs dès 1983 que Tian Yage 田雅各⁴³ avait attiré l'attention du public avec sa nouvelle « Zuihou de lieren 最後的獵人 (Le Dernier chasseur) ». Le héros du « Dernier chasseur » s'inquiète du fait que la destruction des forêts puisse conduire à la disparition des animaux sauvages, puis à celle des chasseurs et ainsi à l'extinction de la culture aborigène⁴⁴. L'auteur du roman *La Source* avait déjà exprimé la même crainte en 1977 ou au plus tard en 1978⁴⁵, par la bouche de Qiu Lie, interprète officiel pour les autorités chinoises, et par l'intermédiaire de son fils Qiu Gou, un jeune Han élevé parmi les aborigènes. Qiu Lie dépeint à Wu Linfang la grande fête des aborigènes qui, avant l'arrivée des colons, réunissait différentes tribus dans la vallée durant les trois jours suivant la chasse annuelle⁴⁶. S'opposant vivement au nouveau projet de défrichage des villageois hakka, Qiu Gou prédit, tout comme le protagoniste du « Zuihou de lieren (Le Dernier chasseur) », le triste sort des aborigènes : « Cette année on fait un contrat pour trente *jia* 甲⁴⁷, l'année prochaine pour trois cents *jia* et dans dix ans tu voudras toute la rivière Wuxi ! Tu crois qu'avec un loyer de six *shi*

⁴¹ Le « caractère » est composé de deux caractères *xi* 喜, « bonheur », pour signifier « le bonheur en double ». On l'utilise fréquemment à l'occasion des mariages.

⁴² CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, *op. cit.*, p. 636-645.

⁴³ Tuobasi Tamapima 拓拔斯·塔瑪匹瑪.

⁴⁴ CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, *op. cit.*, p. 638.

⁴⁵ Le roman *La Source* parut d'abord sous forme de feuilleton du 21 décembre 1977 au 11 juillet 1978 dans le quotidien *Taiwan Xinshengbao*.

⁴⁶ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*, p. 145-146. Alors que les aborigènes conservent l'esprit de solidarité du groupe, les Han de Taiwan se livrent à des tueries intercommunautaires répétées. L'opposition est parlante.

⁴⁷ Un *jia* équivaut à environ 0,97 hectares.

石⁴⁸ de riz par *jia*, ils pourront subvenir à leurs besoins ? Ils l'échangeront contre quelques jarres d'alcool en ville qu'ils auront bues au bout de trois jours. Et dans trente ans, ils ne pourront plus vivre que dans les régions montagneuses reculées où il n'y a ni cerfs, ni poissons, ni sources, et se laisser mourir. »⁴⁹

Dans le roman *La Source* (1978), faute de voix des représentants aborigènes, les peuples austronésiens sont décrits à travers le regard des Han. Même si les aborigènes du village de Nanshi sont tatoués, ont des traits prononcés et des cheveux en désordre, ils ont l'air parfaitement pacifique⁵⁰. Ce n'est pas un hasard si le narrateur a choisi de préciser ce dernier point. Car plus tard, aux premiers temps de leur séjour dans la vallée, à la vue des aborigènes qui se baignent en chantant dans la rivière et dont les corps brillent au clair de lune, Wu Linfang demande à Jiang Wan si elle a peur d'eux, mais Jiang Wan ne sait pas comment répondre. Ces créatures tatouées aux cheveux dressés sur la tête, un couteau à la taille et des flèches sur le dos, ont la réputation d'avoir commis bien des massacres, mais lorsqu'ils prennent leur bain ensemble tout en chantant devant elle, ils n'ont franchement pas l'air féroce⁵¹. Le passage illustre à la fois les causes de la crainte des Han à l'égard des aborigènes et les remet en question. Le narrateur adopte une attitude bienveillante vis-à-vis des aborigènes. Dans les quelques scènes où on les voit ensemble, ils chantent, rient, font de la musique en jouant de leur harmonica en bambou et s'amuse. En somme, les aborigènes ont une attitude bon enfant⁵², ne s'intéressent ni à l'argent⁵³ ni aux paillettes d'or⁵⁴, vivent en harmonie avec la nature⁵⁵ et sont parfaitement pacifiques s'ils ne se sentent pas menacés⁵⁶. Le contraste entre un enfant aborigène rieur, se promenant avec les siens en jouant avec ses flèches, et un enfant Han fatigué et seul sur le chemin qu'il parcourt pour aller vendre des copeaux de bois en ville, est saisissant⁵⁷.

⁴⁸ *Shi* est une mesure de quantité. Selon le *Grand Ricci numérique. Dictionnaire encyclopédique de la langue chinoise* (Association Ricci, Paris, Association Ricci, 2010), un *shi* est l'équivalent d'un hectolitre.

⁴⁹ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*, p. 143-144.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁵¹ C'est le même mot *xiong'e* 凶惡 qui a été repris dans le passage.

⁵² Par curiosité, un aborigène monte dans le chariot où se trouve Jiang Wan. Il la regarde fixement et finit par la toucher (ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*, p. 84).

⁵³ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 89-90.

⁵⁵ La méthode de Qiu Gou pour choisir l'endroit où creuser un puits s'inspire certainement de celle des aborigènes pour localiser les sources souterraines. *Ibid.*, p. 108-109.

⁵⁶ En réalité, s'ils sont entrés en conflit avec les colons de Shiweiqiang, c'était plutôt à l'instigation d'un Han, Qiu Gou, et non de leur propre chef.

⁵⁷ ZHANG Yi, 2010, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*, p. 32.

À la différence des aborigènes du roman, ceux de l'adaptation doivent se contenter d'un rôle insignifiant. Qiu Gou n'est plus, dans la version cinématographique, l'*alter ego* de Wu Linfang, et ses tiraillements entre son origine han et son amour pour le peuple et la culture aborigènes ne sont pas non plus soulignés ; il n'est qu'un chef des aborigènes, impulsif, instable et violent.

Le film *La Source* (1980) ne se contente pas d'altérer la représentation des aborigènes. On peut noter également l'absence d'allusion aux pieds non bandés de la future maîtresse de Tingyin, et plus importante encore, la disparition des locuteurs hakka, un point sur lequel nous reviendrons un peu plus tard. Le film de Chen Yaoqi n'est pas non plus la seule adaptation du corpus qui modifie les particularités communautaires des personnages représentés dans les œuvres écrites si bien que sans la bande-son, il devient presque impossible de reconnaître les communautés auxquelles appartiennent les personnages.

2. Valeurs traditionnelles

Alors que le film *La Source* (1980) passe sous silence les caractéristiques culturelles de la société austronésienne de Taiwan, il met en revanche l'accent sur des pratiques et des mentalités présentées comme typiquement chinoises. L'épisode du forage avec l'aide des ingénieurs américains constitue un moment fort dans le film *La Source* tout comme dans le roman. Mais de l'écrit au film, les personnages américains, notamment l'ingénieur Andy Karns et Luma, une femme de réputation douteuse, jouissent d'une plus grande importance narrative. Plusieurs épisodes sont ajoutés à l'adaptation pour illustrer l'entente entre les protagonistes et leurs invités occidentaux ainsi que les divergences de valeur et de vision du monde. Par exemple, un jour, Andy et Luma accompagnés de Du Shiyong se promènent au bord de la rivière. À Andy très étonné de voir des femmes chinoises lavant le linge dans la rivière le dimanche au lieu de se reposer, Du Shiyong explique que pendant des milliers d'années, les femmes chinoises n'ont jamais appris à penser pour et par elles-mêmes mais qu'elles placent toujours l'intérêt de leurs maris et de leurs enfants au-dessus du leur. En comparaison de Yuechun, la belle-fille de Wu Linfang, qui est discrète, gracieuse, travailleuse et vertueuse, l'Américaine Luma, avec ses robes de mauvais goût, outrageusement décolletées, et son comportement impudique et puéril, est certes jolie mais dépourvue de grâce et presque ridicule. Par ailleurs, les Chinois sont accueillants et gentils comme le montrent la scène où la fille de Du Shiyong, Yingti, fabrique une tunique pour Luma et celle de la fête du Nouvel an chez les Du avec les invités américains. L'idée est très bien illustrée par le célèbre dicton chinois « À l'intérieur des quatre mers, tous

les humains sont frères » (*Sihai zhi nei jie xiongdi* 四海之內皆兄弟) que Du Shiyong glisse dans son discours d'adieux à Andy.

Le roman *Rue des Osmanthes* (1977) valorise également la pensée et la mentalité traditionnelles chinoises⁵⁸. L'héroïne Tihong et les autres personnages du roman semblent entièrement baignés dans la tradition et nourris de la sagesse des ancêtres. Dans l'univers romanesque règnent à la fois des croyances fatalistes qu'on pourrait qualifier de superstitions et des vertus telles que la générosité, la persévérance, la patience, la discrétion et la piété filiale. Par ailleurs, alors que l'importance de la famille, l'accent mis sur l'harmonie des relations interpersonnelles, le respect des anciens et des traditions et la prédominance des aînés sur les cadets sont de mise, la soumission des femmes aux hommes est exigée et elles sont censées rester résignées, effacées, dévouées et faire preuve d'abnégation. L'adaptation de Chen Kunhou met, de son côté, l'accent sur le respect du fils de Tihong envers la mère. Huichi lui témoigne toujours des égards ; il se met à genoux lorsqu'il voit sa mère contrariée.

Parfois, les proverbes et les dictons qu'emploient les personnages de différentes œuvres laissent entendre qu'ils partagent une même vision du monde et peut-être appartiennent à la même communauté. Par exemple, le dicton « une herbe se nourrit d'une goutte de rosée⁵⁹ » qui signifie qu'une herbe aussi insignifiante qu'elle soit bénéficie des bienfaits du Ciel, est utilisé dans le roman *Rue des Osmanthes* (1977)⁶⁰ ainsi que dans *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1972) de Zheng Fengxi. Lors d'une dispute violente entre deux servantes dans *Rue des Osmanthes* (1977), l'une des deux déclare avec impertinence qu'elle n'a pas peur d'être renvoyée parce que, comme le dicton le montre, le Ciel aura pitié d'elle et elle s'en sortira. Dans *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1972), c'est avec ce dicton que le grand-père du héros s'oppose à l'idée de l'infanticide de la mère inquiète de l'avenir de son enfant lourdement handicapé⁶¹. En outre, on repère dans le texte *Rue des Osmanthes* (1977) de Xiao Lihong l'expression « une jeune fille a le destin d'une graine de légume »⁶²; un dicton similaire se trouve dans la nouvelle de Liao Huiying justement intitulée « Graines de Sésame » (1983) pour traduire le même fatalisme : le destin de la femme ressemble à une graine de sésame qui pousse

⁵⁸ Voir : WENG Sishan 翁似姍, *Xiao Lihong Guihua Xiang yanjiu* 蕭麗紅《桂花巷》研究 (*Étude sur Rue des Osmanthes de Xiao Lihong*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Zhongshan Daxue, Kaohsiung, 2000, p. 30-41. La romancière ne précise pas toujours l'origine chinoise des valeurs mais indique simplement qu'il s'agit des enseignements des ancêtres comme dans le passage concernant l'éducation du jeune Huichi (XIAO Lihong, *Guihua Xiang* (*Rue des Osmanthes*), *op. cit.*, p. 201).

⁵⁹ Dans le texte : *yi zhi cao shi yi dian lu* 一枝草食一點露.

⁶⁰ XIAO Lihong, *Guihua Xiang* (*Rue des Osmanthes*), *op. cit.*, p. 291.

⁶¹ ZHENG Fengxi, *Wangyang zhong de yi tiao chuan* (*Un navire dans l'immensité de l'océan*), *op. cit.*

⁶² XIAO Lihong, *Guihua Xiang* (*Rue des Osmanthes*), *op. cit.*, p. 360.

où elle tombe, privée de la maîtrise de son existence. On peut encore souligner qu'*Un navire dans l'immensité de l'océan* (1972) de Zheng Fengxi, le roman *Rue des Osmanthes* (1977) et « Graines de Sésame » (1983) de Liao Huiying racontent tous l'histoire de personnages appartenant à la communauté hoklo.

3. Le cas de *waishengren*

La prétendue « communauté » des *waishengren* est constituée de personnes de différentes provinces chinoises qui parlent des dialectes divers et n'ont pas toutes les mêmes coutumes. Malgré cela, il existe des éléments qui permettent à un lecteur averti de les distinguer de ceux des autres groupes taïwanais. D'abord, il y a l'opéra pékinois. La narratrice Yunfang de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) nous apprend qu'elle est chargée par le patron du *jiujia* de tenir compagnie aux « personnalités venues du continent », amateurs d'opéra pékinois⁶³. Dans le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981), chez les Wei aux États-Unis, les maîtres du lieu et leurs invités chantent des morceaux d'opéra pékinois accompagnés à la vielle chinoise (*huqin* 胡琴) après un banquet⁶⁴. Par ailleurs, il est possible pour les familles les plus pauvres de la communauté d'envoyer les enfants jeunes dans des écoles d'opéra pékinois⁶⁵ qui les nourrissent et les logent, mais où la vie des apprentis-chanteurs semble très dure⁶⁶ ; c'est le sort que le Hou Yongnian du roman réserve à son deuxième fils Zhengxing pendant un moment⁶⁷. À l'approche du Nouvel an chinois, Guimei, dans le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981), pense préparer du *larou* 臘肉, une nourriture de fête du Nouvel an chinois pour les *waishengren*. Même si les Taïwanais mangent également de la viande de porc assaisonnée puis séchée ou fumée, il nous semble que la préparation du *larou* ne fait pas partie des coutumes de la fête chez les familles taïwanaises de souche⁶⁸. On voit, à la minute 25 de l'adaptation, Guimei dire à Hou Yongnian qu'elle pense elle aussi préparer du *larou*, après qu'elle a vu une

⁶³ BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d'amour solitaire) », p. 144.

⁶⁴ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia (La Maison de l'avenue Joffre)*, op. cit., p. 42. Le *huqin* ne semble pas, non plus, être un instrument que les Taïwanais de souche ont l'habitude d'utiliser.

⁶⁵ Dans le texte : *juxiao* 劇校.

⁶⁶ ZHENG Nongzheng 鄭農正, *Yeyu dao zhuan ye yanyuan anli zhi yanjiu – yi jingju jingjue Chen Yuanzheng wei li* 業餘到專業演員案例之研究 – 以京劇淨角陳元正為例 (Sur les acteurs amateurs qui se convertissent en acteurs professionnels – Le cas de Chen Yuanzheng, un acteur masculin de l'opéra pékinois), *Zhongguo Wenhua Daxue*, Taipei, 2014, p. 52-86.

⁶⁷ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia (La Maison de l'avenue Joffre)*, op. cit., p. p. 23 et p. 27-28.

⁶⁸ Nous ne disposons pas de documents pour savoir si tous les *waishengren* de Taiwan mangent du *larou* pour le Nouvel an chinois, mais à notre connaissance, ce n'est pas une coutume chez les Taïwanais de souche.

voisine en faire sécher dans la cour. La *larou* n'est pas le seul aliment montré dans le film que les Taïwanais de souche n'ont pas coutume de manger. À la minute 14, Guimei est filmée en train de préparer des *baozi* 包子, petits pains farcis et cuits à la vapeur ; cet aliment à base de farine est une spécialité du nord de la Chine où le climat favorise la culture du blé. Plus tard, à la minute 19, Hou Yongnian offre à Guimei les dattes confites qu'il a achetées à un ami marin ; surprise, Guimei ne cache pas sa joie de pouvoir goûter de nouveau cette friandise que l'on ne trouve pas à Taiwan. Même s'il ne s'agit que de quelques détails de la vie quotidienne, ils suffisent pour faire sentir que les *waihengren* ne vivent pas tout à fait de la même manière que les Taïwanais de souche de l'époque.

Tout en proposant des représentations parfois spectaculaires des coutumes et des traditions qu'observent les personnages, les adaptations ont tendance à minimiser les différences qui opposent une communauté taïwanaise à l'autre sur le plan visuel. Mais ce n'est pas le cas pour le traitement des langues qu'utilisent les personnages.

C. Problème des langues

Dans les textes écrits comme dans les films, le procédé le plus souvent employé pour faire ressortir la taïwanité des personnages reste l'indication des langues qu'ils utilisent. Pourtant, la manière d'indiquer les langues parlées par les personnages dans les œuvres s'avère complexe.

1. Dans les œuvres écrites

Les langues ou dialectes en question sont parfois directement nommés dans les œuvres écrites. La narratrice de « L'Histoire de Petit Bi » (1982), qui est également la romancière en personne, nous apprend que la langue maternelle de madame Bi est le *Taiyu* 台語, « la langue taïwanaise », manière habituelle de désigner le hoklo ; cette information indique que madame Bi est Hoklo. Dans « Bambou vert » (1977) de Zhu Tianxin « adapté » au cinéma par Hou Hsiao-hsien en 1984, la narratrice, une petite fille de cinq ans, révèle que sa grand-mère et la

femme de ménage A Zhen parlent *Kejiahua* 客家話, le hakka⁶⁹, et que sa grand-mère parle japonais⁷⁰ et connaît des chansons en japonais⁷¹. Elle se demande si les cigales parlent hakka ou *guoyu* 國語⁷² et avoue qu'elle ne se sait plus trop comment parler *guoyu* en raison de son séjour prolongé chez ses grands-parents. Les seuls mots qu'elle a retenus sont des paroles de la chanson « La Petite Fleur jaune » que sa grande sœur lui a apprises⁷³.

Mais dans la plupart des cas, les langues ou les dialectes qu'utilisent les personnages sont évoqués de manière implicite. Le narrateur du roman *La Source* (1978) est peu enclin à nommer la langue ou le dialecte que parlent les personnages et choisit souvent de « laisser entendre » leur identité de manière indirecte. Dans le passage du conflit mentionné plus haut entre le père de Wu Linfang et d'autres ouvriers, on lit qu'il est la seule personne qui ne parle pas *Minnanhua* parmi ses collègues du port de Lugang⁷⁴. Quant à Hong Shengfa, un marchand d'huile peu scrupuleux, il n'est très probablement pas Hakka puisqu'il s'entretient avec Wu Linfang en mandarin avec un accent étrange⁷⁵. Même si son appartenance n'est pas précisée, le fait qu'il est de Anping, endroit où les Hoklo sont majoritaires, fait soupçonner qu'il est Hoklo. En revanche, nous ne savons pas si les bandits cruels du chapitre 30⁷⁶ sont Hoklo, Hakka ou autre. En ce qui concerne les ouvriers voyous qui s'entretient pour le pétrole, ils n'appartiennent pas à un seul sous-groupe ethnique des Han puisque pour s'adresser à eux, Wu Linfang crie en hakka, en hoklo et en mandarin⁷⁷.

Les écrivains cherchent très souvent à « faire entendre » une langue ou à un dialecte autre que le mandarin dans un texte. Pour ce faire, ils transcrivent en caractères chinois le vocabulaire et les expressions propres à la langue ou au dialecte en question. Bien que presque toutes les œuvres de la littérature taïwanaise écrites après la rétrocession de Taiwan soient

⁶⁹ ZHU Tianxin (T'ien-hsin) 朱天心, 1992, « Lüzhuyin 綠竹引 (Bambou vert) » dans *Fangzhou shang de rizi* 方舟上的日子 (*Les jours passés dans l'arche*), Taipei, Shibao, p. 185.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 187.

⁷¹ *Ibid.*, p. 200.

⁷² L'emploi de *guoyu* pour désigner le mandarin est aussi une particularité de Taiwan.

⁷³ ZHU Tianxin, « Lüzhuyin (Bambou vert) », p. 191.

⁷⁴ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 324.

⁷⁶ Après un grand tremblement de terre, un groupe de bandits attaque le village de Shiweiqiang. Pour extorquer de l'argent aux villageois, ils n'hésitent pas à couper le doigt d'un petit enfant sous le regard terrifié de sa mère au désespoir.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 334.

rédigées en chinois moderne⁷⁸, le lecteur peut distinguer les différentes langues que parlent les personnages, grâce à la présence de mots et de tournures « inhabituels ». À l’instar du mandarin, les langues régionales et dialectes chinois peuvent être notés en caractères chinois. Il s’agit, la plupart du temps, de trouver le caractère correspondant au mot utilisé, comme le surnom de l’héroïne de « Puceau » (1971), *damuzai* 大目仔, « Grands Yeux ». Le lecteur capable de lire les caractères chinois comprend que ces trois caractères signifient « celui ou celle qui a des grands yeux ». Même si en mandarin, « les yeux » se disent plutôt *yanjing* 眼睛, le caractère 目 signifiant effectivement aussi « œil », est généralement utilisé pour transcrire le mot *bak*, « l’œil » en hoklo. Les 大目仔 se lisent donc *tua-bak--a* pour un locuteur du hoklo.

Plus rarement, le mot hoklo est transcrit dans les œuvres en caractères chinois de manière phonétique, comme le mot « 小查某 » avec lequel l’héroïne Yunfang de « Fleur d’amour solitaire » (1970) désigne les prostituées taïwanaises de souche avec lesquelles elle travaille au bar Mayflower⁷⁹. Les trois caractères, qui se lisent *xiaochamou* en mandarin, n’ont aucun sens pour un locuteur du mandarin, mais un locuteur du hoklo pensera à *sio-tsa-boo*, le terme hoklo un peu vulgaire pour « filles, jeunes femmes ». Il arrive aussi que l’auteur ait recours à l’alphabet *bopomofo*, le système de romanisation du mandarin utilisé à Taiwan⁸⁰. Par exemple, dans la première rencontre de la narratrice de « L’Histoire de Petit Bi » (1982) avec Petit Bi, le garçon l’appelle « ㄉㄨㄛ ㄟ »⁸¹, l’équivalent de « *dí* » en pinyin. Pour un simple locuteur du mandarin, ni ㄉㄨㄛ ni *dí* ne veulent rien dire dans le contexte. Seule une personne qui parle le hoklo comprend que Petit Bi cherche à humilier la narratrice parce qu’il existe en hoklo un mot ㄉㄨㄛ signifiant « cochon ». La transcription phonétique du mot hoklo soit en caractères soit en *bopomofo* n’est donc intelligible que pour le lecteur qui parle à la fois mandarin et hoklo. En outre, l’emploi du *bopomofo* est en lui-même une indication qu’on se trouve à Taiwan, étant donné que ce système de romanisation n’est utilisé qu’à Taiwan et n’est

⁷⁸ Le *baihua* 白話, s’opposant au *wenyan* 文言, est en effet essentiellement une mise à l’écrit du mandarin standard. L’introduction de Lin Yangmin dans son *Taiyu wenxue shi lun* 台語文學運動史論 (*Histoire du mouvement littéraire en taiyu*) confirme le rôle très marginal que jouent les œuvres rédigées en hoklo dans la littérature taïwanaise. Avant les années quatre-vingt, il ne peut citer que Lai He 賴和 et deux poètes, Lin Songyuan 林宗源 et Xiangyang 向陽, comme écrivains qui utilisaient le hoklo dans leur création littéraire. Voir : LIN Yangmin 林央敏, 1997, *Taiyu wenxue shi lun* 台語文學運動史論 (*Histoire du mouvement littéraire en taiyu*), Edition révisée, Taipei, Qianwei, p. 13-25.

⁷⁹ BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d’amour solitaire) », p. 144.

⁸⁰ Le système a pour nom officiel *Zhuyin fuhao* 注音符號.

⁸¹ ZHU Tianwen, « Xiao Bi de gushi (L’Histoire de Petit Bi) », p. 9. Le nom de famille de la narratrice se prononce *zhu* en mandarin et est homonyme du caractère *zhu* 豬 qui veut dire « le cochon ». « Le cochon » se dit *ti* en hoklo.

compréhensible que pour les Taïwanais ayant reçu une éducation après la rétrocession de Taiwan en 1945. Dans « Fleur d'amour solitaire » (1970) comme dans « Petit Bi », la taïwanité ne s'exprime, de ce fait, pas par la simple présence du hoklo, la « langue taïwanaise », mais par le polyglottisme des personnages.

Comme la majorité des habitants de Taiwan fait partie de la communauté hoklo, c'est la présence du hoklo qu'on observe le plus fréquemment dans la littérature taïwanaise. Notre corpus reflète ce phénomène : le hoklo est très présent, mais on repère également quelques occurrences du hakka et celles d'autres dialectes et langues.

Le hoklo

Si, dans les premiers chapitres des « Jours passés à regarder la mer » (1967), l'emploi du hoklo se limite au terme *a-mu* 阿母 (*a-bu* en hoklo) par lequel l'héroïne Bai Mei appelle sa mère (biologique ou adoptive) et les patronnes des maisons closes, et au mot *taohairen* 討海人⁸² pour « le pêcheur » au lieu de *yumin* 漁民, *yuren* 漁人 ou *yufu* 漁夫 en chinois moderne, la présence du hoklo devient plus fréquente dans les dialogues de la deuxième moitié de l'œuvre, après le retour de Bai Mei chez sa mère biologique⁸³. Dans la nouvelle « La Grande poupée du fils » (1968) publiée un peu plus tard⁸⁴, la présence du hoklo est beaucoup plus discrète. Même les jurons sont en mandarin, par exemple 他媽的 *ta ma de*, un gros mot que l'on ne trouve jamais dans la bouche d'un authentique vaurien taïwanais de souche. On rencontre toutefois, à de rares moments, des termes en hoklo. Par exemple, Kunshu⁸⁵ appelle son oncle *abozai* 阿伯仔 (*a-peh-a* en hoklo). Ou encore, la patronne de la femme de Kunshu emploie « *sha* 紗 » (*sann* en hoklo) pour parler du vêtement.

Contrairement à Huang Chunming, auteur des « Jours passés à regarder la mer » (1967) et de « La Grande poupée du fils » (1968), Bai Xianyong à qui l'on doit « Fleur d'amour

⁸² Le mot hoklo *tho-hai-lang*.

⁸³ La campagne reculée et pauvre de l'île où vit cette dernière se présente, de ce fait, à la fois comme un havre d'innocence et de bonheur simple, un refuge pour les âmes blessées et un endroit *réellement* taïwanais.

⁸⁴ D'autre part, alors que « Les Jours passés à regarder la mer » est publié pour la première fois en novembre 1967 dans le numéro 5 de *Wenxue jikan* 文學季刊 (*Périodique littéraire*) (Voir : HUANG Chunming, 2009, « Kan hai de rizi (Les jours passés à regarder la mer) » dans *Kan hai de rizi (Les jours passés à regarder la mer)*, Taipei, Lianjing, p. 75), la nouvelle « La Grande poupée du fils » est parue quelques mois plus tard dans le numéro 6 de la même revue (Voir l'annexe qui se trouve à la fin de HUANG Chunming, *Erzi de da wan'ou (La Grande poupée du fils)*, *op. cit.*). La proximité des dates de publication suggère que l'emploi du hoklo dans les œuvres écrites relève du choix des écrivains et n'est pas soumis au contrôle des autorités au nom de la politique linguistique du régime contrairement aux films. Le problème des langues au cinéma sera examiné dans la section suivante.

⁸⁵ HUANG Chunming, « Erzi de da wan'ou (La Grande poupée du fils) » p. 12-13.

solitaire » publié en 1970⁸⁶, est un *waishengren* de l'exode de 1949. Bai Xianyong n'est pas un locuteur natif du hoklo, on peut pourtant relever dans la nouvelle plusieurs emplois du hoklo autres que celui de *sio-tsa-boo*. Lorsque Juanjuan confie sa tragédie familiale à Yunfang, elle cite la phrase de sa tante qui révèle la véritable identité de la femme de la porcherie et le discours rapporté est « écrit » en hoklo⁸⁷. Nous pouvons encore noter l'emploi par le voyou sadique Ke Laoxiong du vocable hoklo grossier à connotation sexuelle : *kan-i-nia*⁸⁸.

Beaucoup d'auteurs, comme Yang Qingchu dans « Puceau » (1971) et Liao Huiying dans « Graines de Sésame » (1983), ont rédigé la partie narrative de leurs œuvres en chinois moderne et ont réservé le hoklo aux dialogues entre personnages. Cette utilisation du hoklo ajoute une touche réaliste au récit, puisque la langue de communication orale dans une famille *benshengren* de la communauté hoklo est le hoklo, surtout pour ceux qui sont nés et ont grandi avant 1949⁸⁹. Il semble même qu'une partie de cette population ne parlait toujours pas mandarin vingt ans après l'instauration du régime nationaliste dans l'île. Dans la nouvelle « Graines de Sésame » (1983), la mère de A Hui ne sait pas parler mandarin et s'attire les railleries de son mari⁹⁰.

Même si l'emploi du vocabulaire, des expressions et des tournures spécifiques du hoklo est particulièrement abondant dans « Un char à bœufs pour dot » (1967) et dans *Rue des Osmanthes* (1977), le style des deux œuvres ainsi que l'impression que leurs auteurs ont cherchée à produire ne sont pas les mêmes. Le réalisme n'est pas l'unique objectif de Wang Zhenhe ou de Xiao Lihong. Alors que l'écriture hybride de Wang Zhenhe vise un effet burlesque, le procédé de Xiao Lihong dote son roman d'une certaine beauté lyrique. Dans ses œuvres, Wang Zhenhe se livre à des expérimentations de transcription des langues et dialectes divers en caractères chinois⁹¹. Pour Ye Shitao, Wang Zhenhe utilise souvent des « dialectes » dans ses œuvres, mais il ne s'agit pas des « dialectes » qui existent réellement mais plutôt d'une

⁸⁶ BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d'amour solitaire) », p. 295.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁸⁸ En caractères chinois : 幹你娘 (prononcé *gan ni niang* en mandarin). *Ibid.*, p. 154 et p. 158.

⁸⁹ ZHENG Anxiu 鄭安秀, *Taiwan yuyan shiyong yu taidu chutan – yi Taibei, Gaoxiong liang di wei li* 台灣語言使用與態度初探 – 以台北, 高雄兩地為例 (*Utilisation des langues taïwanaises et attitude des locuteurs – enquête à Taipei et à Kaohsiung*), Mémoire de master en Culture et langues taïwanaises, Guoli Kaohsiung shifan Daxue, Kaohsiung, 2010, p. 179-180.

⁹⁰ LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p. 37.

⁹¹ YOU Hanyu 游涵宇, *Wang Zhenhe xiaoshuo yuyan yanjiu* 王禎和小說語言研究 (*Étude du langage romanesque de Wang Zhenhe*), Guoli Xinzhu Jiaoyu Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2007.

langue littéraire forgée par le romancier⁹². À la différence de *Meigui, meigui, wo ai ni* 玫瑰玫瑰我愛你 (*Rose, rose, je t'aime*) (1984) et de *Meiren tu* 美人圖 (*Portraits des américanophiles*) (1982), ses deux autres chefs-d'œuvre également adaptés au cinéma⁹³, où le hoklo se mêle à l'anglais, au mandarin, voire au cantonnais, l'action de « Un char à bœufs pour dot » (1967) se situe dans un village taiwanais non identifié, dont les villageois ne parlent que hoklo. Chen Fangming observe que l'insertion du hoklo par Wang Zhenhe au milieu du mandarin crée un alliage la fois surprenant et original. Par exemple, « sourd » s'écrit « *chou'erlang* 臭耳郎 » dans le texte⁹⁴, ce qui signifie littéralement « un homme qui a des oreilles puantes ». Ou bien encore, monsieur Jian est désigné dans la nouvelle comme « *xing Jian di* 姓簡底 » qui veut dire littéralement « ce qui se nomme Jian ». Cependant le caractère « *jian* » se dit « *kán* » en hoklo, homonyme du mot hoklo très vulgaire « *kàn* » pour « baiser, niquer ». Le nom de famille du protagoniste présente donc un jeu de mots intelligible uniquement pour les locuteurs du hoklo. Quant à l'œuvre de Xiao Lihong, la beauté du langage est sans aucun doute ce qu'il y a de plus remarquable dans *Rue des Osmanthes* (1977). L'écrivain a créé un chinois mi *wenyan* mi *baihua* inspiré du style du *Rêve dans le Pavillon rouge*. Le hoklo est notamment utilisé dans de très nombreux passages dialogués du roman qui ne jouent parfois aucun rôle dans la trame du récit mais servent à présenter une règle de conduite morale, une croyance traditionnelle, une coutume ou une tradition à l'aide d'un proverbe ou d'un dicton⁹⁵, et contribuent à communiquer la vision de la vie, de la société et du rapport aux autres, qu'ont l'héroïne Tihong ainsi que d'autres personnages. En raison de la présence importante de tournures et de termes inhabituels, la lecture des deux œuvres peut s'avérer laborieuse même pour un locuteur du hoklo.

Le hoklo n'est pas seulement présent dans les paroles des personnages. Dans « Fleur d'amour solitaire » (1970), on lit les fragments de chansons que chantent Juanjuan et Lin Sanlang⁹⁶. La chanson « Fleur d'amour solitaire » n'est d'ailleurs pas la seule chanson hoklo connue mentionnée dans la nouvelle. Dans l'épisode où Yunfang se rend compte que Juanjuan développe une dépendance à la morphine, Juanjuan se pose du vernis sur les ongles des pieds

⁹² YE Shitao 葉石濤, 1987, *Taiwan wenxue shigang* 台灣文學史綱 (*Précis d'histoire littéraire taiwanaise*), Kaohsiung, Wenxuejie, p. 129.

⁹³ Les trois adaptations ont été toutes réalisées par Zhang Meijun avec Wang Zhenhe comme scénariste.

⁹⁴ *Tshau-hinn-lang*, prononcé en hoklo. Le terme ne semble pas avoir de connotation particulière puisque à notre connaissance, il n'existe pas d'autre mot hoklo pour « sourd ».

⁹⁵ Zhuang Peihan a recensé une quarantaine de proverbes et dictons dans *Rue des Osmanthes*. Voir : ZHUANG Peihan 莊霽涵, *Xiao Lihong xiaoshuo de minsu shuxie* 蕭麗紅小說的民俗書寫 (*Descriptions de coutumes populaires dans les romans de Xiao Lihong*), Mémoire de master en Culture, langues et littérature taiwanaise, Guoli Taiwan Shifan Daxue, Taipei, 2009.

⁹⁶ BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d'amour solitaire) », p. 146 et p. 161.

en fredonnant des chansons dont elle ne connaît probablement pas très bien les paroles, des chansons telles que « Je m'en souviens » et « Trois soupirs malgré moi »⁹⁷. Hormis les proverbes et les dictons, on trouve également dans *Rue des Osmanthes* (1977) de nombreux quatrains composés à l'occasion des nocés⁹⁸, des chansons populaires⁹⁹, des ballades pour enfants¹⁰⁰ et des extraits d'opéra taiwanais¹⁰¹.

Autres langues ou dialectes

Le hakka¹⁰² et d'autres langues ou dialectes apparaissent beaucoup moins souvent que le hoklo dans les œuvres, mais ils sont toutefois présents. Parmi les textes du corpus, le seul qui emploie fréquemment le hakka est « Bambou vert » de Zhu Tianxin, publié en 1977. Séparée de ses parents et de sa grande-sœur, A Xin, âgée de cinq ans, reste chez ses grands-parents pendant l'accouchement de sa mère. L'histoire est racontée du point de vue de la petite fille avec ses observations sur le monde des adultes. Bien que « Bambou vert » (1977) soit souvent qualifiée de « nouvelle », tout comme « L'Histoire de Petit Bi » (1982) de Zhu Tianwen, les deux textes sont de nature autobiographique¹⁰³. De très nombreux termes et tournures spécifiquement hakka parsèment le récit, comme *jiang gu* 講古¹⁰⁴ pour « raconter des histoires », *fannianzi* 飯粘子¹⁰⁵ faisant allusion probablement à *fansam*, « grain de riz », *mo*

⁹⁷ Il s'agit de « Sixiangqi 思想起 » (« Su-siunn-khi⁹⁷ (En pensant à...) ») et « San sheng wunai 三聲無奈 ». Voir : *Ibid.*, p. 156-157.

⁹⁸ En chinois, *Sijulian* 四句聯. Voir : ZHUANG Peihan, *Xiao Lihong xiaoshuo de minsu shuxie*, op. cit., p. 129-134. Les quatrains des nocés se trouvent aux pages 115-116 du roman.

⁹⁹ XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, op. cit., p. 399, p. 465-466.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 181, p. 209, p. 217, p. 383, etc.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 81, p. 105, p. 128, p. 215, etc.

¹⁰² Le hakka taiwanais comporte plusieurs dialectes. Le *Jiaoyu Bu Taiwan Kejiayu changyongci cidian* 教育部台灣客家語常用詞辭典 (*Dictionnaire des mots usuels du hakka taiwanais du Ministère de l'Education nationale*) distingue généralement, pour chacune des entrées, six manières de prononcer d'après les six principaux dialectes utilisés à Taiwan. Comme la mère des sœurs Zhu est originaire de Miaoli 苗栗 où les Hakka parlent le dialecte Sixian 四縣 (Voir : HUANG Wenjun 黃雯君, *Taiwan Sixian Hailu Kejiahua bijiao yanjiu* 台灣四縣海陸客家話比較研究 (*A Comparative Study of Taiwan's Sihisian and Hailu Hakka Dialects*), Mémoire de master en Enseignement des langues taiwanaises, Guoli Xinzhu Jiaoyu Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2005), la transcription phonétique indiquée est celle du Sixian mais les tons ne sont pas marqués.

¹⁰³ La narratrice a, à l'instar de la romancière, un grand-père médecin qui vit avec la grand-mère dans une petite ville hakka, une grande sœur à laquelle elle s'attache beaucoup, et une petite sœur née pendant son séjour chez ses grands-parents ; en outre la narratrice est appelée A Xin 阿心 par son entourage.

¹⁰⁴ ZHU Tianxin, « Lüzhuyin (Bambou vert) », p. 185.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 186.

jing 莫驚 pour « N'aie pas peur ! »¹⁰⁶, et « A *Xin yu jia da luo* 阿心愈加大囉 »¹⁰⁷ pour « A Xin a grandi ! », etc. Par contre, dans la nouvelle « Vacances de An'an » (1983) de Zhu Tianwen qui raconte une histoire similaire, les traces de hakka sont très rares. Le récit et les dialogues sont rédigés dans un chinois « ordinaire » hormis, peut-être, la remarque de la grand-mère à la petite sœur de An'an qui s'obstine à dormir à côté de la femme folle Hanzi que le grand-père vient d'opérer : « Que cette enfant est têtue ! »¹⁰⁸, « *yingker de xiaoren* 硬殼兒的小人兒 » dans le texte original. L'expression signifie littéralement « une petite personne à la coquille dure »¹⁰⁹.

Lorsque les termes et tournures propres au hakka sont utilisés en grande quantité, un lecteur averti peut certes discerner l'appartenance des personnages à la communauté hakka. Mais, si l'emploi des mots hakka est très limité, l'exercice devient moins évident. C'est le cas du roman *La Source* (1978). Bien que les personnages principaux soient presque tous Hakka, on ne peut repérer que quelques occurrences de termes « inhabituels » tels que « *Tian yijing wu le* 天已經午了 » à la page 34 de l'ouvrage et « *luo yu le* 落雨了 » à la page 35. En réalité, quoique la prononciation du hakka se distingue nettement de celle du hoklo, la transcription emploie parfois les mêmes caractères si bien qu'il n'est pas toujours possible de savoir s'il s'agit d'un mot prononcé en hakka ou en hoklo. Par exemple, nous ne savons pas si le mot « *luo yu* 落雨 » de la page 35 de *La Source* est censé être un terme hoklo ou un terme hakka¹¹⁰. « Il pleut » se dit *log i* en hakka et *loh-hoo* en hoklo, mais pour la transcription en caractères chinois, « *luo yu* 落雨 » est couramment utilisé dans les deux cas. C'est aussi le cas de *minchuang* 眠床, littéralement « le lit de sommeil », qu'on trouve à la fois dans « Bambou vert » (1977) et dans un roman dont les personnages sont hoklo, *Rue des Osmanthes* (1977)¹¹¹.

On peut noter aussi l'utilisation de mots japonais dans les œuvres, mais encore plus rarement que de mots de dialectes chinois. Par exemple, dans *Dossiers du campus* (1985) de Kuling, on trouve *ojiisan* (« grand-père, vieil homme ») et *obaasan* (« grand-mère, vieille

¹⁰⁶ L'expression prononcée en hakka : *mog giang*. *Ibid.*, p. 199.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰⁸ ZHU Tianwen, 2008, « An'an de jiaqi 安安的假期 (Vacances de An'an) » dans *Yanxia zhi du* 炎夏之都 (*La capitale de la canicule*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, p. 74.

¹⁰⁹ Prononcé en hakka : *ngang hog* pour 硬殼 et *se ngin* pour 小人.

¹¹⁰ D'après les dictionnaires en ligne édités par le ministère de l'éducation nationale taïwanaise, c'est ainsi que le mot « pleuvoir » est transcrit en caractères chinois, en hoklo comme en hakka. Le doute persiste parce que le narrateur ne précise pas si l'ami de Wu Linfang enfant, nommé « Vieux vendeur de sandales (*mai caoxie de laotou* 賣草鞋的老頭) », est un Hoklo ou un Hakka.

¹¹¹ ZHU Tianxin, « Lüzhuyin (Bambou vert) », p. 184 et XIAO Lihong, *Guihua Xiang (Rue des Osmanthes)*, *op. cit.*, p. 135. Le mot est prononcé en hakka *mincong* et en hoklo *mng-tshng* ou *bin-tshng*.

femme ») transcrits en caractères chinois par 歐基桑 et 歐巴桑 (en pinyin, *oujisang* et *oubasang*)¹¹². Et, à la page 198 de « Bambou vert » (1977), le terme 歐都拜 (en pinyin, *oudoubai*) est employé pour désigner une moto ; le mot provient sans doute du japonais オートバイ, *ootobai*.

A la différence des œuvres écrites, les adaptations cinématographiques n'ont pas besoin de communiquer l'identité des langues ou dialectes qu'utilisent les personnages. De plus, un réalisateur n'est pas contraint de se donner la peine, comme un écrivain, de transcrire en caractères chinois les langues ou dialectes dépourvus de forme écrite. Pour faire comprendre dans quelle langue parlent ses personnages, il lui suffit de les laisser entendre. Toutefois la question des langues a posé d'autres types de problèmes aux cinéastes taiwanais et à leurs collaborateurs. Pour nombre d'entre eux, ce fut même un véritable casse-tête.

2. Politique linguistique du régime autoritaire : un problème complexe

Le problème des langues dans le cinéma taiwanais constitue également un défi pour les chercheurs. Certes, la condamnation de la politique linguistique du régime autoritaire semble être unanime parmi eux. En imposant le mandarin comme seule langue de l'administration et de l'enseignement, le gouvernement du Chiang Kai-shek est accusé d'avoir remplacé l'hégémonie du japonais par celle du mandarin. Alors que la langue japonaise était nommée *kokugo*, « langue nationale », terme écrit en *kanji* 国語, pour les Japonais et les Taïwanais, le mandarin fut promu au titre de *guoyu*, 國語 en caractères traditionnels, pour les administrés de la République de Chine¹¹³. Pour cette raison, les chercheurs les plus radicaux sont allés jusqu'à

¹¹² KULING, *Xiaoyuan dang'an (Dossiers du campus)*, op. cit. p. 113.

¹¹³ Le terme *guoyu* devint une appellation officielle au plus tard en 1925. Voir : NORMAN Jerry, *Chinese*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 134.

qualifier le régime nationaliste de colonisateur¹¹⁴, voire à comparer le KMT au parti nazi¹¹⁵. Les témoignages des Taïwanais de souche sur l'humiliation qu'ils ont subie à l'école pour avoir utilisé des *fangyan* 方言, « dialectes ou langues régionales », notamment le hoklo, sont multiples. On en lit chez Zhu Tianxin, par exemple, dans un texte intitulé « À mes frères du village de garnison ». Le mari de la narratrice se met en colère chaque fois qu'il se rappelle que petit, il était puni, abaissé et victime de discrimination en raison de l'interdiction des *fangyan* à l'école¹¹⁶. Il semble bien, en effet, que l'imposition du mandarin soit l'un des principaux griefs de la population *benshengren* lorsqu'elle se tourne vers le passé. La plupart des écrivains taïwanais qui ont grandi et ont été éduqués sous l'occupation japonaise ne maîtrisaient pas suffisamment le chinois moderne pour écrire des œuvres littéraires. Leur embarras et leur souffrance sont très bien illustrés par le témoignage de l'écrivain Ye Shitao¹¹⁷. Côté cinéma, le zèle du régime pour la promotion du mandarin est montré du doigt et tenu pour responsable du déclin des films en hoklo¹¹⁸. D'une part, les soutiens actifs apportés par le gouvernement à partir de 1956 aux films nationaux, *guochan pian* 國產片, « films produits par les sociétés nationales », — exemptions de taxe, subventions, simplification des procédures —, ne concernaient souvent que les films en mandarin, *guoyupian* 國語片¹¹⁹. Les cinéastes réalisant des films en hoklo durent se débrouiller seuls et se virent privés des ressources nécessaires à

¹¹⁴ Voir : CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, *op. cit.*, p. 26, par exemple. Toutefois, il faut préciser que ce qui a conduit Chen Fangming à qualifier les quatre décennies entre 1945 et 1987 de période de recolonisation de Taiwan, n'est pas, à proprement parler, la politique linguistique du gouvernement nationaliste, mais plus généralement, le nationalisme chinois imposé au peuple taïwanais.

¹¹⁵ ZENG Weizhen 曾偉禎, « Xuezhè : Guomindang 40 nian jiu xiaomei fangyan, bu shu Nacui 學者：國民黨 40 年就消滅方言, 不輸納粹 (Un chercheur : le KMT qui a exterminé les dialectes en 40 ans est comparable au parti nazi) », *Ziyou Shibao* 自由時報 (*Liberty Times*) [en ligne], 15 novembre 2011. URL : <https://news.ltn.com.tw/news/focus/paper/539363>. [Consulté le 21 novembre 201]. Il s'agit d'un article du *Ziyou Shibao* 自由時報 (*Liberty Times*). Le chercheur en question est Dai Baocun, professeur de littérature taïwanaise à l'Université Chengchi.

¹¹⁶ Traduction de Olivier Bialais. Voir : CHU T'ien-hsin, « A mes frères du village de garnison », p. 120.

¹¹⁷ Voir : YE Shitao 葉石濤, 2004, « Wenxue shenghuo de kunjing 文學生活的困境 (Difficultés de la vie littéraire) » dans *Taiwan wenxue de huigu* 台灣文學的回顧 (*Rétrospective de littérature taïwanaise*), Taipei, Jiuge, p. 7-14.

¹¹⁸ LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, *op. cit.*, p. 162-5. La remarque de Lu Feiyi est largement reprise par Chang Tao-Ping dans le passage consacré au problème dans sa thèse. Voir : CHANG Tao-Ping, *La question des langues dans les films taïwanais*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012, p. 71-74.

¹¹⁹ LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, *op. cit.*, p. 162-165. Lu Feiyi précise par la suite, en citant le travail de Huang Ren (Voir : HUANG Ren 黃仁, *Beiqing Taiyupian* 悲情台語片 (*Les Films mélodramatiques en hoklo*), Taipei, Wanxiang, 1994, p. 23), que les mesures gouvernementales sont si avantageuses que beaucoup d'auteurs de films en hoklo en réalisent aussi une version en mandarin dans le but de bénéficier de l'aide et sans aucune intention de la faire projeter en salle.

l'amélioration de la qualité de leurs films et de l'accès aux innovations technologiques¹²⁰. D'autre part, Lu Feiyi note que les censeurs se montrèrent particulièrement sévères envers les films en hoklo et restreignirent ainsi la liberté d'expression des auteurs¹²¹. Comme nous l'avons déjà mentionné, le cinéma en hoklo fut moins estimé que le cinéma du « réalisme sain » et ne bénéficia pas d'une aide directe de la part des autorités.

En outre, la politique linguistique est dénoncée comme une mesure qui prive une grande partie des films en mandarin de réalisme. Car, quoique ni l'emploi de la prétendue « langue taïwanaise », le hoklo, ni celui du hakka, également parlé ailleurs qu'à Taiwan, ne constituent à eux seuls une preuve irréfutable que l'action se déroule à Taiwan, le choix de faire parler les personnages dans la langue censée être la plus naturelle pour eux à un moment donné, renforce effectivement le réalisme du film. Ce point est loin d'être négligeable. Un film comme *Éleveurs de canards* de 1964 qui met en scène des paysans conversant en mandarin standard au fin fond de la campagne taïwanaise, a, malgré le décor rural réaliste et la nature verdoyante typique de Taiwan, quelque chose d'artificiel voire de faux.

Dans son mémoire de master, Cai Mingxian retrace les différentes étapes de la mise en place de la politique linguistique, ainsi que son influence sur la société taïwanaise¹²². Outre les mesures interdisant l'usage du japonais dans les périodiques, des cours de mandarin furent organisés pour les fonctionnaires et la population, d'abord sous l'égide de la femme de Chiang Kai-shek, Song Meiling 宋美齡¹²³, puis, à la demande du gouvernement provincial en 1952, par toutes les districts et les municipalités¹²⁴. La même initiative existait dans l'armée où des cours de mandarin furent dispensés aux appelés, aux médecins militaires ou aux sous-officiers qui ne maîtrisaient pas le mandarin¹²⁵. L'église presbytérienne qui utilisait une Bible rédigée en hoklo romanisé et prêchait en hoklo ainsi que les prêtres catholiques étrangers qui se

¹²⁰ Pour l'éditeur Chen Hongmin, parmi les causes du déclin du cinéma en hoklo, la plus importante est le manque de financement. C'est pourquoi les réalisateurs du cinéma en hoklo n'ont jamais pu tourner de films en couleurs capables de rivaliser avec les films en mandarin. Mais Chen Hongmin rejette plutôt la faute sur les producteurs de films en hoklo lancés dans une course au profit sans vergogne. (WU Junhui, « Jianjie yi duan Taiwan dianyingshi – Chen Hongmin fangtanlu », art. cité, p. 9.)

¹²¹ Les exemples que Lu Feiyi donne dans l'ouvrage concernent principalement les modifications imposées par les autorités aux titres des films en raison de l'emploi de termes hoklo. (LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 164-165.) Bien que l'attitude des censeurs paraisse à la fois choquante et mesquine, les titres de film n'ont peut-être pas une importance déterminante dans la prospérité d'une filière cinématographique.

¹²² CAI Mingxian, *Zhanhou Taiwan de yuyan zhengce (1945-2008) – cong guoyu yundong dao muyu yundong*, op. cit., p. 55-83.

¹²³ Il existe d'autres romanisations du nom : Soong Mei-ling et Soong May-ling.

¹²⁴ CAI Mingxian, *Zhanhou Taiwan de yuyan zhengce (1945-2008) – cong guoyu yundong dao muyu yundong*, op. cit., p. 55-56.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 59-60.

servaient du hoklo ou des langues aborigènes pour évangéliser se trouvèrent tous dans le collimateur des autorités. En 1954, le gouvernement provincial interdit l'emploi des alphabets pour catéchiser les enfants et en 1955 la Bible en hoklo romanisé fut proscrite¹²⁶. Les recueils de chansons en *fangyan* furent souvent victimes de la censure sous prétexte que les paroles propageaient des superstitions, défiaient le bon sens ou les bonnes mœurs¹²⁷. Un peu plus tard, l'utilisation des dialectes à la radio devint, à son tour, objet de l'attention des autorités. En décembre 1959, le Ministère des Transports et des Communications, *Jiaotong Bu* 交通部, préconisa que la principale langue utilisée à la radio soit être le mandarin sauf pour les chaînes qui se voyaient confier des missions spécifiques par les autorités. Au même moment, le gouvernement provincial décréta une règle similaire : les chaînes de radio devaient utiliser le mandarin comme langue principale, hormis rt celles à qui étaient assignées des missions spécifiques ou celles qui avaient obtenu une autorisation *ad hoc* du gouvernement. Par ailleurs, ce dernier précisa que la proportion des émissions en dialectes ne pouvait pas dépasser quarante pour cent¹²⁸. Avec la lancée du Mouvement de « renaissance de la culture chinoise » en 1967, la campagne de promotion du mandarin fut renforcée et « parler mandarin » considéré comme un acte patriotique¹²⁹. Les slogans promouvant le mandarin s'affichèrent partout à Taiwan. Les agents publics, les maires élus et les chefs des différentes institutions furent pressés de parler mandarin dans les occasions officielles¹³⁰. La promotion du mandarin devint de plus en plus agressive et les mesures de plus en plus contraignantes. Quelques années plus tard, des émissions en hoklo très populaires, tels que l'opéra taïwanais, le théâtre de marionnettes à gaine (*budaixi* 布袋戲) et les séries télévisées, virent leur temps de diffusion réduit et furent contraintes d'occuper des créneaux moins favorables à l'audience¹³¹.

Dans le dispositif administratif qui imposa, en excluant les dialectes et les langues aborigènes, l'usage du mandarin dans les établissements publics, les mesures dont l'influence fut la plus marquante à long terme, sont peut-être celles qui concernaient les établissements scolaires. Cai Mingxian énumère la nature des sanctions infligées aux élèves qui utilisaient des *fangyan* à l'école: les élèves pouvaient être contraints de porter un petit panneau autour du cou disant « *Qingshuo guoyu* 請說國語 (Veuillez parler mandarin) », de payer une amende de

¹²⁶ *Ibid.*, p. 60-61.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 62-63.

¹²⁸ CAI Mingxian, *Zhanhou Taiwan de yuyan zhengce (1945-2008) – cong guoyu yundong dao muyu yundong*, op. cit., p. 65.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 56-57.

¹³¹ *Ibid.*, p. 67-70.

quelques centimes (à la trésorerie de leur classe ?), ou d'être mis au piquet. Certains enseignants employèrent un système de notation par étoiles : les élèves qui utilisaient tout le temps le mandarin gagnaient des étoiles et ceux qui parlaient *fangyan* en perdaient¹³².

Toutefois, la réalité nous paraît beaucoup plus complexe et plus nuancée que ce sombre état des lieux. Avant tout, quelle est la langue que le gouvernement nationaliste a cherché à faire parler à toute la population taïwanaise ? Wafa Ghermani affirme dans sa thèse de doctorat que le *guoyu* est « la langue de Pékin »¹³³. D'après la chercheuse, « [le] mandarin, imposé à Taiwan après la guerre, a d'abord été une langue minoritaire avant de devenir une langue majoritaire grâce au système éducatif. »¹³⁴ Mais il faut préciser que, même si le mandarin est basé sur le dialecte utilisé à Pékin, le mot « mandarin » veut dire en réalité « langue des mandarins », donc « langue des hauts fonctionnaires », et provient du terme *guanhua* 官話. Le linguiste Jerry Norman expose bien la situation sociolinguistique de la Chine durant des siècles : « (...) *governmental business was carried out either in the written literary language or in the oral lingua franca based on the speech of imperial capital, (...)* »¹³⁵, et, « *In the Qing dynasty, (...), officials communicated orally in a variety of Peking dialect, often strongly influenced by the local native dialect of the speaker, which was referred to as *guanhua* (...).* »¹³⁶ Le mandarin de nos jours provient donc d'une langue orale que les Chinois utilisaient pour communiquer avec des Chinois d'autres régions, tant en Chine continentale qu'à Taiwan avant 1895. On peut supposer qu'avant la colonisation japonaise, un Hoklo et un Hakka taïwanais échangeaient en *guanhua*, comme le montre le roman *La Source* (1978). Il aurait probablement été difficile pour les Hakka d'accepter le hoklo ou pour les Hoklo de prendre le hakka comme langue orale officielle à Taiwan après la rétrocession. Quant à l'idée d'adopter le japonais, langue nationale des anciens colonisateurs vaincus et coupables d'avoir dévasté une grande partie de l'Asie de l'Est, dans l'administration et l'enseignement d'un territoire « récupéré » par un gouvernement chinois, elle était proprement inenvisageable.

En outre, des doutes persistent concernant la mise en place de la politique linguistique des nationalistes. Car, si une telle politique avait réellement été en vigueur dans les années cinquante et soixante, la prospérité du cinéma en hoklo pendant presque quinze ans n'aurait pas été possible. Au demeurant, produits de manière souvent artisanale par des sociétés privées, les

¹³² CAI Mingxian, *Zhanhou Taiwan de yuyan zhengce (1945-2008) – cong guoyu yundong dao muyu yundong*, op. cit., p. 45.

¹³³ GHERMANI Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, op. cit., p. 20.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ NORMAN Jerry, *Chinese*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 133.

¹³⁶ *Ibid.*

films en hoklo comptaient sur la CMPC, la société de production du KMT, pour l'édition, la postsynchronisation et le développement du négatif¹³⁷. Vu sous cet angle, la CMPC a même contribué à l'essor des films en hoklo, bien loin de mettre des bâtons dans les roues aux artisans de ce cinéma¹³⁸.

Il ne semble pas que l'interdiction de l'emploi des dialectes ait partout été appliquée à la lettre. Certes, la politique linguistique a laissé un souvenir amer à nombre de Taïwanais ayant vécu et ayant été éduqués sous le régime autoritaire. Cependant, il n'est pas sûr que les consignes du gouvernement aient été très suivies dans d'autres institutions que l'école. Par exemple, le quotidien *Taiwan Xinhengbao*, organe du gouvernement provincial de Taiwan¹³⁹, publia dans son édition du 3 octobre 1977, un reportage, qui se plaignait du manque du soutien en faveur de l'usage du mandarin dans une partie de la population, notamment les habitants des villages côtiers. Selon la journaliste, dans les institutions publiques, dans les établissements scolaires, dans les associations diverses et dans la société en général, des gens s'obstinaient à parler en dialectes voire en japonais en disant que le choix de la langue qu'ils utilisaient faisait partie de leur liberté individuelle,¹⁴⁰. Nous avons vu, aussi, dans le chapitre précédent de notre

¹³⁷ WU Junhui, « Jianjie yi duan Taiwan dianyingshi – Chen Hongmin fangtanlu », art. cité, p. 5.

¹³⁸ Selon Huang Ren, la mauvaise qualité n'est pas la cause principale de l'effondrement de la production des films en hoklo. Même une grande production de 1980, *Zheng Yuanhe yu Li Yaxian* 鄭元和與李亞仙 (*Zheng Yuanhe et Li Yaxian*) à l'initiative de la vedette de l'opéra taïwanais, Yang Lihua 楊麗花, ne rencontra pas le succès public attendu. Le chercheur impute la déchéance de ce cinéma au concours de plusieurs facteurs. D'une part, les films en hoklo furent confrontés à une concurrence rude venant des trois premières chaînes de télévision mises en service successivement de 1961 à 1971. L'opéra taïwanais télévisé et les séries télévisées en hoklo très populaires finirent par enlever tous les talents au cinéma en hoklo. D'autre part, Huang Ren note un changement de génération des spectateurs au fil des années. Tandis que, en prenant de l'âge, ceux du cinéma en hoklo cessèrent de fréquenter les salles, les jeunes éduqués dans les écoles de la République de Chine maîtrisant parfaitement le mandarin, appréciaient les films en mandarin dont la qualité s'améliora beaucoup à partir des années soixante, et ils étaient, de plus, séduits par les stars des *guoyupian*. Par ailleurs, les films en hoklo furent également victimes de la popularité des films japonais et de leur propre système de production défailante. Entre 1965 et 1970, la production annuelle des films en hoklo dépassait le nombre de cent films par an. L'offre fut largement supérieure à la demande. La surproduction entraîna le surendettement des sociétés de production puis leur faillite. (Voir : HUANG Ren, « Taiyupian boxing de shehui beijing he yingxiang », art. cité, p. 13-19.)

¹³⁹ A l'origine, c'était un journal japonais le *Nouveau Journal de Taiwan* (en chinois, *Taiwan Xinbao* 台灣新報). À la rétrocession de Taiwan en 1945, le journal prit son nom actuel et fut réquisitionné par l'État et placé sous le contrôle du comité de propagande de la province de Taiwan (*Taiwan Sheng Xingzheng Zhangguan Gongshu* 台灣省行政長官公署). Pendant les premières années, le *Journal de la Nouvelle Vie de Taiwan* était bilingue, en chinois avec environ un quart en japonais. Le journal devint privé en 2001. (TAIWAN XINSHENGBAO 台灣新生報 (JOURNAL DE LA NOUVELLE VIE DE TAIWAN), « Guanyu « Taiwan Xinhengbao » 關於 « 台灣新生報 » (A propos du Journal de la Nouvelle Vie de Taiwan) », *Taiwan Xinhengbao* [en ligne]. URL : <http://www.tssdnews.com.tw/?PID=4> . [Consulté le 14 avril 2017].)

¹⁴⁰ WEN Xiuyuan 溫秀雲, « Zhonghua wenhua xiang xia zha gen 中華文化向下紮根 (La culture chinoise doit s'enraciner) », *Taiwan Xinhengbao*, 3 oct. 1977, p. 2. En réalité, l'article nous paraît très surprenant, et pas seulement en raison du manque de succès de la promotion du mandarin dont il fait la démonstration. Certains ouvrages emploient le terme de « dictature » pour qualifier le régime du KMT de la période pré-démocratique, comme le fait le titre d'un sous-chapitre de la thèse de Chang Tao-Ping (CHANG Tao-Ping, *La question des langues dans les films taïwanais*, op. cit., p. 59) : « Le repliement du Kuomintang et son règne dictatorial sur l'île : (...) »,

étude que, d'après le cinéaste Cai Yangming, la bande-son de *Puceau* (1984) cherche à reproduire l'ambiance d'une époque où l'on entendait des chansons en hoklo à la radio tout le long de la journée¹⁴¹. Le chercheur Cai Mingxian note que la réglementation concernant les médias audiovisuels décrétée en 1983 réduisit la proportion des émissions en dialectes à trente pour cent et que, d'après un rapport du Yuan législatif¹⁴², beaucoup de spectateurs qui n'utilisaient que les dialectes éteignaient leur poste de radio ou leur téléviseur et ne regardaient pas les journaux télévisés en mandarin. Tout en montrant l'oppression des *fangyan* par les autorités, la remarque de l'universitaire révèle, par la même occasion et paradoxalement, le manque de rigueur dans l'application de la politique linguistique et son succès en demi-teinte.

L'attitude du gouvernement nationaliste face à la langue japonaise est une autre énigme. Chang Tao-Ping affirme dans sa thèse de doctorat de 2012 abordant la question des langues dans le cinéma taïwanais que, après l'événement du 28 Février, « l'utilisation du japonais est totalement interdite, quelles que soit les circonstances. Les interdictions s'étendent même à l'écoute de disques japonais et à la lecture de livres japonais »¹⁴³. *Chroniques de Taiwan – Fin de guerre I (1945-1965)* indique effectivement, dans les passages cités plus haut, que l'usage du japonais dans les journaux et magazines fut interdit en 1946¹⁴⁴. Pourtant, il paraît possible de publier des œuvres en japonais même dans la capitale des années troublées de la transition. Le roman satirique en japonais de Wu Zhuoliu, *Bozitan kezhang 波茲坦科長 (Directeur Potsdam)* racontant la carrière, mêlant corruption et trafics illégaux, d'un haut fonctionnaire du KMT à Taiwan, fut publié à Taipei en 1948, deux ans après la publication de son célèbre roman en japonais, *Yaxiya de gu'er 亞細亞的孤兒 (Orphelins de l'Asie)* qui aborde le difficile problème de l'identité taïwanaise¹⁴⁵. Par ailleurs, les Taïwanais purent continuer à voir au cinéma les films japonais importés du Japon et ce dès 1950¹⁴⁶. Les films japonais étaient si

ou « La production cinématographique des années de dictature à Taiwan (...) » ; ou bien la thèse de Wafa Ghermani (GHERMANI Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, op. cit., p. 36), pour n'en citer quelques exemples. Mais l'utilisation de ce terme très lourd de sens ne laisse pas soupçonner l'attitude désinvolte du peuple taïwanais à l'égard des préconisations de l'État.

¹⁴¹ Cf. la page 133 de la présente étude.

¹⁴² *Lifa Yuan gongbao 立法院公報 (Journal du Yuan législatif)*, 1980, vol. 64/69.

¹⁴³ CHANG Tao-Ping, *La question des langues dans les films taïwanais*, op. cit., p. 54.

¹⁴⁴ Voir : XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian I (1945-1965)*, op. cit., p. 21 et p. 23.

¹⁴⁵ XUE Huayuan et TAIWAN SHILIAO BIANZUAN XIAOZU (eds.), 1993, *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian I (1945-1965)*, op. cit., p. 25 et p. 61.

¹⁴⁶ HUANG Ren 黃仁, *Riben dianying zai Taiwan 日本電影在台灣 (Cinéma japonais à Taiwan)*, Taipei, Xiuwei Zixun, 2008, p. 284-285.

populaires qu'ils menaçaient la survie du cinéma en hoklo¹⁴⁷. Dans une interview accordée à Michael Berry, Hou Hsiao-hsien, né en 1947, se souvient de la popularité des films japonais qui, selon le cinéaste, s'est poursuivie jusqu'à ses années de lycée¹⁴⁸. Dans l'aperçu que Huang Ren donne de l'histoire de l'importation des films japonais à Taiwan, on constate que la prise de décision des autorités fut très influencée par des considérations d'ordre économique. Le profit pour les distributeurs et le financement pour les producteurs des films en mandarin pesèrent lourd dans les initiatives du gouvernement¹⁴⁹. Au lieu de s'enfermer dans une attitude rigide et idéologique, il nous semble que le régime du KMT sut se montrer pragmatique et flexible.

La promotion du mandarin à Taiwan est un problème très complexe. D'une part, la politique linguistique du gouvernement nationaliste a forgé la pratique linguistique de la population scolarisée après la rétrocession et a réussi à faire du mandarin la langue orale la plus pratiquée dans l'île. D'autre part, elle a indiscutablement laissé des stigmates dans la société taiwanaise. Certes, comme le constate Chen Tsung-ming en étudiant le travail des Jésuites à Taiwan, l'« obligation » de se servir du mandarin ne fut pas « (...) accompagnée de menaces de sanctions juridiques »¹⁵⁰. À proprement parler, l'emploi des dialectes et langues autres que le mandarin n'était pas proscrit, sauf, peut-être pour les élèves sur les campus¹⁵¹. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, les œuvres écrites utilisant le vocabulaire du hoklo et du hakka ne

¹⁴⁷ HUANG Ren, « Taiyupian boxing de shehui beijing he yingxiang », art. cité, p. 14.

¹⁴⁸ Donc autour de 1965. Voir : BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p. 49.

¹⁴⁹ HUANG Ren, *Riben dianying zai Taiwan*, op. cit., p. 283-297. La recette de la taxe d'importation des films japonais, comme celle des films d'autres pays, fut versée aux producteurs des films en mandarin considérés comme méritants, en guise de subvention. Les films en hoklo qui avaient une version en mandarin pouvaient bénéficier de cette aide. Mais *Taitai wo cuo le* 太太我錯了 (*Chère épouse, j'ai tort !*) et *Mingri bei mai de nüren* 明日被賣的女人 (*La femme qui sera en vente demain*), deux films en hoklo bénéficièrent de la subvention pour une autre raison : le gouvernement japonais les utilisa, doublés en japonais, dans des campagnes contre la drogue et la prostitution. Ces deux films furent sans doute récompensés par les autorités taiwanaises pour leur valeur pédagogique et pour leur qualité reconnue à l'étranger.

¹⁵⁰ CHEN Tsung-ming, « L'adaptation linguistique des Jésuites à Taiwan sous le gouvernement de Chiang Kai-shek : enjeux politiques et culturels », *Chrétiens et sociétés. XVI^e-XXI^e siècles*, 2007, n° 14, p. 4.

¹⁵¹ Il est pourtant possible de continuer à enseigner en *fangyan* dans les premières années de la rétrocession. (Voir : CAI Mingxian, *Zhanhou Taiwan de yuyan zhengce (1945-2008) – cong guoyu yundong dao muyu yundong*, op. cit., p. 45) En se référant au travail de Huang Xuanfan (ou Huang Shuan-fan, HUANG Xuanfan 黃宣範, *Yuyan, shehui yu zuqun yishi. Taiwan yuyan shehuixue yanjiu* 語言,社會與族群意識 : 台灣語言社會學的研究 (*Language, Society, and Ethnic Identity*), 2e édition., Taipei, Wenhe, 1994, p. 103-104), et à celui de Zhitang Yang-Drocourt (YANG-DROCOURT Zhitang et PEYRAUBE Alain, *Parlons chinois*, Paris Torino Budapest [etc.], l'Harmattan, 2007, p. 124-125), Chang Tao-Ping note : « La coexistence du min du Sud avec le mandarin dans l'enseignement ne durera pas au-delà de 1956, année où recommence le 'Mouvement pour la langue nationale' » (CHANG Tao-Ping, *La question des langues dans les films taiwanais*, op. cit., p. 55) Le chercheur mentionne également l'ouvrage de Chen Mei-ju, mais nous n'avons pas pu trouver le livre avec la référence « *Introduction to Language and Education Policies in Taiwan*, Fuwen Publishing, Kaohsiung, 2009 » si bien qu'il nous est impossible de savoir, s'il s'agit d'un livre en anglais ou en chinois.

semblent pas avoir été inquiétées par la politique linguistique. Les manifestations artistiques populaires en *fangyan*, n'ont pas été interdites, même si elles n'étaient ni encouragées ni favorisées par le gouvernement. L'hégémonie du mandarin a pourtant suscité le ressentiment d'une partie de la population et est devenue, aux yeux de cette dernière, une sorte de symbole de l'oppression des Chinois du continent sur les Taïwanais de souche¹⁵². L'usage de la langue maternelle étant étroitement lié à l'identité individuelle d'une personne, l'attitude des autorités vis-à-vis du hoklo, du hakka et d'autres *fangyan* a pu être interprétée comme une forme de mépris à l'égard des locuteurs de ces langues et de leur culture, provoquer l'hostilité de ces derniers, et continuer, avec le concours des politiciens et militants politiques, à attiser des haines longtemps après la période autoritaire¹⁵³.

3. Dans les films

Bien que le cinéma en hoklo ait triomphé pendant presque deux décennies et qu'il existe des films en mandarin dans lesquels on entend les personnages parler les dialectes ou langues qui leur sont les plus naturels¹⁵⁴, le doublage en mandarin standard était la pratique la plus courante. La situation s'est poursuivie jusqu'à la fin des années soixante-dix. Les personnages d'*Un navire dans l'immensité de l'océan* de 1978 parlaient encore ce mandarin standard. L'aspiration au réalisme changea toutefois la donne et conduisit le cinéma taïwanais à évoluer dans son traitement des langues. Le corpus de notre étude illustre bien ce phénomène.

Le hoklo

En raison de la proportion importante des Hoklo dans la population taïwanaise, les personnages hoklo sont présents non seulement dans le cinéma en hoklo mais aussi dans une grande partie des films en mandarin, à l'exception de ceux qui n'ont pas comme cadre la société contemporaine taïwanaise. On les rencontre dans des films « réalistes sains », dans des films sentimentaux, dans des films du « réalisme social » des années quatre-vingt, ainsi que dans des comédies, des mélodrames et tous les autres genres. Aucune autre communauté taïwanaise ne

¹⁵² Cf. la page 348 de la présente étude.

¹⁵³ On observe que la lutte pour la reconnaissance des dialectes ou langues régionales est une composante essentielle des mouvements nationalistes de par le monde, même dans les pays développés et démocratiques, comme en Espagne voire en France.

¹⁵⁴ Comme dans *Jie tou xiang wei* 街頭巷尾 (*Our Neighbors*) de Li Xing, film sorti en 1963 qui dépeint l'amitié entre les habitants d'un bidonville, et où les personnages *waishengren* échangent en mandarin et les Hoklo en hoklo.

bénéficie d'une telle abondance de films pour raconter son histoire. Mais dans la plupart des films en mandarin tournés avant les années quatre-vingt, en raison du mandarin standard parlé par les personnages et notamment les protagonistes, il est difficile de reconnaître les personnages hoklo.

Les cinéastes abandonnèrent progressivement le mandarin standard au profit d'un mandarin prononcé avec un accent, souvent un accent hoklo, même pour leurs personnages qui n'appartiennent pas à ce groupe, comme dans le cas de *La Source* sorti en 1980. Selon Ming Ji, le directeur de la CMPC de l'époque, les costumes, les accessoires et le décor sont le fruit d'un travail de documentation sérieux¹⁵⁵. Malgré cela, presque tous les personnages de *La Source* utilisent le mandarin standard. Presque tous, car Qiu Gou fait exception. Le cinéaste le fait parler mandarin avec un accent étrange¹⁵⁶. Bien que l'on puisse regretter que l'adaptation ne reflète pas le multilinguisme du roman et qu'aucun des personnages censés être Hakka ne parle hakka, on remarque l'intention de Chen Yaoqi de souligner, par cet accent étrange, la singularité du personnage qui, malgré son origine han, a passé une grande partie de sa vie chez les aborigènes. Sorti un peu plus tôt que *La Source* (1980), *Premier faux pas* (1979) s'avère plus audacieux que ce dernier dans son expérimentation linguistique. Cela est sans doute dû à la plus grande liberté dont jouissait une société de production privée par rapport à une organisation semi-gouvernementale. Certes, la majorité de ses personnages parle le mandarin standard, mais la patronne de la maison close où travaille le protagoniste ainsi que la grand-mère de cette dernière, parlent toutes les deux uniquement hoklo.

Dans le corpus, l'utilisation du mandarin standard doublé disparaît, de manière générale, à partir de *Les Jours passés à regarder la mer* en 1983, et le spectateur peut enfin entendre la vraie voix des acteurs. Les personnages du film de Wang Tong parlent mandarin avec un accent hoklo, même si à de rares occasions, quelques mots ou expressions hoklo se glissent dans les dialogues. Par exemple, vers 4 minutes 30, on entend une voix de femme annoncer : *tsa-boo lang-kheh lai-ah*, « Les filles, les invités sont là ! » ; vers 62 minutes 30, la belle-sœur de Bai Mei presse ses enfants de saluer leur tante : « *Khuinn kio a-koo !* », « Appelle vite Tante ! » Le changement linguistique qui a lieu dans la nouvelle lors du retour de Mei chez sa mère biologique ne se retrouve pas dans l'adaptation. Il existe dans le film deux moments où l'on entend beaucoup de hoklo. À la 31^e minute, pendant le *flashback* sur le premier jour de Bai Mei, alors âgée de 14 ans, dans une maison close. Les prostituées en train de se reposer essayent, en

¹⁵⁵ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, op. cit., p. 810.

¹⁵⁶ Le Qiu Gou du roman parle hakka avec un fort accent : *cao zhe hunzhuo de Kejiahua* 操著混濁的客家話 (p. 85).

vain, de faire parler la jeune fille en pleurs, seule dans un coin de la pièce. Une femme finit par soupirer et dire de manière mi sérieuse mi plaisantante en hoklo : *kho-lian--e tshing-tshun*, « la jeunesse malheureuse », puis se met à chanter *a cappella* « Une fleur dans une nuit pluvieuse ». Et à la 68^e minute, les personnages assistent au spectacle de l'opéra taïwanais.

Certes, le réalisateur de *L'Histoire de Petit Bi* (1983) réussit à faire apparaître le polyglottisme de l'univers où vivent Petit Bi et sa famille. Mais on peut trouver peu naturel le fait que madame Bi et son amie bavardent entre elles en mandarin parce que leur manière de parler la langue ne donne pas l'impression qu'elles l'utilisent spontanément, abondamment et quotidiennement.

Il n'est donc pas étonnant que des cinéastes plus « radicaux » qui cherchaient à traduire la réalité taïwanaise aient réalisé, à l'instar de Hou Hsiao-Hsien dans la partie de *L'Homme-sandwich* (1983) qui lui fut confiée, des films (presque) entièrement en hoklo, ou aient créé un espace filmique polyglotte comme dans les 2^e et 3^e parties de *L'Homme-sandwich*, « Le Chapeau de Xiaoqi » et « Le Goût de la pomme ». Bien que, sous la pression de l'opinion publique, *L'Homme-sandwich* ait fini par devenir le premier film dont une grande proportion avait été tournée en *fangyan* à candidater pour la compétition du Cheval d'or, les controverses auxquelles donna lieu la partie de Hou Hsiao-hsien lors de la sortie du film sont révélatrices du malaise des autorités vis-à-vis du problème des langues¹⁵⁷. Cependant, l'utilisation des « langues régionales », n'indisposait pas que le gouvernement nationaliste. Dans un article publié en 1987 dans la revue *Film Appreciation*, le critique du cinéma Li Youxin mentionne des « malentendus » entre partisans et opposants à la présence marquée des « langues régionales » dans les films du Nouveau Cinéma taïwanais : les opposants croient qu'il s'agit d'une manœuvre anti-mandarin voire anti-*waishengren*, donc « contre les non-Taïwanais » puisque « la langue régionale la plus utilisée est le taïwanais. »¹⁵⁸ Sans avoir cherché à élucider le rapport entre l'emploi du « taïwanais » et le sentiment anti-mandarin ou anti-*waishengren*, le texte de Li Youxin confirme le rôle que joue la langue dans la définition de la taïwanité tout en s'aventurant dans un champ de mines : la taïwanité est-elle synonyme de la hokloïté ?

¹⁵⁷ Il nous faut signaler que, dans son entretien avec Michael Berry, Hou Hsiao-hsien remarque pourtant que l'emploi du hoklo dans sa partie « La Grande poupée du fils » n'a pas posé de problème notable puisque le film était produit par la CMPC. D'après le cinéaste, la controverse concerne plutôt « Le Goût de la Pomme ». (BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p.101)

¹⁵⁸ Le « taïwanais » en question est bien sûr le hoklo. LI Youxin 李幼新, « Taiwan dianying rang wo zhaoji de ji ge wenti 台灣電影讓我著急的幾個問題 (Les quelques points du cinéma taïwanais qui me préoccupent) », *Dianying xinshang 電影欣賞 (Film Appreciation Journal)*, 1987, n° 26, p. 39-40. Quelques années plus tard, néanmoins, comme June Yip le constate, l'opposition du « taïwanais » au mandarin, devint le fer de lance des militants néonativistes des années quatre-vingt-dix. (YIP June, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, op. cit., p. 166.)

Le dialecte hoklo était très présent dans le cinéma taïwanais jusqu'à la fin des années soixante¹⁵⁹. Le déclin des films en hoklo entraîna la diminution significative de la présence du dialecte sur les écrans pendant une décennie. Mais, dès que l'utilisation des « langues régionales » dans les films en mandarin commença à susciter de l'intérêt de la part des cinéastes, au début des années quatre-vingt, le hoklo se fit à nouveau entendre dans les salles de cinéma. À titre d'exemple, dans les films du corpus sortis après 1980, à part *Un été chez grand-père* (1984) où le hakka est le *fangyan* par excellence, le hoklo est parlé dans tous les autres films. On entend parler hoklo même dans *La Source* (1980). Dans la cérémonie religieuse lors de l'éclipse de lune, on voit tantôt des prêtres de confession indéterminée¹⁶⁰ psalmodiant des incantations et récitant un sutra en hoklo, tantôt des artistes d'opéra taïwanais chantant en hoklo sur une scène.

Les personnages principaux ou importants de « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983), comme les deux représentants de commerce, Wang Wuxiong et Lin Zaifa, l'ingénieur de la société, la femme de Lin, Xiaoqi, le père de la petite fille et sa camarade, parlent tous mandarin. Wang Wuxiong, Lin Zaifa, l'ingénieur de la société et le père de Xiaoqi parlent avec un accent standard. Dans ce port paisible, loin de la modernité et de l'urbanisation, où les paysans bavardent en hoklo, le mandarin de deux représentants de commerce est aussi brutal et dissonant que leur chemisette blanche, leur cravate bien lisse et le cuiseur de riz qu'ils tentent désespérément de vendre. L'effet comique, ou plutôt le pouvoir subversif du « Goût de la pomme » (1983) réside dans son brassage virtuose des langues, comme lors de la visite de l'officiel américain accompagné d'un policier-interprète taïwanais chez Jiang Afa, l'homme que la voiture de l'Américain a renversé. Le policier parle mandarin à la femme de Jiang, mais madame Jiang qui ne comprend pas le mandarin doit compter sur la traduction de sa fille aînée pour communiquer avec le policier. L'échange avec l'Américain est plus compliqué encore : le policier traduit la parole du colonel de l'anglais en mandarin, puis la petite fille traduit en hoklo pour sa mère. On n'est plus dans la petite ville de « Le Chapeau de Xiaoqi » où les villageois semblent comprendre parfaitement les explications en mandarin des deux messieurs élégants sur le mode d'emploi du cuiseur, et où ces derniers peuvent communiquer en hoklo avec ces

¹⁵⁹ HUANG Ren, « Taiyupian boxing de shehui beijing he yingxiang », art. cité, p. 13-19.

¹⁶⁰ Même si la personne qui préside à la cérémonie porte la robe de cérémonie des bonzes et est accompagnée par d'autres personnes pareillement vêtues ainsi que par de nombreuses personnes en tenue de moine bouddhiste, le geste par lequel elle arrache avec les dents un bout de la crête d'un coq blanc nous semble très peu bouddhiste.

mêmes villageois¹⁶¹. Les enfants des Jiang sont, quant à eux, tous bilingues, et ils parlent mandarin entre eux et s'adressent à leur mère en hoklo.

June Yip a vu juste: « *The transposition of linguistic issues from the medium of literature to that of film, however, altered the debate over the relationship between language, power, and national identity in significant ways.* »¹⁶² L'adaptation du « Goût de la pomme » atteste la pertinence de la remarque. La nouvelle est écrite en chinois moderne avec quelques termes hoklo, — comme *buaa-kin*, « Ce n'est pas grave ! » et *bian-kiann*, « N'ayez pas peur » —, utilisés par le policier pour rassurer madame Jiang lors de sa visite avec le colonel américain. Afin de distinguer les différentes langues employées, le romancier a recours à des précisions. Par exemple : « S'exprimant dans un taïwanais approximatif, le policier voulut la consoler : [...]. Puis, passant de nouveau au mandarin, il s'adressa à la fille : (...). »¹⁶³ La force des mots ne peut sans doute pas rivaliser avec l'effet immédiat et direct engendré par la scène multilingue du film. L'épisode démontre et critique, de manière satirique, l'impossibilité pour un représentant de l'État de communiquer avec son peuple. Ce sentiment d'absurdité est encore accentué lors de l'apparition de la sœur infirmière américaine hoklophone à la minute 30¹⁶⁴.

Cependant, comme nous l'avons vu dans le 2^e chapitre de l'étude, ce ne fut curieusement ni l'emploi des langues ni la difficulté de communication entre un policier et une paysanne qui causèrent des ennuis à « Le Goût de la pomme » : les autorités furent incommodées par la représentation de la misère du petit peuple. Le film ne fut pas menacé d'être privé de sortie, mais d'être interdit de participation à la compétition du Cheval d'or, — participation déjà remise en cause par l'emploi du hoklo dans une autre partie du film (« La Grande poupée du fils »), le Cheval d'or étant une compétition pour les films en mandarin.

Quoi qu'il en soit, la plupart des réalisateurs des années quatre-vingt optait pour un compromis. Une partie d'entre eux choisissait de faire enregistrer les dialogues des acteurs à la fois en hoklo et en mandarin¹⁶⁵ pour pouvoir soumettre sans difficulté la version en mandarin

¹⁶¹ Tandis que Wang Wuxiong ne paraît pas être parfaitement hoklophone, Lin Zaifa semble à l'aise en hoklo. Notons que, par ailleurs, écrite en chinois moderne, la nouvelle « Le Chapeau de Xiaoqi » ne donne aucune précision sur les langues que parlent les personnages.

¹⁶² YIP June, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, op. cit., p. 165.

¹⁶³ HWANG Chun-ming (HUANG Chunming), 2014, « Le Goût des pommes » dans *J'aime Mary*, traduit par Matthieu Kolatte, Paris, Bleu de Chine Gallimard, p. 89.

¹⁶⁴ L'adaptation reste fidèle à la nouvelle, mais il existe pourtant quelques divergences dont le bilinguisme de Afa du film. Afa ne parle que hoklo dans la nouvelle, mais celui du film s'exprime dans un mandarin teinté de fort accent hoklo et mêlé de mots et expressions en hoklo. Alors que, dans le film, la sœur infirmière prend le relais du policier embarrassé par le reproche de Afa au colonel, dans la nouvelle, elle traduit pour le couple puisque le policier ne comprend pas ce que dit Afa. (HUANG Chunming, 2000, « Pingguo de ziwei (Le Goût de la pomme) » dans *Erzi de da wanou (La Grande poupée du fils)*, Taipei, Huangguan, p. 68.)

¹⁶⁵ HUANG Ren, « Taiyupian boxing de shehui beijing he yingxiang », art. cité, p. 19.

à la compétition. C'est la solution qu'adopta *Graines de Sésame* (1984). Wan Ren fit enregistrer les dialogues de ses personnages une fois en hoklo et en mandarin, et une fois entièrement en mandarin pour sa candidature au Cheval d'or. La version comprenant les dialogues en hoklo et en mandarin est censée être la version la plus réaliste puisque les personnages parlent dans la langue la plus naturelle pour eux à un moment donné : alors que les enfants des Li parlent mandarin entre eux, leurs parents taiwanais de souche élevés à la campagne échangent en hoklo¹⁶⁶. D'après le chercheur Huang Ren, parmi les films du Nouveau Cinéma taiwanais qui s'inspiraient d'histoires du terroir et de légendes populaires et qui employaient abondamment le hoklo, *Tante Jinshui* (1987) de Lin Qingjie¹⁶⁷, *Rue des Osmanthes* (1987) et *Boss Noballs* (1989) disposaient tous les trois d'une version en hoklo et d'une version doublée en mandarin¹⁶⁸. Toujours selon Huang Ren, les versions en hoklo de ces trois films réalisèrent plus d'entrées que leur version doublée en mandarin¹⁶⁹. Le spectateur était donc sensible à l'effet réaliste amplifié par l'emploi du hoklo. La version doublée en mandarin diminue sans doute l'emprise que le cinéma exerce sur le spectateur, crée une distance entre lui et le lieu filmé, et l'empêche de s'identifier aux personnages qui évoluent à l'écran.

De nombreux réalisateurs adoptaient une solution intermédiaire en faisant parler mandarin les personnages principaux, parfois avec un accent hoklo plutôt marqué, quel que soit leur milieu social. Les personnages secondaires utilisaient en revanche soit le hoklo soit le mandarin avec un accent hoklo. C'est le cas de *Puceau* de 1984. Les deux jeunes apprentis couturiers, Le Jeune et sa camarade Yuanyuan, amoureuse de lui, parlent toujours mandarin sans accent notable. L'héroïne Grands Yeux parle souvent mandarin mais avec un accent hoklo plus marqué. Elle utilise occasionnellement quelques mots hoklo, parfois des jurons. La patronne de l'atelier de couture parle presque toujours hoklo. Les deux maîtres-couturiers parlent, quant à eux, tantôt hoklo et tantôt mandarin avec un fort accent hoklo. Les prostituées et les clients du *jiujia*, la propriétaire du studio de Grands Yeux ainsi que les infirmières et le médecin qui soignent Le Jeune victime d'appendicite, parlent tous mandarin, mais le restaurateur du marché de nuit parle hoklo. Dans la version d'*Un char à bœufs pour dot* (1984) à notre disposition¹⁷⁰, ainsi que dans la version en mandarin de *Boss Noballs* de 1989, les

¹⁶⁶ Wan Ren a confié la raison qui l'avait poussé à faire enregistrer une version en mandarin, était précisément la candidature à la compétition du Cheval d'or. (Cf. Entretien du 27 juillet 2017 avec Wan Ren)

¹⁶⁷ Le film ne fait pas partie du corpus.

¹⁶⁸ HUANG Ren, « Taiyupian boxing de shehui beijing he yingxiang », art. cité, p. 19.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ C'est ce que montre le DVD dont nous disposons. Mais nous soupçonnons qu'il existe une version en hoklo d'*Un char à bœufs pour dot*, même si pour le moment, aucun document à notre disposition ne confirme cette hypothèse. Notre doute provient du fait qu'il existe un décalage entre la vitesse et la manière avec lesquelles les

personnages parlent mandarin avec un fort accent et utilisent de temps en temps quelques mots et expressions hoklo. En outre, dans notre version d'*Un char à bœufs pour dot* (1984), on peut entendre quelques mots japonais.

Par contre, les personnages de la version en mandarin de *Rue des Osmanthes* de 1987 parlent mandarin mais sans chercher à prononcer les mots de manière maladroitement comme s'il ne s'agissait pas de leur langue maternelle. En réalité, *Rue des Osmanthes* fut, à l'origine, tourné en hoklo, mais avant sa sortie, au nom de la promotion du mandarin chère au gouvernement, la CMPC décida d'en préparer une version en mandarin et l'utilisa pour la diffusion. À l'initiative du réalisateur Chen Kunhou, quelques copies du film conservèrent la version hoklo. Ce fut toutefois la version hoklo du film que les autorités sélectionnèrent pour participer au Festival de Berlin. Le gouvernement justifia sa décision par l'argument selon lequel, à l'époque où vivaient les personnages, le hoklo était la langue principale, les dialogues en hoklo étaient donc plus réalistes. Par ailleurs, la version en hoklo permettait, toujours selon les autorités, une meilleure synchronisation entre le son et l'image¹⁷¹. Tout en témoignant de l'incohérence de l'attitude du gouvernement à l'égard des langues au cinéma, cet épisode permet également de constater l'évolution de sa position sur le problème.

Le film *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* produit par la CMPC et sorti en 1988 a-t-il bénéficié du revirement de la compagnie concernant sa politique linguistique ? D'une part, nous ignorons s'il existe deux versions pour ce film, et d'autre part, *Boss Noballs* également produit par la CMPC et sorti deux ans plus tard, possède bien une version en hoklo et une version en mandarin. Le combat pour l'utilisation des langues au cinéma n'était pas encore gagné. Malgré cela, *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* ressemble à un festival polyglotte à l'instar du film en trois parties de 1983.

Dans la première partie du film, « Brigands des ténèbres » (1988), les quatre protagonistes parlent tantôt hoklo tantôt mandarin avec divers accents correspondant à leurs origines. Le chef des pilleurs de tombes, Bec-de-lièvre, est un *lau-oo--a*, « vieux taro », surnom donné aux soldats chinois qui ont suivi Chiang Kai-shek à Taiwan¹⁷², qui parle mandarin sans accent hoklo mais dont le hoklo est teinté d'un accent particulier. Le narrateur Œil-qui-louche et la seule femme du groupe, Poil rouge, sont Taïwanais de souche et parlent hoklo et mandarin

personnages bougent les lèvres et prononcent les phrases. Nous avons l'impression qu'ils parlent hoklo au lieu du mandarin que le spectateur entend. En outre, *Rose, Rose, je t'aime*, l'autre adaptation de l'œuvre de Wang Zhenhe réalisée par ce même cinéaste et sortie en 1985, est bien un film dans lequel on entend beaucoup les personnages parler hoklo, au moins dans la version que nous avons pu visionner.

¹⁷¹ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, op. cit., p. 999.

¹⁷² Par opposition aux Taïwanais de souche, les « patates douces ».

avec accent hoklo. Le quatrième personnage est nommé *Bi-kok--e*, « L'Américain » ; c'est un aborigène. L'adaptation est assez fidèle à la nouvelle hormis un « détail » : dans la nouvelle, Bec-de-lièvre est Taïwanais de souche. Tout en rendant l'ambiance à la fois burlesque et fantomatique de la nouvelle et en illustrant l'attitude des paysans, où se mêlent superstition et pragmatisme à propos du surnaturel et du monde des morts, le film ajoute ainsi une touche tragique au personnage de Bec-de-lièvre¹⁷³ et une légère dimension historique à l'entreprise criminelle de ces quatre hors-la-loi avides et excentriques.

Dans la deuxième partie du film, « Le Joueur de suona » (1988), les deux jeunes protagonistes, A Tao et son soupirant A Jiao, le joueur de suona, parlent hoklo à leur entourage mais échangent en mandarin. Quant aux autres personnages, outre les enfants paysans qui se moquent souvent de A Jiao, ils parlent tous hoklo. En réalité, bien que le film conserve la trame principale de la nouvelle, il ne raconte pas exactement la même histoire que le texte écrit. D'abord, alors que le A Jiao du film épouse la belle A Tao dont il est amoureux, le héros de la nouvelle est tout simplement un jeune paysan sexuellement frustré et content de pouvoir enfin se marier. Ensuite, non seulement les personnages de la nouvelle ne parlent probablement que le hoklo en raison de l'abondance des mots et expressions en hoklo dans le texte, mais en outre le langage qu'ils utilisent est souvent très cru. Le ton général du récit est empreint d'une ironie parfois acerbe mais jamais moralisatrice. L'écrivain Wang Benhu ne cherche pas à décrire un monde rural idéalisé ; bien au contraire, ses paysans sont concupiscent, hypocrites, fourbes, superstitieux et conservateurs à l'égard des traditions et coutumes. Souvent naïfs mais toujours pragmatiques, ils ont cependant leur propre sens de l'honneur, ne sont pas rancuniers, et savent se montrer reconnaissants pour les bienfaits dont ils peuvent être l'objet de la part des autres. Contrairement à la nouvelle, l'adaptation offre une vision bucolique de la société rurale et dessine des portraits attendrissants des personnages. Le film de Li Daoming qui s'inscrit dans la lignée du Nouveau Cinéma taïwanais, est marqué par une forme d'humanisme et de profonde compassion envers le petit peuple. Pour ce qui concerne les langues, l'adoption du mandarin comme langue usuelle par les deux jeunes paysans ne paraît pas irréaliste. Autour des années quatre-vingt où l'action se situe sans doute, comme le suggèrent les tenues des personnages et les aspects matériels, les jeunes Taïwanais éduqués en mandarin et ayant grandi dans une société où les médias utilisaient largement le mandarin devaient être à l'aise dans cette langue.

¹⁷³ Bec-de-lièvre n'est pas né avec un visage déformé comme dans la nouvelle. Dans le film, c'est une blessure causée par une bombe pendant la guerre qui est à l'origine de sa « gueule cassée ». Sa femme et son enfant sont restés en Chine continentale. D'après *Œil-qui-louche*, il est taciturne et se perd souvent dans ses pensées. Quand ils attendent que L'Américain récupère les bijoux, une photo tombe de la poche de Bec-de-lièvre : sur cette vieille photo jaunie, on voit une jeune paysanne tenant un bébé dans ses bras.

Le hoklo est également présent dans des œuvres où le mandarin est la langue dominante, comme *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), qui raconte la vie d'une famille *waishengren*, et *Dossiers du campus* (1985), qui a pour cadre principal un établissement scolaire. Plusieurs personnages de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) parlent mandarin avec un accent hoklo, comme madame Chai, la mère du garçon dont Zhengfang porte l'enfant et le médecin qui aide Zhengfang à avorter. L'usurière auprès de laquelle Guimei emprunte de l'argent pour son accouchement mélange dans la même phrase des mots en hoklo et des mots en mandarin avec un fort accent hoklo. Le plus étonnant est que, lorsque Hou Yongnian s'emporte pendant la discussion avec les parents du petit ami de Zhengfang, Guimei dit fermement à son mari de s'asseoir et que l'affaire n'est pas de son ressort... en hoklo !

Malgré la prédominance du mandarin, l'adaptation de *Dossiers du campus* sortie en 1985 reste polyglotte. Le film s'inspire des observations de l'auteur du livre pour élaborer un scénario racontant ce que vit un enseignant débutant, Kang Dajun, face à une classe de première attachante mais turbulente, à ses collègues qui se livrent à toutes sortes de manigance et à un proviseur autoritaire et manipulateur qui ne pense qu'au profit. Les professeurs, le proviseur et les lycéens parlent mandarin, mais ces derniers, notamment les garçons, s'amuse à employer de temps en temps un mot ou une expression hoklo, pour se faire valoir devant leurs camarades en prenant un air rebelle ou nonchalant. Parmi le reste des personnages, il y a ceux qui utilisent naturellement le hoklo, comme la mère d'un élève rêveur et littéraire, ainsi que des amis voyous d'un élève indiscipliné, et ceux qui parlent mandarin sans accent hoklo, comme les parents de Kang et le père d'un élève très peu doué. En ce qui concerne les élèves adultes du cours de nuit de Kang Dajun, certains parlent mandarin et d'autres hoklo¹⁷⁴. Une de ces élèves est particulièrement drôle en raison de son polyglottisme. Dans une scène presque burlesque, on voit cette femme d'une quarantaine d'années qui appelle en japonais le professeur *sensei*, qui s'excuse avec *sumimasen*, et qui lit des phrases anglaises en prononçant les mots à la japonaise.

Nous n'avons pas l'impression que dans les films du corpus, le hoklo soit considéré comme une langue rustre ou vulgaire. Il relève du registre familial et informel, et contribue, comme tout élément appartenant à la culture populaire et folklorique, à créer une ambiance joyeuse et conviviale si bien que les lycéens de *Dossiers du campus* (1985) l'emploient pour faire les malins. Cependant, le hoklo est loin de jouir du même statut que le mandarin qui est la langue de culture.

¹⁷⁴ Buxiao 補校.

L'adaptation de *Fleur d'amour solitaire* de 1985 se distingue des autres films du corpus par sa singularité sur le plan linguistique. Comme « le passé » de Yunfang se situe dans la Taipei de l'époque japonaise, et non à Shanghai comme dans la nouvelle, dans cette partie du film tous les Taïwanais de souche parlent hoklo entre eux mais s'adressent en japonais aux interlocuteurs japonais. Yunfang parle mandarin aux Taïwanais de souche qui lui répondent tous en hoklo, sauf Lin Sanlang. Lin Sanlang parle couramment mandarin et sans accent hoklo prononcé parce qu'il a vécu plusieurs années en Chine continentale. Malgré le trilinguisme dans la partie « du passé », le hoklo reste la langue la plus utilisée dans les dialogues. Même si le hoklo, le japonais et le mandarin coexistent également dans la partie des années quatre-vingt du film, le mandarin remplace le hoklo pour devenir la langue de communication par excellence. Dans la courte liste des personnages du film qui utilisent le hoklo figurent Ke Laoxiong et sa bande. Yunfang lance également quelques jurons en hoklo à de rares occasions¹⁷⁵. Cela permet de voir que le statut du hoklo s'est beaucoup dégradé dans la société taïwanaise depuis la fin de la colonisation japonaise. Le changement des habitudes linguistiques reflète la réalité sociale¹⁷⁶. D'autre part, on n'entend le japonais que pendant la scène où Yunfang revoit un ancien client japonais du *jiujia* Zuifenglou de l'époque japonaise. C'est aussi le seul moment où un Japonais apparaît à l'écran dans cette partie du film. Mais, contrairement aux clients japonais bruyants et licencieux dépeints dans la nouvelle, dans le film l'ancienne connaissance de Yunfang est digne et polie.

Le cas de La Cité des douleurs (1989)

Aucun film taïwanais antérieur ne présente sans doute une complexité linguistique aussi grande que *La Cité des douleurs* de Hou Hsiao-hsien sorti en 1989. Le film s'ouvre sur l'annonce de la capitulation du Japon par l'empereur Hirohito, en japonais bien sûr. Ensuite, le spectateur entend les personnages échanger en hoklo en attendant la naissance d'un enfant. Même si le hoklo est la principale langue de communication orale entre personnages dans le film, on peut y entendre le japonais, le mandarin, le shanghaien et d'autres langues chinoises. Khuan-bi s'entretient en japonais avec son amie japonaise Shizuko, la discussion entre intellectuels chez le frère de Khuan-bi se déroule en hoklo la plupart du temps, mais l'un de ses amis, un « journaliste qui vient de Tangshan¹⁷⁷ » parle uniquement mandarin. La négociation de Bun-hiong avec les gangsters shanghaiens pour faire libérer leur frère Bun-liong mobilise

¹⁷⁵ Aux minutes 00 : 40 : 27 et 01 : 23 : 24.

¹⁷⁶ ZHENG Anxiu, *Taiwan yuyan shiyong yu taidu chutan – yi Taibei*, *Gaoxiong liang di wei li*, *op. cit.*

¹⁷⁷ C'est ainsi Khuan-ing le présente à Bun-tshing à 12 minutes 30 du film : « *Tng-suann lai e ki-tsia* ».

deux interprètes puisqu'aucun membre des deux groupes ne parle à la fois hoklo et shanghaien. Le doublage des dialogues des personnages en mandarin standard ne fut dès lors plus qu'un lointain souvenir : fort de son Lion d'Or obtenu à Venise, *La Cité des douleurs* fit définitivement sauter le verrou linguistique du cinéma taïwanais et, quoique qualifié de film en hoklo¹⁷⁸, l'œuvre put candidater pour la compétition du Cheval d'or, dont les prix étaient en principe destinés aux *guoyupian*, films tournés en langue nationale. De cette manière, le terme de *guoyu* n'est plus réservé au mandarin ; le hoklo est également considéré comme une langue nationale.

Aucun autre film du corpus n'accorde à la langue japonais une place aussi importante que *La Cité des douleurs*. On entend sans doute plus souvent les personnages parler japonais que mandarin. Par ailleurs, même en dehors de la présence des Japonais, il arrive aux personnages de glisser quelques mots japonais dans leurs discours en hoklo. Par exemple, le terme japonais *san* pour « monsieur » est souvent utilisé : Bun-tshing est appelé « Bun *san* » par Khuan-bi et par Khuan-ing. La scène dans laquelle le film montre les médecins et les infirmières en train d'apprendre le mandarin pour pouvoir communiquer avec les patients qui parlent mandarin suggère également que par rapport au japonais, le mandarin ressemble plus à une langue « étrangère » pour le peuple taïwanais.

La Cité des douleurs fait non seulement entendre le japonais mais fait également lire le japonais. Vers la minute 29, on voit Shizuko Bun-tshing, Khuan-bi et Khuan-ing lire le poème du frère de Shizuko sur les *sakura*, fleurs de cerisier. Le texte japonais du poème calligraphié est ensuite montré à l'écran avec un sous-titrage chinois, et plus tard, vers 31 minutes 20, il est de nouveau affiché à l'écran mais cette fois-ci en caractères chinois de style imprimé. Tout en accentuant l'importance du poème pour le film, cette manière de le montrer deux fois de suite à deux minutes d'intervalle vise peut-être à rappeler le spectateur à une évidence : tous les textes en caractères chinois affichés à l'écran, que ce soit les notes échangées entre Bun-tshing et Khuan-bi, le journal intime de cette dernière, ou les correspondances, ne sont pas des textes écrits de la main de ces personnages. Ces jeunes adultes éduqués durant les deux dernières décennies de la colonisation japonaise sont sans doute plus à l'aise pour écrire en japonais qu'en chinois.

¹⁷⁸ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, op. cit., p. 1007.

Le hakka et les langues aborigènes

Malgré ses tribulations, le sort du hoklo au cinéma peut être jugé enviable en comparaison de celui du hakka et des langues aborigènes. Non seulement peu de films ont pour personnages des Hakka taiwanais, mais encore dans les films tournés avant les années quatre-vingt-dix, les personnages des villages hakka parlent généralement mandarin voire hoklo, comme dans *La Source* (1980) et un film qui ne se trouve pas dans le corpus de notre étude, *Chunqiu chashi* 春秋茶室 (*Salon de thé Printemps-Automne*) (1988) de Chen Kunhou 陳坤厚 adaptant une nouvelle autobiographique d'un écrivain hakka, Wu Jinfā 吳錦發. Avant *Un été chez grand-père* de Hou Hsiao-hsien, il n'y a que *Chashan qingge* 茶山情歌 (*Chansons d'amour de la montagne de thé*) sorti en 1973 qui fait parler hakka les personnages hakka¹⁷⁹.

Contrairement aux Hakka dont la présence a longtemps été quasi imperceptible dans le cinéma taiwanais, les aborigènes eux sont bien visibles. Dans son mémoire de master, Yang Huanhong a recensé trente-cinq films sortis entre 1918 et 2005 qui présentent des personnages aborigènes¹⁸⁰. Alors que dans les films réalisés avant les années quatre-vingt, les personnages aborigènes, joués par des acteurs ou actrices non aborigènes, parlent japonais, hoklo ou mandarin (parfois avec un accent marqué), dans les films ultérieurs, on entend les personnages échanger dans leurs langues respectives même si les rôles principaux ne sont pas toujours confiés à des aborigènes. Deux films du corpus présentent des aborigènes. Dans *La Source* (1980) dont l'action se déroule essentiellement dans un village de colons proche du territoire

¹⁷⁹ HUANG Yiguan, « Taiwan Kejia dianying xushi zhi zuqun wenhua yu yinxiang zaixian – yi *Chashan qingge*, *Yuan*, *Tongnian wangshi wei tantao hexin* 台灣客家電影敘事之族群文化與音像再現 – 以《茶山情歌》, 《源》, 《童年往事》為探討核心 (Culture ethnique et reproduction audiovisuelle dans les récits des films hakka taiwanais – étude sur *Chansons d'amour de la montagne de thé*, *La Source* et *Un temps pour vivre, un temps pour mourir*) » dans Lin Shuhui 林淑慧 (ed.), *Shikong liuzhuan : wenxue jingguan, wenhua fanyi yu yuyan jiechu : Di-ba jie Taiwan Wenhua guoji xueshu yantaohui lunwenji* 時空流轉：文學景觀，文化翻譯與語言接觸：第八屆台灣文化國際學術研討會論文集 (*Temps et espace : phénomènes littéraires, traduction culturelle et rencontres linguistiques*), Taipei, Wanjuanlou, 2014, p. 423. À partir des années quatre-vingt-dix, les films sur les Hakka sont tournés en hakka, comme *Qingchun wu hui* 青春無悔 (*Green Green Leaves of Home*) (1993) de Zhou Yanzi 周晏子 et *Chatian Shan zhi ge* 插天山之歌 (*The Song of Chatian Mountain*) (2007) de Huang Yushan 黃玉珊.

¹⁸⁰ YANG Huanhong 楊煥鴻, *Taize bu xian ying – Taiwan dianying zhong de yuanzhumin yingxiang* 他者不顯影 – 台灣電影中的原住民影像 (*Représentation des aborigènes dans le cinéma taiwanais*), Mémoire de master en Développement des peuples indigènes, Donghua Daxue, Hualian (Taiwan), 2007. À cette liste, il faudrait encore ajouter les œuvres réalisées après 2005, notamment *Saideke-Balai* 賽德克·巴萊 (*Seediq Bale*) (2011) de Wei Desheng (Wei Te-Shen) 魏德聖 et *Bu yiyang de Yueguang : xunzhao Shayun* 不一樣的月光：尋找沙韻 (*Finding Sayun*)¹⁸⁰ de la réalisatrice atayal, Laha Mebow 陳潔瑤. Les critères de choix des films ne sont toutefois pas clairs. S'il s'agissait des films qui ont les aborigènes comme personnages principaux, la liste aurait dû écarter *Wang ge Liu ge you Taiwan* 王哥柳哥遊台灣 (*Frère Wang et Frère Liu font le tour de Taiwan*) (1959) de Li Xing, dont les personnages aborigènes ne paraissent que dans un passage du film. Si par contre, on recense tous les films qui ont des personnages aborigènes, la liste de trente-cinq films est loin d'être exhaustive.

aborigène, tous les protagonistes sont Han et les personnages aborigènes qui apparaissent furtivement parlent tous mandarin¹⁸¹. L'Américain de la version cinématographique de « Brigands des ténèbres » parle, quant à lui, mandarin sans accent notable, à la différence de celui de la nouvelle qui emploie dans ses discours un vocabulaire et des expressions hoklo.

Chansons et spectacles en langues ou dialectes taiwanais

June Yip déplore que les cinéastes n'aient pas, de manière générale, profité de la facilité offerte au cinéma dans le traitement du son pour faire entendre « le dialecte taiwanais » :

As a medium that is both aural and visual, the cinema greatly facilitated hsiang-t'u's project of rejuvenating the Taiwanese dialect and recapturing elements of indigenous oral culture, restoring some of the concrete immediacy of communication that champions of oral culture value so highly. While Hwang Chun-ming and other hsiang-t'u authors had to struggle with the difficulties of attempting to write in a dialect that is primarily oral, Taiwanese filmmakers - who could record spoken dialect or any type of oral performance, whether songs, operas, or storytelling, directly onto a film's soundtrack – largely avoided such complications¹⁸².

Cependant l'emploi du mandarin comme langue parlée par les personnages n'a pas empêché une partie de ces films de se servir de chansons et de spectacles en hoklo ou en hakka pour révéler l'appartenance des personnages à ces communautés¹⁸³. Les spectacles et les chansons en hoklo sont très présents dans les films du corpus. On voit ou on entend des opéras taiwanais dans *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), dans *Les Jours passés à regarder la mer* (1983), dans *Graines de sésame* (1984), dans *Rue des Osmanthes* (1987) voire dans *La Source* (1980) et dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985). Dans une partie des films, les chansons en hoklo jouent même un rôle narratif, comme dans *Les Jours passés à regarder la mer* (1983), *Puceau* (1984), *Un char à bœufs pour dot* (1984) et *Fleur d'amour solitaire* (1985).

¹⁸¹ À la minute 28, les aborigènes saluent Qiu Lie en mandarin. Plus tard à la minute 42, les aborigènes se parlent en mandarin lorsqu'ils chassent Wu Linfang de leur territoire.

¹⁸² YIP June, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, op. cit., p. 165.

¹⁸³ Il n'existe pas de film qui fasse entendre des chansons ou des spectacles en hakka dans le corpus de notre étude. Mais quelques films en mandarin insèrent des spectacles populaires en hakka dans le récit, comme le cas de *Xiaocheng gushi* 小城故事 (*Histoire d'une petite ville* ou *Story of a Small Town*) de Li Xing sorti en 1979. Bien que l'action du film se situe à Sanyi 三義, une petite ville hakka, comme tous les personnages parlent mandarin standard, sans le spectacle populaire en hakka à la minute 58, l'identité hakka de l'héroïne, de son père et des villageois n'est pas discernable. Nous ne savons pas, cependant, si l'utilisation des spectacles et des chansons en *fangyan* (« langue régionale ») est un phénomène né à la fin des années soixante-dix ou s'il est propre à quelques cinéastes. Le visionnage d'un très grand nombre de films en mandarin de l'époque et une recherche plus poussée seraient nécessaires pour répondre à cette question.

Prenons pour exemple le film *Fleur d'amour solitaire* (1985). À l'instar de la nouvelle, l'adaptation de Lin Qingjie insère plusieurs chansons hoklo célèbres dans son récit. Avant d'entrer dans la pièce réservée par ses amis pour fêter son retour à Taiwan, Lin Sanlang entend Bai Yu chanter « Bai mudan 白牡丹 (Pivoine blanche) » qui loue une femme vertueuse à travers l'image d'une pivoine blanche¹⁸⁴. Dans la même séquence du film, Lin Sanlang chante « Gandu yeyu 港都夜雨 (Pluie nocturne du port) », lamentation d'un marin sur sa séparation d'avec sa bien-aimée¹⁸⁵. Juanjuan chante « Trois soupirs malgré moi » lorsque Yunfang la voit pour la première fois¹⁸⁶ et fredonne « Qiufeng yeyu 秋風夜雨 (Vent automnal et pluie nocturne) » en se peignant les ongles des pieds, avant de confier son passé tragique à Yunfang¹⁸⁷. C'est encore la chansonnette d'enfants « Tiutiutang », joyeusement chantée par les *jiunü* dans le bus qui va vers le temple pendant que l'une d'elles, surnommée « Porte-avion », la parodie dans une version pornographique¹⁸⁸. Mais on ne chante pas que des chansons en hoklo dans le Dongyunge, *jiujia* des années quatre-vingt. Certes, les chansons font partie de la recette du succès des films commerciaux et des films en hoklo des années cinquante et soixante¹⁸⁹, mais outre leur importance sur le plan narratif, les chansons du film de Lin Qingjie ajoutent aussi, avec l'ambiance sonore de deux *jiujia*, une touche réaliste au film.

L'utilisation des chansons hoklo pour souligner la hokloïté des personnages est en effet un procédé courant. Même dans un film comme *La Source* (1980) où les éléments qui permettent l'identification de Taiwan sont discrets, un passage qui montre les villageois construisant leur maison et travaillant dans la rizière fait entendre la mélodie d'une célèbre chanson hoklo, « Nongcunqu 農村曲 (Chant villageois) »¹⁹⁰.

¹⁸⁴ À la minute 10.

¹⁸⁵ Vers la minute 15.

¹⁸⁶ Vers 40 minutes 30.

¹⁸⁷ À 56 minute 19.

¹⁸⁸ À la 69^e minutes du film.

¹⁸⁹ Voir : LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit.

¹⁹⁰ Vers la 29^e minute du film.

Chapitre 6 Tableau de la société

Pour représenter l'espace taïwanais, les textes écrits et leurs adaptations cherchent également à décrire la société taïwanaise dans laquelle vivent les personnages aux différents moments de l'histoire de Taiwan. Ces œuvres dépeignent leur vie quotidienne en donnant parfois des précisions, comme nous l'avons vu, sur les objets qu'ils utilisent, les moyens de transport qu'ils empruntent, ce qu'ils mangent, et leur cadre de vie. Elles évoquent également des activités économiques, des activités de loisir et des institutions qui nous éclairent sur l'organisation de cette société ainsi que sur son fonctionnement. Les œuvres témoignent en outre de l'ambiance générale qui règne alors. Là encore, on peut constater que la représentation de Taiwan évolue de l'écrit au film.

A. Activités économiques spécifiques

La tontine fait partie de ces activités économiques spécifiques pratiquées par les personnages qui sont représentées dans les œuvres du corpus. La tontine, *hui* 會, *hehui* 合會, ou *huzhuhui* 互助會, est un moyen courant dans la société taïwanaise pour faire une levée de fonds entre amis et membres de la famille, mais des faillites simples ou frauduleuses (*dao hui* 倒會) se produisent de temps en temps¹. La mère de l'héroïne du film *Graines de sésame* (1984) apprend, plus tard à Taipei, la faillite de la tontine à laquelle elle a participé dans le but de rassembler la somme d'argent nécessaire à son futur accouchement². Dans le film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), Guimei participe à une tontine, elle aussi, et on voit sa cousine profiter de sa première visite au restaurant pour lui apporter sa cotisation³. Pourtant, aucun des deux épisodes n'existe dans les deux œuvres romanesques. En réalité, le *hui* est à la fois un système de collecte de capitaux et un moyen d'épargne souvent avantageux basé sur la confiance mutuelle des participants. La personne qui a besoin d'une grande somme d'argent dans l'immédiat récupère l'argent versé par d'autres participants et le leur rembourse au fil des mois suivants, en payant un intérêt dont le chiffre est préalablement fixé dans l'assemblée. Dans

¹ ZHANG Yaozhong 張耀中 et ZHOU Suxian 周憐嫻, *Dao hui beihai ren tezheng yu dao hui beihai jihui zhi yanjiu* 倒會被害人特徵與倒會被害機會之研究 (*A Study on Victims' Characteristics and Opportunities of Rotating Credit Association Fraud*), Mémoire de master en Criminologie, Guoli Taibei Daxue, Taipei. 2004.

² À la minute 01 : 00 : 24.

³ L'épisode a lieu à la minute 74 du film.

la version écrite de *Dossiers du campus* (1985) comme dans sa version cinématographique, une enseignante adepte de l'organisation des *hui* transforme d'abord la salle des professeurs en une place de transactions où l'argent liquide coule à flots puis finit par ruiner nombre de ses collègues. Certes, l'activité de la tontine est décrite dans les deux versions, mais l'histoire du *hui*, auquel le livre ne consacre qu'un de ses cent chapitres, prend dans le film une grande importance narrative au point de constituer une sorte de leitmotiv. Vers 8 minutes 40, on assiste à une scène montrant une assemblée de participants à la tontine. Deux minutes plus tard, l'enseignante organisatrice des tontines ramasse des cotisations. Vers 22 minutes 30, lors d'une réunion de routine entre la direction du lycée et les enseignants, le proviseur se plaint des fréquentes activités liées aux tontines dans la salle des professeurs. Et vers la fin du film, plus de trois minutes sont consacrées à l'épisode de la faillite des tontines qui crée une panique parmi les professeurs et qui les amène à désertier les salles de classe.

Si la tontine ne peut pas être considérée comme une activité spécifiquement taïwanaise malgré sa longue tradition et sa popularité dans la société taïwanaise, d'autres caractéristiques de l'économie insulaire, celles que nous avons abordées dans le chapitre précédent sur l'industrialisation de Taiwan, la prospérité des industries légères et des usines de transformation de produits destinés à l'exportation, et l'assemblage de produits semi-finis en famille chez les habitants, constituent sans aucun doute une particularité taïwanaise. À l'instar de la tontine, ces activités économiques bénéficient d'une représentation plus appuyée dans les adaptations que dans les textes écrits.

B. Choix de divertissement

Les œuvres écrites du corpus communiquent peu d'informations sur les loisirs de leurs personnages. Nous savons que des personnages du roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) affectionnent le mah-jong et l'opéra de Pékin. On voit également des amateurs d'opéra pékinois dans la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) : ce sont des clients du *jiujia* Mayflower, réfugiés du continent. Le mah-jong est le jeu de prédilection pour les personnages *waishengren* dans le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981), quelle que soit la catégorie sociale à laquelle ils appartiennent. Parmi ces amateurs de mah-jong, on compte la cousine de Guimei, Hou Yongnian, son ex-femme, les Wei et leurs amis distingués.

Une partie des personnages s'adonnent à des jeux d'argent. Dans le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981), la cousine de Guimei et Hou Yongnian jouent de l'argent au mah-jong et ruinent ainsi leur famille. Il est impossible de savoir si ce qui attire les deux personnages

dans le mah-jong est le jeu lui-même ou la possibilité de jouer de l'argent. L'héroïne A Hao de la nouvelle « Un char à bœufs pour dot » (1967) joue elle aussi à des jeux d'argent.

La fréquentation des *jiujia* par les hommes est mentionnée dans « Fleur d'amour solitaire » (1970), dans « Puceau » (1971) et à un moindre degré dans *Dossiers du campus* (1985). Il ne s'agit pourtant pas d'une simple activité de loisir. Car, la plupart du temps, les messieurs ne se retrouvent pas dans les *jiujia* pour se divertir, mais plutôt pour discuter et conclure des affaires souvent douteuses.

Les personnages du roman *Rue des Osmanthes* (1977) assistent fréquemment à des représentations d'opéra taïwanais. L'opéra taïwanais y jouit d'une grande importance narrative. Le récit est ponctué de spectacles d'opéra, d'histoires de pièces célèbres, ou de paroles de chansons. C'est une représentation d'opéra organisée à l'occasion de l'anniversaire d'une vieille dame d'une grande famille prestigieuse, qui permet à la beauté de l'héroïne Tihong et à son talent de brodeuse de se faire connaître, et qui conduira la famille de son futur mari à lui faire une proposition de mariage. Les histoires racontées dans les opéras et les paroles des chansons servent à suggérer le destin de Tihong ou à refléter son état d'esprit. Par exemple, au chapitre 3 du roman, Tihong admire les mains parées de bijoux d'une fille de famille en tenue de nouvelle mariée et pense aux belles mains de Xuemei, héroïne de la pièce *Xuemei jiao zi* 雪梅教子 (*Xuemei éduque son fils*). C'est l'histoire d'un méchant homme qui, jaloux du succès du fils de Xuemei, accuse devant l'empereur cette dernière d'avoir rompu son vœu de chasteté envers son défunt mari⁴. Il déclare détenir une preuve de ce qu'il avance : un doigt qu'il prétend avoir arrachée à la main de Xuemei lors d'un rendez-vous galant. Le fils de Xuemei très inquiet finit par voir les mains de sa mère intactes et par être rassuré sur son innocence. Il la fait ensuite monter dans un palanquin qui l'amène à la cour. Pendant le trajet Xuemei montre à tout le monde ses dix doigts parés de bagues en or... L'histoire de Xuemei préfigure, en quelque sorte, le scandale que, des années plus tard, Tihong peinera à couvrir⁵. Autre exemple : les paroles chantées par le personnage Song Jiang dans un opéra adapté du roman *Au bord de l'eau*⁶. Un jour sur le mur d'une taverne, Song Jiang au comble de ses malheurs écrit un poème pour se lamenter sur son destin et exprimer son désir de vengeance, puis chante : « Un jour ici je reviendrai, le poème je reverrai, et je penserai au temps écoulé et à mes souffrances

⁴ L'empereur a failli jeter en prison le fils, soupçonné d'avoir menti concernant la vertu de sa mère absente le jour de l'accusation.

⁵ Le scandale en question est celui que Tihong séduite par un jeune domestique et tombant enceinte... Voir *supra* page 152.

⁶ *Shuihu zhuan* 水滸傳.

d'aujourd'hui. »⁷ À la mort de son frère, c'est le souvenir de ces paroles qui donne à Tihong le courage de se tourner à nouveau vers l'avenir.

L'opéra taïwanais va jusqu'à jeter le trouble dans la vie aisée mais monotone voire ennuyeuse de Tihong. Au chapitre 9, l'héroïne héberge une troupe d'opéra et assiste tous les jours à des représentations chez elle. Elle devient vite attachée à Hai Furong, belle chanteuse de seize ans. La jeune fille lui tient compagnie toute la journée et Tihong la fait même dormir avec elle dans son lit. Mais l'héroïne se voit assez vite contrainte de renoncer à ce rare plaisir de son existence parce que sa relation avec Hai Furong devient le sujet de commérages de la part de certains domestiques qui soupçonnent fortement que sa protégée est en fait un garçon en raison de sa voix inhabituellement grave.

Alors que parmi les œuvres écrites, le roman *Rue des Osmanthes* (1977) semble être la seule qui mentionne l'opéra taïwanais, plusieurs films du corpus montrent des représentations de cet art. En effet, l'opéra taïwanais est sans doute l'activité de loisir la plus souvent représentée dans ces adaptations. Dans le film *Rue des Osmanthes* (1987), Tihong est conviée à la fête d'anniversaire de la grand-mère de son futur mari. Pendant le spectacle d'opéra taïwanais, Tihong est présentée à la vieille dame qui, tout en louant la taille de ses pieds et la beauté de ses mains, regarde du coin de l'œil et de manière malicieuse un jeune homme en costume sous un grand arbre. D'autres adaptations ajoutent au récit une scène où les personnages assistent à un spectacle d'opéra taïwanais, comme le film *Les Jours passés à regarder la mer* (1983). Dans le film *La Source* (1980) où une grande cérémonie religieuse est organisée pour « empêcher le chien céleste de dévorer la lune »⁸, on voit une représentation d'opéra taïwanais sur une scène rehaussée. À la minute 45, *La Cité des douleurs* (1989) montre également un spectacle d'opéra taïwanais. Très impressionné par le jeu de l'artiste, l'enfant Bun-tshing se met à l'imiter même devant ses camarades à l'école ; cela lui attire une réprimande de son professeur. On peut écouter l'opéra taïwanais à la radio, aussi, comme on l'entend lors de la première visite de Guimei chez Hou Yongnian dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985). Lorsque Guimei arrive devant l'ensemble de maisons japonaises en mauvais état qu'habite Hou Yongnian, un air d'opéra taïwanais flotte dans l'air. On entend, aussi, un air d'opéra taïwanais aux minutes 11 et 35 d'*Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), lorsque la caméra filme les deux protagonistes en train de se promener dans leur quartier de Taipei. Plus tard, le téléviseur remplace le poste de radio dans la vie quotidienne des

⁷ « *Ta ri zai lai, chong du yi fan, yi ji suiyue, xiang jin ri zhi ku* 他日再來，重睹一番，以記歲月，想今日之苦 . »

⁸ L'épisode se situe vers les minutes 37-39. Il s'agit d'une éclipse de lune.

Taiwanais et le spectateur de *Graines de sésame* (1984) voit la mère de A Hui lycéenne en train de regarder l'opéra taiwanais à la télévision.

De fait, on peut remarquer que les films du corpus sont plus inclinés à la représentation des activités de loisir des personnages que les textes écrits. En effet, le spectacle d'opéra taiwanais n'est pas la seule activité de loisir que les réalisateurs montrent dans les films malgré son absence dans l'œuvre écrite qu'ils adaptent. *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) porte à l'écran une autre sorte de divertissement des Taiwanais de l'époque où l'action est sensée avoir lieu. Après leur première rencontre, Guimei et Hou Yongnian sortent un soir pour assister à un concert en plein air. Sur une scène, une chanteuse sur son trente-et-un chante au microphone la « Sérénade de l'île verte », accompagnée d'un orchestre ; une banderole rouge coiffant l'installation indique le nom de la troupe du spectacle, *Meilihua da jutuan* 美麗華大劇團, « La Belle Chine ». Une femme sert du thé, une bouilloire à la main, à une trentaine de spectateurs assis dans des fauteuils en bois, tout en bavardant avec certains d'entre eux. Un peu plus loin, des baraques flottent dans la rivière éclairée par endroits par des lampes rondes à lumière blanche qui ressemblent à la lune⁹. À l'horizon, les lumières de la ville scintillent dans le noir. Le genre de spectacle, le lieu, l'ambiance et notamment la chanson que chante la jeune femme sont familiers aux Taiwanais d'un certain âge.

Parmi les activités de loisir, la plus « typiquement taiwanaise » est peut-être un type de spectacle de danse fréquenté par un public rural masculin. On trouve un spectacle de ce genre dans le film *Fleur d'amour solitaire* (1985). Yunfang se rend dans une petite ville pour retrouver le musicien Lin Sanlang. Après la mort de sa bien-aimée Bai Yu pendant un bombardement américain, il sombre dans le désespoir et rejoint un orchestre de campagne accompagnant de jeunes danseuses de French cancan. L'endroit où travaille Lin Sanlang est une salle de cinéma sombre cachée dans une ruelle bordée de bâtiments gris délabrés en béton et en bois. Yunfang rentre dans la salle et regarde, en compagnie d'autres spectateurs, tous de sexe masculin, un film montrant un bombardement et une bataille aérienne de la Seconde Guerre mondiale. Mais les spectateurs ne sont pas là pour regarder le film puisque la projection est très vite interrompue. Tout à coup, la lumière s'allume et les spectateurs se ruent vers l'avant de la salle où le personnel aménage en hâte la scène. Un peu plus tard, un groupe de jeunes

⁹ Les premières paroles de la « Sérénade de l'île Verte » sont en effet : « L'île Verte est comme un bateau qui se balance au clair de lune. »

femmes monte sur l'estrade et se met à danser le French cancan sous les regards lubriques des hommes qui se bousculent pour être au plus près d'elles¹⁰.

On trouve également une scène représentant des danses à caractère érotique dans la deuxième partie du film *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* (1988), l'adaptation de la nouvelle « Le Joueur de suona » par Li Daoming¹¹. A Jiao, un jeune joueur de suona¹², pense qu'il ne pourra jamais se marier à cause de sa petite taille. Son vieux maître qui travaille comme lui dans un orchestre de musique funéraire, lui promet de l'amener voir quelque chose pour lui faire « découvrir de nouveaux horizons »¹³. C'est ainsi qu'on voit arriver les deux musiciens dans une salle bruyante remplie de spectateurs de sexe masculin très agités, alors que débute un strip-tease après le French cancan dansé un peu maladroitement par des jeunes filles peu vêtues. La strip-teaseuse est plutôt professionnelle mais trop pudique au goût des spectateurs déçus.

Les adaptations montrent également divers jeux d'enfants comme le jeu de billes pour les garçons et le saut à la corde et la marelle pour les petites filles dans *L'Histoire de Petit Bi* (1983). On voit également les enfants jouer aux billes dans *Un char à bœufs pour dot* (1984). À part le jeu de billes, les garçons jouent aussi avec des sortes de petits disques de cartons à bords dentelés comme dans l'adaptation de la nouvelle de Wang Zhenhe. Il semble que les enfants ont coutume de parier lors de jeux de cartes ; c'est sans doute pour cette raison-là que l'enfant Zhengquan se fait corriger par sa mère lorsque celle-ci le surprend avec des cartes en sa possession dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985).

Le choix du cinéaste de porter à l'écran ces éléments qui n'existent pas dans l'œuvre n'est pas anodin. Tout en démontrant la puissance audiovisuelle du film, il témoigne à la fois d'une observation attentive de la société taïwanaise, d'une volonté d'accentuer le réalisme de la fiction et de faciliter ainsi l'identification des spectateurs aux personnages.

¹⁰ Si les spectacles de cabaret avec des artistes peu vêtues qui dansent de manière provocante existent dans beaucoup d'endroits du monde, avec le relâchement du contrôle du régime autoritaire, la société rurale taïwanaise a développé à la fin des années soixante-dix différentes formes de cabaret ambulant pour échapper à la vigilance des autorités, comme des strip-teases sur des pick-up décorés pendant les noces, les fêtes religieuses voire les funérailles. (Voir : ZHENG Jianyu 鄭建裕, *Dianzi huache ye biaoyan gongzuozhe laodong tezhi zhi tantao – yi Zhang Yun Jia san di wei li* 電子花車業表演工作者勞動特質之探討 – 以彰雲嘉三地為例 (*A Research of Stage-Car Performers' Labor Characteristics : Examples of Chang-Hua, Yun-Lin and Chia-Yi Counties*), Mémoire de master en Sociologie, Guoli Zhongzheng Daxue, Jiayi (Taiwan), 2007.)

¹¹ Notons que, contrairement au passage de danse du film *Fleur d'amour solitaire* qui n'existe que dans l'adaptation, la nouvelle « Le Joueur de suona » évoque bien la participation des personnages au spectacle.

¹² Instrument à vent et à anche en forme de cornet droit, en bois mais à pavillon et embouchure en cuivre.

¹³ « *Khai-gan-kai* », littéralement, « ouvrir les frontières des yeux ».

C. Jeunesse et éducation

L'éducation des jeunes joue un rôle essentiel dans la vie des Taïwanais. Elle est très représentée dans notre corpus et occupe une place importante dans toutes les œuvres qui racontent la jeunesse des personnages. Les concours d'entrée scandent la vie des jeunes Taïwanais : un concours destiné aux écoliers qui veulent continuer les études au collège¹⁴, un autre destiné aux collégiens qui leur donne accès au lycée et un dernier qui sélectionne les futurs étudiants. Tout l'enseignement a pour seul but de préparer les candidats aux concours et tout l'apprentissage se résume à une seule question pour les élèves ainsi que pour leurs professeurs : « Comment obtenir les meilleures notes ? » Les allusions aux particularités du système éducatif taïwanais sont nombreuses dans les œuvres écrites et les adaptations cinématographiques.

Plusieurs pages de la nouvelle « Graines de Sésame » (1983) décrivent la jeunesse de A Hui et de son frère aîné marquée par la préparation aux *liankao* 聯考, concours d'entrée au collège, aux lycées et aux universités, ainsi que les châtiments corporels, l'achat des « ouvrages complémentaires (*cankaoshu* 參考書) » et le système des cours supplémentaires, *buxi* 補習, destinés à augmenter les chances de réussite des élèves aux *liankao*¹⁵. La décision de Petit Bi de postuler à l'école militaire au lieu de se préparer au concours d'entrée au lycée met monsieur Bi en colère puisque ce dernier veut respecter la volonté de sa femme défunte et permettre à Petit Bi de faire des études universitaires¹⁶. *Dossiers du campus* (1985) de Kuling 苦苓 est non seulement un recueil de nouvelles ayant pour cadre un établissement secondaire taïwanais, mais aussi un livre entièrement consacré aux questions éducatives des jeunes Taïwanais.

Le succès retentissant du récit autobiographique de Wu Xianghui, *Celui qui boudait le Liankao*, ainsi que celui de son adaptation cinématographique réalisé par Xu Jinliang et sorti en 1979, ne sont pas les fruits du hasard. Wu Xianghui, ancien élève d'un lycée prestigieux de Taipei, *Jianguo zhongguo* 建國中學, a aussi écrit le roman *Duanzhi shaonian* 斷指少年

¹⁴ Ce concours fut supprimé en 1968 au moment où l'obligation scolaire était prolongée de trois ans.

¹⁵ Des pages 26 à 31, c'est d'abord le frère aîné de A Hui puis A Hui elle-même qui se préparent aux concours d'entrée au collège. À la page 35, la narratrice parle du concours d'entrée au lycée et pour finir, à la page 36, de celui des universités. Dans leur école primaire de Taipei, A Hui et son frère doivent acheter des « ouvrages complémentaires » dont leurs professeurs se servent pour leur donner des devoirs à la maison. Comme la famille de A Hui n'a pas les moyens de les procurer à la fois à A Hui et à son frère, la petite fille reçoit des coups sur les mains pour les devoirs non faits. Puis, afin d'aider les élèves à mieux travailler leurs leçons, les professeurs proposent des cours supplémentaires payants. A Hui qui n'arrive jamais à régler la facture mensuelle à temps est très embarrassée d'entendre sans cesse son nom figurer parmi ceux des « mauvais payeurs ». Elle finit par décider de ne plus suivre ces cours pour s'épargner cette honte, même si elle court ainsi le risque de rater son concours. On aperçoit facilement dans ces récits une sévère critique du système éducatif taïwanais d'autrefois.

¹⁶ ZHU Tianwen, « Xiao Bi de gushi (L'Histoire de Petit Bi) », p. 13.

(*L'Adolescent au doigt coupé*), un autre best-seller, sur un lycéen participant à un gang de jeunes avant de trouver son chemin vers la rédemption. Comme *Celui qui boudait le Liankao*, *L'Adolescent au doigt coupé* fut également adapté au cinéma mais par Lin Qingjie en 1980 sous le titre de *Yi ge wenti xuesheng* 一個問題學生 (*Un élève difficile*). Les deux films lancèrent la vague des *xuesheng dianying* 學生電影, les « films lycéens », et les réflexions sur le système éducatif se multiplièrent¹⁷. *Dossiers du campus* (1985) de Kuling est l'une des œuvres les plus connues. Les histoires racontées dans le livre furent portées à l'écran en 1985 par Lin Qingjie, devenu entre-temps le cinéaste le plus important du genre de « films lycéens ».

1. *Dossiers du campus* (1985) de Kuling

Les nouvelles de Kuling ont d'abord été publiées dans les suppléments littéraires des journaux entre août 1984 et février 1985. Elles sont toutes assez courtes et se présentent sous forme de dossiers dotés d'un numéro. Les histoires, racontées à la première personne du point de vue d'un enseignant, ne sont pas reliées entre elles par une trame narrative. Les récits ayant pour personnages des élèves, des parents d'élèves et des enseignants touchent des sujets très variés, allant des conditions de vie spartiates des établissements et de la tyrannie des résultats scolaires, à la pression dont sont victimes les enseignants constamment sous le regard d'une direction obsédée par les notes des élèves, en passant par les rapports entre élèves et professeurs, entre parents et enfants ainsi que par l'ambiance au sein de la communauté éducative. Dans l'interview accordée (à une personne qui n'est pas nommée) en début du livre, Kuling expose ses intentions et les sources des histoires du recueil. Il affirme que la raison qui l'a poussé à écrire ces nouvelles est sa volonté d'attirer l'attention de la population sur les problèmes de l'enseignement secondaire dans l'espoir de faire évoluer la situation¹⁸. Il révèle que ces histoires sont souvent inspirées de ses propres expériences d'enseignant du secondaire et des récits des personnes qu'il a côtoyées¹⁹. Il prétend montrer les faits de la manière la plus objective possible²⁰. Kuling se félicite également du retentissement rencontré par ses écrits²¹. Une lettre ouverte aux collégiens et aux lycéens est insérée à la fin de l'ouvrage pour les encourager à lui

¹⁷ L'intérêt particulier porté par les Taïwanais au milieu scolaire est confirmé par la popularité des « films lycéens ». (Voir : ZHAO Lina 趙麗娜, *Qingchun yijiu shengqi* 青春依舊升起 (*The Youth Also Rises*), Xinbei Shi (Taiwan), Yuanjing., 2015, p. 10.)

¹⁸ KULING, *Xiaoyuan dang'an* (*Dossiers du campus*), *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ *Ibid.*, p. 6-7.

²⁰ *Ibid.*, p. 6.

²¹ *Ibid.*, p. 7.

soumettre leurs témoignages et à lui faire part de leurs interrogations ou des difficultés vécues. Il va jusqu'à indiquer une adresse postale pour que ses jeunes lecteurs puissent lui écrire sous leur vrai nom ou de manière anonyme. Cela illustre bien le concept de la « communauté imaginée » développé par Benedict Anderson, laquelle est constituée de l'auteur et de ses lecteurs conscients de l'existence des autres, vivant « simultanément » dans la même société et partageant les mêmes informations sur le lieu qu'ils habitent ainsi que des intérêts communs, sans qu'ils se connaissent²².

Il n'existe presque aucune indication géographique précise dans le livre, à part dans le « Dossier numéro 63 » où le nom de Taiwan est évoqué deux fois²³. La taïwanité des lieux est révélée avant tout par le terme *liankao* et surtout par la présence du *jiaoguan* 教官, « professeur militaire ». Les *jiaoguan* sont des officiers de l'armée, hommes ou femmes, travaillant dans les lycées et les établissements supérieurs pour assurer l'enseignement de la défense nationale en raison de la menace militaire représentée par la Chine populaire²⁴. Mais leurs fonctions se sont très vite diversifiées²⁵. De nos jours, les *jiaoguan* jouent un rôle réellement significatif dans le maintien de la sécurité sur les campus des lycées, le suivi des lycéens qui présentent des problèmes de comportement et le soutien des adolescents dans leur gestion de toutes sortes de problèmes scolaires, relationnels voire familiaux²⁶. Il existe dans l'œuvre, en outre, l'emploi du terme *guowen* 國文, « langue écrite nationale », pour désigner la discipline du chinois. Il s'agit là aussi une particularité taïwanaise. Les plaisanteries des enseignants de chinois à propos de la fâcheuse habitude des élèves de se servir de phrases de propagande du gouvernement telles que « Nous devons mener une contre-attaque sur le continent pour sauver nos compatriotes »²⁷ et « réunifier la Chine sous les Trois principes du peuple »²⁸, pour conclure

²² ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, *op. cit.*, p. 26-27.

²³ KULING, *Xiaoyuan dang'an (Dossiers du campus)*, *op. cit.* p. 126-127.

²⁴ Depuis la démocratisation de l'île, la présence des militaires dans les campus a suscité de nombreux débats. Alors que les universités seront libres de choisir si elles souhaitent conserver le dispositif, il est prévu que les *jiaoguan* disparaissent des établissements secondaires à partir de 2021. (XIE Zongfu 謝宗甫, *Junxun jiaoguan tuichu xiaoyuan zhengce zhi yingxiang pinggu* 軍訓教官退出校園政策之影響評估 (*The Impact on the Policy for the Military Instructors to Leave Campuses : An Assessment*), Mémoire de master en Gestion des politiques publiques, Guoli Zhongshan Daxue, Kaohsiung, 2017, p. 1-2)

²⁵ Dès 1960. Voir : ZHANG Yizhong 張憶中, *Junxun jiaoguan zhang quan yi neng yu jue se gongneng dingwei zhi yanjiu* 軍訓教官彰權益能與角色功能定位之研究 (*The research of deluxe military instructor role function and empowerment in the high school*), Mémoire de master en Gestion, Kainan Daxue, Taoyuan (Taiwan), 2009, p. 13.

²⁶ XIE Zongfu, *Junxun jiaoguan tuichu xiaoyuan zhengce zhi yingxiang pinggu*, *op. cit.*.

²⁷ En chinois : *women yao fangong dalu jiejiu tongbao* 我們要反攻大陸解救同胞.

²⁸ En chinois : *sanmin zhuyi tongyi Zhongguo* 三民主義統一中國.

leurs rédactions quels qu'en soient les sujets²⁹, sont à la fois réalistes et comiques. On trouve dans le livre des références à trois œuvres : le récit autobiographique de Zheng Fengxi, *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1972)³⁰, et deux films sortis en 1984, *Puceau* de Cai Yangming³¹ et *Xiaobaba de tiankong* 小爸爸的天空 (*Le Monde d'un jeune père*) de Chen Kunhou³². Les allusions à ces trois œuvres situent le récit dans l'espace et dans le temps, en nous renseignant sur les livres que les lycéens lisaient, sur les films qu'ils regardaient dans les années quatre-vingt et nous font apercevoir certains aspects de la société taïwanaise de l'époque³³.

Le récit autobiographique de Zheng Fengxi suscita beaucoup d'attention dès sa première publication en 1972. L'adaptation d'*Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978) par Li Xing, sortie quelques mois avant l'annonce de la rupture des relations diplomatiques entre les États-Unis et la République de Chine de Taiwan³⁴, conféra en quelque sorte à l'histoire de la vie de Zheng Fengxi une dimension de symbole national : l'histoire du jeune homme courageux et persévérant symbolisa désormais celle de Taiwan ne baissant pas les bras malgré son isolement sur la scène internationale. Pendant longtemps, le livre *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1972) fut par excellence la lecture conseillée aux jeunes gens³⁵ si bien qu'il se trouva, le 7 octobre 1990, en tête de la liste des dix livres les plus influents des quatre dernières décennies à Taiwan dans un sondage organisé par le quotidien *Zhongguo Shibao*³⁶. Dans le « Dossier numéro 42 », un professeur de chinois décide de faire composer ses élèves sur le sujet de rédaction en chinois du *liankao* de l'année, « Être inspiré par un livre ». Mais le résultat surprend et embarrasse l'enseignant parce que la majorité des élèves a choisi le fameux *Un*

²⁹ KULING, *Xiaoyuan dang'an* (Dossiers du campus), *op. cit.* p. 134-135.

³⁰ *Ibid.*, p. 84.

³¹ *Ibid.*, p. 88.

³² *Ibid.*, p. 165.

³³ Taiwan comme lieu de l'action est reconnaissable également en raison de l'emploi des termes *hoklo* tels que *pobea* (transcrit avec les caractères chinois 報馬仔 (en pinyin, *baomazai*) ou 報馬 pour « cafteur », dans les pages 104-107 du livre) et, comme nous l'avons déjà vue, l'utilisation des mots japonais *ojiisan* et *obaasan* (p. 113).

³⁴ Le film est sorti en juillet 1978. (GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, *op. cit.*, p. 775.)

³⁵ QIU Zuyin 邱祖胤, « Mowang laishilu / sanyue ershisan ri - Nanwang Wangyang zhong de yi tiao chuan 莫忘來時路 / 3月23日—難忘汪洋中的一條船 (Ne pas oublier le chemin qui nous amène / le 23 mars - Un navire dans l'immensité de l'océan inoubliable », *Zhongguo Shibao* 中國時報 (*Chinatimes*) [en ligne], 23 mars 2015. URL : <https://www.chinatimes.com/newspapers/20150323000373-260109>. [Consulté le 21 février 2019].

³⁶ QIU Gerong 邱各容, *Taiwan bai nian tushu chuban nianbiao 1912-2010* 台灣百年圖書出版年表 1912-2010 (*Chronologie de cent ans d'édition de livres à Taiwan 1912-2010*), Taipei, Wanjuanlou, 2013, p. 150.

navire dans l'immensité de l'océan, « comme si c'était le seul livre qu'ils avaient lu dans leur vie »³⁷.

Dans le « Dossier numéro 44 » intitulé « Une journée dangereuse », le narrateur rapporte ce qu'il lit dans le *zhouji* 週記 (« carnet hebdomadaire ») d'un élève. Le *zhouji* est un carnet de correspondance qui permet à un élève de communiquer ses réflexions sur le déroulement de sa semaine à son professeur principal et qui aide l'enseignant à mieux connaître les élèves de sa classe et lui permet de venir en aide à ceux qui en ont besoin dans leurs études ou dans leur vie familiale. L'élève évoque ses sentiments mêlés de troubles et d'excitation devant l'érotisme et le voyeurisme qu'il voit s'immiscer partout dans son quotidien. Parmi les exemples donnés par l'élève se trouve une scène du *zaozixi* 早自習, la première heure d'une journée à l'école pendant laquelle les élèves sont censés travailler de manière autonome dans la salle de classe. Un de ses camarades aperçoit la photo de Lu Xiaofen, star réputée pour sa poitrine généreuse, sur le papier journal enveloppant sa gamelle de midi. « Waouh ! C'est énorme ! » Les élèves se bousculent pour voir la photo. Le désordre est tel qu'au moment où l'auteur du carnet arrive à s'emparer d'un bout du papier il ne reste que la légende de la photo. En la lisant, l'élève se demande : que signifie « *zaishinan* 在室男 » ? Le terme *zaishinan*, mot hoklo (prononcé : *tsai-sik-lam*) un peu vulgaire pour parler d'un homme vierge, est également le titre d'une nouvelle de Yang Qingchu puis celui de son adaptation par Cai Yangmin sortie en 1984. L'article de journal en question parle sans aucun doute du film dans lequel Lu Xiaofen interprète une prostituée amoureuse d'un jeune apprenti tailleur. L'épisode montre, d'une part, l'inquiétude des enseignants concernant l'éducation sexuelle des adolescents dans la société schizophrène de la Taiwan des années quatre-vingt, partagée entre la pudeur moralisatrice et l'obscénité affichée. D'autre part, l'allusion à Lu Xiaofen et au film ajoute une touche de « contemporanéité » à l'œuvre de Kuling. Cette touche de « contemporanéité » est également apportée dans le « Dossier numéro 82 » par l'évocation de *Le Monde d'un jeune père* de Chen Kunhou³⁸, adaptant la nouvelle de Zhu Tianxin « *Tian liang hao ge qiu* 天涼好個秋 (C'est une belle journée automnale) »³⁹. La « contemporanéité » entre « le présent » vécu par les personnages et « le présent » du monde réel du lecteur renforce sans doute le sentiment pour ce dernier d'appartenir à la même communauté que les personnages et d'autres lecteurs du livre.

³⁷ KULING, *Xiaoyuan dang'an* (Dossiers du campus), *op. cit.* p. 84.

³⁸ *Ibid.* p. 165.

³⁹ ZHU Tianxin, *Tian liang hao ge qiu* 天涼好個秋 (C'est une belle journée automnale) [1976] dans *Fangzhou shang de rizi* 方舟上的日子 (Les jours passés dans l'arche), Taipei, Shibao, 1992, p. 155-183.

Par ailleurs, même si le film *Le Monde d'un jeune père* (1984) n'est pas le thème principal du « Dossier numéro 82 » puisqu'il n'est mentionné que dans l'échange très court entre le narrateur et un élève qu'il rencontre un dimanche dans la rue, sa présence dans le récit n'est pas anodine. Le film raconte l'amour de deux adolescents et les difficultés qu'ils affrontent lorsque la jeune fille tombe enceinte⁴⁰. L'élève en question vit en réalité avec la jeune fille qu'il amène au cinéma en scooter. Les établissements du secondaire et les parents taïwanais voient d'un très mauvais œil les fréquentations entre élèves de sexes opposés. Alors qu'une amourette risque de détourner l'attention des jeunes de leurs études, la grossesse d'une adolescente mettra en péril son avenir et parfois également celui de son petit ami. C'est pourquoi l'établissement où travaille le narrateur sanctionne, selon le règlement intérieur, les élèves de sexes opposés qui se parlent « en dehors du contexte de travail »⁴¹. Le problème de la sexualité des adolescents constitue ainsi un deuxième point commun entre les dossiers numéros 44 et 82.

2. Représentation cinématographique du système éducatif taïwanais

Plusieurs films du corpus offrent un aperçu éloquent de l'importance dont jouit l'éducation des jeunes dans la vie des Taïwanais. Les établissements scolaires sont les lieux de l'action d'une partie des films du corpus. « Le Goût de la pomme » (1983) et *Un été chez grand-père* (1984) ont chacun une ou deux scènes tournées dans une école primaire. Dans le premier, la fille aînée de Jiang Afa blessé part chercher ses deux petits frères à l'école. Elle voit son frère Jiang Aji réprimandé par une enseignante devant tous ses camarades parce qu'il n'a pas réglé des frais divers pour sa scolarité plusieurs mois après la rentrée scolaire⁴². Dans *Un été chez grand-père* (1984), on assiste à une cérémonie de fin d'études. Beaucoup d'élèves en uniforme et des adultes sont réunis dans une très grande salle. Une petite fille qui représente tous les diplômés, fait un discours en exprimant la tristesse de ce jour d'adieux et l'impatience de découvrir de nouveaux horizons. Ensuite les élèves chantent en chœur « Les Arbres verts du campus », la chanson de fin d'études par excellence. L'ambiance est émouvante et solennelle. Une partie des scènes de *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), *L'Histoire de Petit Bi* (1983) et *Graines de sésame* (1984), films qui suivent le développement personnel d'un ou

⁴⁰ Le titre chinois du film dit littéralement « le ciel du petit papa ».

⁴¹ KULING, *Xiaoyuan dang'an (Dossiers du campus)*, op. cit. p. 2-3.

⁴² Jiang Aji explique à l'enseignante qu'il a oublié d'apporter l'argent. Cette dernière est mécontente parce que la somme reste impayée depuis trois mois. Mais vu la misère de la famille Jiang, les parents du garçon n'ont certainement pas de quoi payer. Comment le professeur peut-il ignorer les conditions de vie de l'un de ses élèves ? L'épisode est absent de la nouvelle de Huang Chunming. La critique du réalisateur est manifeste.

d'une protagoniste de l'enfance à l'âge adulte, sont situées dans des établissements primaires et secondaires⁴³. Quant au film *Dossiers du campus* (1985), dont le système éducatif taïwanais est le sujet principal, son action se déroule dans un lycée, dans les endroits que fréquentent les lycéens, et où se croisent les professeurs, les élèves, les parents d'élève et le personnel de direction de l'établissement.

Dans tous les films qui dépeignent l'enfance ou l'adolescence des personnages, on les voit presque toujours apparaître en uniforme scolaire, quel que soit leur âge. Les jeunes taïwanais portent ces uniformes même chez eux. Mais les personnages adultes tels que Zheng Fengxi d'*Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978) et sa future épouse s'habillent aussi en uniforme universitaire lorsqu'ils se trouvent dans le campus. Vers la minute 98 de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), une série de photos en noir et blanc puis en couleurs défilent à l'écran avec le commentaire de Guimei en voix *off* pour résumer ce qu'il s'est passé pour la famille pendant le temps écoulé. Parmi les photos, il y a celle de Zhengfang en uniforme d'entraînement militaire (*junxunfu* 軍訓服) ; le cours d'entraînement militaire est un cours obligatoire pour tous les lycéens taïwanais. La dernière photo est une photo de famille prise le jour où les jumeaux Hou obtiennent leur diplôme de fin d'étude universitaire et où on les voit tous les deux en costume de licencié devant l'entrée principale de l'Université nationale de Taiwan. Outre les uniformes, tous les élèves portent le cartable réglementaire au nom de leur établissement. Le nom de l'école primaire se trouve également sur les casquettes des garçons et sur les bobs des jeunes filles, tous de couleur orange. En outre, les collégiennes et les lycéennes ont une coupe de cheveux au carré très courte⁴⁴.

Chaque cours débute par un rituel de classe, à l'école primaire comme à l'établissement secondaire. Un élève donne le mot d'ordre pour que ses camarades se lèvent ensemble, saluent le professeur d'une seule voix, puis s'assoient tous. Un rituel similaire met fin à une séance de cours.

Or, les éléments visuels qui font ressortir la particularité taiwanaise ne se limitent pas aux uniformes divers, au rituel de classe, à la cérémonie de la levée du drapeau, au culte des résultats scolaires et aux règlements intérieurs minutieux et presque spartiates. La taïwanité se révèle, aussi, dans les rapports entre camarades de classe, entre élèves et enseignants, entre

⁴³ On voit même le personnage Zheng Fengxi dans un campus universitaire.

⁴⁴ Il fallut attendre l'année 2005 pour que la règle commune aux établissements scolaires taïwanais concernant les coupes de cheveux des collégiennes et lycéennes soit définitivement abolie. Voir : « 64 wan zhongxuesheng fajin jiechu 64 萬中學生髮禁解除 (Levée de restriction sur les coupes de cheveux pour six cent quarante mille élèves de seconde) », *Pingguo Ribao* 蘋果日報 (*Apple Daily*) [en ligne], 25 juillet 2005. URL : <http://www.appledaily.com.tw/appledaily/article/headline/20050725/1931817> . [Consulté le 22 octobre 2017].

enfants et parents et entre personnes de sexes opposés, dans les manières d'enseigner et d'apprendre, dans l'ambiance de classe, dans les activités de loisir des jeunes, etc. Le film *Graines de sésame* (1984) montre, par exemple, vers la minute 47, une scène dont les spectateurs taiwanais sont familiers : la distribution des copies des examens mensuels (*yuekao* 月考). Dans une salle lumineuse équipée de tables et de chaises en bois de couleur sombre, ainsi que d'un grand panneau d'affichage au fond, se trouvent une trentaine d'écoliers et une enseignante. Les élèves portent tous des chemisettes blanches avec leur nom, numéro d'élève et nom de l'école brodés sur la poitrine. Les garçons portent un short bleu foncé et les filles une jupe blanche. Une partie de la classe, dont A Hui, reste assise, pendant que l'autre attend debout en file pour que l'enseignante remette individuellement les copies. Les élèves qui ont moins bien réussi à ce contrôle qu'au précédent reçoivent des coups de bâtons sur le dessus des mains. Après avoir été frappés, ils s'inclinent devant l'enseignante pour la remercier avant de regagner leur place. Un garçon explique au professeur que ses notes ont baissé parce qu'il doit aider son père au travail. L'enseignante le croit apparemment puisqu'elle lui donne moins de coups que son dû. Le passage qui dure un peu plus d'une minute, nous dévoile à la fois l'imprégnation des valeurs confucéennes représentée par le respect inconditionnel des élèves à l'égard de leur professeur, l'obsession des Taiwanais pour la réussite scolaire et l'usage des châtiments corporels.

L'Histoire de Petit Bi (1983) décrit plusieurs facettes de la vie collégienne taiwanaise. Les élèves nettoient et remettent en état le campus eux-mêmes ; ils enlèvent également les déchets pour les déposer dans l'endroit du campus réservé à leur retraitement. Comme le flirt est interdit et les fréquentations entre élèves de sexes opposés très surveillées, les jeunes gens timides échangent des billets très sobres par l'intermédiaire de leurs amis. On voit les élèves manger dans des gamelles en fer rectangulaires à la pause de midi dans la salle de classe. Les gamelles avaient été préalablement déposées, rangées par classe, dans des armoires chauffantes installées dans un local. À l'heure du repas, deux élèves vont chercher toutes les gamelles de la classe pour les ramener dans la salle et les distribuer. Un jour, en raison de ses problèmes comportementaux, Petit Bi est convoqué avec ses parents au collège. La famille est reçue par un homme dans une pièce dont on apprend par la suite qu'il s'agit du bureau de ce qu'on appelle en France « la Vie scolaire ». Sur les tables sont posés des piles de cahiers, de la fourniture scolaire et de grands verres d'eau munis d'un couvercle. Sur le tableau noir fixé au mur sont énumérées à la craie quelques activités scolaires programmées. À l'autre bout de la salle, deux femmes sont en train de prendre des notes sur des cahiers. L'enseignant expose les méfaits de Petit Bi et préconise le renvoi définitif du jeune héros, mais les parents plaident pour une solution plus clémentine. Finalement, la direction du collège offre à Petit Bi une chance de

« rédemption » et le nomme « chef du cérémonial » lors de la levée du drapeau en espérant que la fonction lui fera acquérir le sens de l'honneur et des responsabilités. Comme le spectateur le découvrira dans les minutes qui suivent, Petit Bi se prépare à cette tâche de manière très sérieuse et l'exécute avec beaucoup de solennité.

D. Ambiance taïwanaise

Parfois, ce qui fait penser à Taiwan n'est pas un élément isolé : ni un objet singulier, ni une chose spécifique, ni un événement historique, ni des personnes qui parlent une langue ou un dialecte particulier. Par exemple, le film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) fait très rarement entendre des noms de lieu taïwanais et compte souvent sur l'ambiance dépeinte dans les lieux où vivent des personnages pour faire reconnaître Taiwan aux spectateurs habitants de l'île.

La scène qui montre l'arrivée de Guimei à l'endroit où habitent Hou Yongnian et ses enfants vers 9 minutes 30 du film en est un bon exemple. Guimei rentre dans une petite cour entourée de murs en béton. Un morceau d'opéra taïwanais flotte dans l'air. À droite, on voit une maison en bois de style japonais devant laquelle sont garés deux vélos, un fauteuil en osier placé dans un coin contre le mur, et à gauche un arbre très grand et très vieux. Le sol est couvert de béton en mauvais état. Guimei se dirige en direction de la caméra, longe la maison, passe devant une entrée donnant accès à une cour intérieure et se trouve dans un passage étroit entre les maisons, où une femme assise sur un tabouret lave un enfant nu debout dans un grand bassin de fer. Guimei se renseigne en mandarin auprès de la femme pour savoir où habite Hou Yongnian, puis revient sur ses pas et rentre dans la cour intérieure. Pendant son déplacement, l'air d'opéra taïwanais cède peu à peu la place aux cris joyeux des enfants. Dans la cour, on voit des enfants qui jouent, une femme allume le feu dans un four rudimentaire et l'autre étend sa lessive. Les maisons entourant la cour ont toutes devant l'entrée principale cette *engawa*, une plate-forme surélevée en bois servant d'espace de transition entre l'extérieur et l'intérieur dans l'architecture japonaise. Dans la cour poussent de mauvaises herbes et quelques petits arbres auxquels on accroche des tiges de bambou pour suspendre du linge ; on voit des pots de toutes tailles vides ou contenant des plantes, des tonneaux en zinc, des meubles délabrés. Le bâtiment est en mauvais état avec des vitres cassées, des planches de bois qui manquent, sa base est envahie par la mousse et son revêtement de plâtre s'écaille. Il est impossible de savoir combien de familles sont installées dans cet ensemble de construction en bois. La taïwanité de la scène est révélée à la fois par l'architecture japonaise détériorée en raison du temps et de

l'insouciance des habitants de milieux sociaux modestes qui peinent à survivre, par le mandarin que parlent Guimei et la femme ainsi que par l'air d'opéra taïwanais. La taïwanité s'exprime ainsi par la promiscuité dans laquelle vivent des personnages et par l'amalgame d'éléments de nature hétérogène.

1. Enchevêtrement

Ce que l'on peut qualifier d'« ambiance taïwanaise », est d'abord l'impression de promiscuité et d'entassement confus que plusieurs œuvres du corpus cherchent à illustrer. Dans le film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), le logement de la cousine de Guimei baigne dans la même atmosphère que la première maison de Hou Yongnian. La famille de la cousine élit domicile dans un immeuble de deux étages dont les fenêtres illuminées et les va-et-vient à l'entrée indiquent qu'il compte de nombreux habitants. Pour aller de la cuisine à la pièce principale qui réunit la cousine, le mari de celle-ci, leurs enfants, madame Chai et Hou Yongnian, Guimei monte d'abord un escalier en bois, croise deux enfants qu'elle ne connaît peut-être pas⁴⁵ et ensuite emprunte un couloir où le chant d'opéra pékinois que l'on entendait déjà dans la cuisine devient très fort. Dans le couloir, on voit une femme en train de faire la cuisine et derrière elle est garé un vieux vélo. En bas de l'immeuble, beaucoup d'enfants jouent et des gens attendent autour des chariots des marchands ambulants. Dans l'espace très réduit du « salon », encombré de toutes sortes de meubles et d'objets, à part les fauteuils et tables basses qui équipent habituellement une pièce de séjour, on voit également un lit et plusieurs armoires. L'endroit est si petit que la cousine doit s'asseoir sur le lit ou se frayer un chemin pour servir aux convives des tranches de pastèque alors que les enfants se contentent de s'asseoir par terre dans un coin de la pièce. Toute la scène se déroule par ailleurs dans un brouhaha permanent. Les bidonvilles qu'on voit dans la troisième partie de *L'Homme-Sandwich* (1983), « Le Goût de la pomme », et dans le film *Graines de sésame* (1984), entourés d'immeubles modernes et noyé dans les bruits de circulation, sont deux autres exemples. Les deux œuvres montrent un labyrinthe de cabanes de fortune en planches et en tôle et de ruelles serpentant entre les baraques, avec du linge suspendu sous les avant-toits et des objets de tout genre jonchant le sol. Ça et là sont suspendues diverses enseignes : un panneau indiquant l'autorisation de la vente de tabac et d'alcool, et un petit poteau marqué de bandes colorées en spirales qui signale la présence d'un salon de coiffure. On voit par ailleurs dans *Graines de sésame* (1984), ici un marchand avec sa machine à riz soufflé (*baomihua* 爆米花), là un vendeur

⁴⁵ Ils ne se saluent pas.

au chariot rempli de cannes à sucre, et des habitants vêtus de tenues très diverses qui se livrent à leurs occupations.

Le lieu représenté peut être un quartier assez moderne, comme l'immeuble de sept étages qu'habitent Yunfang et Juanjuan dans le film *Fleur d'amour solitaire* (1985), dont les murs sont couverts de petits carreaux blancs et dont les balcons, soit protégés par des barreaux de fer soit aménagés en vérandas, laissent apercevoir les boîtiers extérieurs des climatiseurs. Au pied de l'immeuble, la rue avec ses voitures garées en désordre et le panneau d'un salon de coiffure (un peu inattendu dans ce quartier d'aspect résidentiel) a sans doute également un aspect familier pour les habitants de la capitale et ses visiteurs. La rue devant le restaurant Meizi où dînent Yunfang et Juanjuan est éclairée d'enseignes lumineuses représentant des caractères traditionnels en néon et est encombrée de voitures garées des deux côtés ; c'est une scène que l'on observe souvent dans les ruelles des quartiers commerciaux plutôt chics de Taipei⁴⁶. *Graines de sésame* (1984) montre, quant à lui, le paysage urbain de la Taipei contemporaine. La caméra suit les pas de l'héroïne A Hui pour nous fait découvrir son bureau très moderne, l'immeuble à façade vitrée où elle travaille, le restaurant chic où elle revoit son amour de jeunesse, et notamment les bruyantes avenues de Taipei où elle croise une foule de piétons et de voitures. Moins modernes et moins occidentalisées, les enseignes publicitaires spectaculaire comme celles montrées au début du film *L'Homme-Sandwich* (1983), peuvent faire tout autant penser à Taiwan.

On éprouve cette impression d'encombrement et de désordre notamment dans des scènes qui ont lieu dans des stands alimentaires et des petits restaurants au coin des rues, comme le stand où l'oncle de Kunshu boit son thé au début du film *L'Homme-Sandwich* (1983), le marché de nuit où Grands Yeux et le Jeune soupent dans le film *Puceau* (1984), le marché où A Hao, son fils et Jian déjeunent dans le film *Un char à bœufs pour dot* (1984), et, dans le film *Dossiers du campus* (1985), le restaurant qui ne propose que des rafraîchissements, *bingguoshi* 冰果室, dans lequel le héros Kang Dajun, la belle enseignante dont il est amoureux et ses élèves mangent des desserts à la glace pilées et boivent du jus de fruit. Les *jiujia* représentés sont des endroits qui traduisent le mieux cette ambiance de grande proximité étouffante quoique joyeuse, même si l'atmosphère y est plutôt malsaine.

L'impression de pêle-mêle ne se fait pas seulement sentir dans des tableaux de l'espace urbain ; les maisons closes où travaille Bai Mei dans *Les Jours passés à regarder la mer* (1983), et le village de la grand-mère de Juanjuan dans *Fleur d'amour solitaire* (1985), par exemple,

⁴⁶ À la minute 49.

donnent la même impression. Même si le cadre du village de pêcheurs est pittoresque avec ses maisons traditionnelles en briques à toiture grise, ses ruelles étroites et sombres, et un pont en forme d'arc enjambant un petit canal, la cour qu'habite la grand-mère, encombrée d'énormes tonneaux de bois, au sol jonché de copeaux et de planches, de débris partiellement couverts d'une bâche déchirée, avec du linge suspendu tout le long des avant-toits des maisons, est loin d'être un espace où règnent l'ordre, l'harmonie et la propreté.

Quoiqu'il soit possible de repérer des atmosphères similaires dans quelques passages des œuvres écrites, comme la nuit dans le *jiujia* Mayflower où Yunfang remarque la ressemblance de Juanjuan avec Wubao, sans doute le film est-il plus apte que l'œuvre écrite, grâce à l'image et à la bande-son, à rendre l'ambiance d'encombrement, de bruits, de désordre et d'animation permanente qui règne, et ainsi à laisser percevoir la taïwanité de la scène montrée.

2. Hétérogénéité

L'hétérogénéité de l'espace taïwanais est avant tout la conséquence des transformations des lieux au cours du temps par différents événements historiques. L'histoire moderne de Taiwan modifie le cadre, la manière d'être d'une personne, son rapport avec les autres, voire son allure. Le personnage de la grand-mère de Dongdong qui est coiffée avec un chignon à la japonaise et parle hakka dans *Un été chez grand-père* (1984) incarne l'aspect hétérogène de la société taïwanaise. Tout en témoignant du passé japonais de l'île, l'ambiance bien particulière qui imprègne la première visite de Guimei chez les Hou dans le film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) mentionnée plus haut, résulte aussi de la cohabitation de deux communautés taïwanaises, les Hoklo et les *waishengren*. Cette société où plusieurs communautés vivent ensemble est dépeinte à la fois dans des textes écrits du corpus ainsi que dans leurs adaptations. Certaines œuvres ont pour cadre la Taiwan d'un passé lointain, comme le roman *La Source* (1978) et le film homonyme, et d'autres la Taiwan du XX^e siècle.

a) *Société multicommunautaire*

Le roman *La Source* (1978) constitue un cas singulier parmi les œuvres de notre corpus. L'œuvre est celle qui met le plus l'accent sur l'origine de ses personnages. Une partie des immigrants sont originaires de villes côtières chinoises telles que Zhangzhou 漳州 et Quanzhou 泉州 : le chapitre 20 parle d'une série de conflits armés entre les gens de Zhangzhou et ceux de Quanzhou. Le père de Jiang Wan est, quant à lui, originaire de la grande région du sud-est de

la Chine qui regroupe les deux provinces côtières du Jiangsu et du Zhejiang⁴⁷, au nord du Fujian⁴⁸. Le marchand Wu Duan est Cantonais⁴⁹, tout comme la famille de Wu Linfang. Enfin, *La Source* de Zhang Yi est aussi l'une des rares œuvres de la littérature taïwanaise à présenter en outre des personnages Hakka et des aborigènes.

Outre l'atmosphère tumultueuse, la scène de la soirée de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) montre aussi que le *jiujia* Mayflower est un lieu qui réunit des personnes de différentes origines dont les milieux sociaux sont radicalement opposés. Il y a des clients japonais, mais également des clients *waishengren* dont quelques anciennes connaissances de Yunfang à Shanghai, ces « personnalités venant du continent »⁵⁰ auxquelles Yunfang est censée tenir compagnie. Parmi les prostituées, il y a des *waishengren* comme Yunfang et des Hoklo comme Juanjuan⁵¹. Le Mayflower est fréquenté par des voyous comme Ke Laoxiong, un Hoklo, voire géré par eux. Il est très probable que le hoklo y soit une langue couramment utilisée puisque Yunfang désigne les serveuses de bar par le terme en hoklo, *siau tsa-boo*. Mais on n'y entend pas que le hoklo. Tandis que Yunfang chante des airs d'opéra pékinois pour les clients *waishengren*, Juanjuan et d'autres *jiunü* entonnent des chansonnettes taïwanaises⁵², et les paroles en japonais, en hoklo et en mandarin se mêlent. On imagine bien que le Mayflower historique baignait dans la même ambiance sonore que celle du Mayflower fictionnel.

Or, l'espace où vivent les personnages du roman *La Source* (1978) et le Mayflower de « Fleur d'amour solitaire » (1970) ne sont pas les seuls endroits décrits dans les œuvres littéraires taïwanaises où l'on voit se côtoyer des personnes d'origines différentes et où règne ce multilinguisme. En limitant notre champ de recherche aux œuvres du corpus, nous pouvons déjà relever plusieurs exemples. L'abondance du vocabulaire hoklo dans *Premier faux pas* (1979) suggère que Masha, le héros du roman, est Hoklo. Sumei, sa future épouse, à côté de laquelle il travaille dans une usine est Hakka⁵³. Le village de garnison de la nouvelle « L'Histoire de Petit Bi » (1982) n'est pas un univers composé uniquement de *waishengren* de différentes provinces, coupé du monde des Taïwanais de souche qui les entourent ; au moins

⁴⁷ *Jiang-Zhe ren* 江浙人 (ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*, p. 46).

⁴⁸ Le patron de la teinturerie parle hoklo et mandarin, mais aucune autre information ne vient attester qu'il est Hoklo.

⁴⁹ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁰ En chinois, *cong dalu lai de laoyemen* 從大陸來的老爺們 ». Le terme « *laoye* 老爺 » ici est probablement utilisé pour désigner les hauts fonctionnaires ou les notables. Voir : BAI Xianyong, « *Gulianhua (Fleur d'amour solitaire)* », p. 144.

⁵¹ Juanjuan est sans aucun doute Hoklo puisqu'elle parle couramment et naturellement hoklo.

⁵² BAI Xianyong, « *Gulianhua (Fleur d'amour solitaire)* », p. 145.

⁵³ LIU Jinjun, 1978, *Cuowu de di-yi bu (Premier faux pas)*, Taipei, Lianya, p. 220.

deux Taïwanais de souche y habitent, madame Bi et Petit Bi. Le hoklo est donc parlé au sein de ce lieu qu'on pouvait croire « réservé » aux continentaux. Tandis que le mari de Yingying dans « Les Jours passés à regarder la mer » (1967), est *waishengren*, l'Américain de la nouvelle « Brigands des ténèbres » (1987) est aborigène. Xiaoqi de « Le Chapeau de Xiaoqi », est fille d'un militaire continental. L'héroïne dans « Bambou vert » (1977) est, quant à elle, née d'un mariage mixte entre un *waishengren* et une Hakka.

La représentation de la coexistence entre personnages issus de différentes communautés est encore plus fréquente dans les films. Outre les adaptations des œuvres mentionnées dans le paragraphe précédent, on voit aussi la cohabitation de personnages d'origines diverses dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) qui adapte un roman sur la communauté *waishengren*. La présence des personnes d'autres communautés peut être suggérée dans les films par des paroles prononcées dans une langue particulière ou par des accents spécifiques. Dans *Boss Noballs* (1989), tandis que l'intendant de l'université⁵⁴ et un professeur militaire que le « patron sans boules », Jinshui, rencontre lors de sa visite à la faculté de médecine de son fils adoptif, parlent tous les deux mandarin sans accent hoklo, le professeur de médecine de son fils parle mandarin avec un accent hoklo prononcé. On peut encore mentionner le film polyglotte par excellence, *La Cité des douleurs* (1989). Même dans une œuvre où le hoklo est prédominant comme « La Grande poupée du fils » (1983) de Hou Hsiao-hsien, on discerne également la présence quoique discrète d'un homme qui parle mandarin dans la scène de la distribution de la farine⁵⁵.

b) Vivre avec les autres

La vie commune de ces personnes de différentes communautés n'est pas toujours facile, comme le montre le roman *La Source* (1978), seule œuvre du corpus où l'on voit coexister les aborigènes, les Hakka, les Hoklo et des Chinois originaires d'autres régions continentales.

Entre les Han et les aborigènes

Après la levée des restrictions sur l'immigration, l'afflux de Chinois du continent a vite saturé les terres disponibles. Les nouveaux arrivants étaient contraints de s'aventurer dans les territoires montagneux moins accessibles et officiellement réservés aux aborigènes. L'attitude des pionniers Han des XVIII^e et XIX^e siècles face aux aborigènes ne devait pas différer

⁵⁴ *Zongwuzhang* 總務長.

⁵⁵ Cf. la page 127 de la présente étude.

fondamentalement de celle de leurs prédécesseurs. John E. Wills Jr. a cité l'observation de deux Hollandais qui avaient visité un village aborigène en 1623 :

« *Every house had one or more Chinese lodgers, whose main business was the purchase of deer skins and dried deer meat "for a trifle, because they [the aborigines] have no knowledge of money". The Chinese made the aborigines provide them with food, threatening to cut off their supply of salt if they did not do so.* »⁵⁶

Il existe des récits similaires dans le roman. Qiu Gou, un jeune Han qui a grandi chez les aborigènes, énumère les méfaits des Han : contrairement aux aborigènes, ces derniers chassent les biches gravides parce que les fœtus se vendent bien ; ils vendent des armes à feu défectueuses aux aborigènes, ne paient pas les peaux de daim livrées et leur volent leurs femmes ; pour Qiu Gou, les Han sont tout simplement vicieux. Tout en faisant le même constat, le marchand Wu Duan a des remarques encore plus dévastatrices sur les Han :

« En quoi peut-on dire que les montagnards sont réellement différents des Han ? Si ce n'est qu'ils vivent en marge de la civilisation depuis toujours et ne sont pas tout à fait comme nous. Même s'ils ne lisent pas les écrits des sages, ils ne font pas volontairement du mal. Par contre, les gens des plaines ont bien fait des études, mais ils sont fourbes et sournois et donc dix fois pires. Je préfère largement la compagnie des montagnards et c'est pourquoi j'ai même épousé l'une d'entre eux. »⁵⁷

Les rumeurs sur les vices des Han ne sont pas que des calomnies puisque très vite Wu Linfang va lui-même devenir leur victime. Un garde-frontière a assassiné un aborigène et a jeté le cadavre dans la rivière. Face aux cris de vengeance des aborigènes, il essaye de persuader les colons qu'il s'agit d'un prétexte de la part d'aborigènes assoiffés de sang et qu'il faut prévenir leur attaque en les tuant tous. Quant à Wu Linfang qui cherche à défendre les aborigènes, le garde le décrit comme un dépravé, que sa femme trompe avec Qiu Gou. De manière générale, les aborigènes inspirent aux Han des sentiments complexes mêlés de peur et de mépris. Lorsque par dépit, Qiu Gou déclare devant les villageois qu'il n'est pas Han, les enfants de Shiweiqiangu lui jettent des pierres en l'insultant et en l'appelant « Barbare ! barbare ! »⁵⁸.

Or les aborigènes ne sont pas seulement des personnages de récits bucoliques. Il existe dans le roman une réelle réflexion, menée à travers Wu Linfang et Qiu Gou, sur le sort de ces « nobles sauvages », sur le dilemme qu'ils doivent affronter face au progrès et à la modernité ainsi que sur les rêves pionniers des colons. À mesure que le défrichage avance, la distance

⁵⁶ WILLS John E. Jr., « The Seventeenth-Century Transformation : Taiwan Under the Dutch and the Cheng Regime », art. cité, p. 88.

⁵⁷ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, op. cit., p. 90. Il s'agit de la première rencontre entre Wu Linfang et Wu Duan. L'épouse de Wu Duan s'appelle Xifuluo.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 136.

entre les deux amis et entre les aborigènes et les colons se fait toujours plus grande, jusqu'au jour où surpris et consterné, Wu Linfang se rend compte qu'aux yeux des enfants aborigènes, il est devenu en quelque sorte un monstre qui leur fait peur et qu'il ne revivra plus le temps où il écoutait des aborigènes jouer de leur harmonica en bambou⁵⁹.

Entre les Hoklo et les Hakka

Quoique jouant un rôle narratif moins important, les conflits incessants et sanglants entre les différents groupes de Han jalonnent le récit du roman *La Source* (1978). Il s'agit pour la plupart de luttes armées attisées par des rivalités intercommunautaires. Historiquement, avec les rébellions antigouvernementales généralisées, c'est en effet l'un des aspects les plus documentés et commentés de l'histoire de Taiwan sous les Qing. Sur ce point, l'analyse de John R. Shepherd est éclairante :

« The migrants to Taiwan also brought with them traditions of violence and self-defense. The communities of China's southeastern coast are famous for their feuding clans and lineages, and the turbulent history of the dynastic interregnum on the coast in the seventeenth century no doubt reinforced local tradition of violence. Migrants arriving in Taiwan knew how to defend themselves if conditions required, and how to employ violence to obtain advantage. »⁶⁰

Dès le début du roman, le père de Wu Linfang, qui travaille sur le ponton du port est entraîné malgré lui dans une querelle entre les ouvriers hakka et hoklo et est obligé de fuir d'urgence avec sa famille pour s'installer à Nanshi, bourg situé au pied des montagnes et entouré de villages aborigènes.

Dans presque tous les endroits occupés par les Han et cités dans le roman vivent des Chinois d'origines diverses. « Presque », car il semble que dans les villages frontaliers du territoire aborigène se regroupent des personnes venant des mêmes régions de Chine, comme le village hakka de Shiweiqiang. Certes, il existe quelques allusions discrètes aux bagarres sanglantes entre les Hoklo originaires de Quanzhou et ceux de Zhangzhou comme celle de la page 48 de l'édition de 2010, mais seul le conflit entre les Hoklo et les Hakka est significatif sur le plan narratif. Les Hoklo sont souvent décrits comme des gens agressifs voire bestiaux. À plusieurs reprises, ils persécutent les Hakka sans raison : ils menacent le père de Wu Linfang et chassent la famille de Wu Duan et ses amis hors de la ville où ils vivent, après avoir commis des atrocités comme le viol collectif de sa femme. Malgré une mixité sans doute contrainte dans beaucoup d'endroits de Taiwan, les individus cherchent à éviter d'avoir affaire à d'autres

⁵⁹ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁰ Shepherd John. R., « The Island Frontier of the Ch'ing, 1684-1780 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 128.

communautés. Par exemple, le pillage des bandits a convaincu Wu Linfang de l'importance d'une défense commune, mais,

« Les gens de Yiminpu disent : Pas d'association avec les Hoklo de Zhangzhou et de Quanzhou. Ceux de Hazaishi disent : Pourquoi travaillons-nous avec les villages des Hakka ? [...] Les Zhangzhou ne veulent pas s'associer avec les Quanzhou, les Hoklo ne veulent pas coopérer avec les Hakka, non ! non ! non ! [...]»⁶¹.

Ensuite, Wu Linfang n'arrive pas à vendre sa terre pour payer à Qiu Gou le « droit » d'extraire du pétrole puisque les gens d'autres communautés ne veulent pas acquérir un terrain voisin des champs des Hakka⁶². L'exemple le plus révélateur est la recherche d'une nourrice pour Tingzhao, le deuxième fils, après la mort de Jiang Wan. Wu Linfang est obligé de faire appel à une femme hoklo habitant à des kilomètres de Shiweiqiang car il n'a pas pu en trouver une chez les Hakka. Dès que la femme entend que Wu Linfang parle hakka, elle décline sa demande et ne finit par donner son accord qu'après que le pauvre père l'a implorée à genoux, son bébé dans les bras. Néanmoins, la nouvelle contrarie de nombreux villageois de Shiweiqiang parce que « Mieux vaut mourir de faim que boire du lait d'une femme d'un autre pays (natal) ! »⁶³

Aucune autre œuvre du corpus, textes écrits ou films, ne consacre autant d'attention que le roman de Zhang Yi à décrire la cohabitation entre les Hakka et les Hoklo. Même l'adaptation *La Source* (1980) n'aborde guère le sujet. La majorité des œuvres du corpus raconte des histoires des Hoklo et passe sous silence la présence des Hakka à Taiwan. On assiste toutefois à une scène presque comique dans *Premier faux pas* (1979), dans laquelle Masha compte sur l'interprétariat de Sumei pour demander sa main auprès de ses parents qui ne parlent que hakka. A la minute 79 de *La Cité des douleurs* (1989), on entend également une femme téléphoner à la clinique d'un médecin hakka pour l'appeler au chevet du troisième frère de Bun-tshing gravement blessé. D'autre part, dans les œuvres dont l'action a lieu au sein de la communauté hakka, comme dans les deux textes, « Bambou vert » (1977) et « Vacances de An'an » (1983), ainsi que dans leur adaptation *Un été chez grand-père* (1984), les habitants du village ne paraissent pas fréquenter les Hoklo. Certes, le rapport entre les Hakka et les Hoklo a sans doute évolué depuis l'époque du récit publié de *La Source* (1978). Et, rien ne nous permet de parler de mauvaise entente entre les deux communautés. Cependant, elles choisissent visiblement de vivre chacune de son côté.

⁶¹ Wu Linfang confie son exaspération à sa femme dans ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, op. cit., p. 205.

⁶² *Ibid.*, p. 324.

⁶³ *Ibid.*, p. 280-281.

Entre les *benshengren* et les *waishengren*

De manière générale, la cohabitation entre les Taïwanais de souche et les *waishengren* décrite dans les œuvres du corpus semble en revanche à la fois pacifique et cordiale. *La Cité des douleurs* (1989) qui dépeint la tension très forte entre les *benshengren* et les Chinois du continent, et parfois la haine de la part des Taïwanais de souche à l'égard de ces derniers, notamment autour de l'Incident du 28 février 1947, montre toutefois que le troisième frère de Bun-tshing travaille avec les Shanghaiens, et Bun-tshing et ses amis accueillent dans leur groupe un Chinois du continent qui ne parle que mandarin. Pour ce qui concerne les œuvres dont l'action est censée avoir lieu dans les années ultérieures, on voit des couples mixtes se former.

Une différence de taille entre le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) et son adaptation réside dans le fait que le film de Zhang Yi ne montre pas un monde homogène de *waishengren* contrairement au roman de Xiao Sa. Dans le film, la rencontre entre l'héroïne Guimei et son futur mari Hou Yongnian est organisée par madame Chai, une Hoklo qui a épousé un *waishengren*. Dans la nouvelle « Les Jours passés à regarder la mer » (1967) et son adaptation, l'amie de l'héroïne Bai Mei s'est également mariée avec un ex-commandant originaire de la Chine du nord. On voit encore un couple mixte dans la nouvelle « L'Histoire de Petit Bi » (1982) et dans son adaptation. Ces trois mariages mixtes ne sont pas des cas exceptionnels. En effet, une proportion importante des immigrants chinois de 1949 sont des militaires de sexe masculin⁶⁴ qui sont soit célibataires soit mariés mais qui n'ont pas pu amener leur femme et leurs enfants à Taiwan. Voyant tous les contacts avec les habitants de la Chine continentale interdits par le gouvernement⁶⁵, ces hommes se rendent finalement compte que leur séjour dans l'île n'est pas vraiment « temporaire », si bien qu'une partie d'entre eux finit par se décider à y fonder une famille. On ne dispose pas de statistique sur le nombre de militaires qui ont épousé une Taïwanaise de souche ou une aborigène, mais de toute évidence, l'homogénéité de la population des villages de garnison est largement exagérée. La romancière Zhu Tianwen est elle-même née d'un père *waishengren* et d'une mère Taïwanaise de souche.

Le mariage mixte de leur fille un militaire *waishengren* ne paraissait pas séduire les familles taïwanaises de souche et un mari *waishengren* ne semblait pas être considéré comme

⁶⁴ TANG Yiting 唐儀庭, *Cong juancun nüxing guandian kan zuqun rentong zhi chuancheng yu bianhua* 從眷村女性觀點看族群認同之傳承與變化 (*Continuation and Variation of the Intergenerational Identity Transmission : From the Viewpoint of Women in the Communities of Military Families*), Mémoire de master en Psychologie, Shixin Daxue, Taipei, 2013, p. 20.

⁶⁵ La restriction des échanges entre les populations des deux rives du Déroit de Taiwan fut progressivement assouplie après la levée de la loi martiale en 1987.

un bon parti. Pour les nouveaux arrivants *waishengren*, la quête d'une épouse relevait souvent du parcours du combattant⁶⁶. Alors que les hommes les plus extravertis essayaient d'aborder les jeunes Taïwanaises lors de leurs permissions, les timides comptaient sur l'aide d'amis et de connaissances. Le montant élevé du *pinjin*, argent offert par le fiancé à la famille de la fiancée, posait problème aux militaires souvent assez pauvres. Un couple amoureux devait presque toujours affronter l'opposition farouche des parents de la jeune fille⁶⁷. Bien que le soupirant pût parfois compter sur l'aide de sa bien-aimée pour contourner la difficulté présentée par le *pinjin*, ce n'était pas le cas pour ceux qui optaient pour un mariage arrangé. Le *pinjin* était la raison qui contraignait beaucoup d'entre eux à renoncer au mariage et d'autres à se marier avec des Taïwanaises qui se trouvaient en bas de l'échelle sociale, comme madame Bi⁶⁸ et Yingying dans « Les Jours passés à regarder la mer » (1967). La réticence des familles taïwanaises de souche face au projet de mariage avec les *waishengren* ne peut pas être attribuée à une simple méfiance voire à une hostilité vis-à-vis d'autres communautés comme le montre *La Source*. Le traumatisme subi par une grande partie des Taïwanais de souche pendant les premières années de la rétrocession, le régime autoritaire ainsi que la politique culturelle et linguistique adoptée par le gouvernement du KMT durant des décennies ont pu faire naître du ressentiment chez les *benshengren*. Mais on ne trouve guère, dans les œuvres romanesques écrites avant la levée de la loi martiale, d'histoires évoquant l'oppression des *benshengren* par les *waishengren*, l'antagonisme des deux communautés, ou des récits exprimant de l'animosité anti-*waishengren*. La censure ou une forme d'autocensure peuvent-elles en être la cause ? Il est cependant impossible d'attribuer la réticence des auteurs uniquement à l'ambiance politique de l'île avant l'ère démocratique. Car, contrairement à la rancœur des aborigènes contre les Taïwanais non-aborigènes effectivement évoquée avec de plus en plus de franchise après les années quatre-vingt⁶⁹, nous avons du mal à repérer des textes publiés et des films sortis à la période démocratique qui mettent l'accent sur les conflits entre les *benshengren* et les *waishengren*.

Quant au prétendu mépris de la part des *waishengren* envers le hoklo ou les Taïwanais de souche⁷⁰, la littérature taïwanaise reste tout aussi « discrète ». Madame Bi de la nouvelle «

⁶⁶ MA Xiaolan, « Women » da cong juancun lai : juancun shenghuoshi de kaocha, op. cit., p. 47-53.

⁶⁷ La mère de Zhu Tianwen avait été obligée de fuir de la maison parentale et de laisser ses parents, notables d'une petite ville de campagne paisible, affronter le scandale.

⁶⁸ MA Xiaolan, « Women da cong juancun lai » : juancun shenghuoshi de kaocha, op. cit., p. 49.

⁶⁹ C'est le cas des textes de Liglav A-wu 利格拉樂·阿鳩, écrivain née en 1969, dont le père est un vétéran continental et la mère une aborigène, et qui a grandi dans un village de garnison. Mais ses œuvres ne font pas l'objet de la présente étude.

⁷⁰ Le passage des pages 168-169 dans PINO Angel, « Taïwan, la littérature des villages de garnison », art. cité, offre une bonne illustration des reproches adressés aux *waishengren* pour leur refus d'apprendre le hoklo et le hakka.

L'Histoire de Petit Bi » (1982) semble être aussi respectée que n'importe quelle femme du village malgré le fait qu'elle ait donné naissance à un enfant hors mariage et qu'elle ait dû travailler comme entraîneuse de bar après que le scandale l'eut obligée à quitter son emploi dans une usine fabriquant des objets destinés à l'exportation. La société taïwanaise des années soixante était très traditionnelle et conservatrice, on pourrait même la qualifier de misogyne⁷¹. Il n'est pas difficile d'imaginer le regard ordinaire porté sur une femme dans la situation de madame Bi. Mais monsieur Bi ne manque jamais de prévenance envers elle avant et après leur mariage. Il honore la coutume des fiançailles en préparant le *pinjin*. Ce n'est pas un détail insignifiant. Le respect du rituel et l'offre d'un *pinjin*, sont un signe de considération envers la mariée et sa famille dans la tradition taïwanaise. Monsieur Bi prépare avec un soin similaire les funérailles de sa femme. Quant à la narratrice, elle décrit madame Bi avec tendresse et estime : madame Bi ne jacasse pas, elle passe son temps à faire le ménage pour que sa maison soit parfaitement tenue, c'est une mère aimante et une épouse attentionnée, etc. Il est peu probable, par ailleurs, que l'enfant et sa mère auraient été mieux acceptés dans une famille de Taïwanais de souche⁷².

Nous pouvons trouver des passages dans les œuvres romanesques taïwanaises qui décrivent la manière dont un ou une *waishengren* sont vus par un personnage taïwanais de souche. Revenons à la scène des retrouvailles entre Bai Mei et Yingying dans la nouvelle « Les Jours passés à regarder la mer » (1967). Après que Yingying très émue a échangé quelques mots avec son amie Bai Mei, l'homme qui se tenait tout ce temps derrière Yingying avance d'un pas pour se placer à côté d'elle. Il a la cinquantaine et un air honnête et généreux : « Il mit son bras droit, de manière maladroite mais plein de tendresse, autour des épaules de sa femme qui semblait attristée par l'injustice qu'elle avait soufferte et lui offrit une consolation infinie. » Voyant le visage bienveillant du mari de Yingying, Bai Mei comprend que le passé est

⁷¹ Voir : BING Kezhen *Zou zai jiyi bianyuan de nüren – jiagong chukou qu nügong de laodong shengming jingyan*, art. cité. L'étude de Bing Kezhen nous renseigne beaucoup sur ces usines et les ouvrières qui y travaillent. Avant tout, les ouvrières étaient considérées comme des personnes peu éduquées. Beaucoup de Taïwanais croyaient que la relative liberté dont jouissaient ces jeunes salariées qui ne vivaient plus sous le toit familial et sous l'autorité parentale, à la différence de celles qui restaient à la campagne, les poussait à la débauche. Par conséquent, de nombreux parents hésitaient à laisser leurs fils fréquenter et encore moins épouser une ouvrière.

⁷² Les femmes sont défavorisées dans la société chinoise traditionnelle en raison de la structure patriarcale et patrilinéaire. L'inégalité homme-femme est plus marquée encore dans les provinces du sud-est, dont celle du Fujian, lieu d'origine des Hoklo de Taiwan. Parmi les très nombreuses études sur la discrimination sexuelle dans la société chinoise, on peut consulter l'ouvrage récent d'Isabelle Attane (ATTANE Isabelle, *En espérant un fils - La masculinisation de la population chinoise*, Paris, INED, 2010). Lors du colloque « Voisinage et altérité en littérature et autres disciplines » organisé à l'Inalco les 8 et 9 novembre 2018, monsieur Aboubakr Chraïbi a enrichi notre réflexion sur le sujet en évoquant une autre lecture du suicide de madame Bi : c'est ce geste très fort de la mère qui a permis à Petit Bi d'accepter la communauté des *waishengren* et lui a donné la volonté de s'y intégrer. L'idée est intéressante, mais les auteurs des textes de notre étude nous semblent s'intéresser plutôt au rapport parents-enfant, au développement personnel des adolescents et, dans une moindre mesure, à la condition des femmes.

réellement du passé pour son amie. C'est cet homme venant du nord de la Chine qui rend sa dignité à la jeune femme vendue à une maison close à l'âge de 14 ans par son père adoptif (comme Bai Mei), certainement de souche taïwanaise. Sous la plume d'un important écrivain de littérature *xiangtu*, lui-même un Taïwanais de souche, « l'Autre » venant de la Chine continentale est loin d'être perçu comme un être menaçant ou indésirable. Le mari de Yinyin dans l'adaptation, qui parle peu, sourit timidement et regarde sa femme avec tendresse et admiration, est tout aussi gentil et aimable. Est-ce un cas isolé ?

Parmi les dix-neuf œuvres écrites du corpus, hormis *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) et « L'Histoire de Petit Bi » (1982) qui racontent chacune l'histoire d'une famille qualifiée de *waishengren*, et « Les Jours passés à regarder la mer » (1967) que nous venons d'aborder, on compte encore trois autres textes ayant des *waishengren* pour personnages principaux ou secondaires : « Fleur d'amour solitaire » (1970), *Rue des Osmanthes* (1977) et « Bambou vert » (1977). Il n'existe pas d'œuvre du corpus hormis « Les Jours passés à regarder la mer » (1967) dans laquelle un personnage *benshengren* confie ce qu'il pense d'un *waishengren*, mais nous pouvons tout de même nous faire une idée de l'entente entre les deux communautés.

Yunfang de « Fleur d'amour solitaire » (1970) fait partie des réfugiés chinois de 1949 et travaille dans un *jiujia* où se mélangent les Taïwanais de souche et les *waishengren*. Comme l'auteur de la nouvelle connaît personnellement le *jiujia* Mayflower de Taipei, le côtoiement des individus des deux communautés dépeint dans l'œuvre est sans doute assez proche de la réalité. Nous avons l'impression que, d'après la nouvelle, la cohabitation des deux populations se passe plutôt bien. Par ailleurs, l'aspect le plus important du personnage de Yunfang, surtout pour ce qui concerne notre présente étude, est probablement son identité de *waishengren*. La chercheuse Zeng Xiuping constate qu'il n'existe dans tout le recueil *Gens de Taipei* aucun autre personnage qui se dise « personne des provinces de l'extérieur »⁷³. Mais, avant tout, Yunfang n'est « de l'extérieur » que du point de vue des Taïwanais de souche. Tout fin observateur de la société chinoise serait sans doute d'accord avec André Chieng selon lequel le « Chinois établit une distinction très nette entre les membres de son entourage et ceux qui n'en font pas partie, entre son intérieur et son extérieur, (...) »⁷⁴ Cependant, exilée dans cette terre où rien

⁷³ ZENG Xiuping 曾秀萍, « Liuli aiyu yu jiaguo xiangxiang : Bai Xianyong tongzhi xiaoshuo de "yiguo" lisan yu rentong zhuanbian (1969-1981) 流離愛欲與家國想像：白先勇同志小說的“異國”離散與認同轉變 (1969~1981) (The Diaspora and Identity Transformation in Pai Hsien-Yung's Homosexual Fictions (1969-1981)) » dans Chen Fangming et Fan Mingru (eds.), *Kua shiji de liuli - Bai Xianyong de wenxue yu yishu guoji xueshu yantaohui lunwenji* 跨世紀的流離 – 白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集 (*Errance de deux siècles – Actes du colloque sur les œuvres et l'art de Bai Xianyong*), Yinke, 2009, p. 82.

⁷⁴ CHIENG André, *La Pratique de la Chine*, Paris, Grasset, 2006, p. 248.

ne lui est familier et loin des siens, une femme qui se situe au bas de l'échelle sociale comme Yunfang doit affronter davantage de difficultés et de dangers que les autres immigrés⁷⁵. En acceptant l'étiquette de *waishengren*, Yunfang met en évidence sa lucidité et sa confiance. La remarque de Yunfang citée plus haut⁷⁶ sur son relatif succès professionnel témoigne à la fois de sa volonté de s'intégrer dans la société locale et de la position de faiblesse des immigrés de 1949 à Taiwan.

Dans la nouvelle, le désir de Yunfang de s'installer définitivement à Taiwan s'exprime plus clairement encore à travers sa décision d'acheter un appartement pour y vivre avec Juanjuan⁷⁷. En réalité, Juanjuan lui rappelle Wubao, qui s'était suicidée 15 ans plus tôt. Wubao âgée de 14 ans avait été vendue à l'endroit où travaillait Yunfang à Shanghai. Yunfang éprouvant un « amour maternel »⁷⁸ pour cette fille beaucoup plus jeune qu'elle, s'était liée d'amitié avec elle et était devenue son « mentor ». Elles nourrissaient le projet d'acheter un jour un logement, de libérer, contre argent, une petite fille encore vierge d'une maison close et de fonder ainsi une famille, « *cheng jia* 成家 »⁷⁹. Mais les violences de Hua San, un opiomane, avaient poussé Wubao à se donner la mort⁸⁰. Sa rencontre avec Juanjuan la fait revenir à son idée et elle finit par réaliser le projet envisagé avec Wubao. Le jour de leur emménagement, Yunfang utilise justement le terme « notre *jia* », « notre foyer », pour désigner l'appartement.

Le vœu de Yunfang de « fonder une famille » constitue l'un des points de la nouvelle qui intéressent le plus les chercheurs. Ouyang Zi 歐陽子 est la première chercheuse qui, dans un article influent, « “Gulianhua” de youshen aimei hanyi yu zuozhe de biaoqian jiqiao 〈孤戀花〉的幽深曖昧含義與作者的表現技巧 (Sens occulte et ambiguïté de “Fleur d'amour solitaire” et technique d'écriture de l'auteur) », a évoqué l'homosexualité de Yunfang⁸¹. L'idée

⁷⁵ L'universitaire regrette l'absence d'études sur le problème et estime qu'il s'agit d'une piste à explorer.

⁷⁶ Voir p. 107 et p. 108.

⁷⁷ Comme la période « du passé » de Yunfang ne se situe pas à Shanghai dans l'adaptation, l'héroïne du film n'a pas d'amie morte sur le continent à pleurer et peu de passé continental à se remémorer. Elle ne donne en effet aucune impression de considérer qu'elle a un foyer ailleurs qu'à Taiwan.

⁷⁸ Dans le texte : « *muxing de Tenglian* 母性的疼憐 ». (BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d'amour solitaire) », p. 151.)

⁷⁹ Rappelons que le caractère *jia* signifie à la fois « foyer », « maison familiale » et « famille ».

⁸⁰ La narratrice ne précise pas le type de rapport qu'entretient Wubao avec Hua San. Est-il un client ou un proxénète ? Pourquoi au lieu de s'enfuir loin de lui, Wubao se contente-t-elle de répéter à Yunfang qu'elle va le hanter une fois morte ? Quelle emprise exerce-t-il sur elle ? Toutes ces questions restent sans réponse.

⁸¹ OUYANG ZI 歐陽子, « “Gulianhua” de youshen aimei hanyi yu zuozhe de biaoqian jiqiao 〈孤戀花〉的幽深曖昧含義與作者的表現技巧 (Sens occulte et ambiguïté de “Fleur d'amour solitaire” et technique d'écriture de l'auteur) » dans *Wang - Xie tang qian de yanzi* 王謝堂前的燕子 (*Hirondelles qui volent devant les palais des familles puissantes*), Taipei, Erya, 1976, p. 141-162. Il s'agit du premier ouvrage de critique entièrement consacré

de « fonder une famille » fait partie des raisons qui conduisent Ouyang Zi à conclure à une orientation lesbienne de Yunfang⁸². Quoique l'homosexualité de Yunfang ne joue, selon Ouyang Zi, qu'un rôle assez secondaire dans la narration, cet aspect du personnage devient le centre d'intérêt de nombreux chercheurs taiwanais depuis la montée en puissance des études de genre. Zhu Weicheng souligne que chez Bai Xianyong les couples homosexuels réunissant un *waishengren* et un Taïwanais de souche, — dans le cas de « Fleur d'amour solitaire » (1970), Yunfang et Juanjuan —, sont plus aptes que les couples hétérosexuels à franchir la frontière qui sépare les communautés et à se débarrasser de la nostalgie du continent pour se tourner vers l'avenir⁸³. Les remarques de l'universitaire sur le lesbianisme de la nouvelle convergent alors avec celles sur l'imaginaire national⁸⁴. Cependant, les qualités *benshengren* et *waishengren* des personnages ne semblent pas avoir de prise sur la relation, lesbienne ou non, que Yunfang entretient avec les deux jeunes femmes, ou sur son rapport avec les autres personnages du *Mayflower*, que ce soient le patron, les prostituées, les clients ou le musicien Lin Sanlang.

Dans le roman *Rue des Osmanthes* (1977), Huichi a épousé en secondes nocés une jeune Shanghaïenne, Yicui. Tihong apprécie beaucoup sa belle-fille *waishengren* mais méprise la première femme de Huichi, pourtant fille d'une prestigieuse famille taiwanaise de souche. De son côté, Yicui se comporte en belle-fille zélée et digne : une fois mariée, elle se met aussitôt à apprendre le hoklo si bien qu'elle arrive à échanger avec Tihong un mois plus tard.

aux œuvres de Bai Xianyong. Le livre se compose de quatorze chapitres que Ouyang Zi a rédigés sur chacune des quatorze nouvelles du recueil *Gens de Taipei*.

⁸²Ouyang Zi discerne une certaine masculinité chez Yunfang puisque cette dernière est surnommée « Commandant en chef ». Sa virilité se voit également, selon la chercheuse dans le fait que, pour Yunfang, travailler dans un milieu dominé par les voyous ne l'impressionne pas, car, « Comme j'avais roulé ma bosse avec les mâles, j'avais l'habitude des cas difficiles. » (Traduction de André Lévy, dans BAI Xianyong, « Fleur d'amour solitaire », p. 149.) Ensuite, d'après Ouyang Zi, Yunfang déteste les hommes. La chercheuse note que, lorsque l'héroïne menace avec une paire de ciseaux son concubin de l'époque qui veut lui arracher les bracelets de Wubao pour les vendre et rembourser ses dettes, il la traite de « sale pute », en chinois « *biaozi* 婊子 ». L'emploi du mot « *biaozi* » contrarie Yunfang, car, « C'est bien mon métier, mais je n'aime pas me l'entendre dire, surtout de la bouche d'un mec, c'est encore plus dégueulasse. » (*Ibid.*, p. 148.) L'aversion pour l'homme se révèle aussi dans ce que Yunfang pense de l'homme : « Je savais qu'au lit les hommes étaient capables des pires cochonneries. » (*Ibid.*, p. 155.) En outre, en parlant d'autres prostituées du bar, Yunfang les désigne par « *xiaochamou* » (« les filles » en hoklo) ou « *naxie nūhair* 那些女孩兒 (ces filles-là) », comme si elle n'était pas une femme. La raison qui paraît la plus convaincante pour Ouyang Zi, c'est que Yunfang entretient une relation très intime avec les deux jeunes femmes : elle veut fonder une famille avec Wubao puis avec Juanjuan, elle vit avec elles, elle les met au lit (lorsqu'elles sont ivres mortes ou battues par les clients) et les prend dans ses bras. Yunfang donne deux baisers à Wubao à l'arrivée de Wubao alors âgée de quatorze ans, lorsqu'elle arrive au bar pour la première fois (BAI Xianyong, « *Gulianhua* (Fleur d'amour solitaire) », p. 151) ; elle met son bras autour de l'épaule de Juanjuan (*Ibid.*, p. 151), caresse son dos (*Ibid.*, p. 153), enlève son soutien-gorge (*Ibid.*, p. 154) et la coiffe (*Ibid.*, p. 152).

⁸³ZHU Weicheng 朱偉誠 (ed.), « *Gulianhua* 孤戀花 (Fleur d'amour solitaire) » dans Zhu Weicheng 朱偉誠 (ed.), *Taiwan tongzhi xiaoshuo xuan* 台灣同志小說選 (*Sélection de nouvelles gays taiwanaises*), Taipei, Eryu, 2005.

⁸⁴Nous y reviendrons dans la dernière partie de l'étude.

Interrogée sur son origine, A Xin de « Bambou vert » (1977) répond toujours qu'elle est « celle qui vient de Tangshan », ce qui veut dire *waishengren*. Mais en réalité, un lecteur averti connaît déjà l'identité *waishengren* de la petite fille avant la lecture du texte puisqu'il s'agit de l'œuvre autobiographique d'une romancière née d'un père *waishengren* et d'une mère *benshengren*. Cependant, peut-on tenir réellement le monde dépeint dans « Bambou vert » (1977) pour un autre exemple de la cohabitation harmonieuse entre les *benshengren* et les *waishengren* ? En quoi la petite fille qui ne parle presque que le hakka et vit avec ses grands-parents hakka est-elle moins *benshengren* que les personnes qui l'entourent dans cette petite ville de la campagne ? Pourquoi l'enfant d'un couple mixte est-il plus *waishengren* que *benshengren*, et *vice versa* ? Peut-être « Bambou vert » (1977) est-elle un exemple non pas de l'entente entre les deux communautés mais de leur mélange voire de leur fusion ?

La Maison de l'avenue Joffre (1981) raconte certes une histoire de famille *waishengren*, mais il est impossible de savoir si « tous » les personnages du roman sont *waishengren*. Guimei, Hong Yongnian, sa cousine, le mari de sa cousine ainsi que les Wei sont certes *waishengren*, mais nous ne disposons, concernant la communauté d'appartenance, d'aucune information ni sur la première épouse de Hou Yongnian, ni sur les conjoints des enfants des Hou, ni sur la bonne Meixiu, ni sur les employés du restaurant. En outre, même si la qualité *waishengren* du père de Xiaoqi n'est pas directement indiquée dans « Le Chapeau de Xiaoqi » (1974), le vieil officier que le protagoniste Wang Wuxiong a vu au port, en compagnie de Xiaoqi, fait effectivement penser à un militaire continental qui, tout comme monsieur Bi, a fini par se résoudre, les années passant, à se marier ou à se remarier. Il nous semble que le fait que les auteurs ne ressentent pas un besoin particulier de marquer la coexistence des personnages des deux communautés dans le récit, laisse également transparaître, involontairement sans doute, la réalité de la société taïwanaise.

Au demeurant, à rebours des idées reçues, il existe bien des *waishengren* qui parlent des dialectes ou des langues taïwanais comme en témoigne déjà le passage de Su Weizhen cité plus haut. La narratrice de « L'Histoire de Petit Bi » (1982), l'écrivain Zhu Tianwen en personne, comprend le hoklo dès son jeune âge puisqu'elle reconnaît le mot hoklo *ti* que Petit Bi lui lance lors de leur première rencontre et saisit le sens du jeu de mots. Cela explique, aussi, sa capacité à reconnaître les tournures en hoklo utilisées par madame Bi lorsqu'elle parle mandarin. On se souvient du passage du « Bambou vert » (1977), récit de souvenir d'enfance de Zhu Tianxin, à

propos des langues que parle la petite narratrice⁸⁵. Le texte atteste que Zhu Tianxin, une *waishengren*, parle couramment hakka, au moins dans son enfance.

Non seulement les adaptations ne démentent pas la convivialité entre les *benshengren* et les *waishengren* décrite dans les œuvres écrites, mais elles renforcent encore davantage l'impression de leur très bonne entente et l'intégration des « continentaux » à la société insulaire. De manière générale, les films affirment le caractère hétérogène de la société taïwanaise exprimé dans les œuvres écrites. Reste à savoir pourquoi, malgré la facilité pour le film de montrer cette hétérogénéité, l'adaptation de *La Source* va à contre-courant, estompe voire efface la différence et l'hostilité qui opposent une communauté taïwanaise à l'autre.

c) *Multilinguisme*

Comme nous l'avons vu, l'espace taïwanais représenté dans les œuvres du corpus est presque toujours polyglotte. En effet, le multilinguisme de la société taïwanaise issu des vagues d'immigration et de cinq décennies de règne japonais, fait de toute évidence partie intégrante de la taïwanité et accentue le caractère hétérogène du lieu. Avec des proportions variées, des langues ou dialectes autres que le mandarin sont employés dans la majorité des textes écrits du corpus, probablement avec pour seules exceptions, « Le Chapeau de Xiaoqi » (1974) de Huang Chunming et *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) de Xiao Sa. La coexistence de divers langues et dialectes est encore plus nette dans les adaptations : aucun film de notre corpus n'est monolingue.

Le multilinguisme représenté peut, lui aussi, montrer l'entente des différentes communautés taïwanaises. Le film *Fleur d'amour solitaire* (1985) renforce plus encore l'impression d'une intégration de Yunfang dans la population locale de sa terre d'accueil. Les scènes de conversation entre Yunfang et d'autres personnages sont révélatrices puisque malgré les différentes langues utilisées, ils se comprennent sans problème. Il n'y a aucun signe qui puisse faire penser que Yunfang se sente étrangère ou laisse penser que ses interlocuteurs insulaires ne la considèrent pas comme l'une des leurs.

3. Hybridation

La première visite de Guimei chez les Hou dans le film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) fait voir une construction japonaise occupée par une population locutrice du

⁸⁵ ZHU Tianxin , « Lüzhuyin (Bambou vert) », p. 191.

mandarin et du hoklo qui ne vit pas à la japonaise. La scène dévoile non seulement le caractère hétérogène de l'espace taïwanais, mais aussi, en quelque sorte, une perte de pureté et d'authenticité de l'héritage japonais. En fait, les vestiges japonais tout comme les héritages aborigènes et chinois s'hybrident peu à peu, inévitablement, au contact d'autres cultures pour former un nouveau patrimoine culturel.

Les œuvres de notre corpus offrent de nombreux exemples qui illustrent ce phénomène. Comme les styles architecturaux, les objets de la vie quotidienne qu'utilisent les personnages, la mode, l'habitude alimentaire... sont tous sujets à l'influence étrangère. Les socques japonais sont adoptés par plusieurs personnages : la mère de A Hui, une Hoklo, dans la nouvelle « Graines de sésame » (1983) et dans son adaptation, la *waishengren* Guimei dans le film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985). Les personnages féminins *waishengren* portent certes souvent des *qipao* comme le montre le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981), mais nous avons vu dans notre étude qu'il arrivait aux femmes hoklo de porter des *qipao*. En réalité, la robe de style mandchou que les femmes *waishengren* affectionnent deviendra plus tard une mode dans la bonne société taïwanaise ou un vêtement pour des occasions formelles ou solennelles⁸⁶. C'est sans doute également le cas du mah-jong. Ce jeu qui a conquis nombreux personnages *waishengren* dans *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) trouve des adeptes chez les Taïwanais de souche comme le montre le film *Fleur d'amour solitaire* (1985) : on y voit les prostituées jouer au mah-jong dans le nouvel appartement de Yunfang. En ce qui concerne les aliments « importés », on peut mentionner le lait de soja dans le film *Graines de sésame* (1984). Tout en révélant l'intégration des *waishengren* à la société taïwanaise, l'épisode de l'achat du lait de soja témoigne aussi de l'adoption d'un aliment originaire du Nord de la Chine par les Hoklo pour qui un petit-déjeuner traditionnel comporte plutôt de la bouillie de riz, des concombres marinés et d'autres préparations salées⁸⁷.

L'hybridation se voit notamment dans le langage qu'emploient les personnages, comme l'utilisation de *ping* comme unité de mesure des surfaces habitables, la présence des mots japonais, « *ootobai* » pour « moto », « *ojiisan* » pour « vieux monsieur » et « *obaasan* » pour « vieille dame », ainsi que l'insertion du vocabulaire hoklo dans un discours en mandarin comme chez les élèves du film *Dossiers du campus* (1985) qui s'en donnent à cœur joie.

⁸⁶ Voir : XIA Shimin 夏士敏, *Jindai funü richang fuzhuang yanbian zhi yanjiu* 近代婦女日常服裝演變之研究, Mémoire de master en Administration domestique, Zhongguo Wenhua Daxue, Taipei, 1994.

⁸⁷ XIONG Peiling 熊培伶, *Zhanhou Taiwan yinshi de wenhua yizhi yu xiandai shenghuo xiangxiang (1950-1970)* 戰後台灣飲食的文化移植與現代生活想像 (1950-1970) (*Cultural Transplantation and the Imagination of Modern Life about Post-war Cuisine in Taiwan, 1950-1970*), Thèse de doctorat en Journalisme, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2016.

L'accent japonais du père de A Hui dans le film *Graines de sésame* (1984)⁸⁸ et de l'élève adulte de Kang Dajun dans le film *Dossiers du campus* (1985), est encore une autre preuve du brassage linguistique dans la société taïwanaise.

Ce mélange peut même se faire sentir dans les chansons que les Taïwanais chantent et écoutent. « Les Arbres verts du campus » chanté lors de la cérémonie de remise des diplômes d'*Un été chez grand-père* (1984) et « Chant de la pluie givrante » que Juanjuan chante dans le film *Fleur d'amour solitaire* (1985) sont deux exemples déjà mentionnés dans notre étude.

De manière générale, il nous semble que les films représentent mieux et de manière plus appuyée la société taïwanaise. Ils portent un intérêt plus marqué que les écrits aux activités spécifiques dont certaines n'existent sans doute nulle part ailleurs qu'à Taiwan, aux phénomènes propres à la société taïwanaise ainsi qu'au caractère hétérogène de l'espace. Le mah-jong constitue l'un des exemples les plus parlants. Dans les œuvres textuelles écrites du corpus, le jeu est réservé aux personnages *waishengren* si bien aucun personnage hoklo ou hakka ne s'y adonne contrairement à ce que le montre dans le film *Fleur d'amour solitaire* (1985).

Il existe toutefois une exception : le film *La Source* (1980). Chen Yaoqi qui adapte le texte écrit du corpus qui présente le mieux la société multicommunautaire de Taiwan prend le contre-pied et « gomme » les différences entre les personnages Han d'origines diverses. Non seulement la distinction entre les Hakka et les Hoklo disparaît dans l'adaptation, mais encore Wu Linfang n'est à aucun moment désigné comme Hakka ou Cantonnais dans le film. Les noms de villages et de villes où agissent les protagonistes sont également omis dans la version cinématographique, contrairement au roman où l'intrigue se déroule la plupart du temps dans un village frontalier hakka, Shiweiqiang et ses environs, et dans les villes hakka Tunxiao (Tongxiao) et Maoli (Miaoli). La divergence dans les représentations de Taiwan ne peut donc pas être expliquée uniquement par la nature du média.

⁸⁸ On trouve également le passage dans la nouvelle : LIAO Huiying, « Youma caizi (Graines de sésame) », p. 33.

Partie III : Élaboration d'un imaginaire national

Tout en révélant une identité taïwanaise hybride, hétérogène en constante évolution au fil du temps, l'étude de la représentation de Taiwan dans les textes écrits et dans les adaptations cinématographiques sorties entre 1978 et 1989, nous permet également de constater l'intention des auteurs d'indiquer Taiwan comme lieu de l'action et de le faire reconnaître par leurs lecteurs ou par leurs spectateurs habitants de Taiwan. Ces efforts pour rendre Taiwan reconnaissable ou identifiable font penser à la formation d'un imaginaire national tel que Benedict Anderson l'évoque dans *Imagined Communities*.

Quel était donc l'imaginaire national des Taïwanais pendant la période étudiée ? Quelle était la communauté ainsi imaginée ? Nous avons pu voir qu'il existe bel et bien une certaine divergence dans la représentation de Taiwan non seulement entre les œuvres (écrites ou cinématographiques), mais aussi entre les écrits et leurs adaptations. Quelles sont les causes de ces divergences ? L'origine des cinéastes exerce-t-elle une influence considérable et déterminante sur la représentation de Taiwan dans leurs films ? Ou bien malgré des différences dans leur vision de Taiwan, ces auteurs expriment-ils un même sentiment d'appartenance ? Une analyse plus fine à propos des représentations de Taiwan dans les œuvres s'impose.

Chapitre 7 Représentations cinématographiques de Taiwan : Points communs et divergences

Afin de nous éclairer sur la représentation de Taiwan dans des adaptations aux sujets variés et aux styles divers, le mieux est peut-être de commencer par la comparaison des films dont les thèmes abordés sont similaires et les dates de sortie proches afin de dégager quelques pistes de réflexions que nous appliquerons dans l'analyse des autres films du corpus. Nombre d'adaptations des années quatre-vingt sont considérées comme des films *xiangtu*, parce qu'à l'image des œuvres de la littérature *xiangtu* qu'elles portent à l'écran, elles ont souvent pour cadre la campagne taïwanaise et pour personnages le petit peuple taïwanais ou des gens vivant en marge de la société. L'analyse de quatre adaptations *xiangtu* de notre corpus, « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983) de Zeng Zhuangxiang, *Puceau* (1984) de Cai Yangming, *Un char à bœufs pour dot* (1984) de Zhang Meijun et *Un été chez grand-père* (1984) de Hou Hsiao-hsien¹, sorties en 1983 ou en 1984 et réalisées par quatre cinéastes d'origines différentes, est riche en enseignements et contribuera à notre compréhension de l'imaginaire national de l'époque étudiée

A. Comparaison de quatre adaptations *xiangtu*

Non seulement les réalisateurs des quatre films n'ont pas la même origine, mais leurs parcours dans le monde du cinéma sont également différents. Cai Yangming est le plus âgé des

¹ Zhu Tianwen et Zhu Tianxin sont généralement considérées comme écrivains *waishengren* et romancières de la « littérature des villages de garnison ». Certes, en parlant des écrivains de littérature *xiangtu*, on pense plutôt à Huang Chunming, Chen Yinzhen, Wang Zhenhe ou Wang Tuo et Yang Qingchu pour la génération des auteurs des années soixante-dix, mais dans les années quatre-vingt-dix, les romancières choisissant la campagne taïwanaise comme cadre de leurs œuvres commencent à attirer l'attention des chercheurs. Par exemple, dans un article publié en 1997, Qiu Guifen travaille sur l'imaginaire féminin de la « terre natale » dans les œuvres romanesques de cinq romancières hoklo. (Voir : QIU Guifen, « Nüxing de “xiangtu xiangxiang” : Taiwan dangdai xiangtu nüxing xiaoshuo chutan 女性的“鄉土想像”：台灣當代鄉土女性小說初探 (Imaginaire de la “terre natale” à la manière des femmes) » dans Jian Yingying 簡瑛瑛 (ed.), *Dangdai wenhua lunshu : rentong, chayi, zhutixing : cong nüxing zhuyi dao houzhimin wenhua xiangxiang* 當代文化論述：認同、差異、主體性：從女性主義到後殖民文化想像 (*Contemporary Culture Discourse: Identity Difference and Subjectivity: From Feminism to Post-colonial Cultural Imagination*), Taipei Xian (Taiwan), Lixu, 1997, p. 13-28.) « Bambou vert » (1977) et « Vacances de An'an » (1983) qui dépeignent un monde rural sous le regard à la fois enchanté et attendri de deux petits narrateurs, n'exprime pas moins d'amour du terroir que les œuvres des auteurs qualifiés de *xiangtu* ou d'écrivains hoklo. Quoique sans cris d'indignation ni de colère contre l'injustice subie par les défavorisés et les démunis, les deux œuvres des sœurs Zhu ne décrivent pas une utopie ignorant les injustices et les souffrances. Il est vrai que l'accent est plutôt mis sur l'humanisme de ceux qui apportent de l'aide, de la protection et de l'affection aux âmes blessées. L'adaptation réalisée par Hou Hsiao-hsien, qui amplifie le rôle que jouent la nature et la campagne taïwanaises dans le récit, mérite quant à elle sans aucun doute la qualification de « film *xiangtu* ».

quatre cinéastes. Né en 1939, il fait partie de la communauté hoklo. D'une famille originaire du Shandong, Zhang Meijun est né en 1944 à Séoul et s'est rendu à Taiwan pour ses études universitaires. Hou Hsiao-hsien et Zeng Zhuangxiang sont nés tous les deux en Chine continentale en 1947. Hou Hsiao-hsien est un Hakka et est arrivé à Taiwan à l'âge de quatre mois². Il est généralement considéré comme un *waishengren*. Zeng Zhuangxiang a grandi à Hong Kong. Plus tard, il a été admis au Département de Langues et Littératures étrangères de l'Université nationale de Taiwan puis est parti aux États-Unis pour poursuivre des études cinématographiques. Au contraire de Cai Yangming, de Zhang Meijun et de Hou Hsiao-hsien, Zeng Zhuangxiang n'a jamais travaillé dans le milieu du cinéma avant le projet de *L'Homme-sandwich* (1983). Cai Yangming était aussi, en 1984, le plus ancien et le plus expérimenté des quatre dans le métier du cinéma. Il a commencé par travailler comme scripte pour assister le cinéaste Lin Fudi 林福地 en 1963 dans le tournage de ses films en hoklo et est ensuite devenu acteur vedette du cinéma en hoklo avant de passer à la réalisation de films en mandarin. Zhang Meijun a tourné son premier film dès 1966, à l'âge de 22 ans. Jusqu'au début des années quatre-vingt, il a réalisé trente films aux styles et sujets très variés, du film sentimental au film fantastique en passant par le film d'arts martiaux en costume, et il a connu plusieurs succès commerciaux. En 1983, avec Huang Chunming et le cinéaste Wang Tong, il a fondé la société Mengtaiqi³, et a adapté quelques nouvelles et romans dont trois œuvres de Wang Zhenhe. Quant à Hou Hsiao-hsien, il est le seul des quatre qui a collaboré à la fois avec les anciens du cinéma taïwanais et avec les nouveaux venus des années quatre-vingt.

Or, les quatre films partagent plusieurs points communs. D'abord, les actions de « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983), d'*Un char à bœufs pour dot* (1984) et d'*Un été chez grand-père* (1984) se déroulent principalement dans la campagne taïwanaise d'autrefois⁴. *Puceau* (1984) se différencie légèrement des autres. Il est le seul qui situe clairement son récit filmique en 1965 ; les trois autres films comptent sur les décors et les accessoires pour donner aux scènes filmées un parfum d'antan. Les événements d'*Un char à bœufs pour dot* (1984) semblent se produire dans un passé plus reculé que l'action des autres films. En effet, alors que les villageois pauvres d'*Un char* utilisent des lampes à l'huile pour s'éclairer, les personnages de « Le

² BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p. 46.

³ HUANG Ren et WANG Wei, *Taiwan dianying bainian shihua xia*, op. cit., p. 122.

⁴ Les personnages d'*Un char à bœufs pour dot* ne quittent jamais le village où ils vivent. Mais les sept premières minutes d'*Un été chez grand-père* suivent les pas de Dongdong, de l'école primaire, bâtiment construit sous l'occupation japonaise et entouré d'immeubles modernes, en passant par l'hôpital de l'Université nationale de Taiwan où sa mère est hospitalisée, jusqu'à la gare de Taipei. Quelques scènes de « Le Chapeau de Xiaoqi » n'ont pas pour cadre le milieu rural. Il s'agit de deux retours en arrière montrant, l'un, le moment des adieux entre Lin Zaifa et sa femme devant le salon de coiffure où cette dernière travaille, et l'autre, dans une salle de réunion, lors d'un stage de formation organisé par la compagnie d'autocuseurs, sans précision de lieu.

Chapeau de Xiaoqi » (1983), ceux de *Puceau* (1984) et ceux d'*Un été chez grand-père* (1984) se déplacent en voiture ou en camion. Les actions des trois derniers films semblent se dérouler approximativement à la même époque, à en juger par les tenues des personnages et par les aspects de la vie matérielle. D'autre part, le lieu de l'action de *Puceau* (1984) se situe certes à Kaohsiung, mais peu d'éléments font penser à une métropole à part les sites connus montrés au début du film, quelques apparitions de la rivière Amour, le *jiujia* où travaille Grands Yeux, l'immeuble qui abrite des salles de cinéma, ainsi que de très rares scènes de rue. Le vieil édifice en briques rouges avec colonnes et arcades qui abrite l'atelier de couture, le bâtiment que Grands Yeux habite et le marché de nuit où elle soupe avec Le Jeune, peuvent très bien se trouver dans une petite ville de la campagne, dans le genre de Zhuqi dans « La Grande poupée du fils » (1983). En outre, les scènes d'extérieur des quatre films sont tournées en décors naturels, et non en studio.

Malgré cela, la représentation de Taiwan dans les quatre films est sensiblement différente d'un film à l'autre.

1. Description de la réalité taiwanaise

a) Population

Les personnages principaux des quatre films ne font pas partie de la même catégorie sociale. Ce sont deux représentants de commerce plutôt citadins et une écolière dans « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983), une prostituée et deux apprentis couturiers dans *Puceau* (1984), deux paysans très pauvres et un commerçant itinérant plus aisé qu'eux dans *Un char à bœufs pour dot* (1984), ainsi que des personnages de la classe moyenne supérieure dans *Un été chez grand-père* (1984). On observe pourtant, dans tous les films, un brassage de personnes issues de différents milieux sociaux ; ce mélange déjà dépeint dans les textes originaux est sans doute mieux souligné par l'image cinématographique. Les deux jeunes hommes de « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983) vont d'un village à l'autre à scooter, à vélo ou à pied, se faufilent dans des assemblées de villageois plutôt modestes⁵, et logent chez eux. Dans *Puceau* (1984), des prostituées croisent des couturiers, des apprentis, de petits commerçants et de riches hommes d'affaire qui fréquentent des *jiujia* et entretiennent des maîtresses. Le bouvier A Fa d'*Un char à bœufs pour dot* (1984) travaille pour des paysans riches que le spectateur voit, au début du

⁵ Mais les villageois ne donnent pas non plus l'impression de vivre dans l'indigence. On peut supposer que, dans le cas contraire, la société d'autoculteur n'aurait jamais eu l'idée d'envoyer ses vendeurs y promouvoir leur produit.

film, manger en famille autour d'une table ronde placée devant un autel bien décoré en bois laqué. L'air envieux, A Fa louche vers la table sur laquelle sont déposés plusieurs plats et un bol de riz blanc bien rempli pour chaque convive ; ce repas semble un festin en comparaison de la bouillie de riz à laquelle il a droit chez lui. Quant à la petite ville de Tongluo d'*Un été chez grand-père* (1984), c'est un monde où la famille du médecin de campagne et de ses petits-enfants élevés à la capitale côtoie des villageois de tous les milieux, comme la femme handicapée mentale et son père paysan ou ouvrier, ainsi que des enfants paysans avec qui Dongdong traîne tous les jours. Quant à l'oncle de Dongdong, il fréquente une jeune femme travaillant dans une boutique de billard et se lie d'amitié avec des voyous. Ce ne sont donc pas les milieux sociaux des personnages qui distinguent les films les uns des autres.

Certes, l'action des quatre films se situe dans un lieu où vivent des Taïwanais de souche, des Hoklo dans « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983), dans *Puceau* (1984) et dans *Un char à bœufs pour dot* (1984), et des Hakka dans *Un été chez grand-père* (1984). Mais, alors que *Puceau* et *Un char à bœufs pour dot* dépeignent un monde homogène où tous les personnages sont Hoklo, « Le Chapeau de Xiaoqi » et *Un été chez grand-père* font cohabiter des personnes de différentes communautés taïwanaises.

Les deux adaptations renforcent l'impression du mélange de populations décrit déjà dans les nouvelles « Le Chapeau de Xiaoqi » (1974) et « Bambou vert » (1977), en faisant parler aux personnages des langues différentes et en les dotant d'accents divers. Contrairement à l'œuvre de Huang Chunming qui ne précise presque jamais ni l'origine des personnages ni les langues qu'ils utilisent, beaucoup de scènes qui ont lieu à la campagne sont bilingues. On entend parfois des personnages parler mandarin avec un accent hoklo et Wang Wuxiong hasarder quelques mots hoklo en les prononçant de manière inhabituelle. Parmi les quatre films, *Un été chez grand-père* (1984), qui raconte le séjour de Dongdong et de sa petite sœur chez leurs grands-parents hakka, est celui qui reflète le mieux le multilinguisme de la société taïwanaise. Les langues principales du film sont le mandarin et le hakka, mais la majorité des personnages semble être bilingue. Alors que Dongdong, sa sœur, l'oncle et la copine de l'oncle utilisent le mandarin, ses grands-parents et les villageois parlent hakka. Dans une conversation entre la grand-mère et Dongdong, la grand-mère s'adresse à lui en hakka et Dongdong répond en mandarin. On n'entend presque jamais la grand-mère parler mandarin, mais le grand-père échange en mandarin avec les policiers et avec ses collègues de Taipei. Le père de la femme déséquilibrée, qui parle un mandarin avec des voyelles bien rondes et sans chercher à prononcer distinctement les consonnes, est sans doute un *waishengren*. Il ne parle pas hakka mais comprend les paroles en hakka que la grand-mère de Dongdong lui adresse. Il existe peut-être

des Hoklo parmi les personnages secondaires. Par exemple, la personne qui préside au mariage de l'oncle parle mandarin avec un accent hoklo⁶.

Par ailleurs, les deux adaptations s'efforcent de laisser les personnages utiliser les langues qui leur sont les plus naturelles à un moment donné. Le polyglottisme de l'espace filmé dans les deux adaptations reflète la réalité du lieu. Ce n'est pas le cas du multilinguisme de *Puceau* (1984) et d'*Un char à bœufs pour dot* (1984). Dans un atelier de couture où l'on entend tout au long de la journée des émissions radiophoniques en hoklo, il est peu probable que les couturiers échangent en mandarin. Il est tout aussi invraisemblable que dans un *jiujia* où les *jiunü* ne chantent que des chansons en hoklo, les conversations entre les clients et les prostituées se fassent en mandarin. Le choix de faire parler le mandarin aux paysans hoklo en public comme en privé dans *Un char à bœufs pour dot* (1984) est également peu convaincant.

Il nous semble que « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983) et *Un été chez grand-père* (1984) se distinguent des deux autres œuvres par leur intention de souligner l'hétérogénéité de la population taïwanaise et par un plus grand réalisme dans le traitement des langues parlées par les personnages.

b) Représentation visuelle des lieux

La représentation visuelle de Taiwan que proposent les quatre films comporte des similitudes et des différences. Ces films présentent également tous des paysages et des objets que l'on voyait autrefois habituellement à Taiwan. Si les rizières, les buffles et la nature luxuriante ne sont pas propres à Taiwan, les villages où des bâtiments d'architecture japonaise se mélangent avec des maisons de style chinois dans « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983) et dans *Un été chez grand-père* (1984), n'existent qu'à Taiwan. Dans *Puceau* (1984) tourné dans un milieu urbain, la taïwanité se révèle par le *jiujia* de Grands Yeux, le marché de nuit où dînent Grands Yeux et Le Jeune, et la construction baroque de l'époque japonaise dans laquelle se trouve l'atelier de couture de Le Jeune. L'église montrée vers la 37^e minute dans *Un char à bœufs pour dot* (1984) est une construction de style hybride à plan basilical construite en 1926⁷. Les films foisonnent d'objets de la vie quotidienne. Par exemple, en raison de la chaleur tropicale, toutes les maisons sont équipées d'éventails, de ventilateurs et de moustiquaires. Les

⁶ Voir : NORMAN Jerry, *Chinese*, Cambridge, *op. cit.*, p. 239-241.

⁷ CHENG Apex, « Yizhu Donghouliiao jiaohui 義竹東後寮教會 (Eglise Donghouliiao de Yizhu) », *Shikong liuren 時空旅人 (Voyageur de l'espace-temps)* [en ligne], 21 juillet 2014. URL : <https://blog.xuite.net/apex.cheng/wretch/229153899-%E7%BE%A9%E7%AB%B9++%E6%9D%B1%E5%BE%8C%E5%AF%AE%E6%95%99%E6%9C%83> . [Consulté le 9 août 2019].

paysans se servent de *douli* 斗笠, chapeaux larges en feuilles de bambou, pour se protéger de la pluie et du soleil. Bien que dans cette liste d'objets, qui n'est pas exhaustive, rares soient ceux que l'on voit seulement à Taiwan, tous ces accessoires contribuent effectivement à créer une ambiance très familière aux Taïwanais.

Les personnages sont filmés dans leur lieux de travail et dans des occupations diverses. Les couturiers et les apprentis couturiers de *Puceau* (1984) sont toujours en train de coudre, de mesurer ou de couper des tissus sur des tables de couture, de manipuler des machines à coudre ou d'habiller des mannequins dans l'atelier de couture. Le « milieu de travail » de *Grands Yeux* est d'un autre type : dans des salles décorées de manière voyante et sans goût, les *jiunü* très maquillées et habillées de manière sensuelle, chantent, boivent de l'alcool, flirtent avec les clients, se laissent tripoter voire malmener par eux. On voit également des personnages en train de manger des aliments qu'affectionnent les Taïwanais, comme des pattes de poulet⁸, de la bouillie de lentilles vertes froide faite maison tenant lieu de rafraîchissement en été⁹, ou encore du canard à l'angélique¹⁰ réputé pour sa valeur nutritive et médicinale, et des vermicelles de blé au pied de cochon¹¹ dont on croit qu'ils ont le pouvoir de « chasser la malchance »¹². Ces deux derniers plats figurent souvent dans le menu des stands de marché de nuit ou dans celui des petits restaurants, comme l'indique la scène au marché de nuit dans *Puceau* (1984). On voit également des personnages grignoter des graines de pastèque¹³.

Les caractères chinois traditionnels sont utilisés par les quatre films pour souligner la taïwanité du lieu. Les caractères chinois apparaissent dans presque toutes les scènes montrant un espace public dans « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983), dans *Puceau* (1984) et dans *Un été chez grand-père* (1984), comme rues, gares, train, taxi, école, hôpitaux, commissariat, temples, marché de nuit... Il y existe une profusion d'enseignes et de panneaux publicitaires et d'affichages divers à caractère informatif, moral ou politique. Les caractères se trouvent également sur des affiches, des décorations et des calendriers fixés aux murs dans les maisons qu'habitent les personnages ou dans des endroits où ils travaillent, comme l'atelier de couture

⁸ Dans le train pour Tongluo d'*Un été chez grand-père*, la copine de l'oncle savoure des pattes de poulet.

⁹ Une femme offre un bol de bouillie de lentilles vertes à Wang Wuxiong dans « Le Chapeau de Xiaoqi ».

¹⁰ *Danggui ya* 當歸鴨.

¹¹ *Zhujiao mianxian* 豬腳麵線.

¹² On voit Wang Wuxiong dans « Le Chapeau de Xiaoqi » commander, dans un petit restaurant, un bol de vermicelles de blé au pied de cochon. Il suit en effet le conseil d'un vieux monsieur qui a assisté à la scène au cours de laquelle de la fiente lui est tombée sur la tête alors qu'il se trouvait sous un arbre. D'après le vieux monsieur, il s'agit là d'un mauvais augure pour Wang mais qui peut être déjoué par un bol de vermicelles de blé au pied de cochon.

¹³ Pendant que sa copine mange des pattes de poulet, l'oncle de Dongdong grignote des graines de pastèque.

de *Puceau* (1984). On peut voir des caractères sur toutes sortes d'objets, comme les cartables des écoliers, les chapeaux d'école, les sacs à dos voire les sacs plastiques sur lesquels sont imprimées l'enseigne d'un magasin et quelques slogans publicitaires que l'on ne parvient pas toujours à déchiffrer. En comparaison avec les trois autres films, la présence des caractères chinois se fait plutôt rare dans *Un char à bœufs pour dot* (1984). On aperçoit pourtant quelques caractères chinois sur les sentences parallèles autour des portes, dans un tableau noir fixé au mur chez le patron de A Fa, et dans une église. La scène qui contient le plus de caractères chinois est celle d'un culte dans l'église, dans laquelle on peut voir affichées des phrases tirées de la Bible sur les deux murs latéraux. On discerne aussi, au-devant de la salle et au-dessus d'une croix fixée au mur, un panneau montrant quatre caractères chinois traditionnels dorés que l'on peut lire, de droite à gauche : *Jidu sheng jiao* 基督聖教, « La sainte église du Christ »¹⁴.

Puceau (1984) est la seule des quatre œuvres dans laquelle un nom de lieu taiwanais est directement affiché en surimpression à l'écran, mais des noms de lieux taiwanais sont également présents dans « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983) et dans *Un été chez grand-père* (1984), quoique de manière indirecte. Nous savons que les deux représentants de commerce de « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983) logent, pour leur travail, au bourg de Budai 布袋 près de la ville de Jiayi 嘉義, et que l'un des deux, Lin Zaifa, est domicilié dans le quartier Tianmu 天母 de Taipei : ces indications nous sont données par les enveloppes que sa femme Meili lui a sans doute préparées à l'avance et sur lesquelles sont indiqués le nom de Meili comme destinataire et une adresse à Tianmu ; dans la partie réservée à l'adresse de l'expéditeur, on lit « Jiayi Budai », qui veut dire « Budai dans le district de Jiayi ». En ce qui concerne le film de Hou Hsiao-hsien, ce sont les panneaux des gares qui nous apprennent que Dongdong et sa sœur, accompagnés par leur oncle et sa copine, prennent le train à Taipei pour se rendre à Tongluo en passant par Miaoli. Comme nous l'avons vu plus haut, les images des sites connus de Kaohsiung et de Taipei sont utilisées, respectivement dans *Puceau* (1984) et dans *Un été chez grand-père* (1984), pour révéler l'identité des deux villes. En revanche, aucune information communiquée par *Un char à bœufs pour dot* (1984) ne nous permet de situer aisément le village de A Fa et A Hao dans un endroit particulier de Taiwan¹⁵.

¹⁴ Le cadre du panneau est curieusement décoré avec un motif de dragon chinois.

¹⁵ Zhang Changyan, l'auteur d'un article sur l'adaptation de la nouvelle de Wang Zhenhe, a mené une enquête pour identifier les lieux de tournage. D'après Zhang Changyan, le film a été tourné aux environs du bourg de Puzi 朴子, à la campagne, près de Jiayi. Par exemple, le Jian du film vend des vêtements devant un temple dénommé *Peitiangong* 配天宮. Il existe effectivement un temple *Peitiangong* à Puzi. Cependant, il nous semble que le temple n'est pas suffisamment connu pour qu'un spectateur ordinaire le reconnaisse et que les renseignements sur la localité ne sont pas à la portée de tous les spectateurs. Voir : ZHANG Changyan 張昌彥, « Dongren de gaibian.

Les procédés pour identifier Taiwan comme lieu de l'action sur le plan visuel sont donc similaires dans les quatre films, si ce n'est qu'*Un été chez grand-père* (1984) et « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983) accordent une plus grande attention à des détails en apparence triviaux et juxtaposent volontiers des éléments hétérogènes. Par exemple, dans la scène où Dongdong attend pour monter dans le train pour Tongluo, on voit, sur l'autre quai, des paysans assis par terre se lever brusquement à l'arrivée d'un train de couleur bleu foncé, accrocher des paniers d'osier à une palanche, et se presser en direction du train, leur fardeau sur l'épaule. Parmi eux, il y a un homme qui ne sait visiblement pas comment transporter ses deux grands paniers si bien qu'il est peut-être sur le point de rater son train. Pendant que Dongdong dit au revoir à un ami, la caméra fait un travelling rapide vers la droite pour laisser voir l'oncle qui montre ses achats à sa copine : trois sacs plastiques aux logos différents contenant, le premier, des vêtements qu'il a achetés pour elle, le deuxième, des pattes de poulet, et le dernier, de la viande de bœuf séchée. Dans « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983), après avoir reçu de la main du facteur la lettre de Meili à son mari, Wang Wuxiong la pose au milieu des ingrédients destinés à la préparation du pied de cochon à l'étuvée. À côté d'une bouteille de sauce de soja, d'un sachet d'échalotes et d'une botte de ciboules, apparaît une boîte rectangulaire en rouge et jaune de glutamate monosodique de la marque Weiwang¹⁶. Sur l'enveloppe de Meili où les adresses et le nom du destinataire sont écrits en colonne, sont collés une étiquette rouge d'envoi express et un timbre représentant le drapeau de la République de Chine. Ce sont à la fois des détails insignifiants et des objets qui permettent l'identification de Taiwan. Dans les rues du village s'entassent toutes sortes d'objets, des sacs en jute bien remplis, de grands paniers en osier, des planches de bois, un levier posé sur un chariot en métal, des vélos, des caisses, un banc de bois... et partout, du linge est étendu sur des tiges de bambou. En outre, dans *Un été chez grand-père* (1984) comme dans « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983), le paysage est jalonné de poteaux de distribution d'électricité dont les longs fils traversent les champs verdoyants. Ces éléments sans rapport direct avec l'intrigue n'ont sans doute comme fonction que de renforcer le réalisme des images. Mais, ce n'est pas le cas d'*Un char à bœufs pour dot* (1984) et de *Puceau* (1984).

Zhongshi de paishe 動人的改編. 忠實的拍攝 (Adaptation émouvante, représentation fidèle) » dans Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (ed.), *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi shang* 愛·理想與淚光. 文學電影與土地的故事上 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage I*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2010, p. 351-361.

¹⁶ A la minute 67 du film. Le glutamate monosodique, également connu sous le nom de glutamate de sodium, est un additif très utilisé à Taiwan pour rehausser le goût des aliments.

c) *Le cas d'Un char à bœufs pour dot (1984)*

La singulière représentation de l'espace dans *Un char à bœufs pour dot* (1984) mérite notre attention. Les allusions visuelles à Taiwan y sont les plus discrètes parmi les quatre adaptations. Certes, nous y voyons des scènes et des objets que l'on trouve dans la campagne taïwanaise d'autrefois. Le film montre un paysage de rizières à perte de vue, des bouviers qui transportent d'immenses sacs de jute à l'aide de chars tirées par des buffles, des paysannes qui font sécher des légumes au soleil ou décortiquent ensemble des cacahuètes sous un grand arbre en échangeant des commérages, ainsi que des villageois qui prennent leur repas dans un marché couvert, sombre et un peu crasseux, assis devant des stands équipés d'ustensiles rudimentaires mais présentant une multitude de plats différents. On voit encore un marché en plein air installé devant un magnifique temple, où des villageois font leurs courses : quelques étals vendent des vêtements, des paniers en osier, de petits outils agricoles. Le film présente également quelques scènes de repas « à la chinoise » que les personnages prennent en famille dans leur maison. En ce qui concerne l'habitat, les paysans plus aisés vivent dans un ensemble de maisons en briques formant trois ailes entourant une cour ; les familles pauvres occupent, quant à elles, les maisons construites avec de grosses tiges de bambou, des planches de bois, de l'herbe séchées ou de la paille de riz, et du plâtre. Le film montre occasionnellement des objets que les Taïwanais d'un certain âge peuvent trouver familiers, comme une très grande marmite pour faire cuire du riz, un autel en bois massif rouge foncé face à l'entrée principale d'une maison, des moustiquaires, un grand tamis rond en bambou, des bocaux en verre pour conserver légumes ou fruits marinés. Les tenues des personnages d'*Un char à bœufs pour dot* (1984) cherchent à reproduire celles des paysans taïwanais. Les femmes et les hommes portent souvent des *douli*. Les hommes portent un T-shirt blanc à manches courtes et des pantalons larges retroussés au niveau des mollets et ont une serviette blanche autour du cou. Les femmes couvrent parfois leur *douli* avec un foulard coloré noué sous le menton et portent des manchettes.

Toutefois la plupart de ces éléments existent, ou ont existé, également dans des villages de la côte sud-est de la Chine continentale. On peut se demander si, sans la bande-son et sans les rares éléments typiquement taïwanais, comme l'église mentionnée plus haut, quelques caractères chinois traditionnels, et des policiers portant des uniformes kaki pendant l'épisode de la peine de prison de A Fa, l'on peut facilement reconnaître Taiwan comme lieu de l'action. D'autre part, certaines scènes rurales sont présentées de telle manière que, au lieu de créer une illusion réaliste pour faire penser que les événements se produisent à Taiwan et d'amener le spectateur taïwanais à s'identifier aux personnages, elles ont l'air filmées d'un point de vue neutre et distant. Par exemple, vers 10 minutes 30 et pendant environ une minute, le film montre

une scène où des travailleurs ruraux se reposent à l'ombre de grands arbres. Des stands de restauration sont installés avec des bancs et des tables. On peut voir un peu plus tard une personne en train d'attacher calmement avec une ficelle un *zongzi*, portion de riz farci enveloppée de feuilles de bambou. Un petit temple se trouve à l'autre bout de la place. En arrière-plan il y a un vaste champ, des buffles, des chars et un semi-remorque, et au premier plan, un homme, le dos tourné à la caméra, qui joue d'une espèce de luth et chante une chanson hoklo célèbre « En pensant à... ». Des gens vont et viennent, mangent, bavardent et s'amuse dans un brouhaha confus. Deux paysans portant une houe entrent dans le champ de la caméra et vont vers la droite. Leur mouvement est suivi d'un travelling latéral de gauche à droite accompagné du déplacement presque sautillant d'un nain vers des hommes qui se mettent en groupes de deux pour participer à un jeu, sous les cris d'encouragement des hommes et des enfants. Dans chaque groupe, deux adversaires posent une tige de bambou entre eux et sur leur ventre pour mesurer probablement leur force abdominale. Les hommes en lutte bougent de manière posée, sans grande conviction, et les applaudissements sont peu nourris. L'image, censée dépeindre un loisir paysan, ne donne pas l'impression que les personnes concernées s'amuse réellement. Le spectateur du film peut avoir le sentiment que les acteurs jouent « mal » les rôles que le réalisateur leur assigne, et que la scène montrée est artificielle. Par ailleurs, le ton général du film est homogène et uniforme avec quelques couleurs dominantes : blanc, beige, marron et gris. Ce sont non seulement les couleurs des décors mais aussi celles des habits des personnages. Les lieux ont toujours l'air un peu vide, même à la clinique et en prison, et il n'y a ni affichage ni décoration. Faute d'ambiance sonore réaliste et sans l'aspect encombré, désordonné et hétérogène de l'espace taïwanais, la multiplication des éléments pittoresques, tels que le jeu de *Sisepai* 四色牌, « Cartes aux quatre couleurs »¹⁷, auquel A Hao s'adonne en compagnie d'autres paysans joueurs d'argent, ainsi que le jeu des billes de verre¹⁸ ou le jeu de petits disques de cartons à bords dentelés¹⁹ pratiqué par des enfants, deviennent de simples objets de curiosité pour les spectateurs. Le passé ainsi reconstitué a par conséquent un air plus fantasmagorique qu'authentique.

¹⁷ « Sisepai 四色牌 (Cartes aux quatre couleurs) », dans *Wikipedia* [en ligne]. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%9B%9B%E8%89%B2%E7%89%8C> . [Consulté le 11 août 2019]. D'après l'article, le jeu de *Sisepai* n'est pas spécialement taïwanais.

¹⁸ À 6 minutes 30 dans le film.

¹⁹ La scène est montrée après celle du jeu de billes. Ce jeu est appelé *ang-a-phiau* en hoklo. Sur ces cartes sont imprimés des portraits de personnages de bande dessinée, des effigies de marionnettes taïwanaises (*budaixi* 布袋戲), ou des photos de stars. Voir : « Yanghua 洋畫 (Dessins occidentaux) », dans *Wikipedia* [en ligne]. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%BF%81%E4%BB%94%E6%A8%99> . [Consulté le 11 août 2019]. Par ailleurs, d'après l'article, ce genre de cartes existe en Chine continentale. Aucun de ces deux jeux ne semble réservé aux enfants taïwanais.

L'emploi de mots japonais échoue, de son côté, à évoquer le passé colonial de l'île. Par exemple, à la minute 55 du film, on voit Jian, A Hao et le fils de celle-ci, A Gou, jouer aux cartes dans la cour faiblement éclairée qui sépare leurs deux maisons. A Gou crie tout à coup : « *Sutoppu* ! » Ce mot japonais vient de « *stop* » et est employé pour signaler que le jeu est terminé et qu'il a gagné. La présence de ces mots japonais dans un film qui a une dimension historique pouvait permettre au spectateur de comprendre le fait que, même si les personnages ne parlent pas réellement le japonais, les cinquante ans de domination japonaise ont introduit dans l'usage courant quelques termes de la langue des anciens colonisateurs. Mais dans ce film où les personnages semblent vivre dans un monde irréel et hors du temps, la présence du terme paraît incongrue et vide de sens.

Le film *Un char à bœufs pour dot* (1984) est souvent considéré comme une sorte de « contrefaçon » du Nouveau Cinéma taïwanais²⁰ en raison de son intérêt pour son adaptation d'une œuvre littéraire, pour son sujet issu « du terroir », ainsi que pour son utilisation de décors naturels et d'accessoires tirés du quotidien des Taïwanais. Cependant, le curieux mélange de comique et de pathétique de l'histoire, pourtant filmée de manière neutre voire froide, fait que le réalisme du film sonne faux. Est-ce dû au manque de talent du cinéaste ou à l'absence d'une réelle aspiration au réalisme ? Il n'est pas exclu qu'*Un char à bœufs pour dot* (1984) témoigne simplement du fait que les « motifs taïwanais » sont devenus très populaires en 1984, au point que l'on cherche désormais à les utiliser à des fins commerciales. Le critique Chen Guofu propose quant à lui une autre lecture du film. D'après ce dernier, il est possible que le film, dont le scénario a été écrit par le romancier Wang Zhenhe lui-même, ne prétende pas au réalisme de la représentation, à l'instar de la nouvelle qu'il adapte. Par exemple, les ébats amoureux de A Hao et Jian montrés à l'écran sont en même temps narrés, commentés et chantés en voix *off* par un chanteur inconnu et invisible sur l'air de la chanson « En pensant à... », comme si l'histoire du couple faisait déjà partie du folklore du pays. Cette manière d'insinuer que les événements vus et entendus par le spectateur n'ont rien de réel mais sont créés de toute pièce par l'acte de narration et par les commentaires, permet aux auteurs de montrer la misère des personnages de manière moralement acceptable et au spectateur de garder sa distance vis-à-vis de la scène représentée²¹.

²⁰ Par exemple, la critique de cinéma Jiao Xiongping juge que le film de Zhang Meijun fait partie des œuvres « *Yumu hunzhu* 魚目混珠 », « yeux de poissons mélangés à des perles ». Voir : JIAO Xiongping (ed.), *Taiwan Xindianying*, op. cit., p. 34.

²¹ Voir : CHEN Guofu 陳國富, « Jiazhuang yi niuche – pinqiong de qiguan 嫁妝一牛車 – 貧窮的奇觀 (*Un char à bœufs pour dot* – Spectacle de la pauvreté) » dans Jiao Xiongping (ed.), *Taiwan Xindianying (Nouveau Cinéma taïwanais)*, Taipei, Shibao, 1990, p. 345-348. Au demeurant, Chen Guofu juge que l'éventuelle ambition artistique

d) *Éléments sonores*

Les quatre films se distinguent les uns des autres notamment par leur emploi des éléments sonores autres que les dialogues. À l'opposé de « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983) et d'*Un été chez grand-père* (1984) dont la musique n'a rien de particulièrement chinois ou taïwanais, *Puceau* (1984) et *Un char à bœufs pour dot* (1984) font entendre de nombreuses chansons hoklo. Tandis que la musique dans *Un char à bœufs pour dot* (1984) est parfois diégétique et parfois extradiégétique, les chansons dans *Puceau* (1984) sont presque toutes diégétiques, soient chantées par les personnages, soient diffusées par le poste de radio de l'atelier de couture et écoutées par les personnages qui s'y trouvent. Dans une conférence organisée en 1992 par le Chinese Taipei Film Archive, l'actuel Taiwan Film Institute, Cai Yangming a confié qu'il avait tenté, grâce à ces chansons omniprésentes, de recréer l'ambiance de l'époque où l'action du film est censée avoir lieu. D'après le cinéaste, comme les gens avaient des choix très limités dans les activités de loisir, ils passaient leurs journées à écouter des chansons²². On peut remarquer en outre que les radios que les personnages écoutent ne diffusent jamais de chansons en mandarin. En revanche, on peut entendre une chanson japonaise vers 14 minutes 30. Dans le *jiujia*, aucune *jiunü* ne chante en mandarin, non plus. Par conséquent, l'utilisation du mandarin par les personnages dans leurs conversations quotidiennes est surprenante et peu cohérente.

L'ambiance sonore de « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983) et d'*Un été chez grand-père* (1984) n'est pas moins taïwanaise, bien au contraire. La campagne d'*Un été chez grand-père* où l'on entend les chants des cigales tout le long de la journée est, par exemple, « plus taïwanaise » et plus réaliste que celle d'*Un char à bœufs pour dot* (1984) où l'on n'entend que rarement des insectes et encore moins des oiseaux. Dans chaque scène des deux films, il y a toujours une abondance de bruits d'ambiance. On entend des cris d'insectes et des chants d'oiseaux lorsque les personnages se trouvent en pleine nature, tandis que, dans les scènes plutôt urbaines, on entend des bribes de conversations à peine audibles de personnes invisibles à l'écran, et à l'arrière-plan des bruits de circulation, entre autres²³.

Les paroles de la bande-son désignent parfois directement ou indirectement Taiwan comme lieu de l'action. L'un des exemples les plus significatifs est le top horaire de la chaîne

du film se solde par un échec en raison de plusieurs incohérences du récit ainsi que des maladresses dans la mise en scène et dans le jeu des acteurs.

²² LIN Wenpei (ed.), « Cai Yangming dianying rensheng », art. cité, p. 19-20.

²³ Dans la partie de *L'Homme-Sandwich* réalisée par Hou Hsiao-hsien, quand le héros Kunshu s'accroupit dans des toilettes publiques, le spectateur peut entendre le vrombissement des mouches.

de radio en hoklo que les personnages écoutent dans *Puceau* (1984). Il s'agit des premières paroles que l'on entend dans le film. Après la série d'images montrant les sites connus de Kaohsiung, on entend trois bips, suivis par l'annonce de l'heure, elle-même précédée par les termes *Tiong-guan piau-tsun si-kan*, ce qui veut dire littéralement « l'heure standard de la plaine centrale ». La « plaine centrale », en caractères chinois 中原²⁴, est l'une des nombreuses périphrases désignant la Chine, ici par référence à la plaine alluviale du fleuve Jaune. « L'heure standard de la plaine centrale » était l'heure de Pékin, ville située dans un fuseau horaire en décalage de huit heures par rapport au temps universel coordonné. Taiwan se trouve dans la zone horaire de la Plaine centrale, l'une des cinq zones horaires du territoire décrétées par le gouvernement de la République de Chine en 1939²⁵ et le terme de *Zhongyuan biao zhun shijian* 中原標準時間 fut utilisé à la radio et à la télévision taïwanaises jusqu'à la montée en puissance du mouvement de « dé-sinisation » à partir de 2000²⁶. Ainsi, tout en localisant l'action dans la Taiwan du passé, l'annonce radiophonique revêt une dimension historique.

2. Rapport avec le temps historique

« Le présent » de la narration des quatre films est situé dans un moment du passé de l'île à l'aide des décors et des accessoires qui s'y réfèrent. *Puceau* (1984) se sert de plus de la musique diégétique pour accentuer ce sentiment du passé. On note qu'il est également possible de repérer des traces laissées par l'histoire de Taiwan, grâce à des types d'architecture caractéristiques dans les quatre œuvres et à la diffusion d'une chanson japonaise à la radio dans *Puceau*.

Un été chez grand-père (1984) se distingue toutefois dans son traitement de l'aspect temporel du récit. Comme il s'agit de l'adaptation d'œuvres d'inspiration autobiographique, le mélange du fictionnel et du réel est constant, et le rapport du film avec le passé de Taiwan, « personnel ». Les lieux de l'action, la petite ville de Tongluo et la campagne environnante, sont effectivement les endroits où les deux romancières ont passé leurs vacances d'été pendant leur enfance. Le bâtiment de deux étages construit à l'époque japonaise dans lequel le film a été tourné est, par ailleurs, réellement la maison des grands-parents des sœurs Zhu. La photo

²⁴ Prononcé en mandarin : zhongyuan.

²⁵ « Zhongguo shiqu 中國時區 (Zones horaires chinoises) », dans *Wikipedia* [en ligne]. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E6%99%82%E5%8D%80> . [Consulté le 14 août 2019].

²⁶ « Zhongyuan biao zhun shijian 中原標準時間 (Chungyuan Standard Time, CST) », dans *Wikipedia* [en ligne]. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/國家標準時間> . [Consulté le 14 août 2019].

que le grand-père de Dongdong montre à l'enfant à 34 minutes 30 du film, laisse voir la maison dans le passé avec à l'entrée, la figure floue de l'homme qui est sans doute le grand-père des Zhu. Le « temps » d'*Un été chez grand-père* comporte donc au moins trois strates : le passé présenté dans la photo qui est en même temps un passé que les sœurs Zhu n'ont pas vécu, le passé vécu par les romancières que le film a cherché à « réactualiser », et le « présent » des personnages du film qui est devenu, de nos jours, le passé du site en 1984, au moment du tournage. Par conséquent, à la différence des trois autres films et des deux œuvres écrites qu'il adapte, *Un été chez grand-père* (1984) est doté d'une dimension historique particulière et inscrit son action dans l'histoire de Taiwan.

L'étude de la représentation de Taiwan dans les quatre adaptations *xiangtu* nous montre que les divergences des quatre films résident principalement dans leur description de la réalité taïwanaise et dans le rapport du récit avec le temps historique. En ce qui concerne le réalisme, il ne semble pas que les origines des réalisateurs exercent une influence notable. En revanche, les cinéastes de la « jeune » génération, celle qui a commencé à travailler dans le cinéma taïwanais à partir des années soixante-dix, sont plus aptes à capter la réalité quotidienne que vivent les personnages et à insister sur le côté naturel et authentique des images et des sons, si bien que l'espace n'est plus accessoire, mais revêt une plus grande importance au point de voler parfois la vedette aux personnages. Quant au choix du réalisateur de situer le récit, à l'aide de repères temporels de toutes sortes, dans un moment précis de l'histoire de Taiwan, ni âge, ni formation et expérience professionnelle ne paraissent jouer un rôle significatif. Le même phénomène peut-il être observé dans d'autres œuvres du corpus ?

B. L'espace en vedette

Prenons comme exemple une scène de la soirée chez les Hou dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985)²⁷. Il s'agit d'un passage absent dans le texte écrit. L'épisode, qui dure environ une minute, se déroule dans le bâtiment qui sert également de local au premier restaurant Xiafei zhi jia. Un téléviseur posé sur une table montre une scène de combat entre deux troupes rivales pendant que la voix *off* d'une journaliste évoque la médiation de l'OTAN

²⁷ Vers la minute 73 de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie*.

dans une guerre. Trois enfants jouent bruyamment à la guerre, d'abord devant deux personnes qui dînent et discutent au fond de la salle, puis sur les marches de la maison japonaise menant à une cour. Ensuite, Hou Yongnian sort de la maison, traverse la cour, passe devant Guimei qui tourne le dos à la caméra. Guimei s'étonne que son mari sorte si tard dans la soirée. Hou Yongnian lui répond que c'est pour rendre visite à de vieux amis de peur qu'ils ne croient qu'une fois riche, il les snobe. La cour se trouve dans la pénombre, mais quelques lueurs à travers des feuillages des arbres nous permettent de voir Guimei en train d'éplucher quelque chose, peut-être des pommes de terre. Puis Guimei prend le bassin contenant les épluchures pour les jeter dans une grande poubelle au coin d'une ruelle faiblement éclairée, entre les murs de deux rangées de maisons. Elle aperçoit à l'autre bout de la rue, sous un lampadaire, un jeune couple de lycéens en uniforme. Après que le garçon s'est éloigné en poussant son vélo, la jeune fille se dirige lentement vers Guimei : c'est Zhengfang. On entend une multitude de bruits divers, bruits de la télé, discussions à haute voix en mandarin ou en hoklo, rires des enfants, une chanson anglaise, avec à l'arrière-plan un bourdonnement assez fort qui fait penser à la circulation d'une grande ville. Les personnages portent des vêtements légers, et sont en manches courtes.

L'épisode rend bien l'ambiance d'une soirée estivale d'une famille ordinaire de Taipei dans le passé. Après le dîner, les Hou allument la télévision puis vaquent chacun à leurs occupations respectives : les enfants jouent bruyamment, la mère prépare les ingrédients des plats du restaurant pour le lendemain, le père part pour garder une vie sociale active²⁸ et la fille adolescente commence à fréquenter un garçon. La caméra prend le temps de parcourir l'espace, qui ressemble aux lieux de vie réels des Taïwanais ordinaires. Les personnages ne bénéficient ni de gros plan, ni d'éclairage spécifique ; ils sont même souvent filmés de loin, de profil voire de dos et se trouvent dans des endroits mal éclairés ou dans l'ombre. Les quelques échanges entre personnages sont très courts et ne jouissent pas, sur le plan sonore, d'une plus grande importance que les bruits environnants. On a presque l'impression que l'espace devient un personnage à part entière.

Cette représentation très réaliste et « triviale » de l'espace se voit également dans une partie des films de notre corpus, comme *L'Histoire de Petit Bi* (1983), les deux autres parties du film *L'Homme-Sandwich* (1983), *Graines de sésame* (1984), *Dossiers du campus* (1985), *Fleur d'amour solitaire* (1985), *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* (1988), *La Cité des douleurs* (1989) et, à un moindre degré, *Rue des Osmanthes* (1987) ainsi que *Premier faux pas*

²⁸ Le spectateur ne tarde pas à connaître la vraie nature de la « vie sociale » en question : Hou Yongnian joue à des jeux d'argent et entretient une maîtresse.

(1979). Que ce soient la description d'une journée ordinaire de personnes ordinaires dans une petite ville, dans un bidonville de Taipei ou dans la campagne taïwanaise, celle des coutumes funéraires, ou celle de la vie quotidienne des lycéens ou des *jiunü*, les auteurs de ces films manifestent la volonté de situer l'action dans un décor susceptible d'exister réellement et de reproduire un cadre de vie familier au spectateur taïwanais.

Le passage de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) révèle, aussi, le rôle essentiel que joue le son dans le réalisme d'un film. Le réalisme sonore est certes en grande partie dû à la possibilité pour les personnages d'employer les langues les plus naturelles pour eux selon les circonstances, comme nous l'avons vu plus haut, mais pas uniquement. Les paroles des personnages sont en effet reléguées au second plan dans la scène mentionnée. L'éclairage très faible de l'espace filmé dans la scène de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) incite le spectateur à « tendre l'oreille » pour écouter la bande-son. D'une part, le polyglottisme et la cacophonie traduisent fidèlement l'ambiance sonore d'une grande ville taïwanaise. Et d'autre part, le refus de privilégier les paroles des personnages au détriment des bruits environnants crée une scène plus naturelle et donc plus réaliste. Ce souci de réalisme sonore est partagé par les huit films mentionnés plus haut. Même *Rue des Osmanthes* (1987) qui a pour cadre la Taiwan d'autrefois compte sur les bruits environnants pour sa touche réaliste. Par exemple, lorsque l'héroïne Tihong se rend chez son oncle où deux dames l'attendent avec une proposition de mariage, on entend des chants de coq et le clapotement de l'eau d'un ruisseau dans lequel jouent des enfants²⁹.

La « trivialité réaliste » de l'espace se manifeste également dans le portrait que les films dressent de la société taïwanaise. Prenons pour exemple les passages sur la tontine. La mère de A Hui de *Graines de sésame* (1984) est victime d'une faillite de la tontine. Guimei de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) participe également à une tontine. Les activités de la tontine rythment le récit de l'adaptation *Dossiers du campus* (1985), construisent une intrigue mineure, et servent à définir l'un des personnages secondaires, le Professeur Song, pour laquelle lever une grande somme d'argent grâce à la tontine est une activité presque plus importante que son travail d'enseignante. Cependant, contrairement au film de Lin Qingjie, l'épisode du *hui* n'intervient pas dans la trame des œuvres littéraires adaptées, ni celle de *Graines de sésame* (1984), ni celle de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985). Mais c'est justement pour cette raison-là que l'on voit clairement la volonté des deux réalisateurs d'exprimer la taïwanité de leur récit filmique par le biais d'un fait social taïwanais.

²⁹ Vers 12 minutes 30 du film.

Parmi les éléments qui font penser à Taiwan, certains ne constituent pas en eux-mêmes un indice concluant de la taiwanité des récits, mais leur présence renforce le réalisme de la représentation de l'espace. Par exemple, l'allusion à la chaleur est très fréquente dans les œuvres du corpus. Le climat tropical de Taiwan est évoqué par des gestes spécifiques et par un certain mode de vie des personnages. Ces derniers portent presque toujours des vêtements à manches courtes. Les paysans ont des chapeaux en feuilles de bambou. On voit les personnages souvent en train d'agiter un éventail, un chapeau, voire une feuille de papier pour se rafraîchir. Les personnages sont parfois montrés en nage, comme à la minute 12 du film *Rue des Osmanthes* (1987), où l'on voit Qin Jiangha couvert de sueur faire tourner au-dessus de lui un dais circulaire en tête d'une procession. Dans *Un été chez grand-père* (1984), la petite sœur de Dongdong possède, quant à elle, un très petit ventilateur qu'elle garde avec elle partout où elle va. La nouvelle « La Grande poupée du fils » (1968) décrit l'homme-sandwich Kunshu sur le visage duquel la poudre et l'encre mêlées de sueur coulent en le faisant ressembler à une statue de cire en train de fondre³⁰. En réalité, la chaleur d'été de Taiwan est montrée dans le film d'abord directement lors de l'apparition de Kunshu déguisé, portant des panneaux publicitaires et marchant sous un soleil de plomb, ensuite, par deux plans montrant un homme (l'oncle de Kunshu) qui se met à l'abri, d'abord dans un coin ombragé de la rue puis dans un restaurant pour boire un rafraîchissement. Ces deux plans de l'oncle, sans importance narrative, ont pour seule fonction de suggérer une journée caniculaire.

Cinéastes de la « jeune » génération

Les cinéastes qui ont réalisé les films mettant l'accent sur l'espace taiwanais et qui s'efforcent de le représenter de manière très réaliste, appartiennent tous, hormis Cai Yangming, à une nouvelle génération d'auteurs du cinéma taiwanais³¹. À l'instar de Hou Hsiao-hsien et de Zeng Zhuangxiang, ils sont tous d'origines différentes mais se sont initiés au métier dans les années soixante-dix ou quatre-vingt.

Chen Kunhou, réalisateur de *L'Histoire de Petit Bi* (1983), et Lin Qingjie, celui de *Fleur d'amour solitaire* (1985), sont Hoklo ; ils sont nés tous les deux avant la rétrocession de Taiwan³². Soi-disant originaire de Pékin, Zhang Yi est en fait né en 1951 à Taipei³³. Par contre,

³⁰ HUANG Chunming, « Erzi de da wan'ou (La Grande poupée du fils) », p. 10.

³¹ Nous reviendrons sur le réalisme de *Premier faux pas* (1979) dans le sous-chapitre suivant.

³² Chen Kunhou est né en 1939 et Lin Qingjie en 1944.

³³ JIAO Xiongping, « Yu Zhang Yi, Xiao Sa tan dianying chuanguo », art. cité, p. 71.

né en 1950 d'un père originaire de la province du Fujian et d'une mère originaire de Taipei, Wan Ren se voit en Taïwanais de souche³⁴. Quoique généralement considérés comme *waishengren*, Zhang Yi et Wan Ren ont, comme Hou Hsiao-hsien, grandi à Taiwan et ne s'étaient pas encore rendus en Chine continentale au moment du tournage des films en question. Quant aux deux réalisateurs de *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* (1988), la base de données du Taiwan Film Institute nous apprennent que He Ping est né à Xinzhu en 1957 et Li Daoming³⁵ à Taipei en 1953, sans fournir aucune autre précision sur leur communauté d'appartenance. Les réalisateurs des dix long-métrages ont donc tous grandi à Taiwan, la seule exception étant Zeng Zhuangxiang, réalisateur de « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983).

Chen Kunhou né en 1939 est originaire de Taichung, ville qui se trouve au centre de Taiwan. Chen Kunhou et Hou Hsiao-hsien ont porté à l'écran ensemble, entre 1980 et 1985, douze longs métrages et un court métrage³⁶ dont sept comédies romantiques « commerciales » ; Chen Kunhou a réalisé sept d'entre eux et Hou Hsiao-hsien six³⁷. Même si Chen Kunhou est entré dans le milieu du cinéma en 1961, en raison de son étroite coopération avec Hou Hsiao-hsien, il a été considéré, avec ce dernier, comme un personnages-clé du Nouveau Cinéma taïwanais.

Malgré certains rapprochements biographiques que l'on peut faire entre Zhang Yi et Wan Ren, tous deux *waishengren*, presque du même âge et faisant partie du cercle du Nouveau Cinéma taïwanais, ils n'ont eu ni la même expérience de vie ni la même formation. Zhang Yi est diplômé de l'École de journalisme Shih Hsin où il a fait des études du cinéma. Parmi ses professeurs se trouvait le cinéaste Chen Yaoqi. Il a travaillé comme journaliste puis rédacteur en chef de la revue de cinéma influente, *Yingxiang*³⁸. La controverse suscitée par la publication de la liste des dix « navets » (*Shida lanpian* 十大爛片) de l'année 1977³⁹ l'a poussé sur les

³⁴ C'est ce que le cinéaste a proclamé lors de son entretien du 27 juillet 2017.

³⁵ Les informations biographiques sur Li Daoming proviennent du *Dictionary of Taiwan Cinema (A to H)*, <http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/resources/historical-dictionary-of-taiwan-cinema>.

³⁶ Le court métrage en question est « La Grande poupée du fils ».

³⁷ Se référer à la note 76 du Chapitre 2 de la présente étude pour la liste des films sortis entre 1980 et 1982. Les six autres œuvres sont : *L'Histoire de Petit Bi* de 1983, *Le Monde d'un jeune père* de 1984 et *Ma saison préférée* de 1985 réalisés par Chen Kunhou, et « La Grande poupée du fils » de 1983, *Les Garçons de Fengkuei* et *Un été chez grand-père* réalisés par Hou Hsiao-hsien.

³⁸ Cf. p. 60-61 de la présente étude.

³⁹ La liste est publiée dans le numéro 17 début 1978. L'une des raisons de la polémique est qu'une partie des dix films sélectionnés se trouve parmi les dix meilleurs films couronnés peu avant par l'Association des critiques du cinéma chinois (*Zhongguo Yingpingren Xiehui* 中國影評人協會), une institution taïwanaise toute puissante. (Voir : ZHANG Shilun 張世倫, *Taiwan « Xindianying » lunshu xingyou zhi lishi fenxi* 台灣「新電影」論述形構之歷史分析 (1965-2000) (*Discursive Formation of the « Taiwanese New Cinema »: A Historical Analysis (1965-2000)*), Mémoire de master en Journalisme, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2001, p. 25.) D'autre part, cinq des

plateaux de tournage ; car il s'est rendu compte que pour « sauver » le cinéma taïwanais du déclin, il était plus efficace de mettre la main à la pâte⁴⁰. Après s'être occupé de tâches diverses, Zhang Yi écrit son premier scénario pour le film *La Source* (1980), en coopération avec le scénariste Zhang Yongxiang⁴¹. Son travail de scénariste se poursuit pendant un moment jusqu'à ce que la production du film en quatre parties *In Our Times* le mette dans le fauteuil de réalisateur. Zhang Yi a tourné la 4^e partie du film, « Donnez votre nom ! », l'un des premiers films du Nouveau Cinéma taïwanais. Licencié du Département de Langues étrangères de l'Université Soochow⁴², Wan Ren est parti aux États-Unis pour faire des études cinématographiques et a obtenu un master au Columbia College à Hollywood. À son retour à Taiwan, il a très vite été recruté pour participer au projet de *L'Homme-Sandwich*.

Li Daoming et He Ping qui ont attendu la fin des années quatre-vingt pour réaliser leur premier film peuvent être tenus pour les benjamins du groupe. Les deux cinéastes ont obtenu tous les deux un master en cinéma aux États-Unis et ont travaillé à la fois à Taiwan dans la réalisation de films et comme professeurs à l'université, notamment Li Daoming qui a publié plusieurs ouvrages importants sur le cinéma taïwanais dont le *Dictionary of Taiwan Cinema* en ligne auquel nous nous référons souvent.

Lin Qingjie est né en 1944 dans le district de Yilan sur la côte nord-est de Taiwan. Il a un parcours atypique parmi les cinéastes dont nous parlons, puisqu'avant de devenir réalisateur, il n'a jamais travaillé dans le milieu du cinéma et n'a pas fait d'études cinématographiques. Après ses études de licence en beaux-arts à l'Université normale nationale de Taiwan, il a occupé des postes d'enseignant en arts plastiques dans des établissements secondaires de Yilan et de Taipei.

Par ailleurs, la plupart des huit cinéastes du corpus qui cherchent à rendre leurs films « très réalistes », ont confié leurs œuvres au même monteur, Liao Qingsong⁴³, au même

dix « navets » ont été produits par la CMPC. Ces jeunes critiques du cinéma de *Yingxiang* ont failli s'attirer de graves ennuis. (GUOJIA DIANYING ZHONGXIN 國家電影中心 (ed.), *2016 Taiwan dianying nianjian 2016 台灣電影年鑑 (2016 Taiwan Cinema Yearbook)*, Taipei, Guojia Dianying Zhongxin, 2016, p. 97-98.)

⁴⁰ ZHENG Yiting, *1971-1979 nian « Yingxiang » dianying zazhi : lun miying xiandaixing de zaixian*, op. cit., p. 10.

⁴¹ *Ibid.*, p. 101.

⁴² *Dongwu Daxue* 東吳大學.

⁴³ La banque de données numérique du Taiwan Film Institute répertorie les films suivants : *L'Histoire de Petit Bi* (1983), *L'Homme-Sandwich* (1983), *Graines de sésame* (1984), *Un été chez grand-père* (1984), *Rue des Osmanthes* (1987) et *La Cité des douleurs* (1989). Voir : GUOJIA DIANYING ZHONGXIN 國家電影中心 (TAIWAN FILM INSTITUTE), « Liao Qingsong (Liao Ching-Sung) 廖慶松 », *Yingren mulu 影人目錄 (Répertoire des cinéastes)* [en ligne]. URL : <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=7&id=531> . [Consulté le 6 mars 2020].

ingénieur du son, Du Duzhi⁴⁴, et même le plus souvent à tous les deux. Alors que Liao Qingsong né en 1950 est Taïwanais de souche, Du Duzhi né en 1955 est *waishengren*. Liao Qingsong et Du Duzhi ont intégré l'école de cinéma de la CMPC en 1973. Liao Qingsong a commencé à travailler pour la société dès l'année suivante mais Du Duzhi a dû attendre jusqu'en 1978 pour obtenir un poste d'assistant à la CMPC. Liao Qingsong et Du Duzhi appartiennent à une nouvelle génération de techniciens qui se sont formés et sont entrés dans le métier en même temps que les cinéastes pour qui ils ont travaillé. Dans l'un de ses entretiens avec Hou Hsiao-hsien, Michael Berry souligne le réalisme de *L'Homme-Sandwich* (1983) en mentionnant le bourdonnement des mouches que l'on entend dans la scène de Kunshu aux toilettes. Hou Hsiao-hsien explique : « C'est parce que les ingénieurs du son de l'époque faisaient partie d'une nouvelle génération ; ils étaient fascinés par les sons. »⁴⁵

D'autre part, la plupart des scénaristes des onze films sont nés après 1950. Wu Nianzhen, un Hoklo né en 1952, a écrit des scénarios pour *L'Homme-Sandwich* (1983), *Dossiers du campus* (1985), *Rue des Osmanthes* (1987) et *La Cité des douleurs* (1989). Ding Yamin, un *waishengren* né en 1958⁴⁶ a coopéré avec Zhu Tianwen née en 1956 pour le scénario de *L'Histoire de Petit Bi* (1983) et celui d'*Un été chez grand-père* (1984), et avec Wu Nianzhen pour celui de *Rue des Osmanthes* (1987). Le scénario de *La Cité des douleurs* est le fruit d'une coopération entre Zhu Tianwen et Wu Nianzhen. Zhang Yi et Xiao Sa, une *waishengren* née en 1953, ont écrit ensemble le scénario de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985). Le scénario de *Graines de sésame* (1984) a été plutôt écrit par le réalisateur Wan Ren lui-même⁴⁷. Le scénariste de *Premier faux pas* (1979), qui fut plus tard réalisateur de plusieurs films à grand succès commercial, Zhu Yanping 朱延平, est né en 1950 à Taiwan ; la base de données du

⁴⁴ Le Taiwan Film Institute recense six films du corpus : *L'Histoire de Petit Bi* (1983), *L'Homme-Sandwich* (1983), *Graines de sésame* (1984), *Un été chez grand-père* (1984), *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) et *La Cité des douleurs* (1989). Voir : GUOJIA DIANYING ZHONGXIN 國家電影中心 (TAIWAN FILM INSTITUTE), « *Du Duzhi (Tu Du-Chih) 杜篤之* », *Yingren mulu 影人目錄 (Répertoire des cinéastes)* [en ligne]. URL : <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=7&id=513> . [Consulté le 6 mars 2020].

⁴⁵ BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi, op. cit.*, p. 99. La scène des toilettes n'existe pas dans la nouvelle.

⁴⁶ GUOLI TAIWAN WENXUEGUAN 國立台灣文學館 (MUSEE DE LA LITTÉRATURE TAÏWANAISE), *Taiwan zuojia zuopin mulu 2007 台灣作家作品目錄 (Catalogue des œuvres des écrivains taïwanais de 2007)*, 2007. [en ligne]. URL : http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=6 . [Consulté le 12 avril 2020].

⁴⁷ Même si les scénaristes mentionnés dans le générique sont Liao Huiying et Hou Hsiao-hsien, en réalité, après avoir rédigé un brouillon de script, Liao Huiying l'a laissé de côté pour partir travailler à son prochain roman *Buguilu 不歸路 (Non-retour)*. Hou Hsiao-hsien n'a donné qu'un coup de main puisqu'il était pris par la préparation des *Garçons de Fengkuei*. Wan Ren fut alors obligé d'écrire lui-même le scénario final pendant le tournage du film. Ces faits ont été évoqués par Cai Guorong 蔡國榮 dans la discussion autour du choix du lauréat pour le meilleur scénario adapté (« Di-yi jie Dianying xinshang jiang 第一屆電影欣賞獎 (1ère édition du Prix "Film Appréciation") »). *Dianying xinshang*, 1984, n° 10, p. 20) et sa version a été confirmée par le réalisateur lui-même dans son entretien du 27 juillet 2017.

Taiwan Film Institute ne communique pas son origine. Lin Qingjie a travaillé avec Sun Zhengguo 孫正國 pour l'adaptation de « Fleur d'amour solitaire » (1970)⁴⁸. Nous ne disposons pas d'information biographique sur Sun Zhengguo et ne connaissons ni son année de naissance ni son origine. Mais comme Sun Zhengguo faisait ses études aux États-Unis en 1987 selon Huang Ren, il est né peut-être après 1950. L'un des deux scénaristes de *Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona* (1988) est le romancier Zhang Dachun 張大春, un *waishengren* né en 1957. L'autre scénariste Liu Song 劉嵩 qui deviendra par la suite réalisateur de documentaires pour la télévision, venait de terminer ses études à Londres à l'époque, mais nous ne disposons pas d'information ni sur son année de naissance ni sur son origine⁴⁹.

Il est clair que la fascination du réel est partagée par tous les artisans du cinéma taïwanais de cette « nouvelle » génération, quelle que soit leur appartenance, leur histoire personnelle et leur formation. Les cinéastes s'appuient sur les techniciens et les écrivains de leur génération pour mettre en vedette l'espace taïwanais représenté dans les films. Les critiques et les chercheurs du cinéma taïwanais qualifient généralement Chen Kunhou, Hou Hsiao-hsien, Wan Ren, Zeng Zhuangxian, Zhang Yi, et parfois Lin Qingjie, de cinéastes du Nouveau Cinéma taïwanais, et He Ping et Li Daoming, de successeurs de ce mouvement. Cela confirme l'importance du facteur générationnel dans la représentation cinématographique de Taiwan durant les années quatre-vingt.

C. Dans le « temps vide et homogène »⁵⁰

La majorité des films du corpus présente des repères temporels : selon notre recensement, il n'y a qu'*Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983), « Le Goût de la pomme » (1983), *Les Jours passés à regarder la mer* (1983), *Un char à bœufs pour dot* (1984) et « Brigands des ténèbres » (1988) qui n'ont pas « daté » leurs actions. La « datation » du film suggère l'intention du réalisateur de situer l'action de leur

⁴⁸ D'après Huang Ren, Sun Zhengguo est également le scénariste de l'adaptation de « Zhexian ji 謫仙記 (Histoire des immortels déchus) », une autre nouvelle de Bai Xianyong. Le film a été tournée en 1987 par le cinéaste chinois Xie Jin 謝晉 sous le titre de *Zuihou de guizu 最後的貴族 (Les Derniers Aristocrates)*. (HUANG Ren 黃仁, *Guopian dianying shihua 國片電影史話 (L'Odyssée du cinéma en mandarin)*, Taipei, Taiwan Shangwu, 2010, p. 397.)

⁴⁹ LIU Song 劉嵩, « *Nongcun de yuanjian*. Liu Song : Zhe xie jingyan rang wo biancheng yi ge jilupian daoyan 《農村的遠見》. 劉嵩：這些經歷讓我變成一個紀錄片導演 (La vision de la campagne. Liu Song : Ces expériences ont fait de moi un réalisateur de documentaires) », Huangjing Zixun Zhongxin 環境資訊中心 (TEIA) [en ligne], 9 décembre 2018. URL : <https://e-info.org.tw/node/215251> [Consulté le 13 avril 2020].

⁵⁰ Cf. : La note 81 de la page 23 de la présente étude

film dans le temps réel, une « simultanée que l'on mesure par l'horloge et le calendrier⁵¹ » auquel se réfère Benedict Anderson, et qui représente un élément crucial de la production de l'imaginaire national⁵².

Comme l'a montré la comparaison des quatre adaptations *xiangtu*, il ne semble pas exister de corrélation évidente entre la biographie des cinéastes et leur choix de « dater » ou non le récit de leur film. Mais, en raison de la grande divergence dans la manière d'appréhender la simultanéité « moderne » chez les différents auteurs, il nous faut regarder de près ce qui différencie les films les uns des autres sur ce point, afin d'aborder le sentiment d'appartenance des auteurs.

1. Réalité historique, fabulation ou mensonge ?

Le film de Cai Yangming représente, avec *Un navire dans l'immensité de l'océan*, un cas à part dans le corpus de notre étude pour ce qui concerne le réalisme cinématographique et la relation avec le temps historique. Car, avant tout, ces deux films n'entretiennent pas le même rapport avec le réel que d'autres films de notre étude puisqu'ils prétendent, chacun de leur côté, raconter une histoire vraie en adaptant un récit à caractère autobiographique⁵³. Malgré les quelques points communs aux deux films, comme la durée de l'action qui traverse plusieurs décennies, la mise en avant du caractère édifiant et stimulant de l'histoire pour la jeunesse et la revendication du réalisme, le film de Cai Yangming est cependant à bien des égards l'opposé de celui de Li Xing.

Un navire dans l'immensité de l'océan, sorti en 1978 et généralement considéré comme une œuvre du « réalisme sain », accorde une grande attention aux décors, aux accessoires et aux sons ambiants pour créer un effet réaliste. La scène du mariage de Zheng Fengxi en témoigne. *Premier faux pas* (1979), sorti l'année suivante, se réclame également du réalisme, mais il s'agit d'un « réalisme » très différent de celui d'*Un navire dans l'immensité de l'océan*. Les films du « réalisme social » se voient souvent reprocher de mettre l'accent sur le vice et la violence, de multiplier les scènes de rixes entre bandes rivales et d'exhiber des corps de femmes dénudés⁵⁴. Même si le voyeurisme est absent dans *Premier faux pas* (1979), presque la moitié

⁵¹ ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national*, op. cit., p. 37.

⁵² Dans ce sens, la présence des calendriers muraux dans une partie des films revêt une forte valeur symbolique.

⁵³ Même si *L'Histoire de Petit Bi* (1983), *Un été chez grand-père* (1984), *Graines de sésame* (1984) et *Dossiers du campus* (1985) adaptent des histoires contenant des éléments autobiographiques, aucun de quatre films ne revendique l'authenticité du récit et n'insiste sur son côté autobiographique.

⁵⁴ LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p.233-236.

du film est consacrée à des scènes de bagarre et à la description de la vie en prison. Il est pourtant impossible de nier un sincère souci de réalisme chez le réalisateur de *Premier faux pas* (1979). Certes, le film est dépourvu d'une bande-son très réaliste à la manière du Nouveau Cinéma taïwanais et ne déploie pas une énergie comparable à ce dernier pour rendre la réalité « banale » de l'espace occupé par les Taïwanais ordinaires, mais dans la description de l'espace dans certains passages, le cinéaste né en 1939 et ayant commencé à travailler dans le cinéma dès 1963, a une approche du réalisme plus comparable à celle des cinéastes du Nouveau Cinéma taïwanais qu'à celle de ses confrères qui se trouvent dans la même tranche d'âge que lui et qui, comme lui, se sont fait une réputation pour leur travail de cinéaste au plus tard dans les années soixante-dix. À titre de comparaison, alors qu'*Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978) alterne entre tournage en studio et en décors naturels, le film de Cai Yangming est presque toujours tourné en décors naturels.

Ce goût pour le réalisme, Cai Yangming l'a peut-être hérité du cinéma en hoklo. Entre 1963 et 1970, il a joué dans plus de deux cents films en hoklo⁵⁵. D'après la chercheuse Liao Jinfeng (Gene-Fon Liao), le « style documentaire » du cinéma en hoklo vient du fait qu'il a coutume de représenter la « réalité sociale » taïwanaise comprenant le cadre de vie et les portraits des personnages, « leur physique, leur tenues, leur façon de parler, leurs comportements, leurs expressions faciales, leurs postures et leur voix »⁵⁶. En d'autres termes, le cinéma en hoklo est par essence un cinéma réaliste. On peut retrouver cette représentation de la « réalité sociale » que décrit la chercheuse dans le film *Premier faux pas* (1979).

Par souci d'authenticité, Cai Yangming et son équipe affrontèrent maintes difficultés pour tourner une partie des scènes dans le quartier des maisons closes de Taipei, dans des prisons et au tribunal⁵⁷. Plusieurs sites de tournage sont en effet des endroits qui n'avaient

⁵⁵ GUOJIA DIANYING ZHONGXIN 國家電影中心 (TAIWAN FILM INSTITUTE), « Cai Yangming 蔡揚名 », *Yingren mulu 影人目錄 (Répertoire des cinéastes)* [en ligne]. URL : <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=4&id=599> . [Consulté le 28 septembre 2017].

⁵⁶ LIAO Jinfeng (Gene-Fon Liao) 廖金鳳, *Xiaoshi de yingxiang : Taiyupian de dianying zaixian yu wenhua rentong 消逝的影像：台語片的電影再現與文化認同 (Les images disparues : la réapparition des films en hoklo et l'identité culturelle)*, Taipei, Yuanliu, 2001, p. 130-31.

⁵⁷ C'est ce que Cai Yangming a confié lors d'une conférence. Voir : GUOJIA DIANYING ZHONGXIN 國家電影中心 (TAIWAN FILM INSTITUTE), « Cuowu de di-yi bu ying hou zuotan I 《錯誤的第一步》映後座談 – Part I (Table ronde après la projection du film *Premier faux pas* – 1ère partie) », Facebook [en ligne], 3 décembre 2018. URL : [https://www.facebook.com/TaiwanFilmInstitute/posts/2157103010989669?_xts__\[0\]=68.ARDMFahgwQ-VvOjE4S4z5Ngh6tkdNU3ihsiDsa7eJe8pcYuz3A597IIWaqV78cfUBhmxPV_CK8_-EcM4pvXd4lw5STb1ze5iqUrsFJKVg7D_nlry2SGCpBha_Tx27rdPqNriXBdyQQPrSpyAjBjNlwtBAJHrHrTmoZczbH10oMR_9D2KVT4j8VEolfOvg-vU8chImP5PcrGRplVvKyTpIr8ODYkIpTXgXMcKBo9ksmHlaS_rlyJy2WgGuQi1yz-oNVIwI0y0IBo_Va0iL1HJjkdUwi65-LWAXC4vXC0HloDgWGDqhBbKVV3AP_YowHU265cYcZnqLpfTp2wHB7QZJBQ&_tn_=-R](https://www.facebook.com/TaiwanFilmInstitute/posts/2157103010989669?_xts__[0]=68.ARDMFahgwQ-VvOjE4S4z5Ngh6tkdNU3ihsiDsa7eJe8pcYuz3A597IIWaqV78cfUBhmxPV_CK8_-EcM4pvXd4lw5STb1ze5iqUrsFJKVg7D_nlry2SGCpBha_Tx27rdPqNriXBdyQQPrSpyAjBjNlwtBAJHrHrTmoZczbH10oMR_9D2KVT4j8VEolfOvg-vU8chImP5PcrGRplVvKyTpIr8ODYkIpTXgXMcKBo9ksmHlaS_rlyJy2WgGuQi1yz-oNVIwI0y0IBo_Va0iL1HJjkdUwi65-LWAXC4vXC0HloDgWGDqhBbKVV3AP_YowHU265cYcZnqLpfTp2wHB7QZJBQ&_tn_=-R) . [Consulté

jamais été filmés par le cinéma taïwanais : le quartier des prostituées de Wanhua et des prisons. On y voit aussi la célèbre île des Orchidées⁵⁸. Ce sont des scènes qui ont fait la réputation du film et ont beaucoup facilité sa promotion. Bien que durant les deux premiers tiers du film, l'action ait lieu principalement dans le quartier des prostituées et des prisons, dans le dernier tiers, on voit Masha se déplacer et travailler dans différents lieux de la capitale. Il est ouvrier dans une usine de briques sous la digue d'une rivière, dans un chantier de construction d'un grand immeuble puis dans une usine de reliure située dans un quartier plutôt résidentiel où se mêlent grands immeubles et bâtiments plus modestes. Après son licenciement de l'usine, il s'occupe d'un éventaire de livres dans un passage couvert sous de grands immeubles modernes aux colonnes imposantes, le long d'un boulevard orné d'arbres et d'arbustes. Il vend ensuite des livres au bord d'une route qui mène à un tunnel. Le film montre également Masha et sa future épouse se promenant sur un trottoir à l'ombre de vieux arbres et dans une aire de loisir aménagée autour d'une digue où les gens font du vélo, du roller ou du cheval. Ces scènes de rue évoquent des métiers du passé : fabriquant de briques, artisan relieur et marchand ambulant de livres sur des places publiques. Elles rappellent aussi des façons de travailler à une autre époque : déplacer des briques à l'aide de cordes et d'une palanche, transporter du sable dans une corbeille tressée en bambou lamellé, ou utiliser des tiges de bambou pour construire un échafaudage. L'usine à briques et le chantier de construction témoignent par ailleurs de l'urbanisation accélérée de Taipei.

Premier faux pas (1979) est aussi un film qui dote son action de nombreux repères temporels, contrairement au film *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978) qui couvre les trente et une années de vie de Zheng Fengxi mais ne donne aucune indication sur la temporalité de l'action. Certes, on peut voir l'évolution des décors au fil du temps dans le film de Li Xing, mais ces changements peuvent être expliqués simplement par l'amélioration de la situation économique des personnages et ne donnent donc pas l'impression que le film soit soucieux de situer l'action dans l'Histoire. En revanche, *Premier faux pas* (1979) est jalonné de dates qui marquent les différentes étapes de la vie du protagoniste Liu Jinjun surnommé Masha. On voit les lieux qu'occupe le héros à des moments particuliers de son existence. Le film révèle dès la première minute que le lieu se trouve à Wanhua, et situe, par la même occasion, l'action dans le temps historique : le 22 octobre de l'an 54 de République⁵⁹. Dans une prise de vue en plongée,

le 10 juillet 2019]. Par ailleurs, dans le générique vers la 8^{ème} minute du film, des remerciements sont adressés au Commandement de la Garnison (*Jingbei zongbu* 警備總部), à la Préfecture de police de la ville de Taipei et au tribunal de première instance (*Difang fayuan* 地方法院).

⁵⁸ *Lanyu* 蘭嶼.

⁵⁹ A la minute 1 du film. Il s'agit de l'année 1965.

on voit dans la partie gauche de l'écran le temple de la Montagne des Dragons, et dans la partie droite, une danse du dragon avec des hommes qui courent en manipulant le dragon en tissu et la foule qui assiste au spectacle depuis les deux côtés de la route. Vers 47 minutes 30, le spectateur est informé que le 8 juin de l'an 60 de la République, Masha et d'autres prisonniers arrivent par bateau dans l'île des Orchidées qui abrite une prison à caractère militaire destinée aux détenus particulièrement agités. À l'approche de l'île, la caméra montre des collines couvertes de végétation, un petit village au bord de la mer, et des hommes torse nu portant un slip en forme de T à la manière du peuple Dawu 達悟⁶⁰, qui se dirigent vers des canots blancs et rouges typiques de ce groupe aborigène. Puis, à la minute 62, le 15 janvier de l'an 64 de la République, Masha libéré se rend à Taipei. On le voit sortir d'un passage souterrain devant l'ancienne gare de Taipei⁶¹ cernée de voitures, de bus et de piétons. À l'image suivante, Masha arrive à pied dans un quartier bordant une grande rivière (sans doute la rivière Danshui), où parmi les maisons basses tombant en ruine se dresse un champ de pylônes électriques. C'est là que se trouve la maison de la grand-mère, où Masha a grandi.

La dernière date indiquée dans le film est le 17 septembre de l'an 67 de la République⁶², également le jour de la fête de la Mi-automne de cette année-là. Vers 84 minutes 30, un peu avant la fin du film, désespéré de voir son manuscrit refusé par un éditeur, Masha pense le jeter dans la rivière. Mais à ce moment-là, il entend un groupe d'hommes en train de harceler une femme qui doit de l'argent à l'un d'eux, et décide d'intervenir. Même si la femme s'en sort saine et sauve grâce à l'intervention des policiers qui arrivent très vite sur place, Masha est blessé par les voyous et est hospitalisé. Contrairement aux autres passages « datés », la scène nocturne de 84 minutes 30 nous renseigne peu sur l'endroit. Il s'agit d'un point de bascule dans la vie de Masha : grâce à cet épisode absent du livre de Liu Jinjun, le Masha du film rencontre, sur son lit de l'hôpital, le journaliste Wu Xianghui, auteur de *Celui qui boudait le Liankao*. Sous les flashes des appareils photo, Masha confie à ce dernier que c'est la lecture de *Celui qui boudait le Liankao* qui l'a décidé à écrire l'histoire de sa vie. Avec le soutien de Wu Xianghui, Masha

⁶⁰ Ce peuple est connu comme les Yami (en caractères, *Yamei* 雅美), appellation donnée par les colonisateurs japonais. Mais depuis 1995, des voix se sont levées pour demander le remplacement de « Yamei » par « Dawu », qui signifie « l'homme » et qui est le terme par lequel les aborigènes de ce groupe se désignent. YUANZHUMIN WEIYUANHUI 原住民委員會 (COUNCIL OF INDIGENOUS PEOPLES), « Dawu zu 達悟族 (Peuple Dawu) », *Taiwan yuanzhumin zixun ziyuanwang* 台灣原住民資訊資源網 (*Taiwan's Indigenous Peoples Portal*) [en ligne], 2015. URL : http://www.tipp.org.tw/aborigines_info.asp?A_ID=11 . [Consulté le 10 août 2021].

⁶¹ « Zou guo 125 nian fengshuang. Taipei chezhan jingli "si dai" bianqian 走過 125 年風霜. 台北車站歷經 “四代” 變遷 (Histoire de 125 ans. Les changements des “quatre générations” qu'a traversés la gare de Taipei) », *Sanli xinwenwang* 三立新聞網 (*SETN*) [en ligne], 3 mars 2016. URL : <https://www.setn.com/News.aspx?NewsID=127820&p=1> . [Consulté le 20 août 2019].

⁶² Le 17 septembre 1978.

finit par pouvoir publier son récit. Les images suivantes du film montrent successivement une quantité impressionnante d'exemplaires du livre *Premier faux pas*, l'hommage rendu lors d'une assemblée générale par la délégation taïwanaise de la Jeune chambre internationale à Masha vêtue d'un costume, la promotion du livre dans un grand magasin en présence du héros, et pour finir, la médaille décernée par Wang Jingxu 汪敬煦, le commandant en chef du Commandement de la Garnison de l'époque, avec l'inscription « Aidez-vous vous-même et les autres vous aideront. ⁶³ »

Si les faits décrits dans le texte de Zheng Fengxi et dans le film sont vrais de manière générale, la véracité des mémoires de Liu Jinjun pose problème. La vérité sur le passé de Liu Jinjun n'a pas tardé à faire surface. En réalité, Masha n'avait jamais travaillé dans des maisons closes et n'avait commis aucun homicide ; ce n'était pas un voyou violent mais un voleur plusieurs fois condamné. Son acte héroïque du 17 septembre 1978 rapporté par Wu Xianghui dans son article publié dans le journal *Lianhebo* le 19 septembre 1978 n'avait jamais eu lieu⁶⁴. Dans ce film qui se targue de la véracité de son histoire, il n'y a peut-être de vrais, concernant le personnage de Masha, que l'hommage de la Jeune chambre internationale, la médaille du commandant en chef et le mariage du héros avec une jeune femme dont il fait la connaissance dans une usine de relieur. Ce qui est paradoxal, voire ironique, est le fait que, contrairement au film *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978) qui engagea Qin Han 秦漢, une star, pour interpréter le héros Zheng Fengxi, Liu Jinjun joua lui-même son propre personnage, et que des images documentaires sont insérées dans *Premier faux pas* (1979), comme la cérémonie de l'hommage de la Jeune chambre internationale à la minute 88. L'effort pour « rendre authentique » ce récit qui raconte une histoire fondamentalement fautive se traduit parfois par l'introduction de faits sans doute authentiques. Par exemple, pendant que Masha lave une voiture à la minute 74 du film, le spectateur entend un flash d'information diffusé par le poste de radio de cette même voiture : la présentatrice mentionne un vol avec violence qui « a été commis au temple de Mazu de l'avenue Minsheng Ouest aux alentours d'1h20 cet après-midi » et demande de l'aide aux auditeurs pour la recherche du suspect qui a « environ trente ans, est de taille moyenne, porte une chemise blanche et des jeans ». Aussitôt, le personnage de Masha,

⁶³ *Zi zhu ren zhu* 自助人助.

⁶⁴ Le billet de blog de Guan Renjian contient beaucoup d'informations sur l'histoire. Voir : GUAN Renjian 管仁健, « Cong “Cuowu de di-yi bu” dao “cuowu de di-yi pao” 從 “錯誤的第一步” 到 “錯誤的第一砲” (De “Premier faux pas” au “premier faux coup”) », *PChome Geren xinwentai* PChome 個人新聞台 (*PChome Chaîne d'info personnelle*) [en ligne], 9 avril 2010. URL : <http://mypaper.pchome.com.tw/kuan0416/post/1320827810> . [Consulté 22 août 2019]. Cependant, nous n'avons pas encore pu vérifier si toutes les informations de Guan sont exactes.

justement habillé d'une chemise blanche et de jeans, se fait interpellé par des policiers qui passent en voiture.

Cet enchevêtrement de faits réels, de fiction et de mensonges dévoile le lien intime entre les artisans du cinéma, leurs spectateurs et la société dans laquelle ils vivent à la fin des années soixante-dix. Selon Guan Renjian, auteur d'un article de blog sur la fabulation du récit « autobiographique » *Premier faux pas* (1978), ce n'est pas le succès de *Celui qui boudait le Liankao* qui a donné à Liu Jinjun l'idée d'inventer un récit autobiographique, mais plutôt la popularité extraordinaire du texte de Zheng Fengxi⁶⁵. L'histoire de Zheng Fengxi inspira beaucoup les Taïwanais des années soixante-dix ; elle les incita non seulement à écrire sur eux-mêmes, mais aussi à tourner des films avec beaucoup d'éléments autobiographiques. Le cinéaste Lin Qingjie a confié, lors d'un entretien du 30 juillet 2017, le parcours du combattant qui avait été le sien pour réaliser son rêve de cinéaste. Il avait commencé par écrire des scénarios de film et avait obtenu le premier prix du scénario décerné par l'Information Office pour son script qui adaptait l'autobiographie de Zheng Fengxi. Mais, une fois que la CMPC eut décidé de tourner une adaptation de l'œuvre, à la grande déception de Lin Qingjie, la compagnie préféra commander un nouveau scénario à Zhang Yongxiang 張永祥, le prestigieux scénariste taïwanais des années soixante et soixante-dix. Lin Qingjie a également pensé à adapter au cinéma *Celui qui boudait le Liankao* de Wu Xianghui, mais son camarade d'université, Xu Jinliang, l'a devancé. Il a ensuite pensé à tourner l'adaptation de *Premier faux pas* (1978). La tentative s'est de nouveau soldée par un échec, car la société qui avait engagé Cai Yangming comme réalisateur avait proposé à Liu Jinjun une somme au-dessus des moyens de Lin pour les droits d'adaptation⁶⁶.

L'aventure rocambolesque de Liu Jinjun ainsi que la lutte opiniâtre du jeune Lin Qingjie sont loin d'être deux histoires anecdotiques pour notre étude. Elles témoignent, d'une part, du goût de la société taïwanaise de la fin des années soixante-dix pour les récits autobiographiques. Le désir d'évoquer des expériences personnelles, d'abord avec des mots, ensuite avec des images et des sons, le besoin de les partager avec d'autres concitoyens, et l'envie de lire, d'entendre et de voir les histoires de vie d'autres Taïwanais, ne disparurent pas avec la décennie mais au contraire se renforcèrent, au moins pendant quelques années encore. D'autre part, les deux histoires illustrent bien le concept d'une communauté, en l'occurrence celle des Taïwanais,

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Comme nous l'avons vu, Lin Qingjie exauça finalement son vœu en adaptant un roman de Wu Xianghui en 1980 : le film *Un élève difficile* qui jouit d'un succès à la fois commercial et critique.

toutes origines confondues, qui évolue ensemble, dans un territoire, le long d'un « temps vide, homogène ».

2. « Dater » le récit cinématographique

Indiquer l'époque de l'action au moyen d'une date affichée à l'écran est un procédé courant. Outre « La Grande poupée du fils »⁶⁷(1983) de Hou Hsiao-hsien, *Puceau*⁶⁸ (1984) et *Fleur d'amour solitaire*⁶⁹ (1985), on le trouve aussi dans *Premier faux pas* (1979), dans *Boss Noballs* (1989) et dans *La Cité des douleurs* (1989). Les événements de *Boss Noballs* sont « datés » à deux reprises : d'abord au début du film, l'écran affiche une ligne de caractères chinois traditionnels se lisant de gauche à droite qui signifie « Port du Chien noir des Pescadores l'an 1954 ». Ensuite, vers 70 minutes 30, le spectateur voit un grand port avec en surimpression l'indication en caractères chinois : « Port de Magong des Pescadores l'an 1989 ».

L'action peut être « datée » de manière indirecte, comme le passage de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) mentionné plus haut : ce sont les tenues des personnages et la présence du journal télévisé en noir et blanc qui font supposer que l'action a lieu dans les années soixante⁷⁰. Ces repères temporels discrets permettent de situer l'action dans un ou des moments, parfois précis, de l'histoire de Taiwan. Par exemple, les vacances de Dongdong ne peuvent pas avoir lieu avant avril 1978, date à partir de laquelle les trains express de couleur orange *Juguanghao* 莒光號, comme celui que l'on voit traverser la campagne verdoyante de Tongluo dans le film, remplacèrent les anciens trains express. En réalité, l'action doit se produire après juin 1978, l'époque où s'achevèrent les travaux de l'électrification ferroviaire du tronçon entre Taipei et Tongluo⁷¹. *Dossiers du campus*, sorti en 1985, porte à l'écran plusieurs faits sociaux de l'époque. Hormis ceux déjà décrits dans le texte de Kuling, tels que la faillite de la tontine, certains ajouts relèvent de l'initiative du cinéaste. Il y a, par exemple, la projection du film

⁶⁷ Cf. p. 101-102 de la présente étude.

⁶⁸ Cf. p. 102 de la présente étude.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ L'image assez floue de l'émission télévisée paraît être en noir et blanc. La première chaîne de télévision taïwanaise fut inaugurée en 1962 et la diffusion des images en couleurs débuta en 1969. Voir : « Taiwan dianshi shi 台灣電視史 (Histoire de télévision taïwanaise) », dans *Wikipedia* [en ligne], 3 août 2021. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%87%BA%E7%81%A3%E9%9B%BB%E8%A6%96%E5%8F%B2> . [Consulté le 28 août 2021].

⁷¹ JIAOTONG BU TAIWAN TIELU GUANLI JU 交通部台灣鐵路管理局 (TAIWAN RAILWAYS ADMINISTRATION, MOTC), « Taitie dashi ji 台鐵大事紀 (Événements importants de la Taiwan Railways Administration) » [en ligne]. URL : <https://www.railway.gov.tw/tra-tip-web/adr/about-timeline?selectIndex=10> [Consulté le 18 août 2019].

érotique sous la couverture du film *L'Adieu aux armes* de Charles Vidor à la minute 62⁷². Lin Qingjie fait également chanter aux élèves le « tube » de 1985, « Mingtian hui geng hao 明天會更好 (Le Lendemain sera meilleur) ». Il s'agit d'une chanson à but non lucratif, écrite avec le concours des compositeurs les plus en vue de l'époque et chantée par une soixantaine de chanteurs et chanteuses adulés, pour la campagne de lutte contre le piratage de films et de chansons et contre les contrefaçons⁷³. Mais aucun des films du corpus ne fait preuve d'autant de « contemporanéité » que « Le Joueur de suona ». À la minute 35 du film sorti en 1988, la famille de A Jiao dîne autour d'une table ronde tout en regardant le téléviseur placé dans un coin du salon. C'est le moment du journal télévisé. L'écran du téléviseur montre une manifestation d'éleveurs de poules devant l'American Institute in Taipei⁷⁴ avec en tête le député Li Shengfeng 李勝峰. Les paysans furieux contre la décision du gouvernement du 12 mars 1988 qui, sous la pression des Américains, autorisait l'importation de la dinde américaine à partir du 1^{er} mai de l'année, bombardèrent le toit du bâtiment avec des œufs et de la fiente⁷⁵. Un spectateur de 1988 connaissait sans doute l'événement et il l'avait peut-être vu dans la même émission d'information un soir pendant un dîner en famille devant un téléviseur.

3. La Dimension historique

Comme le montre l'adaptation *Premier faux pas* (1979), une histoire personnelle peut s'inscrire dans l'histoire collective et faire partie d'une mémoire partagée par tous les membres d'une communauté si bien que certains films ne se contentent pas de « dater » leur action, mais aspirent même à donner une dimension historique à leur récit.

L'action des quatre adaptations *xiangtu* analysées plus haut se déroule dans une période assez courte, souvent pendant quelques mois. Ce n'est pas le cas de neuf films du corpus : *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), *Premier faux pas* (1979), *La Source* (1980), *L'Histoire de Petit Bi* (1983), *Graines de sésame* (1984), *Fleur d'amour solitaire* (1985), *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), *Rue des Osmanthes* (1987) et *Boss Noballs* (1989)

⁷² La projection de *L'Adieu aux armes* est vite interrompue pour laisser place à celle d'un film érotique.

⁷³ « Mingtian hui geng hao 明天會更好 (le Lendemain sera meilleur) », dans *Wikipedia* [en ligne]. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%98%8E%E5%A4%A9%E6%9C%83%E6%9B%B4%E5%A5%BD> [Consulté le 26 juillet 2019].

⁷⁴ L'établissement fait office de l'ambassade des États-Unis à Taiwan.

⁷⁵ XIAO Xinhua 蕭新煌, « Yi jiu ba ling niandai moqi Taiwan de nongmin yundong 一九八零年代末期台灣的農民運動 (Mouvement paysan taiwanais de la fin des années 1980) », *Zhongyang Yanjiuyuan Minzuxue Yanjiusuo jikan* 中央研究院民族學研究所集刊 (*Bulletin of the Institute of Ethnology, Academia Sinica*), 1990, n° 70, p. 67-94.

racontent des histoires qui traversent des années voire plusieurs décennies. À première vue, il n'y a pas de lien entre les histoires racontées par ces films et le parcours de vie des réalisateurs. Mais surtout, à la différence du réalisme de la représentation qui relève plutôt du choix du cinéaste, la dimension historique du récit dépend beaucoup de l'œuvre que le film adapte. Par ailleurs, les neuf films ne soulignent pas tous l'évolution de l'espace au fil du temps. La question s'annonce plus complexe. C'est pourquoi, outre la comparaison des films, nous nous appuyerons également sur l'étude de la divergence entre la version écrite et la version cinématographique de certaines œuvres.

Graines de sésame (1984), *Fleur d'amour solitaire* (1985) et *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) s'intéressent particulièrement à la dimension historique du récit. Les trois films ne se contentent pas de décrire en son et en image, de manière très réaliste, la Taiwan des différentes époques, ils tentent aussi de témoigner de la mutation de la société taïwanaise sur cinquante années. En revanche, dans *Boss Noballs* (1989) comme dans *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), les tenues vestimentaires des personnages et leurs conditions de vie changent certes beaucoup d'une époque à l'autre, mais comme les personnages se sont enrichis entre temps et qu'on voit peu d'images des mêmes sites à différentes périodes, l'évolution des lieux n'est pas très perceptible. En fait, comme dans *Premier faux pas* (1979), *La Source* (1980) et *L'Histoire de Petit Bi* (1983), le passage du temps n'est pas le sujet principal de ces deux films.

L'importance que le film accorde au rapport entre l'histoire qu'il raconte et le temps historique ne correspond pas forcément à l'œuvre qu'il adapte. Alors que certains films insistent sur la dimension historique au contraire des textes écrits, d'autres films tentent d'estomper la dimension historique pourtant présente dans les versions littéraires. Si, dans le cadre des œuvres du corpus, le film semble plus enclin que l'écrit à situer le récit dans un temps historique, les adaptations *Rue des Osmanthes* (1987), *La Source* (1980), et *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), constituent trois exceptions. Le film *Rue des Osmanthes* (1987) n'emploie aucune datation directe, contrairement au roman qui date les moments importants de l'héroïne Tihong au moyen de différentes désignations de règne, comme l'ère de l'empereur Guangxu avant l'annexion de Taiwan par les Japonais, puis celle de l'empereur Taisho du Japon, suivie par l'ère républicaine. Dans ce film dont une grande partie se déroule au sein de la grande maison des Xin qu'habite Tihong, le changement d'époques est suggéré principalement par les modifications du physique des personnages, de leurs tenues et de leur manière de se coiffer ainsi que par l'évolution de leurs conditions matérielles. Par exemple, la jeune Tihong a les cheveux tressés en deux longues nattes et porte une tunique et des pantalons larges comme tous

les autres personnages de jeunes paysannes du film. Une fois mariée, malgré son chignon à la japonaise, Tihong portent toujours des tuniques de style chinois. Puis, avant la fin du film, on voit une femme très âgée, sans doute Tihong, dans un temple, coiffée d'un chignon rond et vêtue d'une large tunique traditionnelle bleu foncé, entourée de femmes aux cheveux soit frisés artificiellement, soit longs, soit coupés courts, mais qui portent toutes des vêtements de style occidental.

La Source (1980) et *La Cité des douleurs* (1989) se distinguent de tous les autres films par leur ambition historique clairement affichée⁷⁶. Alors que le film de Chen Yaoqi porte à l'écran l'histoire de l'exploration du pétrole dans la Taiwan du XIX^e siècle, celui de Hou Hsiao-hsien dépeint la période troublée qui a suivi la rétrocession de Taiwan, marquée par l'Incident du 28 Février. Mais les deux œuvres divergent dans leur nature et dans leur style. Il existe avant tout une grande différence dans la représentation du temps historique dans les deux films. Plusieurs personnages de *La Source* (1980) sont des personnages historiques et le récit filmique s'inspire de faits réels, tandis que *La Cité des douleurs* (1989) fait évoluer ses personnages fictifs dans un moment crucial de l'histoire moderne de Taiwan et leur permet de participer, quoique de manière plutôt marginale, à l'événement de 1947. Pourtant, malgré les prétentions historiques de *La Source* (1980), la présence de marqueurs temporels est beaucoup plus discrète dans le film que dans le roman qu'il adapte. L'annonce, lors d'une réunion des notables à la minute 65 du film, d'une invasion de Nankin par les Anglais dans le cadre de la guerre de l'opium, constitue, avec l'arrivée des ingénieurs américains, l'un des rares moments du film qui associent l'époque de l'action au temps historique. En revanche, les actions de *La Cité des douleurs* (1989) s'insèrent dans la chronologie des événements historiques, et ce dès la première minute du film où le spectateur entend l'allocution radiophonique du 15 août 1945 de l'empereur Hirohito dans laquelle il communique son acceptation des termes de la conférence de Potsdam et informe ainsi ses sujets de la reddition du Japon. Plus tard, à la minute 85 du film, une autre émission radiophonique, fait entendre la voix du gouverneur Chen Yi⁷⁷ en mandarin. D'après ce dernier, à Taipei dans « la nuit d'avant-hier », donc celle du 27 février, un contrôle visant à démanteler la vente illégale de tabac a fait des victimes. Il affirme que le gouvernement a pris des mesures et que le coupable des violences a été remis aux autorités pour un interrogatoire rigoureux. Il assure également que la femme blessée a été soignée et

⁷⁶ Le coup d'envoi du tournage de *La Source* donna lieu à une cérémonie : on fit passer les invités par un portail d'aspect ancien portant l'inscription « *Shiguang daoliu* 時光倒流 (Retour dans le passé) », par lequel ils pénétrèrent dans un tunnel obscur qui déboucha dans la cour d'une maison traditionnelle chinoise. Là, ils trouvèrent une autre porte qui les conduisit, cette fois, à la rencontre des acteurs et actrices en tenues mandchoues. Voir : GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, op. cit., p. 809-10.)

⁷⁷ L'identité du locuteur n'est pas révélée dans l'extrait.

indemnisée et qu'elle ne se trouve pas dans un état grave. Par ailleurs, il proclame l'entrée en vigueur de la loi martiale. Contrairement à l'annonce de l'empereur suivie de manière distraite par Bun-hiong qui se soucie plutôt de l'accouchement de sa concubine, le communiqué de Chen Yi est écouté attentivement par les médecins et les infirmières réunis dans le bureau du directeur d'un hôpital.

Selon June Yip, les films de Hou Hsiao-hsien tournés dans des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix sont imprégnés d'une profonde conscience historique, qu'elle rapproche des conceptions de Walter Benjamin pour lequel « *history is an ongoing process generated by an ever-changing dynamic past and present* » qui s'oppose à l'image figée du passé proposée par le récit de l'histoire classique (« *classical historical narrative* »)⁷⁸. Car: « *All representations of the past, Benjamin would argue, are inevitably shaped and defined by the political and cultural concerns of the specific moment from which they emerge.* »⁷⁹ D'après la chercheuse, au lieu de chercher à reconstruire le passé, Hou Hsiao-hsien tente, à « l'instant du danger »⁸⁰ qui a conduit le peuple taïwanais à s'interroger sur son histoire et sur ses relations avec l'Occident, avec le Japon et avec la Chine continentale, de comprendre la société taïwanaise contemporaine, et notamment, à travers des mémoires individuelles et collectives du passé, de comprendre les rapports entre le gouvernement et le peuple ainsi que les tensions entre les *waishengren* et les Taïwanais de souche⁸¹. En outre, « *Historical representation in City of Sadness is decidedly unfilmic: the voice-over commentary, intertitles, and written texts that contain most of the historical information are presented in an openly unrealistic manner.* »⁸² A la différence du film *La Source* (1980) qui raconte la vie d'un héros hors du commun dont le destin extraordinaire est étroitement lié à un grand événement de l'histoire de Taiwan, *La Cité des douleurs* (1989) exploite de petites histoires de personnes ordinaires⁸³. D'un côté, l'œuvre de Chen Yaoqi, s'inscrivant dans la lignée des films qui promeuvent l'idéologie du KMT et sa vision de l'histoire, vante les vertus des hommes et des femmes chinois ; de l'autre, le film de

⁷⁸ YIP June, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, op. cit., p. 86.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁰ BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, traduit par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 431.

⁸¹ Voir : YIP June, *Envisioning Taiwan : Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, op. cit., p. 86 et p. 88.

⁸² *Ibid.*, op. cit., p. 99.

⁸³ *Ibid.*, p. 91.

Hou Hsiao-hsien sape la crédibilité de la version officielle de l'Incident du 28 Février en l'opposant aux récits du peuple⁸⁴.

Mais, le film *La Source* (1980) n'est pas moins le produit de son époque, et de ce que pensaient alors les Taïwanais, ou au moins une partie des Taïwanais, de leur présent, de leur passé et de leur futur⁸⁵. Pour aborder la dimension historique de l'œuvre, nous sommes amenés à nous intéresser aux conceptions du roman dont elle s'inspire, et au travail d'adaptation du texte réalisé par Zhang Yi pour le film.

4. Une « histoire nationale » ? Réflexions autour de l'adaptation du roman *La Source*

« *Yuan* » est le titre chinois du roman et celui de l'adaptation. Le caractère *yuan* a pour radical « l'eau » et désigne « la source d'un courant », d'où ses sens dérivés : « l'origine », « la racine » et encore « la source ». Le roman *La Source* (1978) fut publié en deux volumes par la maison d'édition du quotidien *Taiwan Xinhengbao* en 1978⁸⁶. Il fut adapté au cinéma par Chen Yaoqi en 1980, puis réédité en 2010 en même temps que la sortie de son adaptation télévisée tournée par Lai Yongqing 賴永清. Dans sa critique du roman publiée en tête de l'édition de 2010, le chercheur Chen Fangming 陳芳明 affirme : « Le roman est (...) un témoignage éloquent de l'histoire nationale (*guozushi* 國族史). »⁸⁷ Mais quelle histoire nationale ?

L'édition de 1978 comporte quant à elle deux préfaces dont la première fut écrite par le rédacteur en chef du quotidien *Taiwan Xinhengbao* Shi Yonggui 石永貴 et la deuxième par l'auteur lui-même. Les deux textes nous renseignent beaucoup sur le roman, sur son écriture ainsi que sur l'origine du projet. Nous nous intéresserons d'abord à la préface de Shi Yonggui, intitulée « *Yuan zhi yuan* 源之源 » (« La source de *La Source*). Shi Yonggui rapporte que le cinéaste Chen Yaoqi et lui se connaissaient depuis longtemps et que chaque fois qu'ils se voyaient, leurs discussions tournaient autour de la nation (*guojia* 國家) et du cinéma. Selon lui, tout avait commencé par sa discussion avec Chen lors d'un repas dans un restaurant de Taipei. Lui qui venait de rentrer des États-Unis après avoir fini ses études en média et communication, « souhaitait contribuer à la convergence des différentes forces nationales (*guojia minzu liliang*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Peut-être est-ce le cas de toutes les œuvres qui tentent de retracer un moment passé de l'histoire ?

⁸⁶ Nous ne disposons pas d'information concernant l'accueil du roman par la critique et le public.

⁸⁷ ZHANG Yi, *Yuan (La Source)*, *op. cit.*

國家民族力量) grâce au pouvoir des médias » et conseillait à Chen de « tourner un film qui reflète les sentiments nationaux (*minzu xinsheng* 民族心聲) et rassemble les forces de la nation (*minzu liliang* 民族力量)». Plus tard, lors d'un autre repas au restaurant, Chen lui avait fait part de sa lecture de l'histoire de l'exploration du pétrole à Taiwan dans un article de journal. Pour Chen, c'était le sujet rêvé. Il voulut en faire un roman qu'il adapterait ensuite au cinéma. Le romancier choisi fut Zhang Yi, un ancien élève, qui l'accompagnait ce jour-là au restaurant. Partageant son enthousiasme, Shi avait aussitôt décidé de participer à l'aventure et choisit *yuan* pour titre du roman puisque l'œuvre parlerait à la fois « du pétrole qui est une source de l'énergie thermique et plus encore, de la racine d'un peuple (*minzu zhi yuan* 民族之源) ».

Le passage dévoile à la fois l'origine de la création du roman et les considérations commerciales qui l'ont accompagnée. L'emploi des mots *guo* 國 et *minzu* 民族 est intéressant. Les mots français « nation » et « national » étaient traduits en chinois, traditionnellement, soit par le mot *minzu* qui signifie également « ethnies, peuple », soit par *guo* ou *guojia* 國家 qui ont aussi pour sens « État, pays »⁸⁸. Dans la préface de deux pages, le caractère *guo* apparaît quatre fois, dans les mots *hui guo* 回國 « rentrer au pays », *guoren* 國人 « personne du pays, concitoyen », et *guojia* (employé deux fois). Quant au mot *minzu*, on en compte sept occurrences. Ce qui nous intrigue c'est ce que représentent les termes *guo* et *minzu* pour Shi, Chen et les lecteurs de 1978. Certes, notre question a l'air anodine puisque la réponse paraît évidente et ce d'autant plus que la dernière phrase du texte nous amène à nous demander si le roman n'exprime pas le dogme du régime autoritaire du KMT : Shi Yonggui attend que l'adaptation du roman soit un grand film que l'on présente « devant nos concitoyens et devant le monde entier et que l'œuvre permette au peuple chinois⁸⁹ dont l'histoire remonte très loin dans le temps de se perpétuer pour l'éternité. » Mais, comment aurait-il été possible que Chen Fangming, connu pour les efforts qu'il a déployés pour déconstruire ce dogme, déclare que le roman « est un témoignage éloquent de l'histoire nationale » de Taiwan ?

Certes, le roman *Yuan* a l'intention de retracer l'histoire de l'installation des immigrants chinois dans l'île et de raconter les origines des ancêtres des Han de Taiwan. Pourtant, c'est l'œuvre de notre corpus où Taiwan comme lieu de l'action est le plus mis en avant et cela dès

⁸⁸ Cette distinction est très importante dans la réflexion sur l'identité taïwanaise. Il s'agit en effet de savoir si, lorsqu'un Taïwanais s'identifie comme « Taïwanais », il se voit seulement comme citoyen d'un *État* distinct de la République populaire de Chine (sans remettre en question son appartenance au « monde chinois »), ou comme faisant partie d'un *peuple sui generis*, distinct du « monde chinois ». En outre, de nos jours, afin de rendre l'ambivalence du terme « nation », il est de plus en plus souvent traduit par un mot nouveau : *guozu* 國族 qui amalgame *guo* et *minzu*.

⁸⁹ En chinois, *Zhonghua minzu* 中華民族.

le début du roman : les toutes premières lignes du roman décrivent l'arrivée massive des immigrés dans deux ports taiwanais animés, Lugang et Tunxiao. L'action du roman se situe entièrement à Taiwan, à part les quelques paragraphes qui décrivent la vie du père de Wu Linfang, de sa mère et de Wu Linfang enfant avant leur départ pour Taiwan. D'autre part, Les personnages sont tous des habitants de Taiwan, Han et aborigènes confondus, à quelques exceptions près : Shen Baozhen qui rend visite incognito à Wu Linfang octogénaire au chapitre 69, et des Occidentaux intéressés par le gisement de pétrole. Par ailleurs, hormis quelques mandarins du gouvernement chinois qui font des va-et-vient entre Taiwan et le continent, aucun personnage ne se rend en Chine continentale ni ne semble entretenir de relation quelconque avec les gens de son pays natal. Le lien des Han taiwanais avec le continent est révélé par les tablettes ancestrales que les immigrants descendant des bateaux portent sur le dos, et par le fait qu'une fois installé dans la cabane de la vallée, Wu Linfang entreprend de sculpter une tablette en bois pour « Tous les ancêtres des Wu »⁹⁰. Mais, personne ne semble éprouver la moindre nostalgie pour son passé continental, souffrir du mal du pays ou nourrir le dessein d'y retourner pour y vivre. Malgré des évocations occasionnelles des racines chinoises des Han de Taiwan, à la mort de la mère de Wu Linfang, son père refuse de rapatrier le cercueil de sa femme au pays natal selon l'usage, car « Moi et Linfang sommes tous les deux ici ; pourquoi rentrerait-elle toute seule là-bas ? »⁹¹ Sans renier le lien qui le rattache au continent, le père Wu affirme clairement que, pour lui et sa famille, le « chez soi » se trouve désormais à Taiwan. Peut-on conclure alors que le *guo* et le *minzu* en question dans la préface de Shi Yonggui indiquent bien Taiwan ?

Mais « la Chine » ne disparaît pas pour autant dans le roman. En effet, parmi les œuvres du corpus, le texte de Zhang Yi est celui où les termes « *Zhongguo* » et « *Zhongguoren* » sont le plus souvent employés. Au chapitre 44, profondément ébranlé par son précédent entretien avec Du Shiyong sur l'« huile de terre », Wu Linfang retourne chez le professeur pour poursuivre la discussion avec lui. Ébahi à la vue d'une montagne de livres en chinois que possède Du Shiyong et se souvenant que des aînés de son village du Guangdong lui disaient que la Chine était un véritable dragon éternel et immortel, Wu Linfang a l'impression de voir surgir devant lui ce dragon sous la forme de cet amas d'ouvrages anciens⁹². Cette fierté nationale chinoise est confirmée au chapitre 70 où, face à la difficulté apparemment

⁹⁰ ZHANG Yi, *La Source*, op.cit., p.87. *Wushi liezu liezong shenwei* (吳氏列祖列宗神位).

⁹¹ *Ibid.*, p.40.

⁹² *Zhongguo jiu shi yi tiao qianqiu wanshi yongsheng bu mie de zhenming jinlong na* 中國就是一條千秋萬世永生不滅的真命金龍哪 ! (*Ibid.*, p. 251)

insurmontable de transporter la machine à vapeur depuis le port jusqu'à la région montagneuse, Wu Linfang se demande : « Existe-il des choses trop difficiles pour les Chinois ? »⁹³ Mais cela n'empêche pas le héros d'être contrarié, dans la scène du forage, en voyant le déclin de la civilisation chinoise se profiler face à l'Occident que son avancée technologique propulse loin devant la Chine : « Quand les Chinois cesseront-ils de parler dans le vide et de se vanter vainement ? »⁹⁴

Ainsi, tout en affirmant leur identité taïwanaise sans que le mot « *Taiwanren* », « Taïwanais », soit évoqué, les protagonistes se voient également *Zhongguoren*, « Chinois ». Pour eux, le « *Zhongguoren* » est loin d'être « l'Autre » et Taiwan jouit d'une place prestigieuse dans le monde chinois. Au chapitre 73, on lit que « Taiwan a construit le premier puits chinois (*Zhongguo*) qui extrait du pétrole à la manière occidentale »⁹⁵. Cette coexistence des Taiwan et *Zhongguo* dans la phrase est riche d'enseignements sur l'imaginaire national des Taïwanais de l'époque.

Zhang Yi observe dans sa préface de 1978 que, face aux multiples difficultés et événements douloureux qui marquent son existence⁹⁶, le personnage de Wu Linfang ne baisse jamais les bras ni ne se plaint de son sort. Pour l'auteur, il n'a rien d'un surhomme, c'est un homme ordinaire qui n'a pas beaucoup d'éducation, mais il respecte scrupuleusement quelques principes de base pour se conduire en homme. D'où vient son énergie extraordinaire ? Bien que la préface ne fournisse aucune information supplémentaire à ce sujet, le lecteur trouve des éclaircissements dans le roman.

Le projet de Wu Linfang d'exploiter le pétrole est étroitement lié au personnage de Du Shiyong, instituteur, qui emménage au village de Shiweiqiang au chapitre 40 du roman. Du a fait des études dans une école confucéenne traditionnelle avant de partir chez son oncle installé à Honolulu. Il représente les intellectuels chinois du XIX^e siècle fascinés par les savoirs occidentaux. Dans ses bagages, à part un grand nombre de livres en chinois, il y a également des cartons remplis de livres en anglais, une horloge et un modèle réduit de machine à vapeur. Au chapitre 44, quand Wu Linfang se rend chez Du Shiyong pour communiquer au professeur sa décision de se consacrer à l'extraction de l'huile et se renseigner aussi auprès de lui sur la

⁹³ *Zhongguoren shenme shi ban bu dao* 中國人什麼事辦不到 ? (*Ibid.*, p. 355)

⁹⁴ *Zhongguoren shenme shihou cai bu kongyan dahua ne* 中國人什麼時候才不空言大話呢 ? (*Ibid.*, p. 364)

⁹⁵ *Taiwan da qi le Zhongguo di-yi kou Yang fa youjing* 台灣搭起了中國第一口洋法油井 (*Ibid.*, p. 363)

⁹⁶ Il enterre successivement ses parents, sa femme et son fils aîné. Son fils cadet qui a bénéficié d'une bonne éducation a renoncé à toute ambition et se contente de travailler comme coolie. En outre, le rêve de sa vie, celui d'exploiter le pétrole, rencontre une multitude d'obstacles et semble encore irréalisable alors qu'il a quatre-vingts ans passés.

méthode des Occidentaux, celui-ci, qui maîtrise l'anglais grâce à son séjour américain lui explique qu'il ne croit pas que les Occidentaux aient déjà écrit sur ce sujet, mais qu'en revanche, selon lui, il existe certainement des documents anciens en chinois. Il se met alors à fouiller dans son imposante bibliothèque. Du Shiyong trouve effectivement une note sur l'« huile de terre » dans le *Bencao gangmu* 本草綱目 (*Abrégé de matière médicale*) du XVI^e siècle et une description de la méthode d'extraction illustrée dans le *Tiangong kai wu* 天工開物 (*Traité des industries diverses*) du XVII^e siècle. L'édition de 1978 reproduit l'illustration⁹⁷.

Cette mise en valeur de l'héritage chinois, se dévoile peut-être également dans l'opposition des deux frères-ennemis Wu Linfang et Qiu Gou. Qiu Gou fait sa première apparition dans le roman au chapitre 15, le jour où Wu Linfang et Jiang Wan s'installent dans la cabane de la vallée. Wu Linfang et lui partagent beaucoup de points communs. Les deux jeunes Hakka ont à peu près le même âge, sont tous deux des hommes intègres, au caractère à la fois passionné et obstiné. Ils ont sans doute l'un comme l'autre une carrure athlétique⁹⁸. Tous deux ont longtemps vécu sur le territoire des aborigènes. Qiu Gou jouit-il du même prestige que son père, qui inspirait du respect et de l'admiration à Wu Linfang⁹⁹ ? Nous ne le savons pas, mais les deux jeunes hommes s'apprécient beaucoup et se lient très vite d'amitié. Pourtant, alors que Wu Linfang a été élevé par ses parents Han, Qiu Gou a grandi chez les aborigènes depuis l'âge de huit ans ; cela a contribué à leurs différends et a déterminé leur destin. En prenant position en faveur des aborigènes, Qiu Gou est assimilé de plus en plus à l'un d'entre eux. À la page 136 de l'édition de 2010, accompagné de quelques aborigènes, Qiu Gou arrive au village lors de la découverte de l'assassinat de la femme aborigène, « (...) torse nu, le cou paré de coquillage et des dents d'animaux, sans chaussures, l'air féroce, si bien qu'on aurait pu le prendre pour un aborigène. » En l'espace de quelques années, pendant que Wu Linfang s'est fait une réputation avec l'établissement de Shiweiqiang, Qiu Gou, qui voulait protéger les aborigènes et résistait à l'idée de changement, a sombré dans l'amertume et l'alcool. Le fait que le roman ne se termine pas par la mort de Wu Linfang, mais par l'exécution de Qiu Gou peu avant l'extraction du pétrole, témoigne du parallélisme entre les deux personnages et de leur rapport avec l'« huile de terre ». D'une certaine manière, Wu Linfang a réalisé la synthèse de

⁹⁷ L'édition de 1978 comporte plusieurs photos de vestiges de l'enceinte de Shiweiqiang et de la rivière, qu'on ne trouve plus dans celle de 2010.

⁹⁸ Wu Linfang est décrit comme un homme de très grande taille, robuste, aux traits réguliers. (ZHANG Yi, *La Source, op.cit.*, p. 53) En ce qui concerne Qiu Gou, nous savons qu'il ressemble à son père qui, quoique petit, est très musclé et fait penser à un ours. (*Ibid.*, p. 83 et p. 85) Plus tard, Wu Tingzhao rencontre un homme étrange ; il finira par comprendre qu'il s'agit de Qiu Gou. Très bronzé et très musclé, l'homme a une tête deux fois plus grosse que la tête d'un homme ordinaire. (*Ibid.*, p. 402.)

⁹⁹ *Ibid.*, p.109.

la force des aborigènes et de la persévérance des Chinois. Lors de son long séjour en territoire aborigène, la force aborigène a imprégné son âme chinoise et l'a rendu plus fort ; en « s'indigénisant », il a su nourrir le sang du dragon chinois coulant dans ses veines¹⁰⁰.

Toutefois, le roman ne semble pas chercher à chanter les louanges de la Chine, loin de là. Les critiques virulentes des Han et les récits sur les conflits qui opposent les différentes communautés chinoises en témoignent. En réalité, c'est bien la misère qui a poussé les Chinois à quitter leur pays natal pour émigrer à Taiwan. Mais, comme nous l'avons vu plus haut, la société chinoise de Taiwan est décrite comme une jungle où règnent cupidité et violence ainsi qu'une inégalité sociale flagrante. Comment interpréter la coexistence de ces images contradictoires du peuple chinois dans le roman ?

Le passage qui illustre le mieux cette contradiction est peut-être le premier jour du forage sous le regard de Wu Linfang et Du Shiyong à la page 364 de l'édition de 2010. En effet, les deux hommes sont à la fois émerveillés et consternés à la vue de l'opération. Émerveillés, parce que la technique de l'ingénierie occidentale n'est pas différente de celle dévoilée dans le *Traité des industries diverses* deux cents ans plus tôt ; consternés, car, alors que l'avancée technologique chinoise n'était pas allée plus loin que le forage manuel du XVII^e siècle, les Occidentaux ont su réaliser avec précision et efficacité un travail de beaucoup plus grande ampleur grâce à leur puissante machine à vapeur. La cruelle réalité fait disparaître les sourires de leur visage et amène Du Shiyong à pousser un soupir accablé : « Les héritiers indignes des Han et des Tang ! ». Les Chinois sont, d'une part, les héritiers d'un passé glorieux, et d'autre part, les fils indignes qui se laissent surpasser par les étrangers. Mais il ne s'agit pas d'une simple réaction de nationalisme sentimental. En réalité, toute l'histoire de l'exploration du pétrole de Wu Linfang peut être lue à la lumière d'une réflexion sur le destin chinois.

Le chapitre 44 cité plus haut nous fournit une clé pour comprendre l'opiniâtreté de Wu Linfang dans sa quête du pétrole. Avant d'arriver chez le Professeur Du, le héros déambule dans le village et ses environs. Shiweiqiang est enseveli dans l'obscurité hormis, çà et là, les pâles lueurs de quelques lampes à huile. Il passe devant des maisons aux portes ouvertes, apercevant les tables d'offrandes et les femmes en train de prier. La résignation des paysannes qui acceptent les conditions de vie imposées par la Nature et continuent à remercier un Ciel impitoyable qui détruit leurs efforts par des tremblements de terre ou des inondations, le révolte. Wu Linfang confie donc à Du Shiyong que son rêve est de voir, grâce à l'« huile de terre »,

¹⁰⁰ Il est intéressant de noter que cette idée d'indigénisation est chère aux personnes qui cherchent à minimiser le « côté chinois » des Taiwanais. (Voir : STANTON Michael, « The Politics of Taiwan Aboriginal Origins » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 27-44.)

toutes les maisons du village éclairées la nuit comme le jour. Lue dans son contexte, l'histoire de l'exploration du pétrole taïwanais est devenue l'histoire de la quête de la modernité chinoise. Cela explique par ailleurs l'allusion à la tension suscitée par le problème de l'opium en Chine continentale au dernier paragraphe du chapitre précédent : l'empire du Milieu continue à croire en sa gloire passée face à l'empire britannique qui a acquis, depuis la révolution industrielle, une puissance impressionnante grâce à la modernisation.

La quête de la modernité par Wu Linfang, tout comme par la Chine, se heurte à d'innombrables obstacles. Il y a d'abord les aborigènes. Selon Qiu Gou, ces derniers ont très peur de ce liquide noir puisqu'il s'agit d'une « eau » qui s'enflamme facilement et que le feu ainsi allumé ne peut pas être éteint avec de l'eau ordinaire. D'autant plus qu'elle apparaît curieusement juste après chaque tremblement de terre, détruisant les cultures et tuant les poissons. Il était donc hors de question de chercher à l'extraire. Les Han s'opposent également à l'exploitation de « l'huile de terre » pour d'autres raisons, aussi peu rationnelles. Pour certains, c'est une substance maléfique¹⁰¹. Pour les autres, la raison est plutôt de type *fengshui* : l'endroit où se trouve l'« huile de terre » est une « tête du dragon » ; l'« huile de terre » est justement l'« eau du dragon » parce que le dragon est associé au feu, l'un des cinq éléments. L'« eau du dragon » surgit après que le tremblement de terre a cassé la « tête du dragon » ; c'est pourquoi il faut impérativement boucher l'ouverture pour éviter que de grandes catastrophes se produisent¹⁰². Dans un cas comme dans l'autre, il est bien sûr impensable de se lancer dans l'extraction de l'« huile de terre ». En effet, en dehors de son utilisation médicale (pour les hommes et le bétail alors décimé par une épidémie), les paysans ne se seraient jamais risqué à l'employer¹⁰³. Des protestations virulentes éclatent de façon sporadique, mais la plupart du temps, c'est une indifférence générale mêlée d'incompréhension et de raillerie, contrairement à l'ardeur des Occidentaux prêts à tout pour exploiter le pétrole. Wu Linfang se tourne bien vers les autorités locales, mais, tandis que ses pétitions en faveur de l'exploitation du pétrole restent sans réponse, le marchand d'huile Hong et Qiu Gou poursuivent leur trafic en toute impunité.

L'idée d'un roman *taïwanais*, dont l'action se déroule entièrement sur l'île avec les habitants de Taiwan comme personnages, pour symboliser une histoire de la recherche de la modernité *chinoise* paraîtrait sans doute déconcertante de nos jours à des observateurs taïwanais. En effet, on constate souvent que « la Chine » et « le Chinois » sont perçus comme l'« Autre »

¹⁰¹ ZHANG Yi, *La Source*, *op.cit.*, p.175 et p.412.

¹⁰² ZHANG Yi, *La Source*, *op.cit.*, p. 318.

¹⁰³ ZHANG Yi, *La Source*, *op.cit.*, p. 412-3.

à Taiwan, ainsi que le montre le fameux échange entre les manifestants du « mouvement des tournesols » du printemps 2014¹⁰⁴ et Zhang Anle 張安樂, l'un des leaders du camp *pro-traité*, — par ailleurs ancien gangster revenu sur l'île un an plus tôt, après dix-sept ans d'exil en Chine populaire¹⁰⁵. Debout sur un pick-up devant le Yuan législatif, empoignant un haut-parleur, Zhang a lancé aux étudiants : « Vous n'êtes pas dignes d'être Chinois. »¹⁰⁶ A sa grande surprise, sa provocation a été accueillie par l'hilarité générale. Dans le brouhaha, la riposte ne s'est pas fait attendre : « Tes Chinois, on s'en fout ! »¹⁰⁷ Visiblement, ces jeunes ne pensaient pas être Chinois et ne voulaient pas non plus l'être. L'impression est confirmée par une déclaration très fréquente dans les commentaires des internautes sur l'événement : « Nous sommes Taïwanais ! ». Six ans plus tard, la tendance s'est renforcée en raison de la protestation de la rue hongkongaise contre l'ingérence chinoise¹⁰⁸. Avec la pandémie de la Covid-19, l'animosité antichinoise d'une partie des Taïwanais prend même une tournure « raciste ».

Cependant, le roman n'est pas le seul à promouvoir une identité chinoise sur l'île à l'époque. En effet, lorsqu'on consulte les articles publiés dans la presse sans visée politique, comme les pages consacrées à la littérature et aux médias des journaux nationaux, les textes de *Dianyng xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation*), revue publiée par le Taiwan Film Institute, et les annales du cinéma taïwanais pendant les années quatre-vingt, on constate que les termes « Taiwan », « Chine », « taïwanais » et « chinois » coexistent fréquemment, et qu'il était courant de désigner les films tournés à Taiwan comme des « films chinois 中國電影 ». Par exemple, l'intellectuel influent Zhan Hongzhi, affirme, dans un article publié dans le journal *Zhongguo*

¹⁰⁴ Il s'agit d'un mouvement de protestation initié par les étudiants pour dénoncer le passage en force par le gouvernement du président Ma Ying-jeou (Ma Yingjiu) 馬英九 d'un traité de libre-échange avec la Chine populaire dans le secteur des services. Les militants ont organisé plusieurs manifestations et ont occupé le Parlement.

¹⁰⁵ Zhang a quitté Taiwan pour la première fois en 1975 pour s'installer aux États-Unis et a passé dix ans dans une prison américaine entre 1984 et 1994 pour vente de drogue. Il est rentré à Taiwan en 1994 puis s'est enfui deux ans plus tard en Chine afin d'échapper à des enquêtes judiciaires. (« Zhang Anle 張安樂 », dans *Wikipedia* [en ligne]. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%BC%B5%E5%AE%89%E6%A8%82> [Consulté le 6 septembre 2014].)

¹⁰⁶ En chinois : *Nimen bu pei dang Zhongguoren* 你們不配當中國人.

¹⁰⁷ « “Zhanling guohui”. Zhang Anle bei qiang dao fa nu : “Nimen bu pei dang Zhongguoren !” “佔領國會”. 被嗆到發怒. 張安樂 : “你們不配當中國人 !” (“Occuper le parlement” Zhang Anle en colère : “Vous n'êtes pas dignes d'être Chinois !”), *Ziyou Shibao* 自由時報 (*Liberty Times*) [en ligne], 1 avril 2014. URL : <http://news.ltn.com.tw/news/politics/breakingnews/979722> . [Consulté le 22 août 2014].

¹⁰⁸ « Fandui taofan tiaoli xiuding caoan yundong 反對逃犯條例修訂草案運動 (Mouvement contre le projet de loi sur l'extradition) » dans *Wikipedia* [en ligne], URL : <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%8F%8D%E5%B0%8D%E9%80%83%E7%8A%AF%E6%A2%9D%E4%BE%8B%E4%BF%AE%E8%A8%82%E8%8D%89%E6%A1%88%E9%81%8B%E5%8B%95&ol did=58760581> . [Consulté le 23 mars 2020].

*Shibao*¹⁰⁹ du 26 août 1983 : « L'apparition d'un film tel que *L'Homme-sandwich* en ce moment et en ce lieu précis, signifie que le cinéma chinois de Taiwan est arrivé à un nouveau point de départ. »¹¹⁰ Et, en parlant des adaptations cinématographiques tournées en 1983 et en 1984 par « la nouvelle génération » des auteurs taïwanais, le critique de cinéma Huang Jianye constate que, tout en créant « un réalisme national unique et simple », ces films aident à briser, « dans le développement du cinéma national, les contraintes auparavant imposées sur le cinéma chinois par le théâtre populaire, le théâtre moderne et le cinéma hollywoodien afin qu'il adopte des procédés plus purement cinématographiques. »¹¹¹ L'identité taïwanaise exprimée dans les films est considérée avant tout comme chinoise ! Ou, s'agit-il plutôt d'une manière pour ces auteurs d'échapper à une éventuelle censure des autorités ? Afin d'aborder la question identitaire dans le roman, il nous faut commencer par explorer le contexte historique de l'époque.

Nous ne connaissons pas les dates exactes des rencontres entre Chen Yaoqi et Shi Yonggui qui firent naître le projet. Mais comme le premier épisode du roman parut le 21 décembre 1977, elles se situent sans doute dans les années soixante-dix, en plein milieu des tempêtes diplomatiques qui ébranlaient la République de Chine. Parmi la population, les jeunes universitaires étaient les plus sensibles aux revers diplomatiques que connaissait le pays. Déjà au début des années soixante-dix, les étudiants taïwanais indignés et furieux de la décision des États-Unis de remettre les îles Diaoyu-Senkaku au Japon, avaient lancé une vaste protestation à Taiwan et dans les universités américaines contre l'accord conclu entre Washington et Tokyo ainsi que contre l'impuissance du gouvernement nationaliste¹¹². Le réchauffement des relations entre les États-Unis et la Chine populaire, suivi de la série de défaites diplomatiques de Taiwan au profit du régime de Mao durant la décennie, nourrit la ferveur patriotique voire nationaliste. Cette ambiance toute particulière de l'époque ne se révèle pas seulement à travers le succès commercial des films cherchant à promouvoir l'idéologie du pouvoir en place, tournés par la CMPC¹¹³.

¹⁰⁹ Malgré le nom qui pourrait surprendre, le *Zhongguo Shibao* n'était pas un quotidien proche du gouvernement du KMT. *Chengshe* 澄社 (Taipei Society), association des chercheurs universitaires libéraux a choisi justement le *Zhongguo Shibao* pour publier le communiqué annonçant sa création le 22 juin 1989.

¹¹⁰ JIAO Xiongping (ed.), *Taiwan Xindianying*, *op. cit.*, p. 85.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 340.

¹¹² CABESTAN Jean-Pierre, « À qui appartiennent les îles Diaoyu ? », art. cité, et ZHANG Junkai, *Shidai yu shidai : 1970 niandai Taida Bao Diao yu xuesheng yundong*. *op.cit.*

¹¹³ Cf. : la note 35 du Chapitre 2 de la thèse.

L'historien Hsiao A-Chin considère les années soixante-dix comme une « période axiale », en empruntant le terme de Karl T. Jasper¹¹⁴. La campagne « Défendre les îles Diaoyutai », qui bravait les interdits concernant les mouvements d'étudiants, incita les étudiants et les jeunes intellectuels, dans un Taiwan sous haute surveillance, à défendre la dignité du peuple et du pays, à dénoncer l'impérialisme des États-Unis et du Japon, à promouvoir leurs idées sur la nation et sur la société, et à s'intéresser à la politique et au petit peuple qui ne profitait pas du développement et de la prospérité de Taiwan¹¹⁵. D'après Hsiao A-Chin, la campagne préfigure et inspire des mouvements politiques et sociaux des années quatre-vingt qui ont changé définitivement le paysage taïwanais¹¹⁶. En analysant des documents publiés et des discours des militants du mouvement, Hsiao A-Chin constate que les étudiants ont assimilé le nationalisme chinois professé par le gouvernement du KMT par l'intermédiaire de l'éducation¹¹⁷. Quelles que soient leurs origines, ces jeunes intellectuels attribuèrent les défaites diplomatiques du début des années soixante-dix et les problèmes culturels et économiques que Taiwan rencontrait après la Seconde guerre mondiale, à l'influence néfaste et à l'oppression des impérialistes. Ils souhaitent ardemment que Taiwan ne plie pas sous la pression des puissances étrangères et aspiraient à affranchir la politique, l'économie et la culture du pays de l'emprise étrangère¹¹⁸.

Même si la campagne « Défendre les îles Diaoyutai » n'engendra pas aussitôt de changements politiques notables, elle exerça une influence profonde sur les milieux littéraires et universitaires. Pour Hsiao A-Chin, le développement du nationalisme chinois aboutit à l'appel au « retour à la terre (*huigui xiangtu*) » chez les intellectuels taïwanais au début des années soixante-dix, et suscita l'intérêt pour la littérature *xiangtu*¹¹⁹. Lors des débats où ils s'opposaient aux écrivains modernistes, l'attaque principale des défenseurs de la littérature *xiangtu* visait l'intention des modernistes, selon Ye Shitao, de « transplanter horizontalement »¹²⁰ une forme littéraire occidentale dont les thèmes s'éloignaient de la réalité vécue du peuple taïwanais et dont le style était totalement incompatible avec la tradition de la littérature

¹¹⁴ XIAO Aqin (Hsiao A-Chin), *Huigui xianshi : Taiwan 1970 niandai de zhanhou shidai yu wenhua zhengzhi bianqian*, op. cit., p. 1-7.

¹¹⁵ ZHANG Junkai, *Shidai yu shidai : 1970 niandai Taida Bao Diao yu xuesheng yundong*, op. cit.

¹¹⁶ XIAO Aqin (Hsiao A-Chin), *Huigui xianshi : Taiwan 1970 niandai de zhanhou shidai yu wenhua zhengzhi bianqian*, op. cit.

¹¹⁷ Hsiao A-Chin cite notamment la « Lettre ouverte aux citoyens » distribuée par les étudiants de l'Université nationale de Taiwan lors des manifestations de juin 1971. Voir : XIAO Aqin (Hsiao A-Chin), « Minzu zhuyi yu Taiwan yi jiu qi ling niandai de "xiangtu wenxue" : yi ge wenhua (jiti) jiyi bianqian de tantao », art. cit., p. 89-90.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹²⁰ « *Heng de yizhi* 橫的移植 ».

taïwanaise remontant à la dynastie Ming et héritant du mouvement du Quatre Mai¹²¹. La création du groupe « Double Trois », l'autre événement important de l'histoire littéraire de Taiwan dans les années soixante-dix, s'inscrivait également dans cette veine patriotique et nationaliste. Comme nous l'avons vu, tandis que le nom de « Double Trois » traduisait l'adhésion du groupe au Tridémisme de Sun Yat-sen, père de la République de Chine, ses membres avaient pour vocation de propager les idées de Hu Lancheng sur la suprématie de la culture chinoise.

La littérature n'est pas la seule forme d'expression touchée par le nationalisme. Le mouvement de « chants populaires » mentionné plus haut fut à l'origine une manifestation nationaliste. Dans *Danjiang ji* 淡江記 (*Souvenirs de Tamkang*) publié pour la première fois en 1979, Zhu Tianwen se souvient de réunions entre amis où l'on chantait des chants populaires chinois (*Zhongguo minyao* 中國民謠) en s'accompagnant à la guitare, et lors desquelles un ami (ou une amie) s'exclamait toujours : « Nous devons en finir avec toutes les musiques languissantes (*mimi zhi yin* 靡靡之音) ! Nous devons chanter des chansons saines et lumineuses, les chansons chinoises qui nous appartiennent ! ». Dans le même passage, la romancière rapporte également que lors d'un concert, Li Shuangze 李雙澤 transporté d'émotion dit : « Pourquoi n'avons-nous pas nos propres chants populaires chinois ? Nous sommes Chinois, pourquoi ne chantons-nous pas nos chansons mais celles des pays étrangers ? » Puis, il s'est mis à chanter « Bu powang 補破網 (Réparer le filet troué) » et « Hengchun zhi ge 恆春之歌 (Le Chant de Hengchun) », deux célèbres chansons populaires en hoklo¹²². L'enthousiasme mis à « chanter nos propres chants » (*chang ziji de ge* 唱自己的歌) par opposition aux chansons *pop* américaines, à l'instigation de Li Shuangze et Yang Zujun 楊祖

¹²¹ YE Shitao, *Taiwan wenxue shigang*, op. cit., p. 116.

¹²² ZHU Tianwen 朱天文, 2008, *Danjiang ji* 淡江記 (*Souvenirs de Tamkang*), Xinbei shi, Yinke, p.204-205. Li Shuangze est d'origine hongkongaise. Le titre de sa chanson « Meilidao 美麗島 (Formosa) » va inspirer celui de la fameuse revue *Formosa*. Au concert du 3 décembre 1976, à part les chansons en hoklo, Li Shuangze chanta également une chanson en mandarin « Guofu jinian ge 國父紀念歌 (Hymne du Père national) ». C'est un autre exemple révélateur de la complexité du problème de « l'identité taïwanaise ». Voir : « Li Shuangze 李雙澤 », dans *Wikipédia*, [en ligne], 6 avril 2017. URL : <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%9D%8E%E9%9B%99%E6%BE%A4&oldid=43900557> [Consulté le 14 juin 2017]. Les militants indépendants qualifient parfois la chanson « Formosa » de « chanson de cochon » (*Zhuzai ge* 豬仔歌). Le mot « cochon » fait sans doute référence à l'appellation injurieuse adressée aux *waishengren*. (« Meilidao 美麗島 (Formosa) », dans *Wikipedia* [en ligne], 21 mai 2021. URL : [https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%BE%8E%E9%BA%97%E5%B3%B6_\(%E6%AD%8C%E6%9B%B2\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%BE%8E%E9%BA%97%E5%B3%B6_(%E6%AD%8C%E6%9B%B2)) . [Consulté le 26 août 2021].

珺, gagna très vite les campus universitaires et devint un véritable phénomène social. « Chanter ses propres chants » s'imposa comme la devise du mouvement de « chants populaires »¹²³.

L'émotion collective atteignit son paroxysme le 16 décembre 1978 quand les États-Unis reconnurent officiellement la République populaire de Chine. L'annonce américaine coïncida avec la première du ballet *Xinchuan* 薪傳 (*Héritage*)¹²⁴ de la compagnie de danse Cloud Gate. L'œuvre avait été conçue et élaborée comme une réponse aux tourments de l'époque. L'argument du ballet raconte, comme le roman *La Source* (1978), l'histoire d'immigrés chinois à Taiwan et se termine par une scène haute en couleur de danse du dragon avec rubans rouges. L'autre œuvre emblématique est la chanson « Long de chuanren 龍的傳人 (Les Descendants du Dragon) », composée et chantée par deux étudiants influencés par le mouvement des « chants populaires ». D'après Hou Dejian 侯德健, le compositeur des « Descendants du Dragon », l'œuvre a été écrite à la suite de l'annonce de la reconnaissance diplomatique de la Chine populaire par les États-Unis. La chanson rappelait aux citoyens de la République de Chine leur fierté d'être les « descendants du Dragon » et les exhortait à tenir face aux épreuves et à retrouver la gloire ternie de la Chine. « Les Descendants du Dragon » devint un véritable phénomène social : elle était chantée lors de tous les rassemblements, qu'ils soient ou non de nature patriotique¹²⁵.

Il paraît clair que dans toutes ces manifestations culturelles, le *minzu* en question est celui de *Zhonghua minzu* (中華民族), en français : « peuple chinois » ou « nation chinoise », et le *guojia* est sans aucun doute *Zhonghua Minguo* (中華民國), la République de Chine. Nous constatons aussi que la place de Taiwan est accentuée dans toutes ces revendications. Le « nous » des « Descendants du Dragon » n'a jamais vu ni le fleuve Jaune ni le fleuve Yangtsé, mais son esprit survole constamment ces deux fleuves en rêve : il est Taïwanais tout en restant Chinois ; il est Chinois mais avant tout Taïwanais.

C'est à ce moment-là que la CMPC, annonça le 24 janvier 1979 le projet d'adapter le roman *La Source* pour le grand écran. De manière générale, le film conserve l'ordre

¹²³ ZHANG Zhaowei 張釗維, *Shei zai nabian chang ziji de ge* 誰在那邊唱自己的歌 (*Qui chante ses propres chants là-bas?*), Taipei, Gunshi, 2003.

¹²⁴ WENHUA BU 文化部 (MINISTÈRE DE LA CULTURE), « Xinchuan 薪傳 (Héritage) », dans *Taiwan dabaikequanshu* 台灣大百科全書 (*Grande encyclopédie de Taiwan*) [en ligne]. URL : <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=6916> . [Consulté le 20 février 2018].

¹²⁵ YANG Jiamin 楊鎔民, *Guozu yishi yu meiti lunshu shijian – yi 1980 niandai yinyueren Hou Dejian qianfu dalu wei li* 國族意識與媒體論述事件 – 以 1980 年代 音樂人侯德健潛赴大陸為例 (*Conscience nationale et traitement médiatique – l'exemple de la fuite du musicien Hou Deqian en Chine continentale*), Zhongzheng Daxue, Jiayi, 2015, p.53-54.

chronologique des événements du roman ainsi que tous les personnages principaux. Il retrace l'histoire d'une famille d'immigrants chinois à Taiwan et celle de la découverte du pétrole. Mais il nous semble qu'en passant au cinéma, le centre du récit s'est déplacé. D'abord, en comparant la durée des épisodes, on s'aperçoit de leur variation du roman au film. Dans le roman aucun épisode ne paraît jouir d'une importance démesurée par rapport aux autres. En revanche, un cinquième du film (contre cinq pour cent du roman), soit environ 22 minutes, est consacré au séjour de Wu Linfang à la teinturerie de son futur beau-père où il tombe amoureux de Jiang Wan. Un autre cinquième du film est destiné au forage des ingénieurs américains (environ 29 minutes) contre quinze pour cent du roman. Ces deux épisodes peuvent être considérés comme les moments les plus importants dans le film. La manière de raconter l'histoire est également différente. Le film cherche à émouvoir, surtout dans les passages où se trouvent les couples Wu Linfang - Jiang Wan, Tingyin - Qiumei et Tingzhao - Yingti (la plus jeune fille de Du Shiyong) ou dans ceux qui dépeignent l'amour filial. Alors qu'à peine 40 secondes sont accordées à la discussion entre Wu Linfang et Du Shiyong autour du moyen d'extraire de l'« huile de terre » en citant l'ouvrage *Traité des industries diverses*, environ trois minutes trente sont consacrées à Jiang Wan enceinte et en larmes qui ramasse avec difficulté les débris du bol de riz renversé par Wu Linfang, énervé après la bagarre de Tingyin lors de la vente de l'huile en ville. Afin d'accentuer le pathétique de la scène, la caméra se déplace très lentement, accompagnée d'une musique d'ambiance douce et triste. Un autre exemple est l'accouchement de Jiang Wan, très malade en raison de la fleur bleue utilisée pour la teinture, qui dure presque une minute. Ces épisodes mettent en valeur le jeu de l'actrice mais sans rapport avec le nationalisme qui est pourtant le sujet du roman que le film adapte. Quant à la partie sur les ingénieurs américains, le film les montre d'une manière très stéréotypée, à la limite de la caricature, contrairement au narrateur du roman qui reste assez neutre, tout en gardant un léger enthousiasme quant à la prouesse technologique que les personnages taiwanais sont en train de réaliser avec l'aide des Américains.

À la différence du passage de la teinturerie des Jiang qui est beaucoup plus important dans le film que dans le roman, l'épisode du forage représente un moment fort dans les deux versions de l'histoire. Cependant, le film donne l'impression qu'à la place de la quête de la modernité par les Chinois, c'est plutôt la civilisation chinoise et une sorte d'« esprit chinois » incarné par Wu Linfang qui tiennent la vedette. Même si les Chinois moyens sont loin d'être sans reproche¹²⁶, les prétendues vertus traditionnelles chinoises sont mises en valeur. Tout aussi

¹²⁶ Par exemple, ils sont superstitieux. Les ouvriers refusent d'aider à transporter la machine à vapeur après que le chariot qui la portait a glissé et a détruit le temple du génie du lieu (*Tudi miao* 土地廟). Plus tard, après que Locke

opiniâtre, courageux et persévérant que le protagoniste du roman, le Wu Linfang de l'adaptation n'a rien d'un « homme ordinaire ». Le mémorable épisode du transport de la machine à vapeur montre cet octogénaire à l'œuvre. Il fait preuve de noblesse lors de son duel avec le fourbe Locke qui cherche à l'attaquer au moment où il vient à son secours. La scène où Andy s'agenouille devant la tablette de Wu Linfang pour rendre un hommage solennel et « à la chinoise » au défunt et sa remarque sur Wu Linfang, « *If all Chinese were like Wu, I am sure China would be a better place* », est particulièrement éclairante.

Deux autres « détails » sur lesquels le film et le roman divergent méritent également notre attention. D'abord, le passage du roman lors duquel Wu Linfang et Du Shiyong se rendent compte que la méthode de forage des Américains ne diffère pas fondamentalement de celle du *Traité des industries diverses*, se termine par une exclamation du professeur consterné : « Quelle indignité ! Quels héritiers indignes des Han et des Tang ! ». Bien que le film conserve ces mots, c'est Wu Linfang qui a le dernier mot : « Ce n'est pas grave. Nous allons rattraper notre retard. » Ensuite, dans le roman, ce sont les ingénieurs américains qui réparent le puits détruit dans l'explosion qui a tué Wu Linfang et réussissent à extraire du pétrole, avant d'abandonner l'installation pour repartir aux États-Unis. Mais la version filmique montre que les ingénieurs américains sont contraints de partir aussitôt après les funérailles et que le mérite revient à Tingzhao seul. Il ne s'agit pas de « détails » insignifiants puisqu'ils confirment l'ardeur nationaliste sans réserve dont fait preuve le film, contrairement au roman qui propose un traitement beaucoup plus nuancé et problématisé.

Par ailleurs, non seulement les personnages autres que Wu Linfang et Jiang Wan ne jouissent pas de la même importance dans le film et dans le roman, mais en outre leur rôle ou leur personnalité subissent parfois d'importantes modifications. Par exemple, au lieu d'un marchand qui commerce avec les aborigènes, le Wu Duan du film est le chef des colons tué par les aborigènes. Plus surprenante encore est la transformation du personnage de Qiu Gou dans le film.

L'évolution des personnages n'est sans doute pas simplement due au choix du cinéaste, en vue de la promotion du film, de centrer la narration sur Wu Linfang et dans une moindre mesure sur Jiang Wan, et d'accorder une grande place à l'histoire du forage des Américains. Il y a beaucoup d'omissions, de simplifications, de modifications et d'ajouts dans le récit filmique si bien que la réflexion sur le destin des aborigènes perd toute sa force et sa complexité. Les conflits intercommunautaires chez les Han sont aussi passés sous silence. L'un des

a effrayé un enfant qui le harcelait, les villageoises insistent auprès de Locke pour qu'il leur donne son vêtement afin de procéder à une évocation magique pour calmer l'esprit de l'enfant.

changements les plus notables est la disparition du conflit entre colons han et aborigènes suite à l'assassinat de la femme aborigène auquel le roman consacre trois chapitres. D'autre part, dans le film, Wu Duan et les siens ne se réfugient pas dans la vallée où habitent Wu Linfang et Jiang Wan pour échapper à la violence des Hoklo mais pour fuir les attaques des aborigènes qui cherchent à les chasser de leur territoire. Tout conduit à penser que le cinéaste évite d'aborder les conflits intercommunautaires des Han et préfère les remplacer par l'antagonisme feutré entre Han et aborigènes. À la fin du film, quelques aborigènes se trouvent, curieusement, parmi la foule enthousiaste autour du puits de pétrole. Le contraste est saisissant entre cette scène et celle de la minute 72 où Qiu Gou rejette avec dédain la proposition de Wu Linfang d'exploiter ensemble le pétrole et d'en faire profiter tout le monde. D'une part, Tingzhao et son père avant lui sont devenus en quelque sorte des héros modernisateurs et rassembleurs, et d'autre part, la cohabitation entre toutes les communautés est pacifique et harmonieuse.

Malgré le travail de documentation consciencieux sur les accessoires et les décors, l'emploi du mot « Taiwan » dans les dialogues, la présence (insignifiante) des aborigènes ainsi que la scène de la cérémonie religieuse où l'on entend parler hoklo, nous sommes très loin du portrait de Taiwan vivant et doté d'une profondeur historique que l'on trouve chez Zhang Yi. Faut-il encore mentionner le choix du mandarin comme langue principale des personnages ? Si le film tourné quelques mois après la publication du roman donne effectivement l'impression de vouloir mettre en avant « Taiwan », sa démarche reste bien timide, hésitante et contradictoire. Quant à « l'histoire nationale » que d'après Chen Fangming le roman parvient à raconter, on ne peut en discerner dans l'adaptation que des traces floues, fragmentaires et incohérentes. L'importance accordée aux acteurs vedettes, l'accent mis sur les sentiments amoureux et sur les attachements filiaux, les clichés autour des mœurs des Occidentaux et quelques allusions stéréotypées à la grandeur de la civilisation chinoise, autant de « recettes à succès » qui ont sans doute largement obscurci le message du film. Nous pouvons constater qu'étant un produit culturel qui amalgame image, son et jeu des comédiens, qui mobilise des ressources considérables, et qui nécessite la coopération d'acteurs de différents domaines, dans sa production, dans sa réalisation, et dans sa distribution, le film s'avère être un outil beaucoup plus complexe que la plume de l'écrivain pour l'écriture historique. L'hégémonie de l'idéologie du gouvernement autoritaire et la politique linguistique en vigueur ne favorisent pas, non plus, la liberté d'expression artistique au cinéma. Mais ces raisons suffisent-elles à expliquer la divergence des deux œuvres dans leur approche de l'histoire de Taiwan ?

La dimension historique du film *La Source* (1980) ne semble pas intéresser beaucoup les critiques de cinéma de l'époque, ni sans doute le public. Un article publié en 1979 dans un magazine de cinéma grand public à propos du film et du directeur-producteur Ming Ji, est

révélateur. L'auteur du texte s'inquiète de ce que Mi Jing continue à dépenser de l'argent public sans compter pour des films qui, quoique jouissant d'un nombre d'entrées satisfaisant, restent incapables d'obtenir une critique unanimement favorable et ainsi de promouvoir la politique du gouvernement et la culture chinoise¹²⁷. Bien que l'on puisse aisément repérer dans la remarque l'influence du nationalisme chinois, la dimension historique du film *La Source* (1980) ne semble pas être un sujet de préoccupation. Cela n'est en revanche pas le cas de *La Cité des Douleurs* (1989). Ce dernier dut essuyer des attaques virulentes des intellectuels taiwanais très influencés par les théories foucaaldiennes qui accusèrent les auteurs du film ainsi que ceux du Nouveau Cinéma taiwanais de manière générale, de manipuler la mémoire du passé de Taiwan, de faire commerce des blessures de l'histoire et de collaborer avec le régime autoritaire¹²⁸.

Lu Feiyi constate la montée en puissance à Taiwan à la fin des années quatre-vingt d'une tendance de la critique culturelle qui attend des créations littéraires et artistiques qu'elles expriment un certain militantisme politique et social¹²⁹. Les critiques sur le conformisme du Nouveau Cinéma taiwanais et de *La Cité des douleurs* (1989) sont rassemblées dans le recueil *Xindianying zhi si* (*La Mort du Nouveau Cinéma*). Dans la préface générale de la collection « Zhanzheng jiqi 戰爭機器 (Machine de guerre) », intitulée « Rang sixiang chengwei zhanzheng jiqi 讓思想成為戰爭機器 (Que les pensées deviennent des machines de guerre) », les éditeurs militent en faveur de l'idée que la science, la philosophie, la littérature, les arts, le théâtre, la musique deviennent des « machines de guerre » et tracent des lignes de fuite pour s'échapper au contrôle de la machine d'État¹³⁰ et atteindre l'objectif de « quzhongxinhua 去中心化 (dé-centralisation) »¹³¹. Les écrivains et les artistes ont une lourde responsabilité sociale, historique et idéologique ; leurs œuvres doivent être engagées et servir à mettre à mal l'hégémonie de l'orthodoxie et le pouvoir en place.

¹²⁷ XIAOFENG 小鳳, « Zhongying zongjingli Ming Ji, shang tai yi nian hui yu can ban; zuowei yaoyao ruo zui, weilai yi nian mianlin kaoyan 中影總經理明驥, 上台一年毀譽參半, 坐位搖搖若墜, 未來一年面臨考驗 (Directeur de la CMPC Ming Ji, dont le bilan est mitigé un an après sa prise de fonction, craint pour son poste, face aux épreuves de l'année à venir) », *Jinri dianying* 今日電影 (*Cinéma actuel*), 1979, n° 76, p. 8.

¹²⁸ Voir : MIZOU 迷走 et LIANG Xinhua 梁新華 (eds.), *Xindianying zhi si* 新電影之死 (*La Mort du Nouveau Cinéma*), Taipei, Tangshan, 1991. Il s'agit d'un recueil d'articles très critiques sur le Nouveau Cinéma taiwanais publiés entre 1987 et 1990 dans différents magazines et revues taiwanais. Cette série de controverses autour du Nouveau Cinéma taiwanais fut déclenchée par « Yiqie wei mingtian 一切為明天 (Tout pour un meilleur lendemain) », un film publicitaire réalisé en octobre 1988 par quatre artisans du Nouveau Cinéma taiwanais, Hou Hsiao-hsien, Wu Nianzhen, Xiaoye et Chen Guofu 陳國富, pour le compte du Ministère de la Défense.

¹²⁹ LU FEIYI, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 314-317.

¹³⁰ *Guojia jiqi* 國家機器.

¹³¹ MIZOU et LIANG Xinhua (eds.), *Xindianying zhi si*, op. cit., p. iii.

Les œuvres littéraires et artistiques sont censées avoir pour mission de « montrer le chemin » voire de « guider » le peuple perverti par la machine d'État. Cependant, en voulant « dé-centraliser » et détrôner les canons, les critiques adoptant des théories culturelles marxistes proposent de nouveaux dogmes, que ce soit le féminisme, la psychanalyse, le postcolonialisme, le déconstructionnisme, la théorie des genres... D'autre part, dans le cas du cinéma taïwanais, les journaux ne peuvent plus être les lieux de publication pour des analyses de film devenant élitistes voire ésotériques, mais se voient contraints de céder la place aux revues spécialisées et universitaires, et les critiques de cinéma cessent, quant à eux, d'être à la portée des gens du commun¹³². Peut-être « la machine de guerre » intellectuelle contribue-t-elle, paradoxalement, à éloigner les Taïwanais ordinaires des salles de cinéma, au moins pour les films dotés d'une réelle ambition esthétique et d'une réflexion sincère sur le monde ? De 1979 à 1990, les attentes des critiques quant à la dimension historique des films et le rapport du peuple taïwanais avec sa propre histoire, ont ainsi radicalement changé.

5. Réflexion sur le présent et le passé : l'adaptation de la nouvelle *Fleur d'amour* par Lin Qingjie

L'adaptation *Fleur d'amour* est également une œuvre qui accorde une attention particulière aux aspects temporels du récit, mais d'une autre manière encore. À l'image de la nouvelle « Fleur d'amour » qu'il adapte, le film de Lin Qingjie voit le fil narratif se déplacer entre le présent et le passé. Les deux œuvres divergent toutefois dans leur manière d'appréhender le temps.

La nouvelle d'environ 7500 caractères se divise en six chapitres, séparés par des astérisques. Le premier chapitre raconte la rencontre de Yunfang avec Juanjuan et l'achat de l'appartement de la rue Jinhua. Le deuxième chapitre commence par le souvenir de Yunfang de sa première rencontre avec Wubao et de la nuit où Wubao a perdu sa virginité avec un client violent. Le récit enchaîne ensuite sur le souvenir d'un dialogue avec Juanjuan dans lequel Yunfang apprend le viol de la jeune femme par son père. Le troisième chapitre est marqué par l'entrée en scène du personnage Ke Laoxiong. Il est question de la dangereuse liaison entre Juanjuan et Ke Laoxiong au quatrième chapitre. Le cinquième décrit la mort violente de Ke Laoxiong et le dernier la visite que, accompagnée de Lin Sanlang, Yunfang fait à Juanjuan à

¹³² C'est ce que remarque Lu Feiyi. Voir : LU FEIYI, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 319.

l'asile. Bien que l'enchaînement des chapitres suive plus ou moins l'ordre chronologique des événements, le temps de la narration de la nouvelle est en réalité d'une grande complexité.

D'abord, le fil narratif de la nouvelle oscille sans cesse entre le présent et le passé. La trame principale, la relation tumultueuse de Juanjuan avec Ke Laoxiong qui conduit à la mort de ce dernier et à l'internement de Juanjuan, narrée par Yunfang, est fréquemment interrompue par des retours en arrière volontaires ou involontaires de la part de la narratrice. Souvent, dans le même passage de « retour en arrière », se trouvent enchâssées d'autres réminiscences plus anciennes. Par exemple, à la page 157 de la traduction d'André Lévy, Yunfang dit : « Il arrivait souvent que [Juanjuan] ne rentre pas de la nuit, une habitude qu'elle n'a prise que tout récemment. »¹³³ Puis, la narratrice se met à raconter le matin où Juanjuan est rentrée épuisée avec les tétons « si brutalement mordus »¹³⁴ et des traces de piqûre d'aiguille sur un bras¹³⁵. Ensuite, l'héroïne se rappelle la rencontre de Juanjuan avec Ke Laoxiong la veille. Elle laisse aussitôt de côté ce souvenir pour parler de la mauvaise réputation de Ke Laoxiong au Mayflower et de la mort suspecte d'une certaine Fengjuan qu'on lui impute. Puis, elle reprend le récit de la fréquentation de Juanjuan par Ke Laoxiong tout en exprimant son inquiétude et son étonnement de voir que Juanjuan ne cherche pas à éviter ce dernier malgré les violences qu'il lui a fait subir. La complexité temporelle est telle qu'il nous est impossible de situer le présent de la narration puisque le « maintenant » dans « Ce n'est plus le cas maintenant. » du premier paragraphe de la nouvelle est sans doute antérieur au moment de la visite à Juanjuan à l'asile.

On compte huit occurrences du mot *congqian* 從前 signifiant « auparavant », « autrefois » ou « jadis ». Ces « auparavant » ne se situent pourtant pas tous dans la même époque du passé. Il y a d'abord les « auparavant » de Yunfang. On peut distinguer trois moments du passé de Yunfang : l'époque où Yunfang travaille à Shanghai et où Wubao est encore en vie, l'« auparavant » situé avant sa « rencontre » avec Juanjuan et celui avant la rencontre de Juanjuan avec Ke Laoxiong. La nouvelle raconte aussi très brièvement l'amour de jeunesse de Lin Sanlang. Il y a également le passé de Juanjuan avec sa mère et son père, sous forme de dialogue entre Juanjuan et Yunfang.

Dans la pensée de Yunfang s'entremêlent de façon complexe le personnage de Juanjuan et le souvenir de Wubao. Au début, la narratrice indique que Juanjuan lui rappelle Wubao avec des phrases telles que « A la vue de Juanjuan dans cet état-là, je me souviens tout à coup de

¹³³ Traduction de André Lévy, dans BAI Xianyong, « Fleur d'amour solitaire », p. 157.

¹³⁴ *Ibid*

¹³⁵ *Ibid*.

Wubao. »¹³⁶ Ou, en tirant la couette jusqu’au menton de Juanjuan pour bien entourer son cou et ses épaules, Yunfang se souvient d’avoir couvert Wubao de la sorte¹³⁷. Puis de plus en plus, elle passe du souvenir de l’une à celui de l’autre sans aucune transition, si bien qu’un flou s’introduit dans l’identité de la personne à qui elle se réfère. Par exemple, à la page 148, la narratrice se rappelle qu’elle s’allonge à côté de Wubao, que les blessures infligées par Hua San empêchent de dormir, et qu’elle masse sa peau meurtrie. À la phrase suivante, elle touche le front glacé de sueur de Juanjuan¹³⁸. A la page 158, elle écoute les bruits dans la chambre où se trouvent Juanjuan et Ke Laoxiong puis la scène qui précède le suicide de Wubao lui revient tout à coup : elle « revoit » l’opiomane Hua San en train de frapper violemment Wubao avec une pipe en bronze et « entend » le cri déchirant « Sœur ! » de Wubao, A ce moment-là, elle entend un hurlement de douleur provenant de la chambre. Se saisissant d’un couteau, elle accourt¹³⁹. Dans ce laps de temps, le lecteur peut se demander si le cri est de Wubao ou de Juanjuan et si Yunfang verra Wubao ou Juanjuan une fois qu’elle rentrera dans la chambre. D’une part, les deux femmes se confondent dans l’esprit de Yunfang, et d’autre part, le passage donne l’impression que le fantôme de Wubao s’empare de Juanjuan pour qu’elle venge sa mort¹⁴⁰.

Or, cette complexité temporelle disparaît dans l’adaptation cinématographique. Dans le film de Lin Qingjie en deux parties inégales dont un tiers pour le passé et deux tiers pour le présent, le récit filmique est linéaire avec seulement deux retours en arrière à la minute 58 et à la minute 74. Le premier retour en arrière montre le viol de Juanjuan par son beau-père et correspond à l’épisode des pages 152 et 153 du recueil où la jeune femme parle des abus sexuels de son père biologique à Yunfang. Le deuxième retour en arrière représente ce qui se passe dans l’esprit de Yunfang au moment où elle voit Lin Sanlang apprendre la chanson « Fleur d’amour solitaire » à Juanjuan : le visage de Yunfang en larmes se superpose avec le *flashback* de quelques moments de la vie de Bai Yu. Le retour en arrière centré sur le souvenir du passé de Yunfang est particulièrement important, car le seul souvenir que la Yunfang du film chérit

¹³⁶ BAI Xianyong, « Gulianhua (Fleur d’amour solitaire) », p. 146.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 148.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴⁰ Le fait que l’événement se passe justement la nuit de la fête des Fantômes n’est certainement pas un hasard. Dès 1976, dans un article consacré à la nouvelle, Ouyang Zi avance l’idée que Juanjuan est en quelque sorte possédée par le fantôme de Wubao cherchant la vengeance. Pour la chercheuse, la nouvelle évoque de manière métaphorique le destin humain, et analyse l’effet du *nie* 孽, « le mal inné », chez tous les hommes. Ouyang Zi souligne notamment le fatalisme chez Bai Xianyong et l’influence des croyances traditionnelles chinoises sur lui. Voir : OUYANG ZI, « “Gulianhua” de youshen aimei hanyi yu zuozhe de biaoxian jiqiao », art. cité, p. 141-162.

est celui du passé taïwanais incarné par Bai Yu. Yunfang ne mentionne Suzhou, sa ville natale, et Shanghai que très brièvement et sans nostalgie notable¹⁴¹.

D'autre part, l'histoire de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) est racontée à la première personne du point de vue de Yunfang et fait d'elle à la fois un personnage et la narratrice. En revanche, il existe une multiplication des « points de vue » dans le film liée étroitement au traitement du temps. Bien que le film adopte généralement le point de vue de Yunfang, sur le modèle de la nouvelle, quelques scènes se déroulent loin du regard de cette dernière¹⁴². Nous avons recensé dix scènes d'une durée d'environ une minute, qui peuvent être considérées comme les plus importantes. On peut classer les passages ainsi relevés en trois groupes selon les points de vue adoptés. D'abord, il y a des scènes « racontées » du point de vue de Lin Sanlang, comme la première rencontre entre lui et Bai Yu (3 minutes), la deuxième rencontre du couple (3 minutes 7) et le rendez-vous des deux amoureux au bord de l'eau (1 minute 7). L'entretien entre Lin Sanlang et son père à la boutique familiale de tissus (57 secondes) et la fuite de Juanjuan accompagnée de Lin Sanlang pour échapper à Ke Laoxiong qui la guette (55 secondes) peuvent être également considérés comme deux passages « racontés » du point de vue de Lin Sanlang. La séquence qui montre Juanjuan en manque de drogue arrivant à l'endroit où Ke Laoxiong joue aux dés pour qu'il lui fasse une injection est un épisode qui dure presque trois minutes mais sans la présence de la « narratrice » principale. Le récit est, en quelque sorte, fait du point de vue de Ke Laoxiong. En réalité, alors que dans le premier groupe, « l'objet » regardé par Lin Sanlang est Bai Yu, dans le deuxième, « l'objet » regardé reste Juanjuan, mais c'est Ke Laoxiong qui regarde. Le film crée ainsi un parallélisme entre le couple Baiyu - Lin Sanlang et le couple Juanjuan - Ke Laoxiong. Malgré l'absence de Bai Yu dans la scène où le père de Lin Sanlang reproche à son fils d'avoir rejeté un beau parti, de mener une vie de vagabond au lieu de se fixer et de fonder une famille, la position du passage juste après la séquence de la deuxième rencontre de Bai Yu avec Lin Sanlang a certainement pour fonction, à la fois, de décrire la situation familiale de Lin Sanlang et de suggérer l'intention

¹⁴¹ À la minute 17, Yunfang dit que cela fait longtemps qu'elle n'est plus retournée à Suzhou. Plus loin, à la minute 25, elle parle de la mort de toute sa famille dans un bombardement japonais et de son départ pour travailler au Wanchunlou de Shanghai.

¹⁴² Pour clarifier ce que nous entendons ici par le terme « point de vue » : selon Jacques Aumont, le « point de vue » au cinéma a quatre significations. D'abord, il s'agit du point depuis lequel on regarde, défini par l'emplacement de la caméra relativement à l'objet regardé. Le point de vue est également la « vue elle-même, en tant que prise depuis un certain point de vue ». Le terme peut signifier aussi « le point de vue narratif » étroitement lié aux deux sens précédents au cinéma. Le mot « point de vue » désigne aussi une opinion particulière, un jugement et notamment celui du narrateur sur l'événement et celui de l'« auteur » du film. (Voir : AUMONT Jacques, 1983, « Le point de vue », *Communications*, 1983, vol. 38, n° 1, p. 4-5.) Ce qui est en question ici c'est le point de vue narratif.

de ce dernier d'épouser Bai Yu¹⁴³. Entre la promenade paisible du couple de Bai Yu et Lin Sanlang au bord de l'eau et l'injection de drogue à Juanjuan par Ke Laoxiong précédant un rapport sexuel proche du viol dans une chambre obscure et sordide, le contraste est saisissant.

Dans le 3^e groupe se trouvent le plan d'ensemble en tout début du film qui situe l'action dans l'espace et dans le temps (1 minute 14), l'arrivée de Ke Ajun, le père de Ke Laoxiong, au bar Zuifenglou et la réunion entre gangsters (1 minute 1), la tentative d'assassinat visant Ke Ajun (1 minute 46), et pour finir, l'arrivée d'un certain Cai Jinfa au bar Dongyunge des années quatre-vingt et son accueil par ses amis (1 minute 9). Ces scènes sont « racontées », ou plutôt « montrées », soit du point de vue d'un personnage secondaire, soit d'un point de vue externe, extradiégétique, non lié à un personnage du film. Ces passages dépourvus de fonction narrative significative partagent beaucoup de points communs. Avant tout, ils mettent en scène l'arrivée au bar d'un personnage caractérisé par sa réussite sociale. Tandis que Ke Ajun est un chef de bande puissant et respecté de l'époque japonaise, Cai Jinfa, ancien conducteur de pousse-pousse qui travaille pour Yunfang, s'est enrichi en profitant du départ des Japonais pour occuper illégalement plusieurs maisons abandonnées¹⁴⁴ et possède une société de taxis dans les années quatre-vingt. Le déroulement des deux épisodes est similaire. Le film nous montre d'abord leur accueil par le personnel du bar, puis la caméra suit Ke Ajun ou Cai Jinfa pour faire découvrir au spectateur l'intérieur de l'établissement. Les deux personnages montent à l'étage et finissent par entrer dans une pièce où ils sont attendus autour d'une collation. Par ailleurs, Ke Ajun et ses amis se trouvent en compagnie des *jiunü* tout comme Cai Jinfa et les siens. Malgré ces similitudes, la représentation des deux arrivées est très différente. Contrairement à la séquence avec Ke Ajun dont le rythme est lent et les images cadrées et filmées de manière harmonieuse et régulière, la séquence avec Cai Jinfa est un terrain d'expérimentation filmique, surtout au début avec le montage rapide et une caméra acrobatique, en mouvement vertical de haut en bas puis de bas en haut, en mouvement circulaire, en plongée puis en contre-plongée. En outre, les plans du deuxième épisode sont surchargés, encombrés en raison de la multitude de personnages et d'objets qui s'accumulent dans le champ. Les deux passages se distinguent également par leur ambiance sonore parce que le passage situé dans les années quatre-vingt est nettement plus bruyant que celui de l'époque japonaise. La représentation des deux personnages au centre des deux séquences est également très différente. Ke Ajun est souvent filmé de manière frontale et en position centrée pour montrer son air majestueux et solennel. Par contre, Cai Jinfa n'est presque jamais cadré de face, mais souvent de profil, parfois de dos ; il ne

¹⁴³ En ce qui concerne l'épisode de la fuite de Lin Sanlang et Juanjuan, sa fonction narrative est plus complexe comme nous le verrons par la suite.

¹⁴⁴ L'information est communiquée à la minute 52 du film.

bénéficie pas non plus d'une position centrée dans le champ. On peut se demander par ailleurs pourquoi le film accorde autant d'importance à l'arrivée de ces deux personnages au bar alors qu'ils ne jouent aucun rôle dans la progression du récit. Est-il possible d'établir un lien entre toutes les scènes qui se déroulent en dehors du regard de Yunfang ?

En réalité, les deux « arrivées au bar » ne sont que la suite des séquences qui ouvrent, respectivement, le chapitre « du passé » et le chapitre « du présent ». Il existe également une ressemblance dans la façon dont les deux « débuts » sont filmés. La partie « du passé » et la partie « du présent » commencent toutes les deux par l'image d'un édifice de style chinois traditionnel, la Porte du Nord, suivie de celle d'une rue. Même si la construction « du passé » est partiellement enfouie sous l'épais feuillage des arbres autour d'elle, son toit très caractéristique nous fait comprendre qu'il s'agit de la Porte du Nord montrée en entier dans la partie « du présent ». Dans l'image des années quatre-vingt, des immeubles défigurés par des panneaux publicitaires, des câbles électriques et des barreaux en fer anti-effraction, des voitures, des scooters et des passants pressés, prennent la place des élégants bâtiments anciens en briques, des pousse-pousse, des vélos et des piétons oisifs. L'intention du réalisateur d'opposer le présent de Taiwan à son passé est évidente. De ce fait, les parallélismes entre Bai Yu et Juanjuan, entre Ke Ajun et Cai Jinfa, entre le couple Bai Yu - Lin Sanlang et le couple Juanjuan - Ke Laoxiong, renvoient tous à la comparaison entre le passé et le présent.

Le film est toutefois de parti pris. La version cinématographique de Lin Qingjie¹⁴⁵ apporte beaucoup de modifications par rapport à la nouvelle. Parmi ces changements, le plus important est que le passé de Yunfang ne se situe plus dans le Shanghai d'avant 1949 mais dans la Taipei sous occupation japonaise. L'établissement de Shanghai où Yunfang travaillait autrefois, se situe donc dans le film à Taipei, et dans un *jiujia*. On discerne de nouveau un parallélisme, cette fois-ci entre la représentation filmique du *jiujia* de la période japonaise, le Zuifenglou, et celle de l'établissement des années quatre-vingt, le Dongyunge. Le Zuifenglou combine l'architecture chinoise et une décoration de style japonais. Le bâtiment en briques et en bois, aux fenêtres rondes et octogonales, est aménagé avec des portes coulissantes, le sol revêtu de tatamis. L'aspect général est sobre, naturel et chaleureux, très différent du Dongyunge dont le décor est tapageur, artificiel et froid. L'établissement de l'époque japonaise est un ensemble de plusieurs bâtiments à deux étages reliés par des escaliers et des couloirs ouverts vers l'extérieur, agrémenté de cours intérieures et de jardins, très différent du *jiujia* des années

¹⁴⁵ Dans l'étude, nous nous appuyons sur la copie numérisée conservée à la Cinémathèque de Taiwan (*Dianying tushuguan* 電影圖書館). La durée de l'enregistrement est d'une heure et trente-sept minutes. Cette numérisation effectuée à partir d'une cassette vidéo est de qualité médiocre. Même si le son et l'image sont assez clairs, l'image est déformée et étirée en hauteur en raison de la différence de formats entre les supports.

quatre-vingt sans espaces verts et dont les couloirs sont étroits et sombres. Les clients du Zuifenglou sont assis sur des tatamis, soit dans la grande salle à laquelle on accède par l'entrée principale, soit dans des pièces séparées l'une de l'autre par des cloisons en papier. En raison des grandes fenêtres et des portes coulissantes qui restent souvent ouvertes, ces espaces symbolisent l'innocence et la liberté. Au Dongyunge au contraire, tous les clients se trouvent enfermés dans des locaux exigus et sans fenêtres. Ces espaces ne sont toutefois pas hermétiques car il est possible d'épier l'intérieur de la pièce grâce à des judas. Cela renforce le caractère inquiétant et malsain des lieux¹⁴⁶.

En outre, alors que, pendant la période japonaise, les clients passent leur soirée à jouer à la mourre avec les jeunes femmes, à boire de l'alcool et à écouter des chansons dans une ambiance bon enfant, les hommes des années quatre-vingt sont vulgaires, violents et lubriques. Même les truands du passé représentés par Ke Ajun sont mieux habillés, plus sympathiques et se comportent avec dignité envers leurs amis, envers les femmes, voire envers leurs ennemis¹⁴⁷. Il existe en outre une opposition entre la Bai Yu « du passé » et la Juanjuan « du présent ». Dans le film, l'ancienne amie de Yunfang n'est pas Wubao mais Bai Yu, personnage inspiré de la Bai Yulou de la nouvelle. C'est une jeune fille joyeuse et naïve, très différente de la Wubao vendue dans une maison close dès l'âge de 14 ans¹⁴⁸. De fait, Bai Yu n'est pas, à proprement parler, une prostituée comme Wubao, mais une *yidan* 藝旦 (ou *yida* 藝姐), dont le statut ressemble à celui des *geisha*. C'est une jeune fille ou jeune femme élégante et éduquée dont le métier consiste à divertir, par sa conversation, son chant et sa musique, les hommes qui paient pour sa compagnie à l'époque japonaise de Taiwan. Une *yidan* n'est pas nécessairement une prostituée et jouit d'un statut social très supérieur à ces dernières¹⁴⁹. La chercheuse Huang Yiguan remarque de manière pertinente que le film oppose Bai Yu à Juanjuan. D'un côté, c'est

¹⁴⁶ Bien qu'il existe effectivement des endroits décorés à la manière du Dongyunge à Taiwan, même de nos jours, le style ne semble pas être propre à Taiwan. En réalité, le Dongyunge de Taipei a réellement existé. Voir : SHEHUIZU, *Fenghua 50 nian. Xinghuage Dajiujiu xi deng*, page citée. En revanche, le Zuifenglou, fruit de la japonisation d'un pays chinois (La Taiwan de la fin du XIX^e siècle peut être considérée comme un « pays chinois » puisque l'île est la destination des immigrants chinois depuis le XVII^e siècle.), est typiquement taïwanais.

¹⁴⁷ Après avoir déjoué la tentative d'assassinat, Ke Ajun donne de l'argent à son assaillant blessé et lui conseille de partir se cacher un moment dans le sud de peur que ses hommes n'apprennent l'événement et ne cherchent à se venger de lui. Plus tard, il se sacrifie pour protéger Yunfang pendant le terrible bombardement.

¹⁴⁸ Le Hua San de la nouvelle disparaît tout simplement de l'adaptation.

¹⁴⁹ Les *yidan* entretiennent des relations amoureuses et amicales avec les hommes de lettres taïwanais. Le couple le plus célèbre est l'historien Lian Heng et Wang Xiangchan 王香嬋. La deuxième partie du film *Zuihao de shiguang* 最好的時光 (*Three times*) de Hou Hsiao-hsien s'est inspirée de leur histoire. On trouve beaucoup d'informations sur les *yidan* dans ZHAN Jinniāng 詹金娘, *Taiwan Riju shiqi yidan se yu yi zhi yanjiu – yi « Fengyue baoxi » wenren shuxie wei li* 台灣日據時期藝旦色與藝之研究—以「風月報系」文人書寫為例 (*Research on the Appearance, Deportment, and Skills of Taiwanese Geisha During the Japanese Colonial Era – A Case Study on the Literati Writing at Hong-Gua't*), Thèse de doctorat en Littérature chinoise, Guoli Zhongyang Daxue, Taoyuan (Taiwan), 2017.

l'innocence incarnée par Bai Yu toujours habillée en blanc¹⁵⁰, et de l'autre, la débauche et la corruption symbolisées par une Juanjuan au visage très maquillé qui porte des vêtements de couleurs sombres soulignant sa silhouette. Bai Yu et Juanjuan sont jouées par la même actrice, Lu Xiaofen. Ce n'est donc plus l'expression affligée de Juanjuan chanteuse qui conduit Yunfang à penser à son amie défunte puisque la Juanjuan du film et Bai Yu se ressemblent physiquement comme deux gouttes d'eau. Cela fait ressortir davantage le contraste qui oppose les deux femmes l'une à l'autre.

L'opposition du couple Bai Yu - Lin Sanlang au couple Juanjuan - Ke Laoxiong va dans le même sens et les jeux de regard dans l'épisode de la fuite de Juanjuan nous paraissent révélateurs. À la fin du numéro musical de Lin Sanlang et Juanjuan, ils quittent discrètement la pièce pour entrer dans une cage d'escalier déserte¹⁵¹. Mais ils ne tardent pas à être coincés par Ke Laoxiong. À 1h 22min 8s, les regards de Lin Sanlang et de Ke Laoxiong finissent par se croiser. Mais c'est Ke Laoxiong qui prend le dessus en frappant durement le vieux musicien et en le poussant par terre. Comme Lin Sanlang ne parvient pas à remplacer Bai Yu avec Juanjuan pour former un nouveau couple idéal, cette dernière est condamnée à poursuivre sa liaison avec Ke Laoxiong. Cela signifie-t-il la défaite du vieux monde idéalisé face au monde présent corrompu ? À partir de la minute 1h 22min 45s, le récit filmique se déroule de nouveau sous le regard de Yunfang dont l'intervention courageuse a empêché Ke Laoxiong de continuer à sévir. Le dénouement de la séquence préfigure, en quelque sorte, l'épilogue du film qui réunit Yunfang, Lin Sanlang et le fils de Juanjuan, vif et joyeux, en route vers l'immensité du ciel bleu et de la mer.

Pourquoi l'adaptation *La Source* (1980) diffère-t-elle du roman dans son approche de l'histoire de Taiwan ? Comment interpréter le parallélisme entre « le passé » et « le présent » dans l'adaptation *Fleur d'amour solitaire* (1985) ? Que nous apprennent les divergences du film par rapport à l'œuvre romanesque tant dans la dimension historique que sur le plan temporel ? Lorsque l'on compare les films du corpus, les origines des cinéastes ne semblent pas exercer une influence notable sur la représentation de Taiwan, mais *Fleur d'amour solitaire* (1985) de Lin Qingjie, un *benshengren*, se distingue visiblement de la nouvelle de Bai Xianyong, un *waishengren*, sur des éléments intimement liés au sentiment

¹⁵⁰ Le nom de Bai Yu est significatif en soi. En Chinois, « bai yu » veut dire le « jade blanc ».

¹⁵¹ La séquence commence en réalité par la descente de l'escalier de Ke Laoxiong et ses convives à la minute 01 : 21 : 44.

d'appartenance de l'auteur. Il est donc légitime de nous demander s'il existe, dans le cas de l'adaptation de la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970), une corrélation entre l'origine de l'auteur et le sentiment d'appartenance exprimé à travers l'œuvre.

Chapitre 8 Expression du sentiment d'appartenance

En ce qui concerne la représentation de Taiwan, une partie des films du corpus se différencie des autres par sa description très réaliste de l'espace taiwanais situé dans le temps historique. En autres termes, certains films tendent plus que d'autres à élaborer, à l'aide de l'image et du son, une histoire nationale de Taiwan sous des angles divers et expriment le sentiment d'appartenance de leurs auteurs à Taiwan. Cet attachement à Taiwan est d'autant plus remarquable pour les films qui accordent à Taiwan une plus grande importance narrative que les œuvres écrites.

A. « Taïwanisation » du récit

Dans une étude publiée lors du colloque consacré aux œuvres de Bai Xianyong en 2008¹, Huang Yiguan indique que, capitulant devant les considérations commerciales et inspirée par le succès des films du « réalisme social » où s'étalent la violence et le voyeurisme masculin, l'adaptation de Lin Qingjie a déplacé le lieu d'action du passé de Yunfang de Shanghai à Taipei, a exploité la sensualité de l'actrice jouant Juanjuan, et a largement modifié la trame du récit ainsi que les rapports entre les personnages. Par conséquent, la suggestion de sentiments lesbiens est remplacée par des récits d'amour hétérosexuel et le poids historique de l'exil des *waishengren* est minimisé. Pour la chercheuse, le film de 1985 n'est qu'un mélodrame sur la vie des prostituées de Taipei. L'accent que Lin Qingjie met sur Taiwan et Taipei est jugé négativement. Mais sans doute la remarque de Huang Yiguan est-elle trop réductrice.

Le choix de situer la période du passé de Yunfang à Taipei au lieu de Shanghai entraîne effectivement la perte de l'importance narrative de la Chine au profit de Taiwan dans le film. Par exemple, dans la nouvelle, le *jiujia* Mayflower accueille des clients *waishengren* dont certains fréquentaient l'établissement shanghaien de Yunfang. C'est justement l'expérience continentale de Yunfang et sa connaissance de l'opéra pékinois qui lui ont permis de se

¹ HUANG Yiguan, « Xingbie fuma, yizhi fa sheng – Bai Xianyong xiaoshuo yu dianying gaibian zhi huwen yanjiu 性別符碼, 異質發聲 – 白先勇小說與電影改編之互文研究 (Gender Code, Representation of Heterogeneity – The Intertextuality of Pai Hsien-yung's Novels and Film Adaptations) » dans Chen Fangming et Fan Mingru (eds.), *Kua shiji de liuli – Bai Xianyong de wenxue yu yishu guoji xueshu yantaohui lunwenji* 跨世紀的流離 – 白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集 (*Errance de deux siècles – Actes du colloque sur les œuvres et l'art de Bai Xianyong*), Taipei Xian (Taiwan), Yinke, 2009,.

distinguer des autres *jiunü* et d'occuper un poste de gérante au Mayflower. Cependant, dans le film, on n'entend jamais Yunfang ou un autre personnage chanter l'opéra pékinois ni des clients parler mandarin sans accent hoklo. Il semble qu'il n'existe pas de personnage *waishengren* hormis Yunfang dans le film de Lin Qingjie. D'autre part, l'exode de 1949 est entièrement passé sous silence. Le parallélisme entre la Taiwan de la période japonaise et la Taiwan des années quatre-vingt place Taiwan au centre du récit et montre la transition de la Taiwan du passé au présent. Le remplacement de Wubao, Chinoise vivant en Chine continentale, par Bai Yu, Taïwanaise de souche, semble confirmer également la volonté du réalisateur de « taïwaniser » le récit.

Ainsi, avant que des historiens ne publient des ouvrages qui considèrent l'histoire de Taïwan comme une histoire indépendante de celle de la Chine continentale², l'espace dans lequel se déroule l'action du film *Fleur d'amour solitaire* (1985) possède déjà sa propre histoire nationale, non annexée à l'histoire de la Chine. Cette vision plutôt « nativiste » de l'histoire de Taiwan, différente de la nouvelle dans son rapport à l'histoire, peut-elle être expliquée par les origines différentes des deux auteurs ? En effet, alors que Lin Qingjie appartient à la communauté hoklo, Bai Xianyong né en 1937 au Guangxi, province qui se trouve dans le sud-ouest de la Chine, est non seulement *waishengren*, mais aussi fils de Bai Chongxi 白崇禧, un général illustre de Chiang Kai-shek, et il a grandi dans un milieu très proche du centre de pouvoir.

Le film de Lin Qingjie n'est pourtant pas la seule adaptation du corpus qui tente de « taïwaniser » davantage la version cinématographique. L'adaptation de *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) de Xiao Sa, *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) par Zhang Yi en est un autre exemple.

Le roman *La Maison de l'avenue Joffre* (1981) dévoile, aux pages 53 et 54 du livre, la raison pour laquelle Guimei veut donner le nom « Xiafei » à son restaurant. À l'époque où elle se trouvait encore dans son village natal sur le continent, elle a entendu parler d'un parent proche qui habitait Xiafei lu, l'avenue Joffre de l'ancienne concession française, « (...), tout ce

² Ye Shitao, auteur de *Taiwan wenxue shigang (Précis d'histoire littéraire taïwanaise)* est sans doute le premier chercheur à parler d'une histoire de la littérature taïwanaise et à inclure dans cette histoire les écrivains taïwanais ayant publié pendant la domination japonaise. Même si la préface de l'auteur est datée de 1985, l'ouvrage fut publié en 1987, après la sortie de *Fleur d'amour solitaire*. Guo-Juin Hong remarque la même tendance dans les histoires du cinéma taïwanais écrites après la levée de la loi martiale (HONG Guo-Juin, *Taiwan Cinema. A Contested Nation on Screen*, op. cit., p. 17) :

(...), the more recent film research attempts to write a history of Taiwan that, on the one hand, is not subordinate to China's film history, and, on the other hand, allows closer examination of the history of Japan's colonization, all done with a strong decolonial conviction. In other words, colonial Taiwan is no longer a mere stain on national history; colonial history is Taiwan history.

que Guimei jeune retenait du faste shanghaien, c'était le mot "Xiafei". C'est pourquoi elle voulut que son restaurant soit nommé "Xiafei zhi jia". »³ Bien sûr, au début de la création du restaurant, Guimei ne dispose pas encore des moyens suffisants pour doter le restaurant d'un décor digne de son nom, et il faut attendre le succès retentissant du restaurant pour que cela devienne possible. La deuxième partie du roman s'ouvre avec cette phrase, « Xiafei zhi jia n'est plus le petit restaurant modeste de trente *ping* d'une dizaine d'années plus tôt », suivie d'un paragraphe qui décrit l'apparence et le décor du « nouveau » restaurant⁴. La moquette rouge foncé, les murs peints d'une couleur dorée, les tables et les chaises en bois massif, les couverts argentés bien alignés, des vases de roses pour le repas du midi et des bougies pour le repas du soir sur les nappes marron clair, et une patronne rondelette parlant avec un accent shanghaien assise derrière le guichet, tout fait penser aux traditionnels restaurants de cuisine occidentale de Shanghai qui affichent un chic bon marché en se croyant élégants. La narratrice conclut : « Ce que vend Xiafei zhi jia, c'est justement cette association. » Le restaurant de Guimei dans le film a certes également pour nom « Xiafei zhi jia », mais, non seulement il n'existe aucune information sur l'origine du nom, mais encore le décor du restaurant n'a rien de shanghaien⁵. La Guimei du film n'a pas non plus d'accent shanghaien.

Huang Yiguan reproche à l'adaptation de Zhang Yi cette absence d'allusion à Shanghai et la discrétion du réalisateur sur l'ambiance régnant au sein de la communauté des *waishengren*. Aux yeux de l'universitaire, dans le roman « le restaurant Xiafei zhi jia de Guimei est un symbole représentatif de la communauté des *waishengren*. » Pour ces personnes « qui ont passé la moitié de leur vie dans l'errance et l'exil, le rêve le plus cher c'est de pouvoir enfin s'installer quelque part. Le restaurant Xiafei zhi jia teinté de nostalgie et pourvu de caractéristiques propres aux provinces extérieures⁶, apaise le mal du pays des voyageurs. »⁷ En effet, le héros du roman n'est sans doute ni Guimei ni Zhengfang mais le restaurant puisqu'il donne son nom à l'œuvre. Le nom « Xiafei zhi jia » du restaurant évoque d'abord deux espaces situés dans le temps, le Shanghai du passé et la Taipei du présent, et aussi l'idée de « foyer » communiquée par le caractère *jia*, qui veut dire en chinois à la fois « le foyer », « la maison de famille » et « la famille ». Comme « Xiafei lu » est l'ancienne appellation du tronçon central de l'avenue Huaihai de nos jours, le nom de « Xiafei lu » évoque donc le quartier prospère de Shanghai du

³ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia (La Maison de l'avenue Joffre)*, *op. cit.*, p. 53-54.

⁴ Le restaurant a vu sa surface doublée et a subi plusieurs travaux de rénovation.

⁵ A part peut-être une affiche de la femme shanghaienne encadrée dans le premier restaurant.

⁶ En chinois : *waisheng secai* 外省色彩, littéralement « couleurs des provinces extérieures ».

⁷ HUANG Yiguan, *Cong wenzi shuxie dao yingxiang chuanbo : Taiwan « wenxue dianying » zhi kua meijie gaibian*, *op. cit.*, p. 133.

début du XX^e siècle, où étaient concentrées résidences somptueuses, salles de spectacles et magasins de luxe et où se côtoyaient des ressortissants des puissances impérialistes étrangères et la bonne société chinoise. Cependant, le restaurant de Guimei se trouve non à Shanghai mais à Taipei. De surcroît, la transformation du restaurant, de local simple et modeste à l'origine en un établissement agrandi et embelli, symbolise l'évolution de la capitale taïwanaise dans le temps. Le caractère *jia* dans « Xiafei zhi jia » ajoute enfin une dimension sentimentale et laisse entendre que le restaurant n'est pas un endroit froid et impersonnel, mais à l'image du domicile familial, un havre chaleureux et accueillant. Le roman de Xiao Sa témoigne ainsi de la formation de la nouvelle identité des *waishengren*.

Huang Yiguan estime que *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) place Guimei au centre du récit à la place du restaurant afin de mettre en avant une star et de garantir ainsi le succès du film en salle. D'après la chercheuse, la corpulence croissante de Guimei constitue une astuce de ce « film commercial »⁸, et symbolise en même temps l'essor économique de Taiwan. En effet, Guimei sans cesse affairée à des tâches ménagères ou dans la cuisine des restaurants représente, d'après la chercheuse, d'une part, la figure maternelle idéale, et d'autre part, les femmes taïwanaises qui « nourrissent la terre de Taiwan » avec leur travail et leurs sacrifices et contribuent au développement du pays, conformément à l'idéologie dominante du KMT de l'époque. Huang Yiguan tient la rondeur du corps de Guimei pour la métaphore de l'économie nationale enrichie et met en parallèle le corps féminin et la nation⁹. L'universitaire Shen Xiaoyin va plus loin en affirmant que le corps plantureux de Guimei montré à l'écran ressemble à un utérus qui, tout en engendrant la vie et l'univers, protège les enfants, la famille ainsi que la société¹⁰. Pour la même raison Huang Yiguan qualifie le corps de Guimei de « corps

⁸ Il est vrai que la campagne de promotion du film se focalise sur le fait que Yang Huishan, réputée avoir un visage d'ange et un corps de diable (*tianshi miankong mogui shencai* 天使面孔魔鬼身材), prend du poids pour jouer le rôle de Guimei, comme l'atteste la liste des articles du *Lianhebao* à laquelle se réfère l'auteur du billet du blog sur le film. (Voir : SUZI 粟子, « Zhenshi rensheng de ganranli ... *Wo zheyang guo le yi sheng* 真實人生的感染力... 《我這樣過了一生》 (Influence de la vie réel... *J'ai ainsi passé toute ma vie*) », *Wan shijie. Mei shir* 玩世界. 沒事兒 [en ligne], 10 octobre 2008. URL : http://miss-suzi.blogspot.fr/2008/10/blog-post_10.html . [Consulté le 11 novembre 2017].) De l'annonce de la participation de l'actrice le 27 novembre 1984 à l'article qui commente son apothéose au festival Golden Horse du 3 novembre 1985, on compte dix-sept articles de journal consacrés au film. Parmi eux, quatre évoquent dans leurs titres le « sacrifice » que Yang Huishan a fait pour le film. Malgré cela, il ne faut pas s'attendre à voir dans *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* une matrone à la Fellini.

⁹ HUANG Yiguan, *Cong wenzi shuxie dao yingxiang chuanbo : Taiwan « wenxuedianying » zhi kua meijie gaibian*, *op. cit.*, p. 132-136.

¹⁰ SHEN Xiaoyin 沈曉茵, « Dongti yu gangbi de zhengzhan – Yang Huishan, Zhang Yi, Xiao Sa de wenhua xianxiang 胴體與鋼筆的爭戰 – 楊惠姍, 張毅, 蕭颯的文化現象 (Bataille entre le corps et le stylo – phénomène culturel de l'affaire Yang Huishan, Zhang Yi et Xiao Sa) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1997, vol. 26, n° 2, p. 98-114.)

de la Terre-Mère¹¹ ». Il faut toutefois noter que la rondeur de Guimei et sa prise de poids sont indiquées dans le roman, et que par ailleurs les hypothèses des deux universitaires expliquent difficilement le dépérissement de cette « Terre-Mère », dans la dernière partie du film. Plus prudent, le chercheur Chen Ruxiu observe simplement que « Guimei [du film] est un personnage de fable. Elle représente la femme et aussi Taiwan. » et que l'histoire de la vie de Guimei, est aussi celle de la modernisation de Taiwan¹². Quelles que soient les hypothèses sur ce que représente le personnage Guimei dans le film, elles montrent toutes que Taiwan y est le seul lieu qui compte, et l'adaptation de Zhang Yi semble indiquer que, peu importe le sens du terme « Xiafei », l'essentiel est que le restaurant se trouve à Taiwan.

Outre la disparition des références à Shanghai, le film se distingue aussi du roman par son portrait d'une société taïwanaise où les *waishengren* et les *benshengren* cohabitent et se mélangent. Au lieu de donner, comme le roman, l'impression que les Hou vivent dans un milieu fermé et homogène et ne fréquentent que des *waishengren*¹³, Zhang Yi fait évoluer ses personnages dans un espace hybride, hétérogène et polyglotte dont la taïwanité est parfaitement identifiable.

C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie (1985) montre que l'accentuation de la « taïwanité » du récit en dépit de la « fidélité » à l'égard du texte romanesque que le film adapte, n'est pas propre aux auteurs *benshengren*, puisque le réalisateur Zhang Yi, « un Pékinois élevé à Taipei »¹⁴, est *waishengren*. L'auteur du roman, Xiao Sa, quant à elle, a un livret de famille qui indique qu'elle est originaire de Nankin dans la province du Jiangsu, mais Xiao Sa est en réalité une fille adoptée dont les parents biologiques sont Taïwanais de souche. Malgré cela, Xiao Sa, née en 1953, a été élevée par des parents *waishengren* et se voit en *waishengren*¹⁵. La

¹¹ En chinois, *dadizhimu* 大地之母. Voir : HUANG Yiguan, *Cong wenzi shuxie dao yingxiang chuanbo : Taiwan « wenxuedianying » zhi kua mejie gaibian*, op. cit., p. 136.

¹² CHEN Ruxiu 陳儒修 (Chen Ru-Shou Robert), « Guimei yisheng de jiaobu 桂美一生的腳步 (Guimei, une vie) » dans *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi xia* 愛·理想與淚光. 文學電影與土地的故事下 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage II*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2010, vol. 2, p. 108.

¹³ On peut noter, encore, que dans le film, Guimei et Hong Yongnian travaillent au Japon chez un couple dont la femme parle le mandarin standard alors que le mari parle mandarin avec un accent hoklo, contrairement au roman où leurs employeurs, monsieur Wei et madame Wei, sont tous les deux *waishengren* et ont quitté la Chine continentale en hâte en emportant avec eux des objets auxquels ils tiennent beaucoup, tel que le service à thé en porcelaine du bourg de Jingde que madame Wei furieuse jette par terre lors d'une scène de ménage. (XIAO Sa, *Xiafei zhi jia (La Maison de l'avenue Joffre)*, op. cit., p. 43.)

¹⁴ JIAO Xiongpeng (ed.), « Yu Zhang Yi, Xiao Sa tan dianying chuanguo », art. cité, p. 70.

¹⁵ WU Tingrong, *Xiao Sa ji qi xiaoshuo de san zhong zhuti yanjiu*, op. cit. Le chapitre sur la vie de Xiao Sa est riche en renseignements puisque d'après Wu Tingrong, il s'agit du résultat de cinq entretiens accordés par la romancière en 2001 et que le texte a été revu par Xiao Sa elle-même. Son ouvrage est donc notre référence principale pour la biographie de Xiao Sa.

romancière comme le cinéaste se prétendent *waishengren* et sont nés et ont grandi tous deux à Taiwan, mais la version cinématographique est sensiblement « plus taïwanaise » que la version romanesque. Là encore, il est difficile d'établir un lien entre l'origine d'un auteur et l'« accent taïwanais » de son œuvre.

B. Regard du *benshengren* versus regard du *waishengren*

Fleur d'amour solitaire (1985) et *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) sont non seulement les deux films du corpus qui ont le plus renforcé le caractère « taïwanais » du récit, mais aussi les œuvres qui montrent Taiwan à travers le regard d'un ou d'une *waishengren*. Le film de Lin Qingjie nous permet, par ailleurs, de comparer le regard du *waishengren* sur Taiwan avec celui du *benshengren*.

Peut-on voir dans le parallélisme entre le passé et le présent, l'autre aspect intrigant du film *Fleur d'amour solitaire* (1985), l'aveu par un auteur *benshengren* de son attachement aux colonisateurs japonais ainsi que son aversion pour le régime nationaliste installé sur l'île depuis 1949 à travers le portrait peu flatteur de la société taïwanaise des années quatre-vingt ? Quant au romancier *waishengren* Bai Xianyong, Taiwan n'est-il chez lui qu'un lieu quelconque où il situe les actions de ses nouvelles et ses personnages hantés par la vieillesse et la mort et se consumant dans « la nostalgie du territoire perdu teintée d'un indomptable sentiment de désespoir »¹⁶ ?

Pourtant, dans la partie « du passé » de l'adaptation, Lin Sanlang et ses amis tiennent des propos antijaponais et expriment clairement un mécontentement vis-à-vis des oppresseurs. Par ailleurs, la pauvreté des villageois et la décadence morale, illustrées soit par le *jiujia* Dongyunge, soit par les jeux d'argent clandestin et l'usage des drogues en milieu urbain, soit par le spectacle de French Cancan dans une salle de cinéma en milieu rural, font penser plutôt aux thèmes chers à la littérature *xiangtu* qui s'en prend au capitalisme et à l'impérialisme économique et dénonce les ravages de l'« argent roi » dans la société moderne. Ni le gouvernement du KMT ni les *waishengren* ne sont montrés du doigt. Plus important encore, le remplacement de Shanghai avant 1949 par Taipei sous occupation japonaise dans le film pour la période « du passé » de Yunfang n'a été possible qu'avec le consentement du romancier Bai

¹⁶ C'est avec ces mots que Chen Fangming décrit les personnages de *waishengren* du recueil *Gens de Taipei*. Voir : CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi*, op. cit., p. 387.

Xianyong, pourtant réputé intraitable lorsqu'il s'agissait de l'adaptation de ses œuvres¹⁷. En réalité, Lin Qingjie connaissait personnellement Bai Xianyong et faisait partie de l'équipe de scénaristes de l'adaptation de *Jin daban de zuihou yi ye* 金大班的最後一夜 (*La Dernière nuit de Madame Jin*) tourné par Bai Jingrui 白景瑞 en 1984. D'après Lin Qingjie, le scénario de *Fleur d'amour solitaire* (1985) a été écrit chez Bai Xianyong¹⁸, en coopération avec Sun Zhengguo, un universitaire en qui Bai Xianyong avait toute confiance¹⁹. De ce fait, le romancier *waishengren* a contribué lui-même à la « taiwanisation » cinématographique de la nouvelle.

L'intérêt de Bai Xianyong pour Taiwan n'a rien d'étonnant. Selon les universitaires Zhu Weicheng et Zeng Xiuping, Taiwan jouit, dans certaines œuvres de Bai Xianyong dont « Fleur d'amour solitaire » (1970), d'une importance symbolique susceptible de remettre en question certaines idées reçues sur l'auteur. Zeng Xiuping note que la « touche taiwanaise » de la nouvelle dans son titre et dans l'ambiance du bar Mayflower distingue « Fleur d'amour solitaire » (1970) d'autres textes de *Gens de Taipei*. La chercheuse développe davantage encore l'idée de « fonder une famille » de Ouyang Zi mentionnée plus haut²⁰, et voit dans la résolution de Yunfang de fonder une famille à Taipei avec une Taïwanaise de souche l'envie d'une *waishengren* de s'installer à Taiwan, la terre d'accueil, et de considérer l'île comme son *jid*²¹. Zeng Xiuping cite la vente des bracelets de Wubao comme preuve de cette détermination. Il s'agit d'un souvenir de Wubao que Yunfang garde précieusement à ses poignets : « (...) dans la crise qui nous avait obligées à fuir, j'ai tout perdu, sauf une paire de bracelets en jade que je porte toujours. Un souvenir de Cinq-Trésors [c'est-à-dire Wubao], dont je ne me déferai jamais, quoi qu'il advienne. »²². Elle n'hésite pas à menacer d'une paire de ciseaux l'homme qui veut les lui arracher. Toutefois, Yunfang les vend afin de rassembler la somme nécessaire à l'achat

¹⁷ La préface de Bai Xiangyong dans *Madame Jade* publié par Yuanjing en 1985 qui rassemble la nouvelle et le scénario rédigé par Bai Xianyong et Sun Zhengguo, en témoigne. Le scénario a connu quatre versions. Bien que ce soit la version du réalisateur Zhang Yi qui ait été choisie au final pour l'adaptation cinématographique, Bai Xianyong n'abandonne pas l'idée de faire adapter un jour sa propre version. (Voir BAI Xianyong, *Yuqing sao* 玉卿嫂 (*Madame Jade*), Taipei, Yuanjing, 1985, p. 1-6.) Bai Xianyong s'est davantage impliqué dans l'adaptation de « La Dernière nuit de Madame Jin ». Il est allé jusqu'à imposer son choix de l'actrice Yao Wei 姚煒 pour le rôle de Madame Jin. (Voir : BAI Xianyong et XIE Jiachao 謝家孝, « *Jin daban de zuihou yi ye shezhi neimu* 《金大班的最後一夜》攝製內幕 (Dans les coulisses du tournage de *La Dernière nuit de Madame Jin*) » dans *Jin daban de zuihou yi ye* 《金大班的最後一夜》 (*La Dernière nuit de Madame Jin*), Taipei, Feiyun shidai, 1989, p. 89-110.)

¹⁸ Il semble que Bai Xianyong ait également participé à l'écriture du scénario. Voir : HUANG Yiguan, « Xingbie fuma, yizhi fa sheng – Bai Xianyong xiaoshuo yu dianying gaibian zhi huwen yanjiu », art. cité, p. 297.

¹⁹ Entretien du 30 juillet 2017 avec Lin Qingjie.

²⁰ Cf. p. 246.

²¹ ZENG Xiuping, « Liuli aiyu yu jiaguo xiangxiang : Bai Xianyong tongzhi xiaoshuo de "yiguo" lisan yu rentong zhuanbian (1969-1981) », art. cité, p. 81.

²² Traduction de André Lévy, dans BAI Xianyong, « Fleur d'amour solitaire », p. 147.

de l'appartement qui hébergera Juanjuan. L'universitaire considère le geste comme signe de l'amour de Yunfang pour Juanjuan et celle de son désir de prendre racine à Taiwan. Pour Zeng Xiuping, l'attitude de Yunfang symbolise un grand tournant dans *Gens de Taipei*²³. La chercheuse avance aussi l'idée que « Fleur d'amour solitaire » (1970) et « Mantian li liangjingjing de xingxing 滿天裡亮晶晶的星星 (Un ciel plein d'étoiles scintillantes) », une autre nouvelle du recueil dont les personnages sont homosexuels, offrent la clé pour comprendre le problème de l'identité nationale exprimée dans *Gens de Taipei*, longtemps mal interprété. Par ailleurs, toujours d'après la chercheuse, non seulement les personnages homosexuels *waishengren* de ces deux nouvelles et du roman *Garçons de cristal* développent un sentiment d'appartenance à Taiwan, mais encore les trois œuvres dépeignent la situation postcoloniale et l'hybridité de la société taïwanaise²⁴.

La fin beaucoup moins sombre du film illustre l'aspiration à une nouvelle vie et la volonté de s'intégrer, exprimées dans la nouvelle, mais en les amplifiant. Bien que la *waishengren* Yunfang ne réussisse pas à sauver Juanjuan dans le texte romanesque ni dans le film, l'héroïne ne sombre toutefois pas dans la désillusion et le désespoir suite au dernier drame touchant la jeune femme. La nouvelle se termine par les paroles de la chanson en hoklo « Fleur d'amour solitaire » chantée par Lin Sanlang, un Taïwanais de souche, à la demande de Yunfang, et souligne à la fois le pouvoir rédempteur de l'art et la « taïwanisation » de Yunfang. L'adaptation va plus loin. Le dernier plan du film suggère que Yunfang et Lin Sanlang offrent la possibilité d'un avenir lumineux pour le fils de Juanjuan : lors d'une journée magnifique, Yunfang, l'enfant et Lin Sanlang chantant « Fleur d'amour solitaire », main dans la main, s'éloignent d'un pas léger sur une longue route entre la végétation et la mer, laissant derrière eux l'asile psychiatrique qui renferme Juanjuan et tous les malheurs du passé. L'ambiance qui règne n'est plus la désolation de la fin de la nouvelle, mais l'harmonie, la beauté et l'espoir.

Il n'est sans doute pas fortuit que ni Yunfang ni un autre personnage ne chantent l'opéra pékinois dans le film. Peut-être les amateurs d'opéra pékinois ne fréquentent-ils plus les *jiujia* des années quatre-vingt ? L'absence de « traces » d'immigrés chinois de 1949 dans le film signifie-t-il que, pour Lin Qingjie et Bai Xianyong, les *waishengren* sont tout simplement devenus des Taïwanais comme les autres ?

C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie (1985) représente la vie des *waishengren* à Taiwan ; c'est précisément pour tourner un film qui raconte la vie des *waishengren* que Zhang

²³ ZENG Xiuping, « Liuli aiyu yu jiaguoxiangxiang : Bai Xianyong tongzhi xiaoshuo de "yiguo" lisan yu rentong zhuanbian (1969-1981) », art. cité, p. 80-81.

²⁴ *Ibid.*, p. 77-115.

Yi s'est décidé à adapter *La Maison de l'avenue Joffre* (1981)²⁵. Certes, de manière générale, le film met, par rapport au roman, moins l'accent sur la communauté de *waishengren* que sur leur vie taïwanaise. Mais, alors que les « traces » de la communauté des *waishengren* s'effacent dans le roman après la description du décor shanghaien du restaurant²⁶, elles sont davantage accentuées à la fin du film. En fait, les années quatre-vingt pendant lesquelles se situe la dernière partie du film représentent le début d'une nouvelle ère pour la Chine populaire en raison des réformes initiées par Deng Xiaoping et des contacts à nouveau possible des *waishengren* avec leurs familles laissées sur le continent et perdues de vue pendant plus de trente ans. Lors de la visite chez sa cousine, Guimei revoit madame Chai et apprend que l'épouse « chinoise » dont monsieur Chai a caché l'existence à sa femme a quitté la Chine par Hong Kong. En plus de cette mauvaise surprise, la malheureuse madame Chai se voit obligée d'accepter que son mari subviene aux besoins de cette femme en lui envoyant de l'argent, un téléviseur, un magnétophone... : une liste à n'en plus finir. Lors de la même occasion, la cousine qui s'est renseignée auprès de la première madame Chai sur sa propre famille, remet à Guimei une lettre de son ancien fiancé, dont celle-ci avait été séparée pendant l'exode. Il s'agit d'un ajout du film par rapport au roman²⁷. *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) touche ici la plaie la plus profonde de la première génération des *waishengren* et tisse dans sa trame narrative l'une des terribles tragédies de l'histoire moderne chinoise. À proprement parler, l'histoire des familles sur le continent ne concerne pas uniquement les *waishengren* puisque nombreuses sont les Taïwanaises de souche qui ont épousé des réfugiés. L'ambition du film va bien au-delà de l'idée d'exhiber une star pour sa prise de poids.

Enfin, que signifie le restaurant Xiafei zhi jia dans le film comme dans le roman ? Le charme shanghaien désuet que la Guimei du roman cherche à reproduire fait partie d'un monde disparu dans le temps et aussi dans l'espace à cause de l'impossibilité pour les habitants taïwanais de se rendre sur le continent et la difficulté pour eux de voir dans les médias les images du territoire contrôlé par les bandits communistes (*gongfei* 共匪). Ou, peut-être n'a-t-il existé que dans l'imagination de Guimei ? Car le roman nous apprend que Guimei n'a jamais vu Shanghai dans sa splendeur ; il s'agit d'un « ouï-dire » voire du souvenir d'un « ouï-dire ». Le seul endroit que Guimei connaisse vraiment est Taipei, et c'est également à Taipei qu'elle aspire à retourner lors de son séjour aux États-Unis. En réalité, le couple touche un salaire assez

²⁵ Le cinéaste nous l'a confié lors de l'entretien du 29 juillet 2017.

²⁶ Nous n'y relevons que deux indices qui permettent de discerner la qualité de *waishengren* des personnages. À la page 58, on apprend que la patronne à l'accent shanghaien a cédé sa place à la réception du restaurant à la fille aînée de la famille Hou, Zhengfang. Ensuite, aux funérailles de Guimei, la cousine évoque l'événement de l'exode, en disant : « Sans nous qui l'avons sortie de là, aurait-elle eu la belle vie ? ».

²⁷ A la minute 13 du film.

confortable chez les Wei ; madame Wei les apprécie, aimerait qu'ils restent une fois la durée de quatre ans écoulée et est prête à les augmenter pour qu'ils puissent faire venir un jour tous leurs enfants. Malgré cela, Guimei se décide à rentrer à Taiwan pour vivre dans l'endroit qui lui est familier et parmi les gens qu'elle connaît²⁸. Sa résolution est plus étonnante encore si l'on prend en considération les dangers et les tensions que connaît Taiwan à ce moment-là. Les propos du chauffeur des Wei dans le film traduisent assez bien l'ambiance régnant dans l'île à l'époque. Dans le film, Guimei est tout aussi déterminée dans son projet de retour : le mot *hui-qu* 回去 est répété au moins trois fois pendant son séjour au Japon²⁹. A l'idée du couple de retourner à Taipei et d'y ouvrir un petit restaurant, le chauffeur des Wei répond : « Rentrer ? pour quoi faire ? La situation est si mauvaise : plus d'aides américaines et l'armée américaine partira bientôt sans doute. Vivons au jour le jour ! Au maximum encore deux ans et c'est fini ! »³⁰ Mais rien n'ébranle Guimei qui est très attachée à Taipei. Dans le roman, lorsque l'avion approche de la capitale, Guimei montre le fleuve Danshui à Zhengmin et s'exclame : « (...), *mashang jiu dao jia la* 馬上就到家了 ! (Nous sommes bientôt à la maison !) »³¹. Le *jia* pour elle se trouve de toute évidence à Taiwan. C'est pourquoi en nommant son restaurant « Xiafei zhi jia », la stratégie commerciale de Guimei se fonde peut-être moins sur le mal du pays ou la nostalgie de la Chine continentale, que sur un certain exotisme.

Lors de l'entretien avec Zhengquan à la page 78 du livre³², Zhengfang analyse l'importance du restaurant pour la famille. Elle voit dans le Xiafei zhi jia le pilier de la famille. Zhengfang a compris que si Guimei et le restaurant disparaissaient tous les deux, plus rien ne maintiendrait la famille unie ; sans cet endroit où tout le monde peut se rendre quand il le veut, le temps finirait par affaiblir les liens qui les attachent. Par ailleurs, le Xiafei zhi jia est cher à Guimei et à Hou Yongnian parce qu'il est le fruit de toute une vie de travail et que grâce au restaurant, les Hou accèdent à la classe aisée de la société. Hou Yongnian en tire une grande fierté comme l'exprime Zhengfang dans son discours qui douche les espoirs de ses frères et sœurs : « Vos projets, ce sont vos problèmes. Vous les réaliserez si vous en avez la capacité. Ne comptez pas sur les autres ! A l'époque, pour ouvrir le Xiafei, [papa et maman] n'ont compté

²⁸ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia (La Maison de l'avenue Joffre)*, op. cit., p. 46.

²⁹ Une fois dans une conversation avec le chauffeur des Wei, puis deux fois en parlant avec un émigré clandestin de la Chine populaire. Dans le film, le couple décide de quitter les Wei en raison de l'attitude insupportable de madame Wei et de travailler dans un restaurant chinois de manière illégale. À la minute 68, le couple se cache en compagnie du Chinois pour échapper au contrôle d'un policier japonais et échange quelques mots avec l'homme sur la vie au Japon et sur leurs projets d'avenir.

³⁰ A la minute 58.

³¹ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia (La Maison de l'avenue Joffre)*, op. cit., p. 46.

³² *Ibid.*, p. 78.

que sur eux-mêmes et sur personne d'autre. »³³ Le propos fait penser aux paroles de Guimei adressées à Hou Yongnian à la minute 24 du film, quand celui-ci s'offusque de ce qu'elle ait jeté les restes des repas des clients que son ami cuisinier lui a gentiment donnés : « Si on est volontaire et courageux, un jour on aura notre propre restaurant. » La réussite du restaurant Xiafei zhi jia ne va pas sans faire penser à celle de Taiwan, la République de Chine, qui a traversé maintes épreuves, et le couple, au peuple taïwanais qui a travaillé sans relâche pour créer le miracle taïwanais³⁴. La transmission de la charge du restaurant de Guimei à Zhengfang, peut faire écho à la passation des responsabilités des anciens qui ont bâti la Taiwan moderne à une nouvelle génération. Il est toutefois intéressant de noter la différence entre les fins des deux œuvres. Le roman se termine par la scène où Zhengfang contemple la photo de Guimei décédée, suggérant peut-être par là que la jeune génération prend le relais de l'ancienne et qu'une nouvelle ère commence. Mais la dernière image du film est celle de la fille au chevet de sa mère à l'hôpital et la dernière parole celle de Zhengfang : « Tu es fatiguée. Dors un peu ! », puis l'écran s'assombrit avant de devenir entièrement noir sur un fond de musique mélancolique. Le récit cinématographique s'achève en quelque sorte sur la mort de Guimei. Certes, dans le dernier échange mère-fille du film, Guimei dit qu'elle peut enfin cesser de se faire des soucis quand Zhengfang lui parle de son idée d'entreprendre des travaux de modernisation du restaurant et d'en changer le mode de gestion, lui faisant part ainsi discrètement de sa décision de s'occuper du Xiafei zhi jia. Mais l'avènement de la nouvelle génération ne semble susciter ni espoir ni enthousiasme puisque c'est le requiem d'une époque que l'on entend et qu'on perçoit une incertitude face à l'avenir. Malgré cela, il est important de noter que dans le film, Guimei ne confie pas seulement le restaurant à Zhengfang : elle lui confie aussi la demande de son ancien fiancé qui, dans sa lettre, demande à Guimei de faire sortir ses deux filles de Chine continentale. On voit, dans le roman, un parallélisme entre Shanghai et Taipei et même une transition de Shanghai à Taipei avec le Ren'ai lu qui prend la place du Xiafei lu. Quant au film, tout en plaçant l'histoire du Xiafei zhi jia dans le contexte historique de la grande Chine, il semble suggérer que Taiwan remplace la Chine continentale pour devenir le *jia*, non uniquement pour les *waishengren* mais aussi pour tous les Chinois restés sur le continent.

On trouve aussi cette idée de *jia* dans le film *Graines de Sésame* (1984). Le film de Wan Ren souligne également davantage l'essor économique de Taiwan et la modernisation de la ville de Taipei que la nouvelle de Liao Huiying. La manière qu'a Wan Ren de filmer Taipei

³³ XIAO Sa, *Xiafei zhi jia (La Maison de l'avenue Joffre)*, op. cit., p. 106.

³⁴ Nous pouvons noter par ailleurs qu'au début du film, Hou Yongnian sert des clients de type caucasien dans le restaurant Meiqin (sous un manager occidental tyrannique), au Japon, il sert des clients à l'allure japonaise, mais dans le Xiafei zhi jia, ce sont des Taïwanais qu'il sert et il n'est plus l'employé du restaurant mais le patron.

n'est pas anodine. On peut y voir l'évocation du sentiment d'appartenance voire le sentiment national. Au début de la 3^e partie du film qui correspond à l'expatriation du père d'A Hui et à la vie lycéenne de la jeune fille, A Hui lit une lettre dont le contenu nous est communiqué par la voix *off* du père. Dans cette scène absente de la nouvelle, le père dit qu'il pense souvent à *tshu*, mot hoklo pour maison et foyer, pendant ses deux ans passés aux Philippines ; même si son patron est gentil avec lui et qu'il gagne très bien sa vie, « c'est toujours un endroit des autres ». Le propos se rapproche du mal du pays de Guimei.

Il est toutefois difficile d'affirmer qu'il n'existe aucune différence entre l'œuvre créée par un *waishengren* et celle par un *benshengren* quant au sentiment à l'égard de Taiwan. On peut noter que le film *Fleur d'amour solitaire* (1985) se distingue de la nouvelle sur ce point notamment dans l'évocation du passé de Yunfang. Alors que le récit linéaire de l'adaptation est caractérisé par un rythme posé, la narration de la nouvelle vacille, parfois hystériquement, entre le présent et le passé. Cela symbolise peut-être la hantise du passé continental chez la Yunfang de la nouvelle et évoque son trouble et sa lutte pour s'en débarrasser. Ce procédé trahit-il en même temps l'état d'esprit du romancier Bai Xianyong dans les années soixante ? Sans doute. Tout en montrant l'ambition de Lin Qingjie de représenter la ville de Taipei et Taiwan dans l'espace et dans le temps, le film révèle, quant à lui, le profond attachement du réalisateur à son pays natal, reconnaissable en raison du paysage côtier, des villages des pêcheurs et de la vie imprégnée de traditions³⁵, tout comme l'omniprésence des chansons en hoklo dans *Puceau*³⁶ pour Cai Yangming.

Le passage qui illustre le mieux le sentiment d'appartenance complexe des auteurs arrivant à Taiwan autour de 1949, est probablement celui qui montre l'arrivée de la famille de Wu Linfang dans l'île dans le film *La Source* (1980) réalisé par Chen Yaoqi, un *waishengren* né en 1938 à Chengdou 成都 dans la province du Sichuan 四川³⁷. La traversée et le débarquement sont rapidement évoqués lors d'un retour en arrière dans un très court épisode montrant les funérailles du père de Wu Linfang. Sur un sentier rocheux couvert de végétation menant à une petite plage, des passagers d'un bateau de fortune transportent des coffres, des

³⁵ Dans un courrier électronique du 12 janvier 2018, le cinéaste nous a confié que la scène de la célébration de la fête des Fantômes a été filmée pendant l'événement à Jiaoxi 礁溪 dans le district de Yilan où il est né et a grandi.

³⁶ Cf. p. 133.

³⁷ XINZHU SHIZHENGFU 新竹市政府 (VILLE DE XINZHU), 2011, « Xinzhu yingren piaoxuan mingdan. Chen Yaoqi. 新竹影人票選名單. 陳耀圻 (Liste électorale des artisans du cinéma de Xinzhu. Chen Yaoqi) », *Zhuzhu Shi bainian yingxiang yishujie* 新竹市百年影像藝術節 (*Hsinchu Centennial Imaging Art Festival 100*) [en ligne], 31 juillet 2011. URL : <http://hccart.pixnet.net/blog/post/70463757-%E3%80%90%E6%96%B0%E7%AB%B9%E5%BD%B1%E4%BA%E7%A5%A8%E9%81%B8%E5%90%8D%E5%96%AE%E3%80%91%E9%99%B3%E8%80%80%E5%9C%BB>. [Consulté le 17 juin 2017].

paniers et des volailles dans des cages en osier. Un homme, une femme et un enfant s'agenouillent puis se prosternent comme s'ils voulaient remercier une présence invisible pour la protection qu'elle leur a accordée. À une question de l'homme sur son origine, l'enfant répond qu'il est de Jiaying du Guangdong. Ensuite, la femme l'interroge sur l'identité du lieu où ils se trouvent, et l'enfant répond : « Taiwan, l'île des immortels Penglai. »³⁸ Sa réponse est suivie d'un éloge de Taiwan par sa mère et de propos de ses parents très confiants dans l'avenir. Malgré son apparence insignifiante et banale, le passage renferme des messages importants. D'abord, on voit que les deux immigrés chinois veulent que leur enfant sache qu'il s'installe dans un lieu plein de promesses tout en se souvenant de son origine. D'autre part, le fait d'insérer le souvenir de ce jour particulier dans la scène où Wu Linfang enterre son père, suggère peut-être que le héros fait en même temps ses adieux à son passé continental et se tourne définitivement vers l'avenir.

On peut sans doute conclure que les œuvres du corpus témoignent d'un grand attachement à Taiwan, aussi bien celles qui ont pour auteurs les *benshengren* que celles créées par les *waishengren*. Cependant, les *waishengren* semblent éprouver, plus que leurs confrères *benshengren*, le besoin de préciser que le *jia* pour eux se trouve à Taiwan.

C. Facteur générationnel

La divergence entre la nouvelle « Fleur d'amour solitaire » (1970) et son adaptation cinématographique ne peut pas être expliquée simplement par les différentes origines des auteurs. Les origines peuvent encore moins être considérées comme des explications pour les différences des deux versions de *La Source* puisque Zhang Yi et Chen Yaoqi sont tous les deux étiquetés *waishengren*. Quel est l'élément qui rapproche Lin Qingjie de Zhang Yi ? Notons que ce n'est certainement pas un hasard si le roman *La Source* (1978), les films *Graines de sésame* (1984), *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), *Fleur d'amour solitaire* (1985) et *La Cité des douleurs* (1989), les cinq œuvres du corpus qui s'intéressent le plus à la dimension historique et qui accentuent l'importance de Taiwan dans le récit, ont toutes pour auteurs, respectivement Zhang Yi né en 1951, Wan Ren né en 1950, Lin Qingjie né en 1944 et Hou Hsiao-hsien né en 1947, qui peuvent tous les quatre être considérés comme faisant partie de la même génération, quelle que soit leur origine.

³⁸ « Penglai xiandao Taiwan 蓬萊仙島台灣 »

Le cas de Zhang Yi est emblématique. Alors que Chen Yaoqi, né en 1938 et originaire de la province du Sichuan, a passé son enfance sur le continent, Zhang Yi, qui a grandi et a été éduqué dans l'île, ne s'est pas encore rendu en Chine continentale au moment de l'écriture du roman, si bien qu'il ne connaît pas d'autre « chez soi » que Taiwan. Zhang Yi confie dans l'interview accordée à Jiao Xiongping en 1986 : « (...) Pékin n'est rien qu'une impression produite par les photos que j'ai vues ou les propos que j'ai entendus. Seul l'univers de Taipei m'est familier, c'est à lui que je tiens. Je préfère largement me retrouver serré dans la foule du marché de nuit de Shilin 士林 plutôt que de me rendre à Pékin. »³⁹ Ce sentiment de « double appartenance » nous rappelle celui exprimé dans le film *La Source* (1980), mais ils ne sont pas tout à fait les mêmes. Car, alors que les personnages du roman ne paraissent pas avoir de rapports avec la Chine continentale et ses habitants, ce n'est pas le cas de ceux de l'adaptation. Dans le film, Jiang Wan achète une bibliothèque à Liuzhou 柳州 et la fait transporter à Taiwan. Plus tard, Jiang Wan prépare une teinture avec l'extrait d'une mystérieuse fleur bleue de la montagne, mais son amie aborigène Xifuluo tente de l'en dissuader en raison de l'éventuelle toxicité de la plante. Jiang Wan essaie de rassurer son amie, en lui disant que c'est grâce à cette teinture que leurs tissus arrivent à rivaliser avec ceux des maîtres originaires de Tangshan qui travaillent à Lugang⁴⁰. La scène suivante montre que les patrons des grandes teintureries de Lugang cherchent à engager Wan et lui avouent que sa teinture est appréciée de leurs teinturiers venant de Shanghai et de Ningbo 寧波. La Chine continentale paraît beaucoup plus abstraite et irréelle pour Zhang Yi que pour Chen Yaoqi.

Par ailleurs, en 1980, Chen Yaoqi est déjà un réalisateur confirmé pour ses films commerciaux, mais Zhang Yi reste un jeune homme peu connu du public avant de laisser de côté sa carrière de romancier pour devenir l'un des cinéastes le plus importants du Nouveau Cinéma taïwanais, marqué par l'intérêt pour « les sujets et motifs taïwanais » et l'aspiration à les traiter de manière réaliste.

Dans un article de *Yi ge yundong de kaishi*⁴¹, l'artisan du Nouveau Cinéma taïwanais Xiaoye analyse le « *Taiwan chengzhang jingyan* 台灣成長經驗 (l'expérience d'avoir grandi à Taiwan) », qu'expriment les cinéastes du Nouveau Cinéma taïwanais dans plusieurs de leurs films. Ce sont des œuvres souvent à caractère autobiographique et qui font allusion à un contexte historique précis. Les réalisateurs en question sont nés autour de 1949, année où

³⁹ JIAO Xiongping (ed.), « Yu Zhang Yi, Xiao Sa tan dianying chuanguo », *Sibaiji*, art. cité, p. 71.

⁴⁰ *Tangshan shifu* 唐山師傅.

⁴¹ XIAOYE, *Yi ge yundong de kaishi*, op. cit., p. 238-242.

l'armée de Chiang Kai-shek se replie à Taiwan. Il s'agit de la génération qui a vécu dans les privations et la pauvreté pendant son enfance et qui, une fois jeune adulte, a souffert des frustrations et des humiliations de Taiwan sur la scène internationale. À la différence de leurs parents, ces trentenaires témoins du développement du pays, ne connaissent ni les guerres ni l'exil ; « Tout en se révoltant contre les doctrines et le conservatisme de leurs aînés, ils ne supportent pas non plus [la génération suivante,] ces adolescents occidentalisés, admirateurs de la culture populaire japonaise, gaspilleurs, et dépourvus de tout sentiment national. »⁴² Le cinéma leur offre un moyen d'expression puissant pour décrire leur vécu et communiquer leurs expériences durant ces trente ans passés à Taiwan. Les images, les sons, chaque accessoire, chaque décor et chaque épisode en apparence anecdotique contiennent souvent des souvenirs personnels de leurs auteurs.

Les films des cinéastes de la « jeune » génération regorgent de détails sur la vie quotidienne des Taïwanais dont la subtilité n'est parfois perceptible que pour les spectateurs qui ont connu des scènes similaires à différents moments de leur vie. *L'Histoire de Petit Bi* (1983) en est un bon exemple. On peut y voir beaucoup de scènes familières pour le spectateur taïwanais de l'époque, tels que le jeu de billes pour les enfants, un stand ambulant équipé d'un flipper rudimentaire et d'un petit fourneau pour faire griller des saucisses, les élèves portant l'uniforme de leur école, le rituel pour saluer le professeur au début d'un cours, les gamelles en fer rectangulaires pour les repas de midi, ou la coutume d'offrir comme cadeau une boîte de fruits de haute montagne. La balade de Petit Bi et de sa copine sur la plage de Danshui doit rappeler à de nombreux Taïwanais leurs propres promenades à Danshui voire leurs amourettes de jeunesse : le bateau pour la traversée, le kiosque où l'on achète des billets de bateau, les pêcheurs traînant les filets au bord de la mer, les marchands ambulants sur le quai... Certains ont certainement eu l'idée comme Petit Bi d'attacher les lacets de leurs nouvelles chaussures pour se les mettre autour du cou et marcher pieds nus dans le sable sans les salir. L'épisode dans lequel les Bi père et fils collent partout des feuilles rouges sur lesquelles est écrite une formule magique destinée à mettre fin aux pleurs nocturnes du cadet, doit en faire sourire plus d'un, surtout en voyant que Petit Bi se charge de la faire lire à ses camarades écoliers. La formule contient des caractères un peu difficiles à reconnaître pour ces derniers si bien qu'elle est parfois lue à tort et à travers. Comment peut-on oublier le périlleux apprentissage des caractères chinois durant ses jeunes années, lorsqu'on prenait *wang* 往 pour *zhu* 住, etc. ? En outre, les bagarres violentes entre bandes rivales et l'errance des jeunes désœuvrés ne sont pas sans rappeler *Les Garçons de Fengkuei* (1983) de Hou Hsiao-hsien et surtout *Un temps pour*

⁴² *Ibid.*, p. 239.

vivre, un temps pour mourir (1985), deux films qui contiennent de nombreux éléments se rattachant à la biographie du cinéaste. Il nous semble que la version cinématographique de *Petit Bi* s'inspire d'une réflexion très personnelle de Hou Hsiao-hsien puisque comme l'école militaire pour Petit Bi, le service militaire a représenté pour Hou Hsiao-hsien une rupture avec son passé de jeune délinquant⁴³. Le personnage de Petit Bi décrit du point de vue d'une jeune observatrice qui a grandi dans un village de garnison a ainsi été « étoffé » grâce aux souvenirs personnels de Hou Hsiao-hsien qui lui-même n'a jamais été habitant d'un *juancun*. Un sentiment de complicité partagée entre les auteurs du film et les spectateurs a certainement contribué au succès commercial du film. Même dans les films qui adaptent des œuvres qui n'ont sans doute rien d'autobiographique, des scènes dépourvues de fonction narrative mais contenant peut-être des souvenirs personnels des auteurs ont été ajoutées, comme ces gamins perchés dans un arbre et récitant un poème parodiant le *Notre père* pendant la distribution de la farine à l'église dans « La Grande poupée du fils » (1983) de Hou Hsiao-hsien.

Cette prédilection pour les sujets autobiographiques ou semi-autobiographiques n'est toutefois pas réservée aux cinéastes mais se manifeste également, comme nous l'avons vu, chez les écrivains de la même génération telles que Liao Huiying⁴⁴, Xiao Sa, Zhu Tianxin et Zhu Tianwen qui se sont mises à raconter leurs souvenirs personnels dès la fin des années soixante-dix⁴⁵.

Malgré la divergence de leurs représentations de Taiwan, les adaptations de notre étude ont en commun un réel intérêt pour Taiwan, pour le lieu, pour son histoire, pour les personnes qui y habitent et pour la société que forment les Taïwanais. L'origine du cinéaste ne semble pas exercer une influence significative sur le style du film, notamment sur son degré de réalisme, et sur l'attention portée à l'aspect historique du récit. Mais l'expérience vécue pèse sur la manière avec laquelle les cinéastes décrivent l'espace taïwanais. Ainsi, les cinéastes nés autour de 1949 et ayant grandi à Taiwan dans les années cinquante et soixante sont, de manière

⁴³ Le cinéaste a grandi en traversant une série de tragédies familiales, ses parents et sa grand-mère, malades, sont morts successivement quand il était encore jeune. C'était un enfant difficile qui traînait avec des voyous et s'adonnait à des jeux d'argent durant son adolescence. Mais la conscription le décida à rompre avec son passé. Voir : BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi, op. cit.*, p. 53-54.

⁴⁴ Liao Huiying est née en 1948.

⁴⁵ Zheng Fengxi né en 1944 peut être considéré comme faisant partie de cette génération d'après-guerre. La publication de son récit autobiographique exerce, comme nous l'avons vu, une très grande influence et a certainement encouragé les jeunes Taïwanais à écrire sur leur expérience de vie.

générale, plus sensibles que leurs aînés aux effets de réel, aux détails de la vie quotidienne et sont plus aptes à situer l'histoire racontée dans l'histoire moderne de Taiwan.

D'autres problèmes restent à élucider : pourquoi Lin Qingjie et Xu Jinliang, deux cinéastes de même origine, de même classe d'âge et qui ont fait les mêmes études universitaires à Taiwan, n'abordent-ils pas les sujets taiwanais de la même manière ? Pourquoi les films de Cai Yangming, né en 1939, se rapprochent-ils parfois des œuvres des réalisateurs de la « nouvelle » génération pour le réalisme de l'image et l'aspect historique ? Le talent de l'auteur et son goût personnel ainsi que les considérations commerciales agissent certainement sur le résultat du travail, seulement ces éléments ne contribuent pas à notre compréhension de l'imaginaire national taiwanais de l'époque étudiée.

En revanche, le rôle que joue, dans sa représentation de Taiwan, la date de la sortie du film mérite notre attention. Comme notre étude sur la question linguistique dans les films l'a montré, le traitement des langues par les réalisateurs évolue durant la période 1978 à 1989. Ce processus est observable même pour les différents films d'un cinéaste, Cai Yangming par exemple. Nous constatons que le doublage en mandarin pour les protagonistes est encore de mise dans *Premier faux pas* sorti en 1979, mais ne l'est plus pour *Puceau* en 1984. Les langues parlées par les personnages font partie des stratégies adoptées par les cinéastes pour créer un effet de réel. Nous pouvons voir en effet que, au fil de la décennie, les films tendent à devenir de plus en plus réalistes. Par ailleurs, les réalisateurs s'ingénient de plus en plus, aussi, à situer le récit dans « un temps vide et homogène » ainsi que dans l'histoire moderne de Taiwan.

Mais le phénomène ne concerne pas seulement le réalisme des films et leurs rapports avec le temps historique. L'existence d'une évolution de la représentation de Taiwan n'a rien de surprenant puisqu'elle confirme ce que nous avons observé à divers moments de la présente étude. Le développement de la représentation de Taiwan au cours de la décennie nous renseigne beaucoup sur les mutations de la société taiwanaise de la même période, et du regard que les Taïwanais portaient sur eux-mêmes et sur les autres.

Chapitre 9 Évolution de la représentation de Taiwan

Entre l'espace taïwanais représenté dans *Un navire dans l'immensité de l'océan* de 1978 et celui que l'on découvre dans *La Cité des douleurs* de 1989, l'écart est considérable. Tout d'abord, contrairement à *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), *La Cité des douleurs* (1989) n'adapte pas un récit autobiographique. Le premier film raconte l'histoire d'un Taïwanais particulier, mais le deuxième l'histoire de tous les Taïwanais. Alors que le film de Li Xing est focalisé sur la lutte d'un héros extraordinaire, Zheng Fengxi, et ses efforts pour surmonter les difficultés imposées par son handicap, les personnages de Hou Hsiao-hsien se trouvent insignifiants et impuissants face à l'Histoire, qui finit par les broyer. D'un côté, le doublage en mandarin standard pour tous les personnages dans *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978) atténue fortement l'ambiance taïwanaise du récit, et de l'autre, le polyglottisme de la société taïwanaise dans les premières années de la rétrocession est accentué dans *La Cité des douleurs* (1989). En outre, l'univers de Bun-tshing est très loin de ce monde où règnent l'harmonie et les bons sentiments que connaissent Zheng Fengxi et les siens.

Le choix du sujet d'un film et celui de la manière de le porter à l'écran ne sont jamais anodins. La création du film n'est pas un acte individuel comme celle d'une œuvre littéraire. Elle nécessite un investissement financier important, la coopération de personnes de différentes compétences ainsi que le concours des autorités publiques et d'acteurs privés⁴⁶. Jusqu'à la fin des années soixante-dix à Taiwan, c'était presque toujours une société de production et surtout une société de distribution qui contrôlaient un certain nombre de salles de cinéma, qui choisissaient le sujet, s'occupaient de l'achat des droits d'adaptation et d'autres dépenses, et se chargeaient de trouver le réalisateur, les acteurs et de constituer l'équipe de travail⁴⁷. Même si dans les années quatre-vingt, de plus en plus de cinéastes ont cherché à échapper au joug de ces entrepreneurs dont certains étaient avides et sans scrupules, les démarches pour trouver des financements se sont souvent révélées pleines d'embûches. La production de *L'Histoire de Petit Bi* (1983) mentionnée plus haut en est un exemple parlant. Les impératifs de gain pour les investisseurs des films pesaient sur le choix du sujet et sur le style du film. Ce fonctionnement

⁴⁶ Cf.: BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1988. Les travaux de Liu Xiancheng et de Lu Feiyi nous en apprennent beaucoup sur la production des films taïwanais. Mais l'ouvrage de Liu Xiancheng porte plutôt sur le cinéma taïwanais avant 1970. Voir : LIU Xiancheng, *Taiwan dianying, shehui yu guojia*, *op. cit.*, et LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, *op. cit.*

⁴⁷ L'ouvrage de Lu Feiyi décrit à nombreuses reprises le rôle particulier que jouent les sociétés de distribution au cinéma taïwanais. LU Feiyi, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, *op. cit.*, p. 121-124 et 253-254, par exemple.

particulier est responsable d'une sorte de culture de l'imitation dans le milieu du cinéma taïwanais. Un genre ou un type de sujet capables de remplir les salles étaient promptement copiés, parfois à outrance. Bien que le phénomène puisse paraître condamnable aux yeux d'un chercheur de cinéma comme Lu Feiyi, ces modes cinématographiques traduisaient certainement certaines tendances populaires du moment dans la société taïwanaise où vivaient les artisans du cinéma et les spectateurs, et ce autant, voire davantage, que la littérature. La divergence de la représentation de Taiwan entre *Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978) et *La Cité des douleurs* (1989) traduit-elle une tendance générale que nous pouvons également observer dans les adaptations sorties pendant la période ?

A. Du "moi" au "nous"

Plusieurs récits autobiographiques ou œuvres romanesques à caractère autobiographique furent adaptés au cinéma après la sortie d'*Un navire dans l'immensité de l'océan* (1978), et ce n'est sans doute pas dû au hasard. Outre le film de Li Xing, c'est le cas de quatre autres films de notre corpus : *Premier faux pas* (1979), *L'Histoire de Petit Bi* (1983), *Un été chez grand-père* (1984) et *Graines de sésame* (1984). Chacun des cinq films adapte une œuvre dont le « je » narrateur ou narratrice est censé se confondre avec l'auteur du texte. Ces films sont tous sortis entre 1978 et 1984. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, des films *a priori* non autobiographiques et sortis pendant la période peuvent contenir des traces de souvenirs personnels des auteurs.

Certes, les « touches autobiographiques » ne disparaissent pas pour autant des films après 1984⁴⁸. Par exemple, dans une interview de 1986, Zhang Yi se souvient de sa mère qui cousait une housse de couette pendant que les enfants⁴⁹ dormaient. Elle éclairait l'endroit à coudre avec une petite lampe. Pour éviter que la lumière ne réveille les enfants, elle se mettait entre eux et la lampe, qu'elle déplaçait au rythme de la progression de son travail⁵⁰. Une scène similaire se trouve à la 18^e minute de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* de 1985. Mais la tendance semble se confirmer : aucun film du corpus sorti après 1984 à part *Dossiers du campus*

⁴⁸ Deux films célèbres de Hou Hsiao-hsien, parmi les plus autobiographiques du cinéaste, *Un temps pour vivre, un temps pour mourir* et *Lianlian fengchen 戀戀風塵 (Poussières dans le vent)*, le premier racontant l'histoire personnelle du cinéaste et le deuxième celle du scénariste Wu Nianzhen, sont sortis respectivement en 1985 et 1986. Mais ces deux œuvres ne sont pas des adaptations.

⁴⁹ Zhang Yi parle de « haizi 孩子 », mais il est impossible en lisant ce mot de savoir si c'est un pluriel ou un singulier.

⁵⁰ JIAO Xiongping, « Yu Zhang Yi, Xiao Sa tan dianying chuanguo », art. cité, p. 71.

(1985) n'adapte un récit qui donne des renseignements concernant la personne de l'écrivain et sa vie. Le recueil *Dossiers du campus* (1985) qui fait certes part de l'expérience d'enseignant de l'auteur ne nous apprend toutefois rien sur l'auteur lui-même, ni son nom, ni son âge, ni son physique, ni même son sexe ; on ignore l'endroit qu'habite le « je » et on n'a aucune information sur ses études, sur ses goûts, sur sa famille ou sur ses fréquentations. Même si dans l'adaptation cinématographique, le « je » de l'œuvre de Kuling est doté d'un visage, celui de l'acteur Li Zhiqi 李志奇, et qu'un nom, Kang Dajun, lui est attribué, la trame du film se tisse principalement autour des problèmes engendrés par le système scolaire taïwanais et laisse peu de place au portrait du héros et à celui d'autres personnages. De manière générale, non seulement l'identité des auteurs disparaît peu à peu des adaptations sorties après 1984, mais en outre les histoires de ces films sont de moins en moins centrées sur un ou deux personnages spécifiques. *Fleur d'amour solitaire* (1985) raconte moins l'histoire de Yunfang ou celle de Juanjuan que la mutation de la société taïwanaise. « Brigands des ténèbres » (1988) baignant dans une atmosphère fantomatique parle de la mort, des superstitions, de l'argent et du sexe dans la campagne taïwanaise. La libido des paysans est le thème principal de « Le Joueur de suona » (1988), également adapté d'une nouvelle de Wang Benhu, mais l'histoire est narrée avec plus de tendresse et plus de délicatesse que dans « Brigands des ténèbres » (1988). *Boss Noballs* (1989) est tiré d'une œuvre de littérature de reportage qui montre des villageois pauvres d'une île des Pescadores méprisés et exploités par des médecins et des universitaires de Taipei. Quant à *Rue des Osmanthes* (1987) censé retracer la vie de l'héroïne Tihong, la distance que l'emploi des plans moyens et des plans de demi-ensemble impose entre la scène montrée et le spectateur détourne l'attention du personnage⁵¹. L'histoire du pays qui sert de toile de fond au récit du destin d'un individu ou à celui d'une famille prend de l'ampleur jusqu'à ce que le ou les personnages perdent leur individualité au profit de la collectivité à laquelle ils appartiennent et finissent par incarner un lieu voire une nation, comme le montrent *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) et *La Cité des douleurs* (1989). On voit que l'attention des cinéastes et sans doute celle de leurs concitoyens se tourne de plus en plus vers la société et le pays.

⁵¹ JIAO Xiongping, « *Guihua xiang* 桂花巷 (*Rue des Osmanthes*) » dans Jiao Xiongping (ed.), *Taiwan Xindianying*, Taipei, Shibao, 1990, p. 194-196.

B. De *Zhongguo* à Taiwan

On peut constater aussi que, pendant la période étudiée, les références à « la Chine » s'effacent pour laisser place à l'évocation de Taiwan. Le changement est plus flagrant encore lorsque l'on remonte dans le temps pour comparer les films avec les textes qu'ils adaptent.

1. Le lien ancestral

Le film *La Source* de 1980 est sans doute celui du corpus qui met le plus l'accent sur le rapport entre Taiwan et la Chine continentale, mais les allusions à l'origine continentale des personnages restent discrètes. Le film s'ouvre sur une rue boueuse d'une ville animée où Wu Linfang enfant, vendeur de copeaux de bois, assiste au regroupement des colons prêts à entrer dans le territoire montagneux occupé par les aborigènes. Dans ce passage du film, l'origine chinoise des immigrants et Taiwan comme lieu de l'action ne sont suggérés que par l'évocation de *Guoxingye* 國姓爺, connu notamment comme Koxinga⁵², et de Tangshan. Quelques minutes plus tard, un très rapide retour en arrière montre la périlleuse traversée des Wu et leur arrivée à Taiwan et nous apprend que la famille vient de Jiaying dans le Guangdong et se trouve dès lors à Taiwan.

Dans les autres films du corpus, il n'est pas question de l'origine des Han taiwanais, sauf dans la version d'*Un été chez grand-père* (1984) conservée sous forme de DVD à la bibliothèque du Taiwan Film Institute⁵³. A la minute 54 du film, on voit le grand-père de Dongdong amener le petit garçon au temple des ancêtres et lui dire : « Du Guangdong à Taiwan, cela ne fait que neuf générations. »⁵⁴

Le film *Un navire dans l'immensité de l'océan* de 1978 ne parle pas de lien ancestral avec la Chine, contrairement à l'œuvre qu'il adapte. Zheng Fengxi commence son récit autobiographique en donnant des précisions sur l'origine continentale de sa famille. D'après

⁵² Ou Koxinga. Zheng Chenggong 鄭成功 en chinois. Fils d'un puissant pirate chinois, Zheng Zhilong 鄭芝龍 (1604-1661), et d'une femme japonaise. Son soutien aux survivants des Ming dans leur lutte désespérée contre les Mandchous, lui valut le droit de porter le nom de la famille impériale, d'où son surnom de *Guoxingye*, « l'Ancien au patronyme national ». Vénéralisé par les immigrants chinois, plusieurs temples érigés dans le sud de l'île, lui sont consacrés. Voir : WILLS John E. Jr., « The Seventeenth-Century Transformation : Taiwan Under the Dutch and the Cheng Regime » », art. cité, p. 84-106.

⁵³ Le film a été restauré mais nous n'avons pas encore pu voir cette version au cinéma. Dans la copie en haute définition qui a circulé sur l'internet, l'épisode en question a disparu. Il nous est impossible de savoir pour le moment si la scène a été coupée dans la version restaurée du film.

⁵⁴ La visite au temple est absente dans « Bambou vert » (1977) et dans « Vacances de An'an ».

son père, son arrière-grand-père a quitté Bozailiao 箔仔寮, un petit village de pêcheur de le district de Yunlin 雲林 situé dans la plaine de la côte ouest de Taiwan, pour déménager au village de Houcuo 後厝 appartenant au même canton. Lorsque son père était enfant, il a entendu l'arrière-grand-mère de Zheng Fengxi dire que leurs ancêtres vivaient à Zhangzhou et que son mari, survivant d'un naufrage, avait gagné le rivage de Bozailiao à la nage. Le narrateur croit que cela explique pourquoi, pendant son enfance, quand il pleurait à tue-tête, pour le calmer, sa mère ou sa sœur se moquaient de lui en disant qu'il pleurait forcément pour ses ancêtres de Tangshan. Un peu plus tard, Zheng Fengxi enfant vagabonde en compagnie de deux femmes vendeuses ambulantes. L'une des deux femmes lui dit en plaisantant vouloir l'amener vendre des œufs de cane à Suzhou. Le narrateur se souvient qu'à la mort de son grand-père, sa sœur lui explique qu'il est parti vendre des œufs de cane à Suzhou⁵⁵.

Par ailleurs, s'il existe effectivement quelques allusions à des familles ou à des connaissances laissées sur le continent dans les quatre films ayant des *waishengren* pour personnages principaux⁵⁶, on n'y mentionne jamais les tombeaux des ancêtres à visiter sur le continent ou d'autres liens ancestraux de l'autre côté du détroit.

2. La civilisation chinoise

Parmi les films du corpus, seule l'adaptation *La Source* (1980) met l'accent sur l'héritage culturel chinois. Outre la valorisation des mœurs traditionnelles chinoises, le patrimoine culturel chinois est représenté aussi par les activités scolaires de Du Shiyong et la mention du *Traité des industries diverses*. Le film montre les élèves en train de réciter un passage du chapitre « *Liyun-Datong pian* 禮運大同篇 (le chapitre "Évolution des rites – Grande union") » à haute voix avec le professeur, à la fois un écrit canonique du confucianisme

⁵⁵ ZHENG Fengxi, *Wangyang zhong de yi tiao chuan (Un navire dans l'immensité de l'océan)*, op. cit., p. 27. La locution « partir vendre des œufs de cane à Suzhou » semble être une expression d'origine taïwanaise. Il existe quelques hypothèses sur sa création. Il s'agit peut-être d'un concours de circonstances : la prononciation assez proche des deux mots, « Suzhou » et « la tombe », en hoklo, la coutume des Hoklo de mettre des œufs de cane dans le repas offert aux défunts, la réputation de Suzhou d'être le paradis sur terre, etc. « Xian yadan 鹹鴨蛋 (Oeuf de cane salé) », dans *Wikipedia* [en ligne], 4 avril 2021. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%B9%B9%E9%B4%A8%E8%9B%8B> . [Consulté le 14 août 2021]. Mais ce qui nous intéresse dans notre étude, c'est plutôt la curieuse présence du nom d'une ville continentale célèbre dans une locution proprement taïwanaise et l'emploi de cette expression euphorisante par des paysans illettrés vivant dans une campagne reculée de la Taïwan d'autrefois. Quoique anecdotique, l'élément dénote le lien entre les Taïwanais de souche et la Chine continentale.

⁵⁶ *L'Histoire de Petit Bi* (1983), *Fleur d'amour solitaire* (1985), *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) et « Brigands des ténèbres » (1988).

et un texte fondateur de la pensée de Sun Yat-sen⁵⁷. Le passage reproduit en même temps une scène familière aux écoles chinoises : la lecture à haute voix sous la direction de l'enseignant. On y voit également les élèves en train de faire de la calligraphie. Le *Traité des industries diverses* est évoqué lors de la discussion entre Wu Linfang et Du Shiyong sur la mystérieuse eau noire inflammable : Du Shiyong a trouvé dans le livre la description de la méthode utilisée par les Chinois pour son extraction.

L'intérieur des maisons des personnages et leurs espaces de travail sont parfois décorés avec des calligraphies encadrées et des peintures chinoises, comme chez la future épouse du personnage Zheng Fengxi, chez les Bi, dans le magasin d'encadrement des parents de Kang Dajun, le héros de *Dossiers du campus* (1985), chez les Hou enrichis, chez le mari de Tihong de *Rue des Osmanthes* (1987), ou encore au bureau de Wu Jinshui de *Boss Noballs* (1989) devenant président d'une société prospère. Le style chinois de la décoration semble être la seule trace de la culture chinoise « orthodoxe » sanctifiée par l'État⁵⁸ dans la plupart des films. Mais il symbolise la fortune et le statut social du personnage ou indique le type de métier exercé comme pour les parents de Kang Dajun, plutôt que la passion des personnages pour la culture chinoise.

3. De « l'un des nôtres » à « l'un des leurs »

À l'image du roman qu'il adapte, le film *La Source* (1980) est également celui où les mots désignant le peuple chinois apparaissent le plus souvent par rapport aux autres films du corpus. À 1 heure 30, l'ingénieur Locke entre en conflit avec les villageois et insulte Du qui assure le rôle de médiateur. Furieux, Du s'écrie : « Quelle audace te pousse à injurier un Chinois ? »⁵⁹ Mais le mot « Chinois » n'est pas toujours dit en mandarin. Dans le passage où Du Shiyong énumère les vertus des femmes chinoises à Andy, il dit en anglais à ce dernier : « *You may not know how hard Chinese women work.* » Pour citer le dicton chinois sur la

⁵⁷ Ce n'est sans doute pas un hasard si la scène précède le passage où, toujours dans la salle de classe, Du Shiyong initie ses élèves aux connaissances scientifiques modernes. On le voit expliquer aux élèves le système solaire à l'aide d'un globe pendant qu'un élève manipule des jumelles. La coexistence des traditions « chinoises » (Du Shiyong en longue chemise bleue chinoise et coiffé d'une natte mandchoue, l'enseignement d'un texte confucéen à l'ancienne, etc.) et de la leçon sur la science moderne occidentale témoigne de l'ouverture d'esprit de l'élite culturelle chinoise et de l'adaptation de l'instruction des enfants à la modernité.

⁵⁸ Le programme des manifestations organisées à l'étranger lors du Mouvement de renaissance de la culture chinoise nous donne une idée de ce qu'est « la culture chinoise » pour le gouvernement taïwanais de l'époque. Voir : LIN Guoxian 林果顯, « *Zhonghua Wenhua Fuxing Yundong Tuixing Weiyuanhui* » zhi yanjiu (1966-1975) “中華文化復興運動推行委員會”之研究 (1966-1975) (*Étude sur le Comité du Mouvement de renaissance de la culture chinoise (1966-1975)*), Mémoire de master en Histoire, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2001, p. 95.

⁵⁹ « *Zhongguoren shi ni keyi ma de ma* 中國人是你可以罵的嗎 ? »

fraternité, Du commence par « *Like Chinese said* ». Du point de vue de Andy, Wu Linfang est « *Chinese* » comme beaucoup d'habitants à Taiwan et en Chine continentale.

Dans les autres films, l'emploi des termes pour désigner le peuple chinois ou la Chine devient rare. On en repère une occurrence dans *Puceau* (1984) où l'infirmière informe Grands Yeux qu'il faut attendre le *pai qi* 排氣, « retour des gaz », pour que Le Jeune opéré puisse recommencer à s'alimenter. Grands Yeux met du temps à comprendre ce que signifie *pai qi*. Elle reproche à l'infirmière de parler une langue étrangère tout en étant Chinoise. À la minute 62 de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985), Guimei essaie de convaincre son mari de quitter les Wei pour travailler dans un restaurant géré par des connaissances de leur ami chauffeur. Hou Yongnian hésite puisqu'au Japon, ils ne connaissent pas bien les lieux ni les gens. Sur ce, Guimei répond : « De toute façon, ils sont Chinois, eux aussi. »⁶⁰ À la différence de l'infirmière de *Puceau* (1984) qui habite à Taiwan, les personnes désignées par le « ils » dans le film de Zhang Yi appartiennent à la diaspora chinoise et on ne connaît ni leur nationalité ni leur provenance.

Dans ces quelques passages où les mots « *Zhongguoren* » ou « *Chinese* » sont utilisés, il va sans dire que Du Shiyong, Grands Yeux et les Hou se qualifient tous de Chinois. Un « Chinois » quels que soient son lieu d'habitation, sa nationalité et sa région d'origine, est considéré par les personnages taïwanais comme « l'un des nôtres ». Mais on peut toutefois noter une nuance dans le cas de *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985).

Avant d'aborder le film de Zhang Yi, examinons l'attitude très révélatrice vis-à-vis de « la Chine » dont témoigne la version écrite d'*Un navire dans l'immensité de l'océan* (1972). Le narrateur avoue qu'il se présente habituellement comme une personne originaire de Beigang (*Beigangren* 北港人). Même s'il est en effet né et a grandi dans un petit village reculé très pauvre dans la campagne de Yunlin 雲林, il choisit de se désigner comme *Beigangren*, parce qu'il a habité la ville de Beigang pendant six ans, et que la ville proche de son village, est un « lieu saint de Mazu, célèbre en Chine et à l'étranger⁶¹ ». Le culte de Mazu qui est apparu dans un village de pêcheurs du sud-est de la Chine pendant la dynastie des Song (960 – 1279) s'est répandu très vite le long de la côte⁶² et a été introduit à Taiwan au XVII^e siècle par les immigrants chinois. Ainsi, depuis la levée de l'interdiction du voyage en Chine continentale pour les

⁶⁰ « *Fanzheng, ye shi Zhongguoren ma* 反正, 也是中國人嘛! »

⁶¹ « *Mazu shengdi, chi ming Zhong-Wai* 媽祖聖地, 馳名中外 ».

⁶² VERMEER Edward B., « Up the Mountains and Out to the Sea. The Expansion of the Fukienese in the Late Ming Period » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 63.

habitants taïwanais à la fin des années quatre-vingt, des pèlerins et des délégations des temples de Mazu taïwanais se rendent régulièrement au pays natal de la divinité et ce malgré les relations souvent difficiles entre Taiwan et la Chine populaire⁶³. Tout en évoquant le lien ancestral entre Taiwan et la Chine continentale, la phrase d'*Un navire dans l'immensité de l'océan* (1972) attire notre attention également sur la curieuse absence du mot « Taiwan ». On comprend que Taiwan est tenu pour une partie de la Chine qui s'oppose à « *Wai* », l'étranger, littéralement, « les pays de l'extérieur ». Ce n'est pas sans rappeler le propos de Grands Yeux sur une Chinoise parlant « *waiguohua* », « la langue étrangère ». Pourtant, ce n'est pas exactement ce que ressentent Guimei et son mari à l'égard des Chinois du continent.

Dans la conversation de la minute 68 du film, celle que Guimei et son mari engagent avec le travailleur immigré clandestin de Chine populaire lorsqu'ils se cachent pour échapper au contrôle d'un policier japonais dans le restaurant où ils travaillent, Hou Yongnian se montre curieux de la durée du séjour du Chinois au Japon. Ce dernier répond : « Trois ans. » Puis, Hou Yongnian lui demande s'il ne pense pas *huiqu* 回去, « rentrer », dans le sens de retourner en Chine continentale. L'homme dit qu'il pense faire venir toute sa famille plus tard. L'intention du couple de *huiqu* 回去 lui est incompréhensible, puisqu'il trouve la vie plutôt facile au Japon où le travail est abondant et paie bien. Sur cela, Guimei rétorque : « Aussi bon soit-il, c'est l'endroit des autres. »⁶⁴ La phrase sous-entend que, par opposition au Japon, Taiwan est *ziji de difang* 自己的地方, « un lieu à soi ». À part le sentiment d'appartenance, le passage révèle également un point important : la destination du « retour » n'est pas la même pour le couple et le Chinois. En réalité, le couple et le Chinois ne donnent pas l'impression de se considérer les uns les autres comme compatriotes. Visiblement, ils n'ont jamais eu de conversation sur des sujets personnels avant ce jour. Pour les Hou, quoique l'homme soit « Chinois » tout comme eux, au fond d'eux-mêmes, ils ne le voient pas réellement comme « l'un des nôtres ».

Le sentiment à propos des « Chinois » évolue encore dans *La Cité des douleurs* (1989). « Je suis Taïwanais » y prend la place de « nous sommes Chinois. » et « ils sont de Tangshan » remplace « je viens de Tangshan ». Bien qu'il soit difficile d'affirmer que les personnages taïwanais du film excluent l'identité chinoise, pour eux, les personnes venant de la Chine

⁶³ WELLER Robert P., « Identity and Social Change in Taiwanese Religion » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 360-361. Le phénomène de pèlerinage concerne aussi les fidèles d'autres divinités taïwanaises. Ces visites aux temples mères n'ont pas seulement pour but, « *to renew their spiritual authority by taking incense ash* », mais aussi et surtout d'augmenter le prestige du temple du visiteur et créer, « *upward mobility within the Taiwanese hierarchy* ». (*Ibid.*, p. 360.)

⁶⁴ « *Zai hao, haishi bieren de difang* 再好, 還是別人的地方. »

continentale ne sont clairement pas « des nôtres ». En 1989, non seulement les Chinois du continent finissent par devenir l'Autre, mais ils peuvent aussi être vus de manière négative.

4. Une relation triangulaire : Taiwan entre la Chine et le Japon

L'éclipse progressive de la Chine géographique ou symbolique dans les films se traduit aussi par la modification du rapport qu'entretient Taiwan avec la Chine et avec le Japon. Notons tout d'abord que, lorsqu'il est question du Japon dans les films du corpus, non seulement l'ancien colonisateur de Taiwan est vu de manière moins négative que dans les œuvres écrites qu'ils adaptent, mais encore dans les films sortis dans la deuxième moitié de la décennie, la période japonaise est décrite parfois avec tendresse voire avec nostalgie.

Le sentiment antijaponais est fort dans la nouvelle « Le Chapeau de Xiaoqi » publiée en 1974 et, comme nous l'avons vu, dans le roman *Rue des Osmanthes* publié en 1977. Les protagonistes de « Le Chapeau de Xiaoqi » tentent désespérément de vendre aux paysans taiwanais un autocuiseur de fabrication japonaise dont la manipulation est à la fois complexe et dangereuse. L'impression d'animosité envers le Japon que donne le récit est davantage renforcée lorsque, interpellé par Wang Wuxiong sur la dangerosité de l'appareil, l'ingénieur taiwanais se met à vanter la supériorité technologique des Japonais, tout en suggérant l'état d'arriération de Taiwan avec condescendance, puis échange en japonais avec le directeur de la société, également Taiwanais. De fait, les œuvres du romancier Huang Chunming se livrent souvent à une critique acerbe du capitalisme impérialiste américain et japonais ainsi que des Taiwanais sans vergogne qui rampent devant les étrangers pour les aider à exploiter les insulaires.

Le sentiment anti-impérialiste contre les Japonais est pourtant moins perceptible dans « Le Chapeau de Xiaoqi » (1983) de Zeng Zhuangxiang. Certes, la réaction de l'ingénieur aux propos de Wang Wuxiang dans le film est presque identique à celle de la nouvelle. Presque, car l'ingénieur du film ne dit pas la phrase que celui de la nouvelle utilise pour conclure sa réponse : « Ceci est un produit directement importé du Japon. Ok ? » Le discours de l'ingénieur devient ainsi moins humiliant et condescendant. Le film ne montre pas non plus la discussion en japonais entre l'ingénieur et le directeur. Pour des supérieurs, s'entretenir en japonais devant leurs subordonnés qui ne parlent pas la langue n'est pas un geste anodin. Il s'agit avant tout d'une volonté pour les premiers de tracer une frontière entre « nous » et « eux ». Le choix de la langue suggère qu'ils se croient plus Japonais que Taiwanais. Leurs employés qui ne parlent

pas la langue peuvent également être amenés à se douter qu'ils échangent des remarques désobligeantes à l'égard de leurs compatriotes. L'attitude du film envers le Japon est donc plus neutre que celle de la nouvelle. En outre, les personnages taïwanais du film ne se trouvent pas en position d'infériorité vis-à-vis des Japonais. La remarque des paysannes assistant à la pitreuse démonstration des deux vendeurs vers la minute 43 en témoigne : elles trouvent que l'appareil japonais fonctionne franchement moins bien que les marmites taïwanaises !

Le rapport entre Taiwan, la Chine continentale et le Japon n'est pas le sujet principal de *Fleur d'amour solitaire* sorti en 1985, mais rares sont les films qui montrent aussi franchement la complexité de cette relation triangulaire. Le film n'est pas tendre envers les anciens colonisateurs comme on le voit dans la scène du repas entre Lin Sanlang et ses amis au Zuifenglou où travaillent Yunfang et Bai Yu. La critique est virulente contre le gouvernement japonais qui continue, à la veille de sa défaite, à envoyer les Taïwanais mourir au champ de bataille. Le film montre en outre que les Taïwanais se réjouissent en secret de voir le Japon perdre la guerre. Mais ni la période japonaise que Yunfang a vécue à côté de Bai Yu ni les personnages japonais du film ne sont montrés sous un angle négatif. La scène de retrouvailles entre Yunfang et un ancien client japonais de l'époque japonaise lors d'un repas au Dongyunge en dit long. Le Japonais de l'adaptation est très loin des clients japonais bruyants et licencieux du *Mayflower* de la nouvelle. Il est poli et courtois, tout à l'opposé de Ke Laoxiong qui se trouve parmi les convives.

A part cette représentation nuancée des Japonais, le film de Lin Qingjie se distingue aussi des autres films dont l'action se situe à l'époque japonaise par sa description du rapport des Taïwanais colonisés avec la Chine continentale. À la minute 27 du film, pendant une promenade au bord d'un lac, Lin Sanlang parle de son séjour en Chine continentale à Yunfang. Il est parti en tournée avec des musiciens japonais, y est resté presque trois ans, et a visité Shanghai, Tianjin, Shenyang et Xiamen. Il a dit aux Chinois qu'il rencontrait qu'il était Taïwanais, mais tout le monde le prenait pour un Japonais et c'est pourquoi il a fini par décider de retourner à Taiwan⁶⁵. Le discours de Lin Sanlang est très important pour notre étude, parce qu'il dévoile l'une des origines de l'épineux problème identitaire des insulaires. Ses propos montrent que, en déclarant qu'il est Taïwanais, il croit que ses interlocuteurs chinois voient en lui un compatriote, mais, à sa grande déception, c'est loin d'être le cas. La remarque de Lin Sanlang fait écho aux témoignages des Taïwanais qui ont vécu une expérience décevante en

⁶⁵ A la minute 27 du film.

Chine continentale dans les années trente et quarante⁶⁶. Le célèbre roman de Wu Zhuoliu, *Orphelins de l'Asie*, illustre justement leur détresse⁶⁷. L'œuvre publiée en japonais pour la première fois en 1946, raconte la tragédie d'un jeune intellectuel taïwanais Hu Taiming, opprimé par les colonisateurs japonais mais rejeté par les Chinois du continent pour lesquels il est Japonais⁶⁸.

On aurait pu croire que Guimei, Hou Yongnian et les autres personnages immigrés chinois de 1949 qui ont souffert durant la deuxième guerre sino-japonaise, resteraient très attachés à la Chine continentale et entretiendraient une certaine animosité vis-à-vis des Japonais. Mais étrangement, aucun personnage du film *C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie* (1985) n'a le projet de retourner vivre sur le continent. Ni Guimei ni Hou Yongnian n'expriment, non plus, de sentiment de mal du pays ou de nostalgie de leur vie continentale⁶⁹. En ce qui concerne le Japon, l'idée de s'y rendre pour y travailler offusque certes Hou Yongnian dont un oncle a été victime du massacre de Nankin. Mais à aucun moment du film, on n'entend de remarque antijaponaise.

Le sentiment nationaliste chinois et l'hostilité à l'égard des Japonais exprimés dans le roman *Rue des Osmanthes* (1977) disparaissent dans l'adaptation de 1987. Le film a en effet modifié la chronologie du roman pour que la plus grande partie de l'action se déroule durant la période japonaise. Tandis que la Tihong du roman se marie en 1895, l'année où les Qing cèdent Taiwan au Japon, le film s'ouvre sur les funérailles de la mère de Tihong, lors desquelles les hommes présents ne portent déjà plus la natte caractéristique des Mandchous. Cet écart d'une dizaine d'années fait que les personnages du film n'ont pas à commenter l'arrivée des étrangers ou à s'adapter aux nouvelles règles. Dans la scène qui montre un Japonais chez les Xin⁷⁰, les relations entre les hôtes taïwanais et leur visiteur semblent empreintes de respect et de

⁶⁶ *Fleur d'amour solitaire* n'est pourtant pas le seul film qui aborde ce sujet. On le trouve dans *Yuanxiangren* 原鄉人 (*My Native Land*) de Li Xing sorti en 1980. Le film raconte la vie de l'écrivain Zhong Lihe. On y voit Zhong Lihe et sa femme harcelés par les Chinois durant leur séjour sur le continent. Mais ces derniers étant montrés comme une populace vile et ignorante, l'épisode de *Yuanxiangren* devient inévitablement moins fort et moins troublant que l'évocation de l'expérience douloureuse de Lin Sanlang, de sa perplexité ainsi que de son impuissance.

⁶⁷ Voir : ZHUANG Fujie 莊富傑, *Pinming wenzhang de jiya yu zhuanzhe : cong Yaxiya de gu'er, Wuhuaguo, Taiwan lianqiao, xilun Wu Zhuoliu guozu rentong yishi de zhuanqi* 拼命文章的擠壓與轉折：從《亞細亞的孤兒》,《無花果》,《台灣連翹》析論吳濁流國族認同意識的轉移 (*Analyse de la transformation de l'identité nationale chez Wu Zhuoliu*), Mémoire de master en Littérature taïwanaise, Guoli Zhonghua shifan Daxue, Zhonghua (Taiwan), 2012.

⁶⁸ Voir : CHEN Fangming, *Taiwan xinwenxue shi, op. cit.*, p. 241 et p. 243.

⁶⁹ Notons que le cinéaste tout comme la romancière dépeignent la vie des *waishengren* de la génération de leurs parents. Cela explique sans doute le détachement de leurs personnages.

⁷⁰ A la minute 29 du film.

cordialité. La chanson « Un oiseau » que le domestique Sun Qing fredonne constamment pour protester discrètement contre l'occupation n'existe pas dans le film. La Tihong du film n'adopte pas non plus la même attitude envers les Japonais que celle du roman. Le texte de Xiao Lihong souligne l'appréhension de Tihong quant à l'effet d'une éducation japonaise sur les enfants taiwanais, mais dans le film, Tihong coiffée d'un chignon à la japonaise, envoie sans hésitation son fils Huichi au Japon pour ses études alors que celui-ci n'est qu'un jeune enfant. Cependant, même si dans le film, ni Tihong ni aucune personne de son entourage ne manifeste la moindre nostalgie pour la patrie chinoise, personne ne semble éprouver non plus de joie ou de chagrin de voir partir les colonisateurs. Le plus curieux est que le retour de la colonie japonaise au territoire de la République de Chine n'est même pas mentionné. On a l'impression que les personnages ne sont pas du tout sensibles au fait qu'ils sont gouvernés par les Japonais ou par les Chinois. Certes, le lien avec la Chine continentale n'est pas entièrement rompu. Vers la minute 34 du film, on voit Tihong aider le petit Huichi à reconnaître des caractères chinois à l'aide de caractères écrits sur des cartons carrés. Il s'agit de caractères qui se trouvent dans un cahier d'apprentissage de la calligraphie très utilisé par les enfants chinois du début du siècle dernier, comme on le voit dans *Kong Yiji* 孔已己 de Lu Xun⁷¹. Mais, plus tard, à la minute 49, la servante Xinyue soigne les blessures de Huichi, infligées par sa mère. Huichi rassure Xinyue et lui dit qu'il comprend que sa mère agit ainsi pour son bien et que c'est ce qu'il a appris en lisant l'histoire de Nogi Maresuke. Il nous semble que les relations de Taiwan avec la Chine et avec le Japon sont mises sur un pied d'égalité et qu'il s'agit dans les deux cas d'un rapport distant et secondaire. La marginalisation de la Chine et du Japon place Taiwan dans une position centrale si bien que Taiwan devient le seul espace qui compte dans ce récit cinématographique dépourvu pourtant de tout caractère nationaliste taiwanais.

Aucun autre film du corpus ne montre autant de liens d'affection entre les Taïwanais et les Japonais que *La Cité des douleurs* (1989). Bun-tshing, Khuan-bi et son frère Khuan-ing connaissent très bien la famille Ogawa. Le directeur de l'école élémentaire monsieur Ogawa est très respecté par les trois amis. Visiblement, Khuan-ing s'est lié d'une grande amitié avec le frère de Shizuko si bien qu'au moment du rapatriement des Japonais, cette dernière lui offre l'épée en bambou chère à son frère mort sur le champ de bataille ainsi qu'un poème que celui-ci a écrit un jour en présence de Khuan-ing. Shizuko est sans doute très amie avec Khuan-bi puisqu'elle lui donne son kimono préféré. Peut-être Khuan-ing et Shizuko s'aiment-ils ? Est-ce ce que suggère la scène de la minute 28 ? On y voit, sous le regard ému de Khuan-ing, Shizuko chanter la chanson « Libellule rouge » en s'accompagnant à l'harmonium devant des écoliers

⁷¹ LUXUN, « Kong Soy-mesme » dans *Cris*, traduit par Joël Bellassen, Paris, Albin Michel, 1995, p. 46.

dans une salle de classe. Le passage où Bun-tshing, Khuan-bi et Khuan-ing lisent ensemble le poème du frère de Shizuko sur les *sakura* est l'occasion pour Khuan-ing de parler de l'amour des Japonais pour cette fleur. Les Japonais sont fascinés par les *sakura* qui perdent tous leurs pétales à l'acmé de leur splendeur. Khuan-ing raconte également la légende d'une jeune Japonaise de l'ère Meiji qui, s'inspirant des *sakura*, choisit de se donner la mort dans la fleur de l'âge. L'épisode de la lecture du poème dure presque deux minutes, le texte s'affichant deux fois à l'écran, d'abord en japonais puis en caractères chinois ; il s'agit de toute évidence de la mise en valeur de cette pensée japonaise. D'un côté, des marchands mafieux, des fonctionnaires corrompus et des soldats qui terrorisent, et de l'autre, l'amitié, l'amour et des fleurs de cerisiers, dans la relation triangulaire, le film penche clairement en faveur du Japon. Malgré cela, dans ces films, les personnages taiwanais de souche n'opposent toutefois pas l'identité de *Taiwanren* à celle de *Zhongguoren*.

L'une des tendances qui se dessinent dans la représentation cinématographique de Taiwan durant la période de 1978 à 1989 est donc l'effacement progressif de « la Chine » et l'affirmation de l'importance narrative de Taiwan. Comme Taiwan attire de plus en plus l'attention, l'envie pour les réalisateurs de décrire l'espace taiwanais aussi fidèlement que possible et de l'explorer sous tous les angles devient de plus en plus fort.

C. Tout devient possible

En 1983, le portrait de Taiwanais vivant dans une extrême pauvreté proposée par « Le Goût de la pomme » mit les autorités mal à l'aise et fit planer sur l'œuvre la menace de la censure. La controverse suscitée devint cependant très vite un lointain souvenir. De moins en moins de tabous pesèrent sur le choix des sujets et sur la manière de représenter Taiwan pour les cinéastes. « L'intrépidité » des cinéastes grandit et dépassa très vite celle de « Le Goût de la pomme », la troisième partie de *L'Homme-Sandwich* (1983). L'année suivante, Wan Ren tourna *Graines de sésame* (1984) également en partie dans un bidonville. Les cinéastes n'hésitèrent plus, à partir de ce moment-là, à porter à l'écran l'état de dénuement des habitations occupées par des personnages très pauvres, comme la maison de A Fa et A Hao dans *Un char*

à bœufs pour dot (1984). La cabane du couple construite avec de grosses tiges de bambou n'a aucun revêtement au sol. Tous les murs, couverts de plâtre, sont craquelés et troués. Les seuls meubles dont ils disposent sont des bancs et des tabourets, des tables rudimentaires en bois avec une traverse cassée et de grands paniers en osier. Des branches séchées et des morceaux de bois jonchent le sol de la maison qui n'a ni eau courante ni électricité. On dresse facilement l'inventaire des biens du couple : quelques vêtements, une grande marmite, un four à charbon, des baguettes, des bols, une grande bouilloire en métal... A Fa n'a même pas un t-shirt de rechange. La réserve dont faisaient preuve les autres films à propos des paysans pauvres cède la place à un réalisme cru, qui a parfois été soupçonné de voyeurisme⁷².

L'audace des cinéastes dans la représentation réaliste des lieux « typiquement taïwanais » tel que le *jiujia* et ses habitués, va plus loin encore comme le montre le film *Fleur d'amour solitaire* (1985). L'adaptation des œuvres de Bai Xianyong fut toujours largement médiatisée. Cela est dû bien sûr au prestige dont jouit Bai Xianyong dans le milieu littéraire taïwanais et à son investissement dans l'adaptation de ses textes, mais ce ne sont peut-être pas les seules raisons. D'après Huang Yiguan, les sujets des œuvres sélectionnées y sont pour quelque chose⁷³. L'universitaire évoque l'influence du courant « réaliste social » sur le choix des œuvres de Bai Xianyong portées à l'écran. *Fleur d'amour solitaire* (1985) où il est question à la fois de prostitution, d'abus incestueux, de viols, de drogue, de truands, de violence (avec un homicide particulièrement atroce), de sadisme, de folie, et à demi-mot de lesbianisme, a sans doute tout pour « plaire ». La décision de confier le rôle de Juanjuan à l'actrice Lu Xiaofen n'est sans doute pas non plus anodine. Lin Qingjie confirme que Lu Xiaofen est devenue dès lors le premier choix des producteurs et des cinéastes cherchant une belle actrice prête à se dénuder pour un rôle sans opposer trop de résistance⁷⁴. Mais « le sacrifice » que demandait le cinéaste était si grand que même Lu Xiaofen le jugeait inacceptable⁷⁵. On imagine bien le scandale causé à la sortie du film par les scènes où Lu Xiaofen n'est vêtue que d'un soutien-gorge et d'une culotte, les scènes de viol ou l'utilisation des drogues.

Les paysans taïwanais et les misérables ne sont plus seulement représentés comme des personnes simples et au grand cœur, souffrant de l'injustice sociale. Ils peuvent être des femmes

⁷² CHEN Guofu, « *Jiazhuang yi niuche* – pinqiong de qiguan (*Un char à bœufs pour dot* – Spectacle de la pauvreté) », art. cité, p. 345-348.

⁷³ HUANG Yiguan, « Xingbie fuma, yizhi fa sheng – Bai Xianyong xiaoshuo yu dianying gaibian zhi huwen yanjiu », art. cité, p. 302.

⁷⁴ Entretien du 30 juillet 2017.

⁷⁵ « *Gulianhua* baofa jianrui chongtu. 《孤戀花》爆發尖銳衝突, 拒接通告, 臨場更換導演 (*Fleur d'amour solitaire*. Violents conflits : l'actrice refuse de travailler; changement de réalisateur) », *Minshengbao* 民生報, 23 avril 1985, p. 11.

qui se livrent à des commérages malveillants, des hommes vulgaires qui ne dissimulent guère leur appétit sexuel au spectacle du cancan dans *Fleur d'amour solitaire* (1985) et du strip-tease dans « Le Joueur de suona » (1988), ou des pilleurs de tombes superstitieux et téméraires dans « Brigands des ténèbres » (1988). La campagne n'est pas non plus un havre de paix et un lieu de refuge. Dans le film *Un été chez grand-père* (1984), lors d'un épisode absent du texte de Zhu Tianxin, on voit deux bandits de grand chemin attaquer des camionneurs et se cacher avec l'aide de l'oncle de Dongdong. Juanjuan de *Fleur d'amour* (1985) est victime d'un viol commis par son beau-père⁷⁶. Hanzi d'*Un été chez grand-père* (1984) subit également des abus sexuels de la part de certains villageois qui profitent de sa fragilité mentale.

Par ailleurs, les films dépeignent aussi certains phénomènes et problèmes sociaux de manière de plus en plus directe et avec un ton de moins en moins moralisateur. Prenons pour exemple les spectacles érotiques dans le milieu rural. Alors que dans *Fleur d'amour solitaire* de 1985, les danseuses de cancan montrent leurs jambes et leurs cuisses, la strip-teaseuse de « Le Joueur de suona » de 1988 est presque entièrement nue sur scène. Dans *Fleur d'amour solitaire* (1985), la lubricité outrée des spectateurs, la désinvolture affichée de Lin Sanlang jouant de la batterie dans l'orchestre et la tristesse de Yunfang devant la scène, font comprendre que ce genre de spectacle est considéré comme indécent et que la situation dans laquelle se trouve Lin Sanlang représente pour lui une déchéance. Mais trois ans plus tard, dans « Le Joueur de suona » (1988), la présence du héros à la revue et les huées des spectateurs réclamant la nudité totale de la danseuse sont filmées de manière neutre. A travers ces scènes de danse, c'est aussi l'importance du sexe pour les paysans taiwanais qui est étalée au grand jour. Au fil du temps, on constate donc un réalisme accru dans la représentation de la violence au sein de la société, avec son cortège de viols, d'incestes, de meurtres, de traite des jeunes filles, de consommation de drogue, de pillages de tombes.

Parfois la violence n'est pas physique mais psychologique. Dans *Boss Noballs* (1989), au Port Heigou⁷⁷ de l'archipel des Pescadores, les paysans pauvres atteints d'éléphantiasis sont traités comme des objets de curiosités par les médecins, les professeurs et leurs étudiants. Au nom de la science, ils doivent accepter que les parties intimes de leur corps soient examinées, tâchées et photographiées par les spécialistes dans des conditions particulièrement humiliantes. Deux paysans, Jinshui et A Fu, qui décident de se faire opérer des testicules, car leur volume les empêche de partir à la pêche, se résignent à faire un don d'organe à la faculté pour ne pas avoir à régler des frais médicaux exorbitants pour eux. Ces deux « merveilles » utilisés comme

⁷⁶ Dans la nouvelle, le bourreau est son père biologique.

⁷⁷ Sans doute un lieu fictif,

matériau d'enseignement sont montrées aux étudiants dans les cours, accompagnés des commentaires désobligeants du professeur. La photo des deux hommes pantalons baissés est accrochée dans la salle des archives. Le film montre aussi les paysans, soumis à l'impératif d'assurer leur descendance et de perpétuer la lignée familiale du père, obsédés par leurs parties génitales. Outre la critique de la condescendance de l'élite et de son manque de compassion envers le petit peuple, le film se caractérise aussi par son audace à montrer des images suggérant l'enflure de l'entrejambe des malades.

Le système éducatif taïwanais constitue également un sujet de réflexion depuis que *Celui qui boudait le Liankao* de 1979 a ouvert la boîte de Pandore en remettant en question l'impératif d'accès aux études supérieures pour les jeunes Taïwanais. La critique devint de plus en plus virulente et toucha d'autres aspects de l'institution les années suivantes, comme en témoignent les adaptations de notre étude. Certains éléments, absents des œuvres écrites, sont ajoutés aux adaptations. « Le Goût de la pomme » (1983) de Wan Ren montre une scène où un fils de l'ouvrier pauvre A Fa est mis au piquet par l'enseignant devant ses camarades parce qu'il n'a pas réglé les frais de scolarité ; l'épisode ne se trouve pas dans la nouvelle de Huang Chunming. Le même Wan Ren porte à l'écran, dans son film *Graines de sésame* (1984), les châtiments corporels infligés par une enseignante aux élèves dont les notes baissent aux contrôles. Cette scène absente de la nouvelle de Liao Huiying est particulièrement choquante lorsque l'enseignante punit un élève qui lui a expliqué qu'il était obligé de sacrifier son temps d'étude pour aider sa famille.

Dossiers du campus sorti en 1985 adapte une œuvre qui cherche à défendre, à travers des faits réels, la thèse de son auteur selon laquelle il n'existe que « des sociétés, des familles et des écoles qui posent problème », non « des élèves qui posent problème »⁷⁸, en se contentant la plupart du temps d'illustrer des « cas » évoqués par l'écrivain Kuling. Cependant, le pouvoir subversif de l'image cinématographique est sans doute supérieur à celui des mots. En outre, il arrive à Lin Qingjie d'insinuer des critiques sur l'ambiance malsaine régnant au sein de la société taïwanaise en raison de la tendance paranoïaque du régime autoritaire. L'épisode dans lequel la propagande du régime est tournée en dérision en est un exemple éclairant. L'histoire s'inspire du « Dossier numéro 67 » de Kuling sur le détournement des phrases de propagande dans les compositions des élèves. L'anecdote racontée par l'écrivain se termine sur l'hilarité des enseignants. Mais le cinéaste ajoute dans le film la scène d'une réunion entre les enseignants et le proviseur qui, au courant de tout ce qui se passe en salle des professeurs, met

⁷⁸ La phrase « *Zhi you wenti shehui, wenti jiating, wenti xuexiao, wenti xuesheng* 只有問題社會, 問題家庭, 問題學校, 沒有問題學生 ! » est affichée au début de l'œuvre de Kuling et de l'adaptation.

solennellement en garde ces derniers contre les discussions autour de sujets politiques, et surtout, contre des plaisanteries qui reflètent les positions idéologiques de leurs auteurs⁷⁹.

Cependant, aucun film de l'époque ne poussa son audace aussi loin que *La Cité des douleurs* qui alla jusqu'à affronter le tabou absolu de l'histoire moderne de Taiwan : l'Incident du 28 Février de 1947. Hou Hsiao-hsien confirme lui-même, dans un entretien accordé à Michael Berry, que le Lion d'or constitue une sorte de talisman protecteur pour le film⁸⁰. Le film lui aurait peut-être attiré beaucoup d'ennuis⁸¹ ; il a entendu dire, par exemple, que Hao Bocun, alors le Premier ministre, était furieux après le visionnage du film, si bien que les autorités envisageaient d'enlever le passage sur l'« Événement de Luku ». Mais avec la nouvelle du prix publiée dans les quotidiens du soir, l'idée de censure a aussitôt été abandonnée⁸². La sortie de *La Cité des douleurs* fit ainsi sauter tous les verrous imposés par le régime nationaliste autour du traitement des sujets taïwanais.

En réalité l'ombre de la censure plana quand même sur le film. Le 9 août 1989, le film obtint le Lion d'or à Venise ; le 13 septembre, Hou Hsiao-hsien protesta auprès de la société de distribution parce que cette dernière avait enlevé une partie du film avant de le soumettre au contrôle des autorités. Il fallut attendre le 30 septembre pour que la copie intégrale du film soit autorisée à être projetée dans les salles. *Les Chroniques du cinéma taïwanais* de Taiwan Film Institute rapportent les événements autour de la sortie du film⁸³. Mais malgré cela, les opposants du régime sur le banc des accusés lors du procès *Formosa* en 1980 auraient eu beaucoup de mal à imaginer qu'en moins de dix ans, le plus grand risque couru par un film traitant d'un sujet aussi sensible ne soit que de voir une de ses séquences censurées.

D'autre part, *La Cité des douleurs*, qui n'est pas une adaptation, marque également, en quelque sorte, la fin de la vague des adaptations cinématographiques des années quatre-vingt, et fait penser que les images cinématographiques remplacent désormais les mots pour représenter Taiwan et nourrir l'imaginaire national.

⁷⁹ A la minute 58 du film.

⁸⁰ BAI Ruiwen (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi*, op. cit., p. 165.

⁸¹ « *Keneng hui you henduo mafan 可能會有很多麻煩* ». *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ GUOJIA DIANYING ZILIAOGUAN (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000*, op. cit., p. 1007-1008.

Conclusion

Que montre l'adaptation des œuvres romanesques ou autobiographiques pendant la période de 1978 à 1989 concernant l'imaginaire national des Taïwanais de l'époque ? Pour répondre à cette question, nous avons commencé par décrire le contexte historique dans lequel s'est produite la ruée vers les adaptations cinématographiques ayant pour sujet Taiwan. Nous avons ensuite abordé la représentation de Taiwan dans les œuvres du corpus. Au lieu de montrer directement comment une identité taïwanaise préalablement définie est illustrée par les écrits littéraires et leur passage au cinéma, nous avons essayé de relever les éléments qui rendent Taiwan reconnaissable afin de cerner ce qu'est la taïwanité. Nous avons terminé notre étude en analysant des points communs et les divergences dans les représentations cinématographiques de Taiwan.

La création des trois adaptations de 1983, *l'Homme-sandwich*, *Les Jours passés à regarder la mer* et *L'Histoire de Petit Bi*, constitue un événement très important à la fois dans l'histoire du cinéma taïwanais et dans l'histoire de Taiwan. D'une part, ces films ont fait naître un sentiment de fierté nationale et, au moins dans la population éduquée, un goût pour le passé de l'île, pour les souvenirs d'enfance, ainsi qu'une envie d'aborder divers sujets de société et de raconter la vie quotidienne des Taïwanais. D'autre part, le succès commercial et critique des trois films a créé un vague d'adaptations de récits littéraires qui ont souvent Taiwan pour sujet. Plus important encore, les auteurs du film *l'Homme-sandwich* ont affronté le pouvoir autoritaire en place afin que l'œuvre puisse voir le jour dans son intégrité, sortir en salles et candidater au prestigieux prix du Cheval d'or. La négociation avec les censeurs autour du traitement des sujets taïwanais ainsi que la polémique que le film a suscitée ont d'abord mobilisé les milieux intellectuels et artistiques de l'île puis la société taïwanaise.

Dans la représentation de l'espace, les éléments qui autorisent un lecteur ou un spectateur non spécialiste de Taiwan à reconnaître avec certitude l'île ou un îlot adjacent comme lieu de l'action, peuvent être de nature différente ; ils sont très marqués par l'histoire de Taiwan, et ont souvent besoin du concours d'autres éléments pour affirmer l'identité taïwanaise de la scène montrée. Nous pouvons également noter la volonté des auteurs des œuvres abordées de rendre reconnaissable l'espace taïwanais. Les textes écrits et leurs adaptations semblent bien être destinés *a priori* aux lecteurs et spectateurs qui connaissent très bien le pays. Car, quoique familiers aux habitants taïwanais, les objets, les choses, les

événements qui révèlent la taïwanité sont peut-être inconnus aux observateurs de l'extérieur. Les auteurs, leurs lecteurs et spectateurs « idéaux » forment ainsi la « communauté imaginée » dont parle Benedict Anderson. Les efforts des auteurs consistent donc moins à représenter Taiwan de manière à le faire identifier objectivement par les non-Taïwanais, qu'à le faire reconnaître par leurs compatriotes qui possèdent, comme eux, une connaissance de l'intérieur du pays.

L'espace représenté dans les œuvres du corpus est profondément marqué par le temps, un temps « multidimensionnel », que ce soient le présent de la narration, le passé dont se souviennent les personnages, un présent conservant des vestiges du passé, ou que ce soit un passé historique ou fictif. On y voit également l'évolution de l'espace au fil du temps. La représentation des différents aspects temporels dessine un espace taïwanais façonné par les trois cents ans d'histoire qu'il a traversés, par la période de colonisation japonaise et surtout par le règne des nationalistes depuis 1949 que tous les auteurs ont vécu. Dans l'espace décrit avec des mots ou en sons et en images, évoluent, aussi, des personnages hommes, femmes, enfants de milieux et d'origines divers. Les écrivains comme les cinéastes s'ingénient à employer dans leurs œuvres tous les éléments, qui, d'après leurs propres expériences, font penser à Taiwan, pour rendre compte l'identité taïwanaise du lieu où se trouvent leurs personnages : des tenues, des aliments, des types d'habitat, des objets de la vie quotidienne, des moyens de transport, des coutumes, des traditions, des croyances, et surtout des langues. Ces œuvres dressent, par ailleurs, un portrait de la société taïwanaise en évoquant son organisation ainsi que son fonctionnement avec la représentation des activités économiques, des activités de loisir et du système éducatif. Beaucoup de scènes sont baignées dans une ambiance particulière caractérisée par l'impression de promiscuité, d'entassement confus et d'hétérogénéité, héritée de l'histoire tourmentée de Taiwan et résultant de la cohabitation des différentes communautés.

Notre travail révèle une identité taïwanaise hétérogène, hybride et évolutive. Nous remarquons, par ailleurs, que la puissance des images et du son au cinéma fait que la « taïwanité » est davantage soulignée dans les films que dans les textes écrits. Les adaptations sont ainsi dotées d'un pouvoir supérieur aux romans pour promouvoir et faire partager le sentiment d'appartenance à Taiwan. D'autre part, malgré les points communs, il existe toutefois des divergences dans les représentations de Taiwan entre les films, entre les textes écrits, ainsi qu'entre les textes écrits et leurs adaptations. Mais ces différences ne sont pas dues à l'origine (continentale, taïwanaise ou autre) des auteurs, mais plutôt à leurs exigences esthétiques, à leurs différentes expériences de vie, ou aux politiques du gouvernement nationaliste qui se modifient le long des années. Nous observons, en outre, une évolution des représentations de Taiwan de

1978 à 1989 avec l'effacement progressif de la référence à « la Chine » et le renforcement de la référence à « Taiwan », quoiqu'il reste toutefois un nationalisme taïwanais qui n'est pas coupé de l'identité chinoise.

La sortie de *La Cité des douleurs* en 1989 marque en quelque sorte la fin de la vague des adaptations des années 1980. Mais pour autant est-ce que le cinéma a par la suite remplacé définitivement la littérature comme média principal pour représenter Taiwan et pour construire l'imaginaire national des Taïwanais ? C'est en fait le contraire qui s'est passé. L'impact des films du Nouveau Cinéma taïwanais et des adaptations s'est avéré éphémère. Car, le cinéma taïwanais est entré en déclin rapide à partir de la décennie 1990¹. Certes, les cinéastes continuent à tourner des films ayant pour sujet Taiwan et parmi eux, Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, et plus tard Tsai Ming-liang, réalisent des chefs-d'œuvre reconnus internationalement, mais les spectateurs taïwanais ont tout de même déserté les salles depuis une vingtaine d'années². De toute évidence, un cinéma qui attire peu de spectateurs n'est apte ni à forger ni à préserver un imaginaire national.

La littérature romanesque taïwanaise ne semble pas connaître un sort plus enviable. Malgré sa diversité et la création des œuvres majeures de Li Ang, de Zhu Tianxinn, ou de Zhu Tianwen, le paysage littéraire est devenu terne et l'ambiance morose. Le titre de l'article de Wang Haowei, « Shehui jieyan, fukan bengpan ? 社會解嚴，副刊崩盤？ (Levée de la loi martiale pour la société, effondrement pour les suppléments littéraires ?) » exprime l'inquiétude du milieu littéraire³. Il est difficile de ne pas voir dans la fermeture en 1989 du Café Astoria le

¹ Le nombre de films produits chute, de 82 films en 1990 à 33 en 1991 ; il ne reste que 18 films en 1996. (Voir : HUANG Ren 黃仁 et WANG Wei 王唯, *Taiwan dianying bainian shihua shang* 台灣電影百年史話上 (*One hundred years of Taiwan cinema Vol. 1*), Taipei, Zhonghua Yingpingren Xiehui, 2004, p. 233.

² Dans un entretien animé par Xiaoye 小野 (qui est le nom de plume de Li Yuan 李遠), Huang Zhiming 黃志明, le réalisateur du film thriller *Shuangtong* 雙瞳 (*Double vision/Pupilles doubles*) sorti en 2002, révèle que les films taïwanais ont généré moins de dix millions de dollars taïwanais de recettes en 2001 (XIAOYE 小野 et YANGGUANG WEISHI 陽光衛視, 2011, *Fangun ba, Taiwan dianying!* 翻滾吧, 台灣電影! (*Bascule ! le cinéma taïwanais*), Taipei, Maitian, p. 82). À titre indicatif, le budget initial de *Haijiao qi hao* 海角七號 (*Cape No. 4*) de 2008 est de vingt-cinq millions de dollars taïwanais (*Ibid.*, p. 86). Le succès commercial phénoménal de *Cape No. 4* (avec un total de 5,3 milliards de dollars taïwanais de recettes du 22 août au 12 décembre 2008. Voir : 2021, « *Haijiao qi hao* 海角七號 (*Cape No. 7*) », dans *Wikipedia* [en ligne], 29 mai 2021. URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B5%B7%E8%A7%92%E4%B8%83%E8%99%9F>. [Consulté 3 juillet 2021]) a fait naître une euphorie pour l'avenir du cinéma taïwanais (XIAOYE et YANGGUANG WEISHI, 2011, *Fangun ba, Taiwan dianying !*, *op. cit.*).

³ WANG Haowei 王浩威, 1997, « Shehui jieyan, fukan bengpan? 社會解嚴，副刊崩盤? (Levée de la loi martiale pour la société, effondrement pour les suppléments littéraires ?) » dans Yaxian 痙弦 et Chen Yizhi 陳義芝 (eds.), *Shijie Zhongwen baozhi fukan xue zong lun* 世界中文報紙副刊學綜論 (*Études des suppléments littéraires des journaux chinois dans le monde*), Taipei, Conseil national des Affaires, p. 232-247. Cet article de 1997 se montre rassurant pour l'avenir des suppléments littéraires, mais la réalité donnera plutôt raison aux pessimistes.

symbole de la fin d'une époque⁴. Dans son ouvrage de 2004, June Yip constate : « After enduring four decades of authoritarian rule by Chiang's Kuomintang, Taiwan now finds itself in a "golden age" that at last combines economic prosperity with the beginning of both cultural and political liberalization⁵. » Bien que l'on puisse effectivement se réjouir de voir, comme June Yip, « (...) spirited debates over social, cultural, and political matters in the newspapers, magazines, and other forms of public media ⁶ » et « a political rebirth unprecedented in Taiwanese history ⁷ », l'âge d'or culturel n'est donc pas vraiment arrivé plus de trois décennies après la levée de la loi martiale. Si le naufrage du cinéma taïwanais peut être expliqué en grande partie par les problèmes structurels de l'industrie cinématographique taïwanaise⁸, par la concurrence de la télévision et des vidéos que l'on peut acheter ou louer⁹, et par la nouvelle politique monétaire du gouvernement taïwanais favorisant l'importation sous la pression des États-Unis¹⁰, la traversée du désert du milieu littéraire taïwanais nous laisse perplexe.

Le plus troublant est sans doute la bipolarisation de la société taïwanaise depuis l'ère démocratique en raison de la divergence au sein de la population dans l'attitude à adopter face à la Chine populaire et dans le soutien du nativisme¹¹. On observe l'apparition d'une certaine violence verbale des Taïwanais de souche à l'égard des *waishengren* notamment dans le feu des batailles électorales. Les injures les plus fréquemment proférées sont : « Cochons de

⁴ Ce lieu de rencontre légendaire pour les littéraires et artistes taïwanais a été rouvert en 2004 et est devenu un site touristique.

⁵ YIP June, *Envisioning Taiwan : Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, op. cit., p. 87.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ L'ouvrage de Lu Feiyi nous renseigne beaucoup sur le rapport entre la production des films, leur distribution et l'exploitation des salles de cinéma à Taiwan (Voir : LU FEIYI, 1998, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)*, op. cit., p. 145-146, p. 253 et p. 332-333). Le système taïwanais, qui laisse les distributeurs de films dicter leur loi, débouche sur une course effrénée au profit immédiat. Depuis les années soixante, les salles de cinéma se multiplient dans les bourgs et les métropoles nouvellement créés et constituent des réseaux qui travaillent en exclusivité avec des sociétés de distribution spécifiques qui leur garantissent un approvisionnement régulier en films. Ce système caractéristique du milieu de cinéma taïwanais, joue en faveur de la société de distribution puisque c'est elle qui choisit le film à sortir dans « ses salles » et décide où, quand et pendant combien de temps le film sera projeté. Les réalisateurs comptent sur les sociétés de distribution pour la diffusion de leurs films et doivent se plier à la volonté de ces dernières. Quand le cinéma taïwanais cesse d'être rentable à partir de la fin des années quatre-vingt, les entreprises taïwanaises tournent le dos aux films locaux pour investir dans des productions hongkongaises et portent ainsi le coup de grâce à l'industrie cinématographique taïwanaise agonisante.

⁹ *Ibid.*, p. 372-379.

¹⁰ Afin de réduire l'important excédent dans le commerce avec les États-Unis, le gouvernement taïwanais est contraint d'assouplir la politique concernant les devises étrangères et d'apprécier le dollar taïwanais vis-à-vis du dollar américain. La conséquence de la mesure sur le cinéma taïwanais est que les entrepreneurs sont incités à investir de l'argent dans l'importation des films hollywoodiens au détriment de la production des films locaux beaucoup moins profitables. *Ibid.*, p. 320-321.

¹¹ On parle généralement du conflit entre « les Bleus » et « les Verts ». Alors que le bleu est la couleur des sympathisants du KMT et de ses alliés, le vert est la couleur du drapeau du DPP et représente ainsi les Taïwanais proches de ce parti.

waishengren, rentrez chez vous en rampant ! » ou « Cochons de Chinois, rentrez chez vous en rampant »¹². On reproche souvent aux *waishengren* de ne pas considérer Taiwan comme leur *jia* (« foyer », « maison de famille ») et de ne pas savoir parler les langues qu'utilisent les Taïwanais de souche, surtout le hoklo¹³. C'est ce que montre Zhu Tianxin dans sa nouvelle « Wo jide 我記得 (Je m'en souviens) »: lors d'une campagne électorale, le héros de la nouvelle s'insurge contre les auditeurs qui demandent que les discours se fassent en mandarin et non en hoklo : « Ça fait trente ans que vous êtes arrivés à Taiwan et vous ne comprenez toujours pas le taïwanais ! ». ¹⁴ La scène n'est pas seulement le fruit de l'imagination de la romancière, loin de là. La scène la plus célèbre reste celle qui s'est déroulée en 1990, en pleine session parlementaire, quand Dai Zhenyao 戴振耀, un député de l'opposition qui insistait pour s'adresser en hoklo au premier ministre de l'époque, Hao Bocun 郝柏村, a critiqué ce dernier pour son incapacité à comprendre une « langue taïwanaise ». ¹⁵ La prétendue volonté de la communauté *waishengren* de rester « entre soi » et le sentiment des enfants des villages de garnison de vivre « comme dans un pays étranger » évoqués dans la préface de Su Weizhen citée plus haut¹⁶, confirment en quelque sorte la critique des Taïwanais de souche quant au refus ou à la difficulté des *waishengren* à s'intégrer à la société locale. Les *waishengren* sont soupçonnés, par ailleurs, de mépriser les Taïwanais de souche.

Ce phénomène de bipolarisation se retrouve également parmi les Taïwanais de souche. Même un écrivain de littérature *xiangtu* aussi illustre que Huang Chunming a essuyé des injures de la part d'un militant nativiste. L'écrivain faisait une conférence au Musée de la Littérature taïwanaise à Tainan le 24 mai 2011 pour exprimer sa désapprobation quant à l'utilisation du hoklo comme langue écrite et à l'enseignement du hoklo. Jiang Weiwen 蔣為文, un professeur de littérature taïwanaise, a perturbé son discours en montrant une pancarte disant « Il est

¹² Voir : CORCUFF Stéphane, *Une identification nationale plurielle : Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1988-1997*, op. cit., p. 69-71. Même si la « violence verbale » sur l'internet ne reflète pas fidèlement la réalité que vit la population dans sa vie quotidienne, la fréquence de la phrase « *waishengzhu gun huiqu* » (« Cochons de *waishengren*, rentrez chez vous en rampant ») répertoriée par le moteur de recherche de Google reste un indice révélateur : notre recherche du 22 septembre 2018 dans Google avec la phrase en caractères chinois traditionnels utilisés à Taiwan a abouti à une liste de 95200 résultats.

¹³ Voir : CORCUFF Stéphane, *Une identification nationale plurielle : Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1988-1997*, op. cit., p. 69-71.

¹⁴ ZHU Tianxin (T'ien-hsin) 朱天心, « Wo jide 我記得 (Je m'en souviens) » dans *Wo jide 我記得 (Je m'en souviens)*, Taipei, Lianhe wenzue, 2001, p. 49-50.

¹⁵ L'incident est décrit dans CHEN Zengzhi 陳增芝, « Yao bo xinshu shidu. Hanwei muyu zunyan ! Guohui diantang Taiyu zhixun di-yi ren 耀伯新書試讀. 捍衛母語尊嚴 ! 國會殿堂台語質詢第一人 (Présentation du nouveau livre de l'Oncle Yao. Défendre la dignité de la langue maternelle ! Le premier député qui intervient en taïwanais au Parlement) », *Newtalk Xinwen Newtalk 新聞 (Journal Newtalk)* [en ligne], 22 octobre 2017. URL : <https://newtalk.tw/news/view/2017-10-22/101193> . [Consulté le 5 juillet 2021].

¹⁶ SU Weizhen, « Juancun de jintou », art. cité, p. 7. (Voir *supra* p. 141.)

honteux pour un écrivain taïwanais d'écrire dans la langue de la Chine et non dans la langue de Taiwan¹⁷.»

La virulence de l'affrontement entre les deux camps ne s'est pas atténuée avec le temps. Lorsque la pandémie du Covid-19 s'est mise à sévir dans l'île au printemps 2021, non seulement on n'a vu ni réconciliation ni solidarité se dessiner entre les concurrents politiques appuyés par leurs supporteurs, mais encore l'animosité envers les adversaires a atteint son plus haut point, notamment sur les réseaux sociaux¹⁸. Benedict Anderson note « (...), for most ordinary people of whatever class the whole point of the nation is that it is interestless. Just for that reason, it can ask for sacrifices¹⁹. » Face à la crise la plus grave que Taiwan a connue depuis des décennies, une partie de la population ne semble pas marquée par le désintéressement : les politiciens ne pensent qu'à leur élection, leurs partisans se jettent à corps perdu dans des chasses aux sorcières... Pour cette partie de la population, « l'Autre » ne renvoie les « non-Taïwanais » ; la société taïwanaise se divise désormais en « les nôtres » et « les leurs ». De cette manière, peut-on encore de parler de Taiwan comme une communauté imaginée dans le sens de Anderson ?

Comment en est-on arrivé là ? Par quels moyens les Taïwanais poursuivront-ils la construction d'un imaginaire national commun à tous ? Ou même, y parviendront-ils ? Pourquoi *Cape No. 7* n'a-t-il pas réussi de relancer le processus ? Peut-être les représentations de Taiwan à la télévision pourraient-elles fournir des pistes de réflexions. En effet, bien que les adaptations cinématographiques ne séduisent visiblement plus, la télévision s'est mise de son

¹⁷ L'incident est décrit dans MENG Qingci 孟慶慈 et HONG Ruiqin 洪瑞琴, « Huang Chunming lun Taiyuwen. Chengda jiaoshou tiguang 黃春明論台語文. 成大教授踢館 (Huang Chunming parle de la langue taïwanaise. Un professeur de l'Université Chengong le défie) », *Ziyou Shibao dianzibao* 自由時報電子報 (*Liberty Times Net*) [en ligne], 26 mai 2011. URL : <https://news.ltn.com.tw/news/politics/paper/495518> . [Consulté le 26 mars 2016].

¹⁸ Par exemple, Ko Wen-je (Ke Wenzhe) 柯文哲, l'actuel maire de Taipei, considéré comme opposant influent de la Présidente Tsai Ing-wen 蔡英文 et prétendant sérieux à la plus haute fonction de l'État, a subi des attaques acerbes de la part des supporteurs de madame Tsai dans les médias et dans les réseaux sociaux pour sa gestion de la crise sanitaire, pourtant rigoureuse. Un jour, face aux accusations de l'animatrice de télévision Zhou Yukou 周玉蔻, tout en les réfutant, le maire a reproché au gouvernement central d'avoir acheté des animateurs de télévision pour influencer l'opinion publique. D'après Ko, ces derniers, dont Zhou Yukou, finissaient par devenir incontrôlables. Pour illustrer cette idée, Ko Wen-je a utilisé une image : au début, le chien remuait la queue, puis la queue remuait le chien, et un jour, même si on lui coupait la queue et qu'elle tombait sur le sol, elle remuait toute seule. Il faut savoir qu'en chinois, pour évoquer un flagorneur, un « lèche-bottes », on le compare à un chien qui remue la queue.

Voir : LIN Liyu 林麗玉, « Zhou Yukou bao quezhen da Ke 周玉蔻爆確診打柯 (Zhou Yukou attaque Ko avec un scoop sur les chiffres de condamnation) », *Lianhe xinwenwang* 聯合新聞網 (*United Daily News*) [en ligne], 30 juin 2021. URL : <https://udn.com/news/story/6656/5568756> . [Consulté le 9 juillet 2021].

¹⁹ ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, op. cit., p. 144.

côté à adapter des romans depuis le milieu des années quatre-vingt²⁰, quoique avec un choix d'œuvres plus restreint et en plus petite quantité. Une grande partie des textes écrits adaptés à la télévision a déjà été portée sur grand écran une voire deux fois dans les années précédentes. Dans la liste se trouvent quelques œuvres de notre corpus : *Un navire dans l'immensité de l'océan* en 2000, « Un char à bœufs pour dot » en 2001, « Fleur d'amour solitaire » en 2005 et *La Source* en 2010. La comparaison des représentations de Taiwan dans les différentes adaptations d'une même œuvre pourrait sans doute enrichir notre compréhension du nationalisme taïwanais. Enfin, qu'est-ce que le cas particulier de Taiwan apporte à notre connaissance de l'imaginaire national ? Ce seront les sujets des futures études.

²⁰ La série télévisée qui a adapté le roman *Jidu xiyang hong* de Qiongyao en 1986 a connu un succès retentissant. Dès lors, les romans de l'écrivain ont été adaptés à la télévision l'un après l'autre.

Bibliographie¹

I. Œuvres étudiées

Textes écrits

Bai Xianyong, « Fleur d'amour solitaire » dans *Gens de Taipei*, traduit par André Lévy, Arles, Jacques Picquier, 2000, p. 147-164.

Bai Xianyong 白先勇, « Gulianhua 孤戀花 (Fleur d'amour solitaire) » dans *Taibeiren 台北人 (Gens de Taipei)*, Taipei, Erya, 2002, p. 143-161.

Chu T'ien-wen (Zhu Tianwen), « L'histoire de Petit Pi (Xiao Bi de gushi) », *Les Temps Modernes*, traduit par Angel Pino, 2005, n° 630-631, p. 190-203.

Chu Tien-wen et Wu Nien-jen, 2015, *La Cité des douleurs*, traduit par Gwennaël Gaffric, Paris, L'Asiathèque, 2015.

Huang Chunming (Hwang Chun-ming) 黃春明, « Erzi de da wan'ou 兒子的大玩偶 (La Grande poupée du fils) » dans *Erzi de da wanou 兒子的大玩偶 (La Grande poupée du fils)*, Taipei, Huangguan, 2000, p. 10-39.

Huang Chunming 黃春明, « Pingguo de ziwei 蘋果的滋味 (Le Goût des pommes) » dans *Erzi de da wanou 兒子的大玩偶 (La Grande poupée du fils)*, Taipei, Huangguan, 2000, p. 42-73.

Huang Chunming 黃春明, « Xiao Qi de na ding maozi 小琪的那頂帽子 (Le Chapeau de Xiaoqi) » dans *Erzi de da wanou 兒子的大玩偶 (La Grande poupée du fils)*, Taipei, Huangguan, 2000, p. 76-112.

Huang Chunming (Hwang Chun-ming) 黃春明, « Kan hai de rizi 看海的日子 (Les jours passés à regarder la mer) » dans *Kan hai de rizi 看海的日子 (Les jours passés à regarder la mer)*, Taipei, Lianjing, 2009, p. 11-75.

Huang Chun-ming, *The Taste of Apples*, traduit par Howard Goldblatt, Columbia University Press, 2010.

Hwang Chun-ming (Huang Chunming), « Le Chapeau de Hsiao-Chi » dans *J'aime Mary*, traduit par Matthieu Kolatte, Paris, Bleu de Chine Gallimard, 2014, p. 155-198.

¹ La bibliographie se divise en huit sections. Une étude interdisciplinaire embrasse une grande diversité de connaissances. De peur de multiplier les sous-sections et afin de simplifier la recherche des documents dans la bibliographie, nous nous en tenons à un système de regroupement « lâche » concernant les ouvrages de recherche auxquels se réfère cette étude. Les ouvrages abordant les littératures chinoise, hongkongaise et taïwanaise se trouvent dans la section VI. Cette solution nous évite de devoir trancher des questions du type : la littérature taïwanaise est-elle chinoise ? Bai Xianyong est-il écrivain chinois ou taïwanais ? etc. La difficulté de savoir si certains films tournés avant 1990 sont taïwanais ou hongkongais est encore plus grande pour des raisons que nous exposons dans l'étude. Dans la section VII sont donc mentionnés les ouvrages portant sur le cinéma chinois, hongkongais et taïwanais et les adaptations. Les autres ouvrages sur la Chine, Hong Kong et Taiwan se trouvent dans la section VIII. Tous les autres ouvrages qui ne portent pas spécifiquement sur la Chine, sur Hong Kong, ou sur Taiwan, sont classés dans la section V, « Ouvrages généraux ». La liste des mémoires et des thèses consultés est quant à elle non exhaustive en raison du grand nombre de documents utilisés dont certains ne servent à fournir qu'une information très spécifique pour notre étude. Les références de ces derniers sont bien entendu précisées dans les notes en bas de page.

- Hwang Chun-ming, « Le Goût des pommes » dans *J'aime Mary*, traduit par Matthieu Kolatte, Paris, Bleu de Chine Gallimard, 2014, p. 83-119.
- Hwang Chun-ming, « La Grande poupée de son fils » dans *J'aime Mary*, traduit par Matthieu Kolatte, Paris, Bleu de Chine Gallimard, 2014, p. 121-153.
- Kuling 苦苓, *Xiaoyuan dang'an* 校園檔案 (*Dossiers du campus*), Taipei, Qianwei, 1985.
- Liao Huiying 廖輝英, « Youma caizi 油蔴菜籽 (Graines de sésame) » dans *Youma caizi* 油蔴菜籽 (*Graines de sésame*), Taipei, Huangguan, 1983, p. 10-44.
- Wang Benhu 汪笨湖, « Chui guchui, yi chui dao caodui 吹鼓吹，一吹到草堆 (Le Joueur de suona) » dans *Luoshan feng* 落山風 (*Vent du nord*), Taichung, Chenxing, 1987, p. 49-88.
- Wang Benhu 汪笨湖, « Yinjian xiangma 陰間響馬 (Brigands des ténèbres) » dans *Luoshan feng* 落山風 (*Vent du nord*), Taichung, Chenxing, 1987, p. 118-130.
- Wang Xiangqi 王湘琦, « Meiluan toujia 沒卵頭家 (Boss Noballs) » dans *Meiluan toujia* 沒卵頭家 (*Boss Noballs*), Taipei, Linghe wenzue, 1990, p. 3-32.
- Wang Zhenhe 王禎和, « Jiazhuang yi niuche 嫁妝一牛車 (Un char à bœufs pour dot) » dans *Jiazhuang yi niuche* 嫁妝一牛車 (*Un char à bœufs pour dot*), Taipei, Hongfan, 1993, p. 71-97.
- Wang Zhenhe, « Un char à bœufs pour dot » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *Le cheval à trois jambes. Anthologie historique de la prose romanesque taïwanaise moderne*, traduit par Sonia Au Ka-lai et Gérard Henry, Paris, You Feng, 2016, p. 289-332.
- Wu Nianzhen (Wu Nien-jen) 吳念真 et Zhu Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文, *Beiqing chengshi* 悲情城市 (*La Cité des douleurs*), Taipei, Sansan shufang, 1989.
- Xiao Lihong (Hsiao Li-hung) 蕭麗紅, *Guihua Xiang* 桂花巷 (*Rue des Osmanthes*), Taipei, Lianjing, 1977.
- Xiao Sa 蕭颯, *Xiafei zhi jia* 霞飛之家 (*La Maison de l'avenue Joffre*), Taipei, Lianjing, 1981.
- Yang Qingchu 楊青矗, « Zaishinan 在室男 (Puceau) » dans *Zaishinan* 在室男 (*Puceau*), Taipei, Dunli, p. 151-188. Zhang Yi 張毅, *Yuan* 源 (*La Source*), Taipei, Taiwan Xinhengbao, 1978.
- Zhang Yi 張毅, *Yuan* 源 (*La Source*), Taipei, Maotouying, 2010.
- Zheng Fengxi 鄭豐喜, *Wangyang zhong de yi tiao chuan* 汪洋中的一條船 (*Un navire dans l'immensité de l'océan*), Taichung, Zhurenweng, 1990.
- Zhu Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文, « An'an de jiaqi 安安的假期 (Vacances de An'an) » dans *Yanxia zhi du* 炎夏之都 (*La capitale de la canicule*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 59-76.
- Zhu Tianwen 朱天文, « Beiqing chengshi fenchang juben 悲情城市分場劇本 (Séquenceur) » dans *Zuihao de shiguang* 最好的時光 (*La meilleure époque*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 40-74.
- Zhu Tianwen 朱天文, « Xiao Bi de gushi 小畢的故事 (L'Histoire de Petit Bi) » dans *Zuihao de shiguang* 最好的時光 (*La meilleure époque*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 8-14.
- Zhu Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文 et Wu Nianzhen (Wu Nien-jen) 吳念真, *Lianlian fengchen : yi bu dianying de kaishi dao wancheng* 戀戀風塵，一部電影的開始到完成 (*Poussières dans le vent, un film, de son début à son achèvement*), Taipei, Yuanliu, 1992.

Zhu Tianxin (Chu T'ien-hsin) 朱天心, « Lüzhuyin 綠竹引 (Bambou vert) » dans *Fangzhou shang de rizi* 方舟上的日子 (*Les jours passés dans l'arche*), Taipei, Shibao, 1992, p. 184-220.

Films²

Cai Yangming 蔡揚名, *Cuowu de di-yi bu* 錯誤的第一步 (*Premier faux pas*), Hongyang, 1979.

Cai Yangming (Tsai Yang-Ming) 蔡揚名, *Zaishinan* 在室男 (*Puceau*), Feiteng, 1984.

Chen Kunhou 陳坤厚, *Xiao Bi de gushi* 小畢的故事 (*L'Histoire de Petit Bi*), CMPC, 1983.

Chen Kunhou 陳坤厚, *Guihua Xiang* 桂花巷 (*Rue des Osmanthes*), CMPC, 1987.

Chen Yaoqi (Chen Yao-chi) 陳耀圻, *Yuan* 源 (*La Source/Les Pionniers*), CMPC, 1980.

He Ping 何平 (Ho Ping) et Li Daoming (Lee Daw-ming) 李道明, *Yinjian xiangma/Chui guchui* 陰間響馬/吹鼓吹 (*The Digger/Le Joueur de suona*), CMPC, 1988.

Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, *Dongdong de jiaqi* 冬冬的假期 (*Un été chez grand-père*), Wanbaolu, 1984.

Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, *Beiqing chengshi* 悲情城市 (*La Cité des douleurs*), Era International, 1989.

Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, Zeng Zhuangxiang (Tseng Chuang Hsiang) 曾壯祥 et Wan Ren (Wan Jen) 萬仁, *Erzi de da wan'ou* 兒子的大玩偶 (*L'Homme-sandwich/La grande poupée du fils*), CMPC, 1983.

Li Xing (Li Hsing ou Lee Hsing) 李行, *Wangyang zhong de yi tiao chuan* 汪洋中的一條船 (*Un navire dans l'immensité de l'océan*), CMPC, 1978.

Lin Qingjie (Lin Ching-Jie) 林清介, *Gulianhua* 孤戀花 (*Fleur d'amour solitaire*), Xinyicheng, 1985.

Lin Qingjie 林清介, *Xiaoyuan dang'an* 校園檔案 (*Dossiers du campus*), Qunlong, 1985.

Wan Ren 萬仁, *Youma caizi* 油麻菜籽 (*Graines de sésame*), Wangbaolu/Mingyi, 1984.

Wang Tong 王童, *Kan hai de rizi* 看海的日子 (*Les jours passés à regarder la mer*), Mengtaiqi, 1983.

Xu Jinliang (Shu Chin-Liang) 徐進良, *Meiluan toujia* 沒卵頭家 (*Boss Noballs*), CMPC, 1989.

Zhang Meijun (Chang Mei-Chun) 張美君, *Jiazhuang yi niuche* 嫁妝一牛車 (*Un char à bœufs pour dot*), Mengtaiqi, 1984.

Zhang Yi (Chang Yi) 張毅, *Wo zheyang guo le yisheng* 我這樣過了一生 (*C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie*), CMPC, 1985.

² Pour les sociétés de production des films, nous nous référons de manière générale à l'ouvrage en deux volumes de HUANG Ren 黃仁 et WANG Wei 王唯, *Taiwan dianying bainian shihua* 台灣電影百年史話 (*One hundred years of Taiwan cinema*), Taipei, Zhonghua Yingpingren Xiehui, 2004.

II. Autres œuvres³

Textes écrits

Bai Xianyong 白先勇, *Niezi 孽子 (Garçons de cristal)*, Taipei, Yuanjing, 1983.

Bai Xianyong 白先勇, *Taibeiren 台北人 (Gens de Taipei)*, Taipei, Erya, 1983.

Bai Xianyong 白先勇, *Yuqing sao 玉卿嫂 (Madame Jade)*, Taipei, Yuanjing, 1985.

Bai Xianyong, *Enfance à Guilin*, traduit par Francis Marche et Kong Rao Yu, Aix-en-Provence, Alinéa, 1987.

Bai Xianyong, *Garçons de cristal*, traduit par André Lévy, Paris, Flammarion, 1995.

Bai Xianyong, *Gens de Taipei*, traduit par André Lévy, Arles, Jacques Picquier, 2000.

Chen Yingzhen (Ch'en Ying-Chen) 陳映真, « Jiangjun zu 將軍族 (Les Généraux) » dans 我的弟弟康雄, Taipei, Hongfan, 2001, p. 181-202.

Ch'en Ying-Chen (Chen Yingzhen), *L'île verte*, Paris, Bleu de Chine, 2000.

Chu Hsi-ning (Zhu Xining), Chu T'ien-hsin (Zhu Tianxin) et Chu T'ien-wen (Zhu Tianwen), *Le dernier train pour Tamsui : et autres nouvelles. Anthologie de la famille Chu*, Paris, C. Bourgois, 2004.

Chu T'ien-hsin (Zhu Tianxin), « A mes frères du village de garnison » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *A mes frères du village de garnison : anthologie de nouvelles taiwanaises contemporaines*, traduit par Olivier Bialais, Paris, Bleu de Chine, 2001, p. 93-129.

Guo Zheng 郭箏, « Hao ge qiaoketian 好個蹺課天 » dans 一九八四年台灣小說選, Taipei, Qianwei, 1985, p. 1-42.

Hsiao Li-hung (Xiao Lihong), *A Thousand Moons on a Thousand Rivers*, traduit par Michelle Wu, New York, Columbia University Press, 2000.

Huang Chunming 黃春明, *Erzi de da wan'ou 兒子的大玩偶 ((La Grande poupée du fils)*, Taipei, Huangguan, 2000.

Hwang Chun-ming, « Sayonara, au revoir ! », *Paris-Pékin*, traduit par Michel Roy et traduit par Michelle Roques, 1979, n° 2, p. 119-134.

Hwang Chun-ming 黃春明, « Shayonala, zaijian 沙啞娜啦, 再見, (Sayonara, au revoir) » dans Shayonala, zaijian 沙啞娜啦, 再見, (*Sayonara, au revoir*), Taipei, Lianhe wenzue, 2009, p. 9-73.

Hwang Chun-ming (Huang Chunming), *J'aime Mary*, traduit par Matthieu Kolatte, Paris, Bleu de Chine Gallimard, 2014.

Kuling 苦苓, « Xiang wo juancun de dixiongmen 想我眷村的弟兄們 (A mes frères du village de garnison) » dans Su Weizhen 蘇偉貞 (ed.), *Taiwan juancun xiaoshuo xuan 台灣眷村小說選 (Choix de nouvelles taiwanaises des villages de garnison)*, Taipei, Eryu Wenhua, 2004, p. 89-101.

Lan Bozhou 藍博洲, *Huangmache zhi ge 幌馬車之歌 (Chant du chariot bâché)*, Taipei, Shibao Wenhua, 1991.

³ La liste des œuvres consultées n'est pas exhaustive.

- Li Ang 李昂, « Anye 暗夜 » dans *Jinse de Anye 禁色的暗夜*, Taipei, Huangguan, 1999, p. 147-271.
- Liao Huiying 廖輝英, *Buguilu 不歸路 (Non-retour)*, Taipei, Lianjing, 1983.
- Liao Huiying 廖輝英, *Youma caizi 油蔴菜籽 (Graines de sésame)*, Taipei, Huangguan, 1983.
- Liao Huiying 廖輝英, « Jinye weiyu 今夜微雨 (Bruine nocturne) » dans *Jinye weiyu 今夜微雨*, Taipei, Lianjing, 1986, p. 1-96.
- Pino Angel et Rabut Isabelle (eds.), *À mes frères du village de garnison : anthologie de nouvelles taiwanaises contemporaines*, Paris, France, Bleu de Chine, 2001.
- Pino Angel, Rabut Isabelle, Au Ka-lai Sonia, Chen Mélie, Chou Tan-Ying, Henry Gérard et Malo-Masuda Charlotte, *Le petit bourg aux papayers*, Paris, You-Feng, 2016.
- Pino Angel, Rabut Isabelle, Yuan Qiongqiong, Pinglu, Su Weizhen, Zhu Tianwen, Chu T'ien-hsin, Chang Ta-ch'un, Husluman Vava, Luo Yijun, Ji Dawei, Shuo-Wen Chen, Duchâtel Mathieu, Guyvallet Jacqueline, Malo-Masuda Charlotte, Péchenart Emmanuelle et Shao Baoqing, *Félix s'inquiète pour le pays*, Paris, You Feng, 2018.
- Qidengsheng 七等生, « Jie hun 結婚 (Se marier) » dans *Jiangju 僵局*, Taipei, Yuanjing, 2003, p. 49-68.
- Qiongyao 瓊瑤, *Caiyun fei 彩雲飛*, Taipei, Huangguan, 1993.
- Qiongyao 瓊瑤, *Hai'ou fei chu 海鷗飛處*, Taipei, Huangguan, 1993.
- Qiongyao 瓊瑤, *Ji du xiyang hong 幾度夕陽紅 (Le temps passé)*, Taipei, Chunguang, 2018.
- Qiongyao 瓊瑤, *Tingyuan shenshen 庭院深深 (Les cours profondes)*, Taipei, Chunguang, 2018.
- Su Weizhen 蘇偉貞 (ed.), *Taiwan juancun xiaoshuo xuan 台灣眷村小說選 (Choix de nouvelles taiwanaises des villages de garnison)*, Taipei, Eryu Wenhua, 2004.
- Wang Benhu 汪笨湖, *Luoshan feng 落山風 (Vent du nord)*, Taichung, Chenxing, 1987.
- Wang Benhu 汪笨湖, « Luoshan feng 落山風 (Vent du nord) » dans *Luoshan feng 落山風 (Autumn Tempest)*, Taichung, Chenxing, 1987.
- Wang Tuo 王拓, *Jinshui shen 金水孀 (Tante Jinshui)*, Taipei, Jiuge, 2001.
- Wang Zhenhe 王禎和, *Meiren tu 美人圖 (Portraits des américanophiles)*, Taipei, Hongfan, 1982.
- Wang Zhenhe 王禎和, *Meigui meigui wo ai ni 玫瑰玫瑰我愛你 (Rose, rose, je t'aime)*, Taipei, Yuanjing, 1984.
- Wang Zhenhe 王禎和, *Jiazhuang yi niuche 嫁妝一牛車 (Un char à bœufs pour dot)*, Taipei, Hongfan, 1993.
- Wang Xiangqi 王湘琦, *Meiluan toujia 沒卵頭家 (Boss Noballs)*, Taipei, Linghe wenxue, 1990.
- Wu Jinfa 吳錦發, « Chunqiu chashi 春秋茶室 (Salon de thé Printemps-Automne) » dans *Qingchun san bu qu 青春三部曲*, Taipei, Lianhe wenxue, 2005.
- Wu Xianghui 吳祥輝, *Jujue Liankao de xiaozi 拒絕聯考的小子 (Celui qui boudait le Liankao)*, Taipei, Yuanliu, 1975.
- Wu Xianghui 吳祥輝, *Duanzhi shaonian 斷指少年 (L'Adolescent au doigt coupé)*, Taipei, Yuanliu, 1978.

- Wu Zhuoliu 吳濁流, *Yaxiya de gu'er* 亞細亞的孤兒 (*Orphelins de l'Asie*), Taipei, Yuanjing, 1980.
- Xiao Lihong (Hsiao Li-hung) 蕭麗紅, *Qian jiang you shui qian jiang yue* 千江有水千江月 (*Mille fleuves, mille lunes*), Taipei, Lianjing, 1981.
- XIAO Lihong (Hsiao Li-hung) 蕭麗紅, *Baishui Hu chunmeng* 白水湖春夢 (*Rêves printaniers au Lac de l'Eau blanche*), Taipei, Lianjing, 1996.
- Hsiao Li-hung, *A Thousand Moons on a Thousand Rivers*, traduit par Michelle Wu, New York, Columbia University Press, 2000.
- Xiao Sa 蕭颯, « Gei qianfu de yi feng xin 給前夫的一封信 (Une lettre à mon ex) » dans *Weiliang de ai* 唯良的愛 (*L'Amour de Weiliang*), Taipei, Jiuge, 1986.
- Xiao Sa 蕭颯, *Weiliang de ai* 唯良的愛 (*L'Amour de Weiliang*), Taipei, Jiuge, 1986.
- Xiao Sa 蕭颯, « Wo er Hansheng 我兒漢生 (Mon fils Hansheng) » [1981] dans *Wo er Hansheng* 我兒漢生 (*Mon fils Hansheng*), Taipei, Jiuge, 2005, p. 79-109.
- Xiao Sa 蕭颯, *Xiaozhen yisheng de aiqing* 小鎮醫生的愛情 (*L'Amour d'un médecin de petite ville*), Taipei, Erya, 2015.
- Xiaohe 小赫, « An'an de zangli 安安的葬禮 » dans *Qi jiaoshou* 祈教授 (Professeur Qi), Taipei, Linbai, 1978, p. 119-132.
- Xiaoye 小野 (de son vrai nom Li Yuan 李遠), « Heipi yu Baiya 黑皮與白牙 » dans *Heipi yu Baiya* 黑皮與白牙, 2^e éd., Taipei, Yuanliu, 1989.
- Xiaoye 小野, *Qingtianjiu* 擎天鳩, Taipei, Wenhao, 1978.
- Xiaoye 小野, *Ningjinghai* 寧靜海, Taipei, Wenhao, 1979.
- Yang Qingchu 楊青矗, *Zaishinan* 在室男 (*Puceau*), Taipei, Dunli.
- Yangshu 羊恕, « Daowen 刀瘟 » dans *Daowen* 刀瘟, Taipei, Yuanliu, 1989, p. 129-172.
- Yuan Qionqiong 袁瓊瓊, *Jinsheng yuan* 今生緣 (*Les rencontres prédestinées de cette vie*), Taipei, Lianhe wenzue, 1990.
- Zhong Lihe 鍾理和, « Un couple uni dans la misère » dans Isabelle Rabut et Angel Pino (eds.), *Le Cheval à trois jambes. Anthologie historique de la prose romanesque taïwanaise moderne*, traduit par Sandrine Marchand, Paris, You Feng, 2016, p. 27-50.
- Zhong Ling 鍾玲, « Da lunhui 大輪迴 » dans *Dalunhui* 大輪迴, 2^e éd., Taipei, Jiuge, 1998, p. 25-53.
- Zhong Zhaozheng 鍾肇政, *Lu Binghua* 魯冰花, Taipei, Yuanjing, 2004.
- Zhu Tianwen 朱天文, « Niluohe nü'er 尼羅河女兒 » dans *Shijimo de huali* 世紀末的華麗, Taipei, Sansan / Yuanliu, 1990, p. 29-48.
- Zhu Tianwen 朱天文, *Huangren shouji* 荒人手記 (*Notes of a Desolate Man*), Taipei, Shibao, 1997.
- Zhu Tianwen 朱天文, *Wuyan* 巫言 (*Paroles de sibylle*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2007.
- Zhu Tianwen 朱天文, *Chuanshuo* 傳說 (*Légendes*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008.
- Zhu Tianwen 朱天文, *Danjiang ji* 淡江記 (*Souvenirs de Tamkang*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008.

Zhu Tianwen 朱天文, *Huangjin mengshi zhi shu* 黃金盟誓之書 (*Le Livre des Promesses en or*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008.

Zhu Tianwen 朱天文, *Shiji mo de huali* 世紀末的華麗 (*La Splendeur de la fin du siècle*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008.

Zhu Tianwen 朱天文, « Yidian bu zai 伊甸不再 (Plus de paradis) » dans *Yanxia zhi du* 炎夏之都 (*La Capitale de la canicule*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008.

Zhu Tianwen 朱天文, *You suosi, nai zai dahai nan* 有所思, 乃在大海南 (*Celui qui me manque se trouve au sud de la mer*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008.

Zhu Tianxin 朱天心, *Xiang wo juancun de xiongdimen* 想我眷村的兄弟們 (*A mes frères du village de garnison*), Taipei, Maitian, 1992.

Zhu Tianxin 朱天心, « Xiang wo juancun de xiongdimen 想我眷村的兄弟們 (*A mes frères du village de garnison*) » dans *Xiang wo juancun de xiongdimen* 想我眷村的兄弟們 (*A mes frères du village de garnison*), Taipei, Maitian, 1992, p. 73-99.

Zhu Tianxin 朱天心, « Tian liang hao ge qiu 天涼好個秋 » dans *Fangzhou shang de rizi* 方舟上的日子, Taipei, Lianjing, 2001.

Zhu Tianxin 朱天心, *Wo jide* 我記得 (*Je m'en souviens*), Taipei, Lianhe wenxue, 2001.

Zhu Tianxin 朱天心, « Wo jide 我記得 (*Je m'en souviens*) » dans *Wo jide* 我記得 (*Je m'en souviens*), Taipei, Lianhe wenxue, 2001, p. 44-67.

Zhu Weicheng 朱偉誠 (ed.), *Taiwan tongzhi xiaoshuo xuan* 台灣同志小說選 (*Sélection de nouvelles gays taïwanaises*), Taipei, Eryu Wenhua, 2005.

Zhu Xining 朱西甯, *Poxiao shifen* 破曉時分, Taipei, Sansan, 1979.

Shiyi ge nüren 十一個女人 (*Onze femmes*), Taipei, Erya, 1981.

Films

Bai Jingrui 白景瑞, *Jia zai Taibei* 家在台北 (*Taipei mon foyer*), 1969.

Bai Jingrui 白景瑞, *Zaijian Alang* 再見阿郎 (*Au revoir Alang !*), 1970.

Bai Jingrui (Pai Ching-Jui) 白景瑞, *Jin daban de zuihou yi ye* 金大班的最後一夜 (*La Dernière nuit de Madame Jin*), 1984.

Cao Ruiyuan 曹瑞原, *Qingchun hudie gulianhua* 青春蝴蝶孤戀花 (*Jeunesse, papillons, fleur d'amour solitaire*), 2005.

Chen Kunhou 陳坤厚, *Zui xiangnian de jijie* 最想念的季節 (*Ma saison préférée/My Favorite Season*), 1985.

小爸爸的天空, Sanyi

Chen Yuxun 陳玉勳, *Redai yu* 熱帶魚 (*Poissons tropicaux*), 1995.

Dan Hanzhang 但漢章, *Yuannü* 怨女 (*Une femme amère*), 1988.

Huang Yushan 黃玉珊, *Luoshan feng* 落山風 (*The Cave of Desire ou Autumn Tempest*), 1988.

Ke Yizheng (Ko Yi-cheng) 柯一正, *Wo ai Mali* 我愛瑪麗 (*I Love Mary*), 1984.

Li Xing 李行, *Jie tou xiang wei* 街頭巷尾 (*Our Neighbors*), 1963.

- Li Xing 李行, *Yang ya renjia* 養鴨人家 (*Éleveurs de canards*), 1964.
- Lin Qingjie 林清介, *Yi ge wenti xuesheng* 一個問題學生 (*Un élève difficile*), 1980.
- Song Cunshou (Song Chun-So) 宋存壽, *Tingyuan shenshen* 庭院深深 (*Les cours profondes*), 1971.
- Wan Ren 萬仁, *Xibie hai'an* 惜別海岸 (*Farewell to the Channel*), 1987.
- Wang Tong 王童, *Daocaoren* 稻草人 (*Strawman*), 1987.
- Xu Jinliang 徐進良, *Jujue Liankao de xiaozhi* 拒絕聯考的小子 (*Celui qui boudait le Liankao*), 1979.
- Xu Jinliang 徐進良, *Xianghuo* 香火 (*Gong with Honor/L'encens*), 1979.
- Yang Edward 楊德昌, *Kongbu fenzi* 恐怖份子 (*The Terrorizer*), 1986.
- Ye Jinsheng 葉金勝, *Shayonala, zaijian* 沙啞娜啦, 再見, (*Sayonara, au revoir*), 1985.
- Yu Kanping 虞戡平, *Niezi* 孽子 (*Garçons de cristal*), 1986.
- Zhang Meijun 張美君, *Shaonian A Xin* 少年阿辛 (*Le jeune homme A Xin*), 1984.
- Zhang Yi 張毅, *Yuqing sao* 玉卿嫂 (*Madame Jade*), 1984.
- Zhang Yi 張毅, *Wo de Ai* 我的愛 (*Mon amour*), 1986.

III. Mémoires et thèses

- Bing Kezhen 兵可貞, *Zou zai jiyi bianyuan de nüren – jiagong chukou qu nügong de laodong shengming jingyan* 走在記憶邊緣的女人 – 加工出口區女工的勞動生命經驗 (*The Woman on the Edge of the Memory – Female Worker's Labor Life Experience at Export Processing Zones*), Mémoire de master en Patrimoine culturel, Guoli Yunlin Keji Daxue, Yunlin Xian (Taiwan), 2015.
- Cai Guoxian 蔡國顯, *Guopian daoyan de zhidao jingyan ji qi chuangzuo licheng zhi yanjiu* 國片導演的執導經驗及其創作歷程之研究 (*Discussion on the Directive Experience and Creative Process of Movie Directors in Taiwan*), Mémoire de master en Éducation, Guoli Kaohsiung shifan Daxue, Kaohsiung, 2011.
- Cai Jiajia 蔡佳佳, *Liudong yu kuajie shuxie : Huang Chunming shengming licheng ji qi chuangzuo yanjiu* 流動與跨界書寫：黃春明生命歷程及其創作研究 (*Dynamics and Cross-disciplinarity of Writing : a Study on Chun-Ming Huang's Works Using Life History Approach*), Mémoire de master en Langues et littérature chinoises, Guoli Xinzhu Jiaoyu Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2014.
- Cai Meizi 蔡玫姿, *Guixiu fengge xiaoshuo lishi yansheng yu wenxue tizhi yanjiu* 閩秀風格小說歷時衍生與文學體制研究 (*Study on the Historical Derivation (Ramifications) of Kuei-shui Literature and the Interactions within the Overall Literature Framework*), Thèse de doctorat en Littérature chinoise, Quoli Qinghua Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2005.
- Cai Shuhua 蔡淑華, *Juancun xiaoshuo yanjiu – yi waisheng di-er dai wei duixiang* 眷村小說研究—以外省第二代作家為對象 (*Étude des romans des villages de garnison : sur les*

écrivains de la deuxième génération des continentaux), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 1999.

Cai Yourong 蔡侑融, *1979 nian Taiwan Meilidao shijian yu dui Taiwan minzhuhua yingxiang zhi tantao : guojia kongbu zhuyi de yanjiu tujing* 1979年台灣美麗島事件與對台灣民主化影響之探討：國家恐怖主義的研究途徑 (*Discussion on the Kaohsiung Incident Influence on the Democratization of Taiwan in 1979: Research Approaches to State Terrorism*), Mémoire de master en Stratégie et affaires internationales, Guoli Zhongzheng Daxue, Jiayi (Taiwan), 2020.

Chang Tao-Ping, *La question des langues dans les films taiwanais*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2012.

Chen Baohua 陳保華, *Ershi shiji wanqi Taiwan chengzhang xiaoshuo yanjiu* 二十世紀晚期台灣成長小說研究 (*Étude des romans de développement personnel taiwanais de la fin du XX^e siècle*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Foguang Daxue, Jiaoxi (Taiwan), 2008.

Chen Baoyi 陳寶義, *Liao Huiying xiaoshuo zhong de liangxing jiuge* 廖輝英小說中的兩性糾葛 (*Complexité de la relation homme-femme dans les œuvres romanesques de Liao Huiying*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Taiwan Shifan Daxue, Taipei, 2012.

Chen Bixiu 陳碧秀, *Dazhong jiyi yu lishi chongshu : jie yan hou Taiwan dianying zhong de zhimin jingyan zaixian* 大眾記憶與歷史重述：解嚴後台灣電影中的殖民經驗再現 (1987-2011) (*Popular Memory and Historical Renarration: The Representation of the Colonial Experiences of Taiwan Films in Post-Martial Law (1987-2011)*), Mémoire de master en Littérature taiwanaise, Guoli Qinghua Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2015.

Chen Jiakuan 陳家瑄, *Wenzi tuxiang jingyan xia de Taipei Shi shuming shenghuo* 文字圖像經驗下的台北市庶民生活 (*Explore the Life of the Peoples in Taipei Through Texts and Pictures*), Mémoire de master en Culture taiwanaise, Guoli Tainan Daxue, Tainan, 2007.

Chen Ling-hui, *Le cinéma à Taiwan*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Université Paris 2, Paris, 1997.

Chen Mingrou 陳明柔, *Dianfan de gengti/xiaojie yu Taiwan ba ling niandai xiaoshuo de ganjue jiegou* 典範的更替／消解與台灣八〇年代小說的感覺結構 (*The Alternation / Disintegration of Paradigm and the Structure of Feeling Inside the 1980s Taiwan Novels*), Thèse de doctorat en Littérature chinoise, Donghai Daxue, Taichung, 1999.

Chen Peiting 陳佩婷, *Taiwan shan dao yangfu – Taiwan funü yangcai de fazhan lishi (1895-1970)* 台灣衫到洋服 – 台灣婦女洋裁的發展歷史 (1895-1970) (*Transforming Traditional Taiwanese Costumes into Modern Western Costumes (1895-1970)*), Mémoire de master en Histoire et patrimoine, Fengjia Daxue, Taichung, 2009.

Chen Pinghao 陳平浩, *Projecting Taiwan's Urbanization: Class, Gender, and History in Wan Jen's Films*, Mémoire de master en Littérature, Guoli Zhongyang Daxue, Taoyuan Xian (Taiwan), 2009.

Chen Wenjin 陳玟錦, *Taiwan chuantong hunsu yu jinji zhi yanjiu* 台灣傳統婚俗與禁忌之研究 (*The Study of Taiwan Traditional Marriage customs and taboos*), Mémoire de master en Études taiwanaises, Changrong Daxue, Tainan, 2009.

Chen Xianren 陳憲仁, *Taiwan wenxuejiang ji qi dui wentan yingxiang zhi yanjiu (1950-2010)* 台灣文學獎及其對文壇影響之研究 (1950—2010) (*Taiwan Literature Awards and its Contribution 1950-2010*), Thèse de doctorat en Littérature chinoise, Fengjia Daxue, Taichung, 2015.

Chen Ying'en 陳瑩恩, *Ba ling niandai houqi Taiwan nongmin yundong de renmin minzhu luxian : sheyun gongzuoshi yu nongmin lianmeng wei xiansuo* 八〇年代後期台灣農民運動的人民民主路線：社運工作室與農民聯盟為線索 (*The Route of People's Democracy in Peasant Movement, Late 1980s Taiwan*), Mémoire de master en Études asiatiques, Guoli Jiaotong Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2016.

Corcuff Stéphane, *Une identification nationale plurielle : Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1988-1997*, Thèse de doctorat en Science politique, IEP, Paris, 2000.

Ghermani Wafa, *Cinéma et identité nationale : le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2015.

Guo Yuanping 郭苑平, *Juancun Taiwan mama de ziwo yu rentong yanjiu* 眷村台灣媽媽的自我與認同研究 (*Recherche sur l'identité personnelle des mères taïwanaises des villages de garnison*), Mémoire de master en Anthropologie, Guoli Qinghua Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2003.

Hong Guo-Juin, *Cinematograph of History: Post/colonial Modernity in 1930s Shanghai and New Taiwanese Cinema since 1982*, Thèse de doctorat en Histoire, University of California, Berkeley, 2004.

Hong Wanqi 洪婉琦, *Taipei Shi changji guanli banfa zhi yanjiu (1967–1999)* 台北市娼妓管理辦法之研究 (1967–1999) (*The Study of a Prostitute Regulations of Taipei (1967-1999)*), Mémoire de master en Histoire, Guoli Shifan Daxue, Taipei, 2001.

Hsieh Chung-tao, *Cité des Douleurs et Le temps de vivre, le temps de mourir*, Mémoire de DEA en Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 1995.

Hu Zhiling 胡芷綾, *Guojia kongbu zhuyi – yi Taiwan Baise kongpu wei li* 國家恐怖主義 – 以台灣白色恐怖為例 (*State Terrorism – Case Study of Taiwan White Terror*), Mémoire de master en Stratégie et affaires internationales, Guoli Zhongzheng Daxue, Jiayi (Taiwan), 2014.

Huang Huiqin 黃惠琴, *Liao Huiying duhui xiaoshuo nüxing xingxiang yanjiu* 廖輝英都會小說女性形象研究 (*Étude de l'image des femmes dans les oeuvres romanesques de Liao Huiying qui ont pour cadre les grandes villes*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Kaohsiung shifan Daxue, Kaohsiung, 2016.

Huang Lisen 黃理森, *Chengshi yu jiulou : Ri zhi Tainan Zuixiange jingying shitai zhi yanjiu* 城市與酒樓：日治台南醉仙閣經營實態之研究 (*City and Drinking Parlors : A Study of the Operation of Tainan Drinking Parlors « Tsui Hsien Ko » During the Japanese Rule*), Mémoire de master en Histoire, Guoli Chenggong Daxue, Tainan, 2019.

Huang Wenjun 黃雯君, *Taiwan Sixian Hailu Kejiahua bijiao yanjiu* 台灣四縣海陸客家話比較研究 (*A Comparative Study of Taiwan's Sihsian and Hailu Hakka Dialects*), Mémoire de master en Enseignement des langues taïwanaises, Guoli Xinzhu Jiaoyu Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2005.

Huang Yiguan 黃儀冠, *Taiwan nüxing xiaoshuo yu dianying huwen yanjiu* 台灣女性小說與電影之互文研究 (*Étude de l'intertextualité entre les romans féminins taïwanais et le cinéma*), Thèse de doctorat en Littérature chinoise, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2005.

Huang Zhenmei 黃真美, *Juancun xiaoshuo yanjiu* 眷村小說研究 (*Études des œuvres romanesques des villages de garnison*), Mémoire de master en Enseignement de chinois, Guoli Taiwan Shifan Daxue, Taipei, 2009.

Jiang Caixuan 蔣才選, *Wo guo bingyi zhidu zhi yanjiu – Quanmian mubingzhi gaige de yu pinggu* 我國兵役制度之研究 – 全面募兵制改革的預評估 (*A Study of Reforming the Military Recruitment System in Taiwan : Using an Army Division in Mid-Taiwan as an Example*), Mémoire de master en Administration publique, Donghai Daxue, Taichung, 2010.

Labé Benjamin, *Le réalisme cinématographique et sa réinvention dans la fiction contemporaine*, Thèse de doctorat en Lettres et arts, Lyon, Université Lyon 2, 2010.

Lai Jianhong 賴建宏, *Wo guo tezhong yingye guanli de fazhi yanjiu* 我國特種營業管理的法制研究 (*A Legal Research on the Regulation of Special Businesses in Taiwan*), Mémoire de master en Sociologie, Guoli Taiwan Daxue, Taipei, 2007.

Li Mengzhen 李孟臻, *Taipei guji xunli zhi lüyou biji shu yanjiu chuanguo* 台北古蹟巡禮之旅遊筆記書研究創作 (*A Study on Tourist Notebook Creation of the Historic Sites Sightseeing in Taipei*), Mémoire de master en Beaux-arts, Guoli Taizhong Jiaoyu Daxue, Taichung, 2019.

Li Miaohong 李妙虹, *Zhanhou Taiwan funü de shehui diwei* 戰後台灣婦女的社會地位 (*Statut social des femmes après-guerre*), Mémoire de master en Histoire, Guoli Zhongxing Daxue, Taichung, 2003.

Li Peizhi 李佩芝, *Taiwan Kejia dianying zhi xushi yu wenhua yihan yanjiu* 台灣客家電影之敘事與文化意涵研究 (*A Study on Narration and Cultural Implications Delivered from Hakka Films in Taiwan*), Mémoire de master en Sociologie et sciences comportementales, Pingdong Keji Daxue, Pingdong (Taiwan), 2009.

Li Yijie 李宜潔, *Juancun wenhua de xingcheng yu waishengren de rentong yanjiu – yi Tainan Xian Renhe Cun wei li (1950~2007)* 眷村文化的形成與外省人的認同研究 – 以台南縣仁和村為例 (1950~2007) (*The Formation of Military Dependent's Village Culture and Mainlanders' Identities – The study on Renher – Village in Tainan County (1950~2007)*), Mémoire de master en Histoire, Guoli Chenggong Daxue, Tainan, 2007.

Liang Hongzhi 梁宏志, *Guojia yu dianying – Taiwan dianying zhengce yanjiu* 國家與電影 – 台灣電影政策研究 (*State and Film – Taiwan Film Policy Study*), Mémoire de master en Sciences politiques, Guoli Zhongshan Daxue, Kaohsiung, 2001.

Liang Qiongfang 梁瓊芳, *Wenxue, yingxiang, xingbie – ba ling niandai Taiwan « wenxue dianying » zhong de nüshen/nüsheng* 文學, 影像, 性別 – 八〇年代台灣 « 文學電影 » 中的女身/女聲 (*Literature, Image and Gender – Female's Role and Voice in 1980's Taiwanese Literature Films*), Mémoire de master en Littérature taïwanaise, Guoli Zhongxing Daxue, Taichung, 2008.

Lin Guoxian 林果顯, « *Zhonghua Wenhua Fuxing Yundong Tuixing Weiyuanhui* » zhi yanjiu (1966-1975) “中華文化復興運動推行委員會” 之研究 (1966-1975) (*Étude sur le Comité du Mouvement de renaissance de la culture chinoise (1966-1975)*), Mémoire de master en Histoire, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2001.

Lin Hui'an 林蕙安, *Huaijiu guanguang – yi bei Taiwan san tiao laojie wei li* 懷舊觀光 – 以北台灣三條老街為例 (*Nostalgic Tourism : A Case Study of Three Old Streets in Northern Taiwan*), Mémoire de master en Ethnologie, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2018.

Lin Qiuhuang 林丘煌, *Guomindang zai jingji shang de shengji chabie daiyu tizhi yu zuqun jiangou* 國民黨政權在經濟上的省籍差別待遇體制與族群建構 (*The Provincial Discriminating System in Economic Side and Ethnicity Construction by KMT Regime*), Mémoire de master en Sciences sociales et comportementales, Guoli Zhongshan Daxue, Kaohsiung, 2006.

Lin Xinyi 林欣儀, *Taiwan zhanhou tongyu yanqing xiaoshuo zhi yanjiu – yi Qiongyao 60-90 niandai zuopin wei li* 台灣戰後通俗言情小說之研究 – 以瓊瑤60-90年代作品為例 (*Etude sur les romans sentimentaux populaires de Taiwan après-guerre – Avec comme exemples les oeuvres de Qiongyao publiées entre 1960 et 1999*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Zhongxing Daxue, Taichung, 2002.

Lin Xuanxiao 林宣孝, *Nütongshi shuxie : Bai Xianyong xiaoshuo « Gulianhua » ji qi gaibian dianying yanjiu* 女同志書寫：白先勇小說〈孤戀花〉及其改編電影研究 (*Writing the Image of Lesbian : A Study on Bai Hsienyung's Novel « Ku Lien Hua » and its Film Adaptation*), Mémoire de master en Communication, Furen Daxue, Xinbei Shi (Taiwan), 2012.

Lin Yanmin 林彥旻, *Guanguang zhi yan : guanguang dui Jiufen kongjian suo chansheng de chongji* 觀光之眼：觀光對九份空間所產生的衝擊 (*The Eyes of Tourism : Impacts About the Space of Jeou-Fenn by the Tourism*), Mémoire de master en Architecture et urbanisme, Danjiang Daxue, Taipei, 2004.

Liu Jiawei 劉家崑, *Luo hua piaoling : « Gulianhua » zhong de guojia yu geren mingyun* 落花飄零：〈孤戀花〉中的國家與個人命運 (*Les fleurs se fanent : Destin national et personnel dans « Fleur d'amour solitaire »*), Mémoire de master en Histoire, Guoli Qinghua Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2016.

Louzon Victor, *L'Incident du 28 février 1947, dernière bataille de la guerre sino-japonaise ? Legs colonial, sortie de guerre et violence politique à Taiwan*, Thèse de doctorat en Histoire, Institut d'études politiques de Paris, Paris, 2016.

Lü Xingyi 呂幸宜, *Tong shi tianya lunluoren – Bai Xianyong xiaoshuo zhong ruoshi zuqun zhi yanjiu* 同是天涯淪落人 – 白先勇小說中弱勢族群之研究 (*Those Who Have the Same Illness Sympathize with Each Other – A Study of the Disadvantaged Minorities in Pai Hsien-yung's Novels*), Mémoire de master en Sinologie, Guoli Yunlin Keji Daxue, Yunlin Xian (Taiwan), 2007.

Luo Jiahui 駱嘉惠, *Xueji minzhu lu – Lin zhai xie'an yu Zheng Nanrong zifen an he lun* (A Road to Democracy with the Bloody Sacrifice – A Thesis on the Lin Family Massacre and Cheng Nan-Jung's Self-immolation), Mémoire de master en Études taiwanaises, Taibei Jiaoyu Daxue, Taipei, 2012.

Luo Xiuyi 羅琇怡, *Zhu Tianwen dianying wenben yanjiu* 朱天文電影文本研究 (*Étude des œuvres adaptées au cinéma de Zhu Tianwen*), Mémoire de master en Enseignement de chinois, Guoli Kaohsiung shifan Daxue, Kaohsiung, 2012.

Ma Jingwen 馬靖雯, *Kejia yingxiang de zuqun xushi yu kongjian zaixian – yi Yuan, Chatianshan zhi ge, Yibajiuwu wei zhu* 客家影像的族群敘事與空間再現—以《源》,《插天山之歌》,《一八九五》為主 (*Récits communautaires et reproduction de l'espace dans les films hakka – étude centrée sur La Source, Chanson du Mont Chatian et 1895*), Mémoire de master en Littérature taiwanaise, Guoli Zhanghua shifan Daxue, Zhanghua (Taiwan), 2014.

Ma Xiaolan 馬曉蘭, *“Women” da cong juancun lai : juancun shenghuoshi de kaocha* “我們”打從眷村來：眷村生活史的考察 (“Nous” sommes originaires des villages de garnison. Étude historique de la vie dans les villages de garnison), Mémoire de master en Sociologie, Donghai Daxue, Taichung, 2010.

McArthur Charles Marshall, *« Taiwanese Literature » after the Nativist Movement : Construction of a Literary Identity Apart from a Chinese Model*, Thèse de doctorat, University of Texas at Austin, Austin, 1999.

- Morier-Genoud Damien, *L'élaboration d'une historiographie native à Taiwan à l'ère contemporaine*, Thèse de doctorat en Études chinoises, Inalco, Paris, 2011.
- Pan Rongyin 潘榮欽, *Mimi de shehui ruhe keneng? 秘密的社會如何可能? (How Is a Secret Society Possible?)*, Thèse de doctorat en Sociologie, Donghai Daxue, Taichung, 2017.
- Pan Suhui 潘素慧, *Jiegou ba ling niandai xiaoyuan xuesheng dianying : leixing, xingbie, guozu rentong 解構八〇年代校園學生電影：類型，性別，國族認同 (Deconstruction of Teenager-Campus Films in the 80's : Genre, Gender and National Identity)*, Mémoire de master en Communication, Danjiang Daxue, Xinbei Shi (Taiwan), 2007.
- Pan Yanxun 潘彥勳, *Guojia yu jinrong gaige – Jinguanhui zizhuxing yu nengli zhi tantao 國家與金融改革 – 金管會自主性與能力之探討 (State and Financial Reform)*, Mémoire de master en Sciences politiques, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2007.
- Peng Daichuan 彭待傳, *Shijian, kongjian, Taibeicheng – cong Taibeiren yu Niezi kan Bai Xianyong xiaoshuo li de shenfen rentong yu shikong de guanxing 時間·空間·台北城 – 從《台北人》與《孽子》看白先勇小說裡身分認同與時空的關性 (Time, Space, and Taipei City – Examining the Connection Between Status Identification and Time and Space in Pai Hsien-yung's Novels from the Point of View of Taipei People and Crystal Boys)*, Mémoire de master en Humanités orientales, Huafan Daxue, Xinbei Shi (Taiwan), 2005.
- Qin Yuhua 秦昱華, *Wo guo jieyan tizhi zhi yanjiu – Taiwan shishi jingyan de zai jianshi (1947-1987) 我國戒嚴體制之研究 – 台灣實施經驗的再檢視 (1947-1987) (A Study of the Martial Law Regime in the Republic of China – A Reexamination of the Taiwan Experience (1947-1987))*, Thèse de doctorat en Société et sciences comportementales, Zhongguo Wenhua Daxue, Taipei, 2015.
- Sekiguchi Taiki 關口大樹, *Ri zhi shiqi Beitou wenquan de fazhan – yi Naliang hui wei zhongxin zhi tantao – (1902-1945) 日治時期北投溫泉的發展 – 以納涼會為中心之探討 – (1902-1945) (Developpement des thermes à Beitou pendant le règne japonais – avec l'exemple du festival nouryou (1902-1945))*, Mémoire de master en Histoire, Guoli Shifan Daxue, Taipei, 2017.
- Silvio Teri Jayne, *Drag Melodrama/Feminine Public Sphere/ Folk Television : « Local Opera » and Identity in Taiwan*, Thèse de doctorat, University of Chicago, Chicago, 1998.
- Song Yihui 宋怡慧, *Cong chuantong dao xiandai : ba ling niandai yijiang nüxing xiaoshuo de fazhan – yi Xiao Lihong, Xiao Sa, wei zhongxin 從傳統到現代：八〇年代以降女性小說的發展 – 以蕭麗紅，蕭颯為中心 (De la tradition à la modernité : Développement du roman féminin depuis les années 80 autour de Xiao Lihong et Xiao Sa)*, Mémoire de master en Enseignement de chinois, Guoli Zhengzhi Daxue, Xinbei Shi (Taiwan), 2006.
- Su Yunting 蘇筠婷, *21 shiji chu Taiwan qingshaonian xiaoyuan chengzhang dianying yanjiu 21世紀初台灣青少年校園成長電影研究 (2001-2010) (A Study of Taiwanese Teen Film in the Early 21st Century (2001-2010))*, Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Zhongxing Daxue, Taichung, 2014.
- Tang Weimin 唐維敏, *Youyi wenyi zhandou fusheng, dianying zhengjing jiankong qifei, xushi wenben meixue zaixian : Liushi niandai Taiwan jiankang xieshi dianyi de jueqi 右翼文藝戰鬥復生，電影政經監控起飛，敘事文本美學再現：六十年代台灣健康寫實電影的崛起 (Recurring Right-wing Discursive Tactics, Policing Political Economy of Cinematic Production, Representing Narrative Aesthetic Syndromes : The Rise of Healthy Realistic Cinema in Taiwan)*, Thèse de doctorat en Littérature comparée, Furen Daxue, Xinbei Shi (Taiwan), 2009.

Tang Yiting 唐儀庭, *Cong juancun nüxing guandian kan zuqun rentong zhi chuancheng yu bianhua* 從眷村女性觀點看族群認同之傳承與變化 (*Continuation and Variation of the Intergenerational Identity Transmission : From the Viewpoint of Women in the Communities of Military Families*), Mémoire de master en Psychologie, Shixin Daxue, Taipei, 2013.

Wang Huairan 王槐仁, *1949 daqianxi yu Taiwan zhanhou de fazhan (1949-1996)* 1949 大遷徙與臺灣戰後的發展(1949-1996) (*1949 Migration and Development of Taiwan (1949-1996)*), Thèse de doctorat en Développement national, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2017.

WANG Yan 王雁, *Lun Taiwan dianying de guozu rentongguan zhi bianqian* 论台湾电影的国族认同观之变迁 (*De l'évolution de l'identité nationale dans le cinéma taiwanais*), Thèse de doctorat en Études cinématographiques, Shanghai Daxue, Shanghai, 2011.

Wang Yaxian 王亞賢, *Taiwan wenxue zhong de juancun shuxie yanjiu* 台灣文學中的眷村書寫研究 (*La littérature des villages de garnison dans la littérature taiwanaise*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Zhongyang Daxue, Taoyuan (Taiwan), 2013.

Weng Sishan 翁似姍, *Xiao Lihong Guihua Xiang yanjiu* 蕭麗紅《桂花巷》研究 (*Étude sur Rue des Osmanthes de Xiao Lihong*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Zhongshan Daxue, Kaohsiung, 2000.

Wu Jihui 吳姬慧, *Nüxing zhuyi de rouxing geming : Liao Huiying xiaoshuo yanjiu* 女性主義的柔性革命：廖輝英小說研究 (*Révolution douce du féminisme : étude des oeuvres romanesques de Liao Huiying*), Mémoire de master en Enseignement de chinois, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2013.

Wu Menghan 吳孟翰, *Yuwang datazhe 80 niandai dianying yu xiaoshuo de huwenxing – yi Gulianhua, Wo ai Mali, Fenggui lai de ren wei li* 欲望大他者：80年代電影與小說的互文性 – 以《孤戀花》，《我愛瑪莉》，《風櫃來的人》為例 (*Desiring the Other : the Intertextuality Between Fiction and 1980s Films – Using Love's Lone Flower, I Love Mary, and Boys from Fenggui as the Examples*), Mémoire de master en Littérature taiwanaise, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2012.

Wu Tingrong 吳亭蓉, *Xiao Sa ji qi xiaoshuo de san zhong zhuti yanjiu* 蕭颯及其小說的三種主題研究 (*Étude sur Xiao Sa et les trois thèmes de ses oeuvres romanesques*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Chenggong Daxue, Tainan, 2002.

Wu Xinyi 吳忻怡, *“Duochong xianshi” de jiangou : juancun, juancunren yu juancun wenxue* “多重現實”的建構：眷村，眷村人與眷村文學 (*Construction de “réalités multiples” : village de garnison, habitants et littérature*), Mémoire de master en Sociologie, Guoli Taiwan Daxue, Taipei, 1996.

Wu Yongyi 吳詠宜, *Huang Chunming de xiangtu shuxie ji qi xiangtu yishi zhi xingcheng* 黃春明的鄉土書寫及其鄉土意識之形成 (*The Provincial Writing and Consciousness in Huang Chun-ming's Fictions*), Mémoire de master en Langues et littérature chinoises, Guoli Zhongshan Daxue, Kaohsiung, 2013.

Wu Zhenbang 吳振邦, *Xian baogao banzhang, zai chengwei nanren ? – Guopian junjiao dianying de bianqian yu xingbie lunshu* 先報告班長，再成為男人？ – 國片軍教電影的變遷與性別論述 (*Being a Serviceman First, Then Become a Man ? – The Evolution of Taiwanese Military-Education Films and its Gender Discourse*), Mémoire de master en Communication, Furen Daxue, Xinbei Shi (Taiwan), 2004.

Xia Shimin 夏士敏, *Jindai funü richang fuzhuang yanbian zhi yanjiu* 近代婦女日常服裝演變之研究, Mémoire de master en Administration domestique, Zhongguo Wenhua Daxue, Taipei, 1994.

Xiao Aqin (Hsiao A-Chin) 蕭阿勤, *Guomindang zhengquan de wenhua yu daode lunshu (1934-1991) : zhishi shehuixue de fenxi* 國民黨政權的文化與道德論述(1934-1991) : 知識社會學的分析 (*Discours culturel et moral du parti Nationaliste (KMT) : analyse selon la méthode de la sociologie de la connaissance*), Mémoire de master en Sociologie, Guoli Taiwan Daxue, Taipei, 1991.

Xie Caiwen 謝采紋, *Zhu Tianwen, Zhu Tianxin xiaoshuo fenqi ji zhuti tanjiu* 朱天文, 朱天心小說分期及主題探究 (*Périodisation et thème des oeuvres romanesques de Zhu Tianwen et de Zhu Tianxin*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Taiwan Shifan Daxue, Taipei, 2009.

Xiong Peiling 熊培伶, *Zhanhou Taiwan yinshi de wenhua yizhi yu xiandai shenghuo xiangxiang (1950-1970)* 戰後台灣飲食的文化移植與現代生活想像 (1950-1970) (*Cultural Transplantation and the Imagination of Modern Life About Post-war Cuisine in Taiwan, 1950-1970*), Thèse de doctorat en Journalisme, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2016.

Xu Peiyao 徐培堯, « *Dadaocheng jiu shi wo de jia* » : waigong, waipo de chengshi jiyi yu lishi kongjian tanjiu « 大稻埕就是我的家 » : 外公, 外婆的城市記憶與歷史空間探究 (« *Mon “chez moi” se trouve à Dadaocheng* » : *Souvenir urbain de mes grands-parents et étude historique de l'espace*), Mémoire de master en Sociologie, Dongwu Daxue, Taipei, 2012.

Xu Xiaowei 徐筱薇, *Zhanhou Taiwan xiandai zhuyi sichao zhi chufa – yi Ziyou Zhongguo*, *Wenxue zazhi wei fenxi changyu* 戰後台灣現代主義思潮之出發 – 以《自由中國》,《文學雜誌》為分析場域 (*Début de la pensée moderniste taïwanaise dans la période d'après-guerre – avec les exemples de La Chine libre et du Magazine littéraire*), Mémoire de master en Littérature taïwanaise, Guoli Chenggong Daxue, Tainan, 2004.

Xu Zhengfen 徐正芬, *Zhu Tianwen xiaoshuo yanjiu* 朱天文小說研究 (*Étude sur les oeuvres romanesques de Zhu Tianwen*), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Taiwan Shifan Daxue, Taipei, 2002.

Yang Chih-Ching (Gesse Chih-Ching), *Le problème de l'identité culturelle et nationale dans les œuvres de Hsiao Li-Hung*, Mémoire de master en Littérature chinoise, Inalco, Paris, 2010.

Yang Cui 楊翠, *Xiangtu yu jiyi – Qi ling niandai yilai Taiwan nüxing xiaoshuo de shijian yishi yu kongjian yujing* 鄉土與記憶 – 一七〇年代以來台灣女性小說的時間意識與空間語境 (*Le Terroir et la mémoire : conscience du temps et vocabulaire de l'espace dans les œuvres romanesques féminines taïwanaises depuis les années 1970*), Thèse de doctorat en Histoire, Guoli Taiwan Daxue, Taipei, 2003.

Yang Huanhong 楊煥鴻, *Taize bu xian ying – Taiwan dianying zhong de yuanzhumin yingxiang* 他者不顯影 – 台灣電影中的原住民影像 (*Représentation des aborigènes dans le cinéma taïwanais*), Mémoire de master en Développement des peuples indigènes, Donghua Daxue, Hualian (Taiwan), 2007.

Yang Jiamin 楊鎔民, *Guozu yishi yu meiti lunshu shijian – yi 1980 niandai yinyueren Hou Dejian qianfu dalu wei li* 國族意識與媒體論述事件 – 以 1980 年代 音樂人侯德健潛赴大陸為例 (*Conscience nationale et traitement d'un événement dans les médias. – L'exemple de la fuite du musicien Hou Dejian en Chine continentale*), Mémoire de master en Communication, Guoli Zhongzheng Daxue, Jiayi (Taiwan), 2015.

Yang Jiaxian 楊佳嫻, *Lun zhanhou Taiwan waishengren xiaoshuojia zuopin zhong de « Taipei/ren »* 論戰後台灣外省小說家作品中的「台北/人」(Sur « (les habitant de) Taipei » dans les œuvres des romanciers taiwanais continentaux d'après-guerre), Mémoire de master en Littérature chinoise, Guoli Taiwan Daxue, Taipei, 2004.

Ye Huan 葉歡, *Wo guo tuidong jiu nian guomin jiaoyu zhengce zhi yanjiu* 我國推動九年國民教育政策之研究 (A Study of the Policy of the Planning and Implementation of Extending Nine-Year National Education in Taiwan), Mémoire de master en Éducation, Guoli Shifan Daxue, Taipei, 2013.

Ye Shuhui 葉淑惠, *Wang Zhenhe xiaoshuo, juben de shengming shuxie yanjiu* 王禎和小說, 劇本的生命書寫研究 (Étude du terme de la vie dans les romans et les pièces de théâtre de Wang Zhenhe), Mémoire de master en Enseignement de chinois, Guoli Gaoxiong shifan Daxue, Kaohsiung, 2012.

Ye Sixian 葉思嫻, *Xingbie, lisan yu kongjian – Bai Xianyong xiaoshuo dianyinghua yanjiu* 性別, 離散與空間 – 白先勇小說電影化研究 (Sex, Diaspora, and Space – The Study of Movies Which Transferred from Bai Xianyong's Novels), Mémoire de master en Littérature taiwanaise, Guoli Zhanghua shifan Daxue, Zhanghua (Taiwan), 2011.

You Hanyu 游涵宇, *Wang Zhenhe xiaoshuo yuyan yanjiu* 王禎和小說語言研究 (Étude du langage romanesque de Wang Zhenhe), Mémoire de master en Enseignement des langues taiwanaises, Guoli Xinzhu jiaoyu Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2007.

Zeng Xiuping 曾秀萍, *Taiwan xiaoshuo zhong tongzhi/kua xingbie shuxie de jiaguo xiangxiang* 台灣小說中同志/跨性別書寫的家國想像 (1990-2010) (The Homeland Imaginary of the Homosexual/Transgender Novels in Taiwan (1990-2010)), Thèse de doctorat en Littérature chinoise, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2012.

Zhan Jinniang 詹金娘, *Taiwan Riju shiqi yidan se yu yi zhi yanjiu – yi « Fengyue baoxi » wenren shuxie wei li* 台灣日據時期藝旦色與藝之研究 – 以「風月報系」文人書寫為例 (Research on the Appearance, Deportment, and Skills of Taiwanese Geisha During the Japanese Colonial Era – A Case Study on the Literati Writing at Hong-Gua't), Thèse de doctorat en Littérature chinoise, Guoli Zhongyang Daxue, Taoyuan (Taiwan), 2017.

Zhang Jiani 張嘉倪, *Nüni xiangxi de laojie – Taiwan dianying zhi munü guanxi yanjiu* 女女相繫的牢結 – 台灣電影之母女關係研究 (Liens contraignants qui unissent les femmes – étude du rapport mère-fille dans le cinéma taiwanais), Mémoire de master en Communication, Furen Daxue, Xinbei Shi (Taiwan), 2007.

Zhang Jiayuan 張嘉元, *Lü Heruo yanjiu* 呂赫若研究 (Étude sur Lü Heruo), Mémoire de master en Histoire, Donghai Daxue, Taichung, 2003.

Zhang Junkai 張均凱, *Shidai yu shidai : 1970 niandai Taida Bao Diao yu xuesheng yundong* 世代與時代：1970年代台大保釣與學生運動 (Generation and Era : The Defending Diaoyutai Movement and NTU Student Activism in 1970s Taiwan), Mémoire de master en Études politiques, Taipei, Guoli Taiwan Daxue, , 2012.

Zhang Qionxia 張瓊霞, *Zai tan dianzi huache : maodun, yangwang, xiandaixing* 再探電子花車：矛盾·仰望·現代性 (Sur « chariot des artistes » : contradictions, espérances, modernité), Mémoire de master en Sociologie, Quoli Qinghua Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2002.

Zhang Shilun 張世倫, *Taiwan « Xindianying » lunshu xinggou zhi lishi fenxi* 台灣「新電影」論述形構之歷史分析 (1965-2000) (Discursive Formation of the « Taiwanese New Cinema » : A Historical Analysis (1965-2000)), Mémoire de master en Journalisme, Guoli Zhengzhi Daxue, Taipei, 2001.

Zhang Yaozhong 張耀中, *Dao hui beihai ren tezheng yu dao hui beihai jihui zhi yanjiu* 倒會被害者特徵與倒會被害機會之研究 (*A Study on Victims' Characteristics and Opportunities of Rotating Credit Association Fraud*), Mémoire de master en Criminologie, Guoli Taibei Daxue, Taipei, 2004.

Zhang Zhifan 張志帆, *Ba, jiu ling niandai Taibei chengshi « shenghuo kongjian » wenxue shuxie yanjiu* 八、九〇年代台北城市「生活空間」文學書寫研究 (*The Literary Writing Research of « Living Space » in Taipei City from 80's and 90's*), Thèse de doctorat en Littérature chinoise, Zhongguo Wenhua Daxue, Taipei, 2017.

Zhao Lina 趙麗娜, *Taiwan xiaoyuan xuesheng dianying zhong qingshaonian de shijie* 台灣校園學生電影中青少年的世界 (*The World of Teenager in Taiwan Campus-student Film*), Mémoire de master en Cinéma, Zhongguo Dianying Yishu Yanjiu Zhongxin, Beijing, 2013.

Zheng Anxiu 鄭安秀, *Taiwan yuyan shiyong yu taidu chutan – yi Taibei, Gaoxiong liang di wei li* 台灣語言使用與態度初探 – 以台北, 高雄兩地為例 (*Utilisation des langues taïwanaises et attitude des locuteurs – enquête à Taipei et à Kaohsiung*), Mémoire de master en Culture et langues taïwanaises, Guoli Kaohsiung shifan Daxue, Kaohsiung, 2010.

Zheng Gongjie 鄭功杰, *Gang-Tai ba ling niandai yilai Huayu dianying zhi zhizuo qushi yu weilai zhanwang* 港台八零年代以來華語電影之製作趨勢與未來展望 (*The Tendency of Chinese Film Production and its Future Prospects in Hong Kong and Taiwan from 1980s*), Mémoire de master en Sociologie, Guoli Qinghua Daxue, Xinzhu (Taiwan), 2012.

Zheng Jianyu 鄭建裕, *Dianzi huache ye biaoyan gongzuozhe laodong tezhi zhi tantao – yi Zhang Yun Jia san di wei li* 電子花車業表演工作者勞動特質之探討 – 以彰雲嘉三地為例 (*A Research of Stage-Car Performers' Labor Characteristics : Examples of Chang-Hua, Yun-Lin and Chia-Yi Counties*), Mémoire de master en Sociologie, Guoli Zhongzheng Daxue, Jiayi (Taiwan), 2007.

Zheng Nongzheng 鄭農正, *Yeyu dao zhuan ye yanyuan anli zhi yanjiu – yi jingju jingjue Chen Yuanzheng wei li* 業餘到專業演員案例之研究 – 以京劇淨角陳元正為例 (*A Case Study on an Example of an Amateur Became a Professional Performer – Chen, Yuan-Zheng, The Role of Jin in Chinese Opera*), mémoire de master en Études théâtrales, Zhongguo Wenhua Daxue, Taipei, 2014.

Zheng Wanxiang 鄭玩香, *Zhanhou Taiwan dianying guanli tixi zhi yanjiu (1950-1970)* 戰後台灣電影管理體系之研究(1950-1970) (*Recherche sur le système d'administration du cinéma taïwanais après-guerre (1950-1970)*), Mémoire de master en Histoire, Guoli Zhongyang Daxue, Taoyuan Xian (Taiwan), 2001.

Zheng Yiting 鄭宜婷, *1971-1979 nian Yingxiang dianying zazhi : lun miying xiandaixing de zaixian* 1971-1979年《影響》電影雜誌：論迷影現代性的再現 (*Représentation de la modernité cinéphilique : la revue de cinéma Réverbération, 1971-1979*), Mémoire de master en Arts, Tainan yishu Daxue, Tainan, 2013.

Zhou Junji 周俊吉, *Huang Chunming xiaoshuo zhong nüxing xingxiang yanjiu* 黃春明小說中女性形象研究 (*Portraits de femme dans les œuvres romanesques de Huang Chunming*), Mémoire de master en Langues et littérature chinoises, Dongwu Daxue, Taipei, 2015.

Zhuang Fujie 莊富傑, *Pinming wenzhang de jiya yu zhuanzhe : cong Yaxiya de gu'er, Wuhuaguo, Taiwan lianqiao, xilun Wu Zhuoliu guozu rentong yishi de zhuan yi* 拼命文章的擠壓與轉折：從《亞細亞的孤兒》,《無花果》,《台灣連翹》析論吳濁流國族認同意識的轉移 (*Analyse de la transformation de l'identité nationale chez Wu Zhuoliu*), Mémoire de master en Littérature taïwanaise, Guoli Zhanghua shifan Daxue, Zhanghua (Taiwan), 2012.

Zhuang Peihan 莊霽涵, *Xiao Lihong xiaoshuo de minsu shuxie* 蕭麗紅小說的民俗書寫 (*Descriptions de coutumes populaires dans les romans de Xiao Lihong*), Mémoire de master en Culture, langues et littérature taïwanaises, Guoli Taiwan Shifan Daxue, Taipei, 2009.

IV. Dictionnaires, encyclopédies et bases de données diverses

Association Ricci, *Grand Ricci numérique. Dictionnaire encyclopédique de la langue chinoise*, Paris, Association Ricci, 2010.

ATILF, CNRS et Nancy Université, « Colonisation » dans *Trésor de la langue française*, Nancy, CNRTL, 2012.

Baudrillard Jean, Lageira Jacinto et Brunn Alain, « Modernité », dans *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/modernite> .

« Chen Dieyii 陳蝶衣 », dans *Wikipedia*, 1 juillet 2019, <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E9%99%B3%E8%9D%B6%E8%A1%A3&oldid=55039352> . Consulté le 21 juillet 2019.

« Fandui taofan tiaoli xiuding caoan yundong 反對逃犯條例修訂草案運動 (Mouvement contre le projet de loi sur l'extradition) », dans *Wikipedia*, <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%8F%8D%E5%B0%8D%E9%80%83%E7%8A%AF%E6%A2%9D%E4%BE%8B%E4%BF%AE%E8%A8%82%E8%8D%89%E6%A1%88%E9%81%8B%E5%8B%95&oldid=58760581> . Consulté le 23 mars 2020.

« Giyofu-kenchiku 擬洋風建築 (Construction de style « occidental ») », dans *Wikipedia*, 1 mai 2020. <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%93%AC%E6%B4%8B%E9%A2%A8%E5%BB%BA%E7%AF%89> . Consulté le 7 mai 2020.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Cai Yangming* 蔡揚名, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=4&id=599> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Chen Kunhou* 陳坤厚, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=528> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Chen Yaoqi* (*Chen Yao-chi*) 陳耀圻, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=544> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Du Duzhi* (*Tu Du-Chih*) 杜篤之, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=7&id=513> , consulté le 6 mars 2020.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *He Ping* (*Ho Ping*) 何平, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=580> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Hou Hsiao-hsien* 侯孝賢, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=488> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Li Daoming* (*Lee Daw-Ming*) 李道明, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=679> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Li Xing (Li Hsing ou Lee Hsing)* 李行, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=487> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Liao Qingsong (Liao Ching-Sung)* 廖慶松, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=7&id=531> , consulté le 6 mars 2020.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Lin Qingjie (Lin Ching-Jie)* 林清介, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=536> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Xu Jinliang (Shu Chin-Liang)* 徐進良, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=566> , consulté le 20 février 2021.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Wan Ren (Wan Jen)* 萬仁, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=519> , consulté le 19 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Wang Tong (Wang Tung)* 王童, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=514> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Xu Jinliang (Shu Chin-Liang)* 徐進良, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=566> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Zeng Zhuangxiang (Tseng Chuang Hsiang)* 曾壯祥, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=520> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Zhang Aijia (Zhang Aijia)* 張艾嘉, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=533> , consulté le 1 avril 2018.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Zhang Meijun (Chang Mei-Chun)* 張美君, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=771> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), *Zhang Yi (Chang Yi)* 張毅, <http://www.ctfa.org.tw/filmmaker/content.php?cid=2&id=515> , consulté le 28 septembre 2017.

Guojia tushuguan 國家圖書館 (Bibliothèque nationale de Taiwan), *Song Zelai (Song Zelai)* 宋澤萊, http://lit.ncl.edu.tw/hakka/hypage.cgi?HYPAGE=search/search_res.hpg&dtd_id=1&d=abd9edabd28cbce28cabdabdbcdabdddbabd8fdabdbcdabdbcdabd9ed , 2006, consulté le 8 juillet 2021.

« Guoyu yundong 國語運動 (Mouvement de promotion de langue nationale) », dans *Wikipedia*, 26 octobre 2019, <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%9C%8B%E8%AA%9E%E9%81%8B%E5%8B%95&oldid=56632843> . Consulté le 21 novembre 2019.

« Huangmeixi 黃梅戲 », dans *Wikipedia*, 27 décembre 2020, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%84%E6%A2%85%E6%88%8F> . Consulté le 23 février 2021.

« Jinsuijiang 金穗獎 (Golden Harvest Awards) », dans *Wikipedia*, 24 décembre 2020, <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E9%87%91%E7%A9%97%E7%8D%8E> . Consulté le 25 décembre 2020.

« Jujue liankao de xiaozhi (1979) 拒絕聯考的小子 (1979) (Celui qui boudait le Liankao (1979)) », <https://movie.douban.com/subject/11584111> . Consulté le 27 février 2021.

Landrin Xavier, *Propagande*, dans *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/propagande> . Consulté le 15 février 2020.

Li Daoming (Lee Daw-ming) 李道明, *Dictionary of Taiwan Cinema (A to H)*, <http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/resourses/historical-dictionary-of-taiwan-cinema> , consulté le 18 août 2018.

Li Daoming (Lee Daw-ming) 李道明, *Dictionary of Taiwan Cinema (K to L)*, <http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/resourses/dictionary-of-taiwan-cinema> .

Li Daoming (Lee Daw-ming) 李道明, *Dictionary of Taiwan Cinema (M to Y)*, <http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/dictionary-of-taiwan-cinema-l-to-y%E6%9d%8e%E9%81%93%E6%98%8e%E7%B7%A8%E6%92%B0> .

« Li Shike an 李師科案 (Affaire Li Shike) », dans *Wikipedia*, 31 janvier 2021, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9D%8E%E5%B8%AB%E7%A7%91%E6%A1%88> . Consulté le 6 mars 2021.

« Li Shuangze 李雙澤 », dans *Wikipedia*, 6 avril 2017, <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%9D%8E%E9%9B%99%E6%BE%A4&oldid=43900557> . Consulté le 14 juin 2017.

« Liao Tianding 廖添丁 », dans *Wikipedia*, 26 février 2021, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%BB%96%E6%B7%BB%E4%B8%81> . Consulté le 9 mars 2021.

« Luku jidi an 鹿窟基地案 (Affaire de la Base de Luku) », dans *Wikipedia*, 13 juillet 2020, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%B9%BF%E7%AA%9F%E5%9F%BA%E5%9C%B0%E6%A1%88> . Consulté le 14 juillet 2020.

« Lüdao xiaoyequ 綠島小夜曲 (Sérénade de l'île verte) », dans *Wikipedia*, 14 novembre 2018, <https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E7%B6%A0%E5%B3%B6%E5%B0%8F%E5%A4%9C%E6%9B%B2&oldid=52013320> . Consulté le 20 juillet 2019.

« Mingtian hui geng hao 明天會更好 (Le Lendemain sera meilleur) », dans *Wikipedia*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%98%8E%E5%A4%A9%E6%9C%83%E6%9B%B4%E5%A5%BD> . Consulté le 28 juillet 2019.

« Qingqing xiaoshu 青青校樹 (Les Arbres verts du campus) », dans *Wikipedia*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%9D%92%E9%9D%92%E6%A0%A1%E6%A8%B9> . Consulté le 7 août 2019.

Shangwu yinshuguan 商務印書館, *Ciyuan 辭源 (Dictionnaire de la Langue chinoise)*, Taipei, Yuanliu, 1988.

« Sisepai 四色牌 (Cartes aux quatre couleurs) », dans *Wikipedia*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%9B%9B%E8%89%B2%E7%89%8C> . Consulté le 11 août 2019,

« Taibei fucheng beimen 台北府城北門 (Porte du Nord de la Cité-gouvernement Taipei) », dans *Wikipedia*, 25 avril 2020,

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%87%BA%E5%8C%97%E5%BA%9C%E5%9F%8E%E5%8C%97%E9%96%80> . Consulté le 30 avril 2020.

« Taipei Shili Di-Yi Nüzi Gaoji Zhongxue 台北市立第一女子高級中學 (Taipei First Girls High School) », dans *Wikipedia*, 14 avril 2020, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%87%BA%E5%8C%97%E5%B8%82%E7%AB%8B%E7%AC%AC%E4%B8%80%E5%A5%B3%E5%AD%90%E9%AB%98%E7%B4%9A%E4%B8%AD%E5%AD%B8> . Consulté le 1 mai 2020.

« Taiwan dianshi shi 台灣電視史 (Histoire de la télévision taïwanaise) », dans *Wikipedia*, 3 août 2021, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%87%BA%E7%81%A3%E9%9B%BB%E8%A6%96%E5%8F%B2> . Consulté le 28 août 2021.

Taiwan Kejia Wenxueguan 台灣客家文學館 (Musée de la littérature hakka taïwanaise), *Zhong Zhaozheng shengping dashi nianbiao 鍾肇政生平大事年表 (Repère biographiques)*, http://cls.lib.ntu.edu.tw/hakka/author/zhong_zhao_zheng/zhao_year.htm , consulté le 29 octobre 2020.

Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (Musée de la Littérature taïwanaise), « Fanlu 繁露 », http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=2452 , 2007, consulté le 24 août 2018.

Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (Musée de la Littérature taïwanaise), *Lin Haiyin 林海音*, http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=804 , 2007, consulté le 24 août 2018.

Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (Musée de la Littérature taïwanaise), *Meng Yao 孟瑤*, http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=726 , 2007, consulté le 24 août 2018.

Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (Musée de la Littérature taïwanaise), *2007 Taiwan zuojia zuopin mulu 2007 台灣作家作品目錄 (Catalogue des oeuvres des écrivains taïwanais de 2007)*, http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=6 , consulté le 12 avril 2020.

Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (Musée de la Littérature taïwanaise), *Wumingshi 無名氏*, http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=1789 , 2007, consulté le 24 août 2018.

Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (Musée de la Littérature taïwanaise), *Zhang Wenhuan 張文環*, http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=1258 , 2007, consulté le 24 août 2018.

Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (Musée de la Littérature taïwanaise), *Zhu Xining 朱西甯*, http://www3.nmtl.gov.tw/Writer2/writer_detail.php?id=311 , 2007, consulté le 24 août 2018.

The Editors of *Encyclopædia Britannica, Modernism*, <https://www.britannica.com/art/Modernism-art> , 22 février 2016.

« Wai ji pei'ou (Taiwan) 外籍配偶 (台灣) (Conjoints étrangers (Taiwan)) », dans *Wikipédia*, 5 octobre 2020, [https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%96%E7%B1%8D%E9%85%8D%E5%81%B6_\(%E8%87%BA%E7%81%A3\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%96%E7%B1%8D%E9%85%8D%E5%81%B6_(%E8%87%BA%E7%81%A3)) . Consulté le 21 octobre 2020.

« Wangyang zhong de yi tiao chuan 汪洋中的一條船 (Un navire dans l'immensité de l'océan) », dans *Wikipedia*, 6 décembre 2020, [https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B1%AA%E6%B4%8B%E4%B8%AD%E7%9A%84%E4%B8%80%E6%A2%9D%E8%88%B9_\(%E9%9B%BB%E5%BD%B1\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B1%AA%E6%B4%8B%E4%B8%AD%E7%9A%84%E4%B8%80%E6%A2%9D%E8%88%B9_(%E9%9B%BB%E5%BD%B1)) . Consulté le 20 février 2021.

Wenhua Bu 文化部 (Ministère de la Culture), *Xinchuan 薪傳 (Héritage)*, <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=6916> , consulté le 20 février 2018.

« Xian yadan 鹹鴨蛋 (Oeuf de cane salé) », dans *Wikipedia*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%B9%B9%E9%B4%A8%E8%9B%8B> . Consulté le 28 août 2019.

« Yanghua 洋畫 (Dessins occidentaux) », dans *Wikipedia*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%BF%81%E4%BB%94%E6%A8%99> . Consulté le 11 août 2019.

« Yang Lin (geshou) 楊林 (歌手) (Yang Lin (chanteuse)) », dans *Wikipedia*, 4 juillet 2019, [https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%A5%8A%E6%9E%97_\(%E6%AD%8C%E6%89%8B\)&oldid=55080702](https://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%A5%8A%E6%9E%97_(%E6%AD%8C%E6%89%8B)&oldid=55080702) . Consulté le 20 juillet 2019.

« Zhang Anle 張安樂 », dans *Wikipedia*, <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%BC%B5%E5%AE%89%E6%A8%82> . Consulté le 6 septembre 2014.

« Zhonghua Minguo guoge 中華民國國歌 (Hymne national de la République de Chine) », dans *Wikipedia*, 17 septembre 2017, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E8%8F%AF%E6%B0%91%E5%9C%8B%E5%9C%8B%E6%AD%8C> . Consulté le 15 octobre 2017.

Zhonghua Minguo Jiaoyu Bu 中華民國教育部 (Ministère de l'Education nationale de la République de Chine), *Jiaoyu Bu Chongpian Guoyu cidian xiudingben* 教育部重編國語辭典修訂本 (*Dictionnaire de chinois du Ministère de l'Education nationale. Version révisée*),

Zhonghua Minguo Jiaoyu Bu 中華民國教育部 (Ministère de l'Education nationale de la République de Chine), *Jiaoyu Bu Taiwan Kejiayu changyongci cidian* 教育部台灣客家語常用詞辭典 (*Dictionnaire des mots usuels du hakka taiwanais du Ministère de l'Education nationale*), http://twblg.dict.edu.tw/holodict_new/index.html , consulté le 24 mars 2019.

Zhonghua Minguo Jiaoyu Bu 中華民國教育部 (Ministère de l'Education nationale de la République de Chine), *Jiaoyu Bu Taiwan Minnanyu changyongci cidian* 教育部台灣閩南語常用詞辭典 (*Dictionnaire des mots usuels du hokkien taiwanais du Ministère de l'Education nationale*), http://twblg.dict.edu.tw/holodict_new/index.html , consulté le 23 janvier 2018.

« Zhongguo shiqu 中國時區 (Zones horaires chinoises) », dans *Wikipedia*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E6%99%82%E5%8D%80> . Consulté le 14 août 2019.

« Zhongyuan biao zhun shijian 中原標準時間 (Chungyuan Standard Time, CST) », dans *Wikipedia*, <https://zh.wikipedia.org/wiki/國家標準時間> . Consulté le 14 août 2019.

« Zhongzheng Lu 中正路 (Rue Zhongzheng) », dans *Wikipedia*, 23 décembre 2019, <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E6%AD%A3%E8%B7%AF> . Consulté le 30 avril 2020.

V. Ouvrages généraux

Études en chinois

Armes Roy, *Di-san shijie dianying yu Xifang* 第三世界電影與西方 (*Third World Film Making and the West*), traduit par Liao Jinfeng 廖金鳳 et Chen Ruxiu 陳儒修 (Chen Ru-Shou Robert), Taipei, Guojia Dianying Ziliaoguan, 1997.

Zhang Dongdong 张冬冬, « Jin-xiandai Riben nüxing jiaoyu quanyi fazhan tanxi 近现代日本女性教育权益发展探析 (Research on Educational Rights in Modern Japan) », *Zhongguo shehui kexue wang* 中国社会科学网 (*Chinese Social Sciences Net*), 4 mai 2016, http://www.cssn.cn/sjs/sjs_zmsyzts/201605/t20160504_2994537_4.shtml . Consulté le 18 septembre 2017.

Études en d'autres langues :

Adorno Theodor W., *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London & New York, Routledge, 1991.

Althusser Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat » dans *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

Anderson Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London & New York, Verso, 1983.

Anderson Benedict, *L'imaginaire national*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996.

Armes Roy, *Third World Film Making & the West*, Berkeley, University of California Press, 1992.

Aumont Jacques, « Le point de vue », *Communications*, 1983, vol. 38, n° 1, p. 3-29.

Aumont Jacques, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

Aumont Jacques et Marie Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004.

Balibar Étienne, « Y a-t-il un "néo-racisme" ? » dans *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, Paris, la Découverte, 2007.

Balibar Étienne et Wallerstein Immanuel Maurice, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, traduit par Chris Turner, London, Verso, 1991.

Balibar Étienne et Wallerstein Immanuel Maurice, *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, Paris, la Découverte, 2007.

Bardolph Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Champion, 2002.

Baskett Michael, *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2008.

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1990.

Berger Stefan, Eriksonas Linas et Mycock Andrew, *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts*, New York, Berghahn Books, 2011.

Bergson Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1985.

Bhabha Homi K., « DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation » dans *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990, p. 291-322.

Bhabha Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

Bhabha Homi K., *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.

- Bhabha Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, traduit par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.
- Bordwell David, Staiger Janet et Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1988.
- Braudel Fernand, *L'Identité de la France*, Paris, Flammarion, 1986.
- Carcaud-Macaire Monique, Centre d'études et de recherches sociocritiques et Institut de recherche et d'études culturelles, *Cinéma, littérature, adaptations*, Montpellier, Édition du CERS, 2009.
- Cardinal Serge, « La Mélancolie du nom. Cinéma et identité nationale. », *CiNeMAS*, Automne 1997, vol. 8, n° 1-2, p. 13-33.
- Cartmell Deborah, *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012.
- Centre de recherches littéraires et historiques de l'océan Indien et Centre national de la recherche scientifique, *L'insularité : thématique et représentations*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Chion Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.
- Cléder Jean, *Penser la littérature : l'adaptation cinématographique*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2016.
- Cléder Jean et Jullier Laurent, *Analyser une adaptation*, Paris, Flammarion, 2017.
- Clerc Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.
- Collectif, *Littérature et cinéma : Allers-retours*, Binges (France), Editions Orbis Tertius, 2014.
- Crofts Stephen, « Reconceptualizing National Cinema » dans Alan Williams (ed.), *Film and Nationalism*, New Brunswick & London, Rutgers University Press, 2002.
- Cull Nicholas J., Culbert David et Welch David, *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*, Santa Barbara & Oxford, ABC Clio, 2003. De Baecque Antoine, « Le Temps suspendu », *Cahiers du cinéma*, 1990, n° 438, p. 24-26.
- Cull Nicholas J., Culbert David et Welch David, « Introduction: *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present.*, Santa Barbara & Oxford, ABC Clio, 2003, p. xv-xxi. De Baecque Antoine et Chevallier Philippe (eds.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012.
- Detienne Marcel, *L'Identité nationale, une énigme*, Paris, Gallimard, 2010.
- Dissanayake Wimal, *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington, Indiana university press, 1994.
- Eliad Tudor, *Les secrets de l'adaptation*, Paris, Édition. Dujarric, 1981.
- Ferret Stéphane, *L'identité*, Paris, Flammarion, 2011.
- Ferro Marc, *Cinéma, une vision de l'Histoire*, Paris, Éditions du Chêne, 2003.
- Foucault Michel, « Anti-Rétro », *Cahiers du cinéma*, 1974, n° 251-252, p. 6-15.
- Friedman Susan Stanford, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- Frodon Jean-Michel, « La projection nationale cinéma et nation », *Les cahiers de médiologie*, 1997, vol. 3, n° 1, p. 135-145.
- Frodon Jean-Michel, *Projection nationale. Cinéma et nations*, Paris, Odile Jacob, 1998.

- Gardies André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
- Gaudreault André et Ricœur Paul, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Québec, Nota bene, 1999.
- Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford, Basil Blackwell, 1983.
- Glissant Edouard et Chamoiseau Patrick, *Quand les murs tombent, l'identité nationale hors-la-loi*, Paris, Editions Galaade, Institut du Tout-Monde, 2007.
- Goliot-Lété Anne et Vanoye Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Gruzinski Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- Gurevitch Michael et Curran James, *Mass Media and Society*, 4^e édition, London, Hodder Education, 2005.
- Halbwachs Maurice, Namer Gérard et Jaisson Marie, *La mémoire collective*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1997.
- Higson Andrew, « The Concept of National Cinema », *Screen*, 1989, vol. 30, n° 4, p. 36-46.
- Higson Andrew, « The Concept of National Cinema » dans Alan Williams (ed.), *Film and Nationalism*, New Brunswick & London, Rutgers University Press, 2002, p. 52-67.
- Hjort Mette et Scott Kenzie (eds.), *Cinema and Nation*, London & New York, Routledge, 2000.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Adaptation*, London & New York, Routledge, 2012.
- Jameson Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca & New York, Cornell University Press, 1981.
- Jameson Fredric, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capital », *Social Text*, 1986, n° 15, p. 65-88.
- Jameson Fredric, *Fictions géopolitiques : cinéma, capitalisme, postmodernité*, Nantes, Capricci Editions, 2011.
- Janet Pierre, *Evolution de la mémoire et de la notion du temps. Cours du Collège de France*, Réédition., Paris, L'Hamattan, 2006.
- Journot Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Lawson Alan et Tiffin Chris (eds.), *De-Scribing Empire: Post-Colonialism and Textuality*, London & New York, Routledge, 1994, 272 p.
- Lazarus Neil (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Lazarus Neil, *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- Le Goff Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- Lent John, *The Asian Film Industry*, London, Christopher Helm, 1990.
- Lévy Denis, *Le cinéma moderne*, <http://www.artcinema.org/article17.html> , consulté le 13 janvier 2020.
- Martin Adrian et Rosenbaum Jonathan (eds.), *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, London, BFI Publishing, 2003.
- Martin Jessie, *Décrire le film de cinéma. Au départ de l'analyse*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

- McFarlane Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford & New York, Clarendon Press, 1996.
- McKee Robert, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, London, Methuen Publishing, 1999.
- Mitry Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001.
- Morice Jacques, « La Mémoire impressionnée », *Cahiers du Cinéma*, décembre 1993, n° 474.
- Neri Corrado et Villard Florent (eds.), *Global Fences, Literatures, Limits, Borders*, Lyon, Institut des études transtextuelles et transculturelles, 2011.
- Pinel Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Albin Colin, 2008.
- Pines Jim et Willemen Paul (eds.), *Questions of Third Cinema*, London, BFI Publishing, 1989.
- Rauger Jean-François, « Naissance d'une nation », *Cahiers du Cinéma*, juin 1993, n° 469.
- Renan Ernest, « Qu'est-ce qu'une nation ? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882 » dans *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Paris, Presses Pocket, 1992, p. 37-56.
- Ricœur Paul, *Temps et récit, I, II, III*, Paris, Seuil, 1983.
- Ricœur Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Rieff David, *In Praise of Forgetting: Historical Memory and Its Ironies*, New Haven, Yale University Press, 2017.
- Rieff David, *Eloge de l'oubli - La mémoire collective et ses pièges : La mémoire collective et ses pièges*, Ivry-sur-Seine, Premier Parallèle, 2018.
- Ropars Marie-Claire, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970.
- Sabouraud Frédéric, *L'Adaptation*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006.
- Said Edward, *The World, The Text and The Critic*, Cambridge (USA), Harvard University Press, 1983.
- Salecl Renata, « Nationalism, Anti-Semitism, and Anti-Feminism in Eastern Europe », *New German Critique*, Autumn 1992, n° 57.
- Serceau Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1999.
- Shih Shu-mei, Tsai Chien-hsin et Bernards Brian (eds.), *Sinophone Studies: A Critical Reader*, New York, Columbia University press, 2013.
- Sklar Robert, *A World History of Film*, New York, Harry N. Abrams, 2001.
- Smith D. Anthony, *The Ethnic Origins of Nations*, Malden, Oxford & Carlton, Blackwell, 1987.
- Sorlin Pierre, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.
- Souyri Pierre-François, « La colonisation Japonaise : un colonialisme moderne mais non occidental » dans Marc Ferro (ed.), *Le livre noir du colonialisme*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 407-430.
- Souyri Pierre-François et Genève Groupe de, *Japon colonial, 1880-1930 : Les voix de la dissension*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- Stets Jan E. et Peter J. Burke, « Identity Theory and Social Identity Theory », *Social Psychology Quarterly*, 2000, vol. 63, n° 3, p. 224-237.

Thompson Kristin et Bordwell David, *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1993.

Tomlinson John, *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*, London, ACLS Humanities E-Book, 2008.

Vanoye Francis, *Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Nathan, 2002.

Vanoye Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

Vitali Valentina et Willemsen Paul (eds.), *Theorising National Cinema*, London, BFI Publishing, 2006.

Williams Alan (ed.), *Film and Nationalism*, New Brunswick & London, Rutgers University Press, 2002.

Williams Alan, « Introduction » dans Alan Williams (ed.), *Film and Nationalism*, New Brunswick & London, Rutgers University Press, 2002, p. 1-22.

VI. Ouvrages sur la littérature chinoise, hongkongaise et taïwanaise

Études en chinois

An Binuo (Pino Angel) 安必諾, « Taiwan wenxue zai De, Mei, Fa san guo – lishi ji xianzhuang yi pian 台灣文學在德，美，法三國 – 歷史及現狀一瞥 (La littérature taïwanaise en Allemagne, aux États-Unis et en France - un aperçu de l'histoire et de l'état des lieux de la recherche) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), mars 2006, vol. 34, n° 10.

Bai Xianyong 白先勇, « Wo xie "Gulianhua" 我寫〈孤戀花〉 (L'écriture de "Fleur d'amour solitaire") » dans Lüduyu bianxuan xiaozu 綠蠹魚編選小組 (ed.), *Qingchun hudie gulianhua* 青春蝴蝶孤戀花 (*Jeunesse, papillons, fleur d'amour solitaire*), Taipei, Yuanliu, 2005.

Chen Fangming 陳芳明 (Sous le pseudonyme de Song Dongyang 宋冬陽), « Xianjieduan Taiwan wenxue bentuhua de wenti 現階段台灣文學本土化的問題 (Indigénisation de la littérature taïwanaise à l'étape actuelle) » dans *Taiwan yishi lunzhan xuanji* 台灣意識論戰選集 (*Selection d'essais sur la conscience taïwanaise*), Taipei, Qianwei, 1988, p. 207-249.

Chen Fangming 陳芳明, *Houzhimin Taiwan : wenxue shi lun ji qi zhoubian* 後殖民台灣：文學史論及其周邊 (*Postcolonial Taiwan: Essays on Taiwanese Literary History and Beyond*), Taipei, Maitian, 2002.

Chen Fangming 陳芳明, « Lishi de qijian yu huigui de qilu. Xiangtu wenxue de yiyi yu fansi 歷史的歧見與回歸的歧路. 鄉土文學的意義與反思 (Divergences historiques et chemins de retour divergents. Définition de la littérature de terroir et réflexions) » dans *Houzhimin Taiwan : wenxue shi lun ji qi zhoubian* 後殖民台灣：文學史論及其周邊 (*Postcolonial Taiwan; essays on Taiwanese Literary History and beyond*), Taipei, Maitian, 2002, p. 91-107.

Chen Fangming 陳芳明, « Taiwan xiandai wenxue yu wu ling niandai ziyou zhuyi chuantong de guanxi 台灣現代文學與五零年代自由主義傳統的的關係 (Rapport entre la littérature moderniste taïwanaise et le libéralisme des années cinquante) » dans *Houzhimin Taiwan :*

wenxue shi lun ji qi zhoubian 後殖民台灣：文學史論及其周邊 (*Postcolonial Taiwan: Essays on Taiwanese Literary History and Beyond*), Taipei, Maitian, 2002, p. 173-196.

Chen Fangming 陳芳明, « Tiaozhan daxushu : houjieyan shiqi de nüxing wenxue yu guojia rentong 挑戰大敘述：後戒嚴時期的女性文學與國家認同 (Contre le récit dominant : la littérature féminine et l'identité nationale) » dans *Houzhimin Taiwan : wenxue shi lun ji qi zhoubian 後殖民台灣：文學史論及其周邊 (Postcolonial Taiwan: Essays on Taiwanese Literary History and Beyond)*, Taipei, Maitian, 2002, p. 131-150.

Chen Fangming 陳芳明, « “Sha fu” shijian yu nüxing shuxie “殺夫” 事件與女性書寫 (L'Événement “tuer son mari” et l'écriture féminine) » dans *Taiwan xinwenxue fazhan zhongda shijian lunwenji 台灣新文學發展重大事件論文集 (Le Grand événement du déploiement de la nouvelle littérature taïwanaise)*, Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2004.

Chen Fangming 陳芳明, *Taiwan xinwenxue shi 台灣新文學史 (A History of Modern Taiwanese Literature)*, Taipei, Lianjing, 2011.

Chen Fangming 陳芳明, « Women de Zhang Ailing 我們的張愛玲 (Notre Eileen Chang) » dans *Xing chi ye du 星遲夜讀 (Lectures nocturnes)*, Taipei, Lianhe wenxue, 2013.

Chen Fangming 陳芳明 et Fan Mingru (Fan Ming-Ju) 范銘如 (eds.), *Kua shiji de liuli – Bai Xianyong de wenxue yu yishu guoji xueshu yantaohui lunwenji 跨世紀的流離 – 白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集 (Errance de deux siècles – Actes du colloque sur les œuvres et l'art de Bai Xianyong)*, Taipei Xian (Taiwan), Yinke, 2009.

Chen Jianzhong 陳建忠, « Zai huimie zhong songyang xinsheng 在毀滅中頌揚新生 (Louer la vie nouvelle au milieu de la destruction) », *Taiwan Wenxueguan tongxun 台灣文學館通訊 (Bulletin du Musée de la Littérature taïwanaise)*, 2004, n° 6, p. 17-33.

Chen Jianzhong 陳建忠, Ying Fenghuang 應鳳凰, Qiu Guifen 邱貴芬, Zhang Songsheng (Chang Sung-sheng Yvonne) 張誦聖 et Liu Liangya 劉亮雅, *Taiwan xiaoshuo shi lun 台灣小說史論 (Essays on Taiwan Literary History)*, Taipei, Maitian, 2007.

Chen Wanqian 陳宛茜 et Lai Suling 賴素鈴, « Yu Tiancong ban Wenji, wajue youqu Huang Chunming 尉天驄辦文季, 挖掘有趣黃春明 (Yu Tiancong publie Saison littéraire, fait découvrir un auteur amusant : Huang Chunming) », *Lianhe xinwen wang 聯合新聞網 (UDN)*, 13 juillet 2007, <https://theme.udn.com/theme/story/6368/220179> . Consulté le 13 avril 2016.

Chen Xinyuan 陳信元, « Yi jiu qi ling niandai Taiwan de xiangtu wenxue lunzhan 一九七零年代台灣的鄉土文學論戰 (Débats sur la littérature de terroir dans les années 1970) » dans *Taiwan xinwenxue fazhan zhongda shijian lunwenji 台灣新文學發展重大事件論文集 (Le Grand événement du déploiement de la nouvelle littérature taïwanaise)*, Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2004.

Chen Yingzhen (Ch'en Ying-Chen) 陳映真 (Sous le pseudonyme de Xu Nancun 許南村), « Xiangtu wenxue de mangdian 鄉土文學的盲點 (Le Point aveugle de la Littérature de terroir) », *Taiwan wenyi 台灣文藝*, 1977, n° 55.

Chen Yizhi 陳義芝, *Taiwan xiandai xiaoshuoshi zong lun 台灣現代小說史綜論 (Histoire des œuvres romanesques modernes taïwanaises)*, Taipei, Lianjing, 1998.

Chen Yizhi 陳義芝 (ed.), *Taiwan wenxue jingdian yantaohui lunwenji 台灣文學經典研討會論文集 (Acte du Colloque sur le canon littéraire taïwanais)*, Taipei, Lianjing, 1999.

Guoli Chenggong Daxue 國立成功大學, *Kua lingyu de Taiwan wenxue yanjiu xueshu yantaohui lunwenji* 跨領域的台灣文學研究學術研討會論文集, Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2006.

Fan Luoping 樊洛平, *Dangdai Taiwan nüxing xiaoshuo shi lun* 當代台灣女性小說史論 (*Histoire des romans féminins taïwanais contemporains*), Taipei, Taiwan Shangwu, 2006.

Fan Mingru (Fan Ming-Ju) 范銘如, *Zhong li xun ta. Taiwan nüxing xiaoshuo zong lun* 眾裏尋她. 台灣女性小說縱論 (*Chronological Searches of Taiwanese Women's Fiction*), Taipei, Maitian, 2002.

Fan Mingru (Fan Ming-Ju) 范銘如, « Qishi niandai xiangtu xiaoshuo de tu sheng tu zhang 七十年代鄉土小說的土生土長 (Naissance et croissance “de terroir” dans les romans de terroir des années 1970) » dans Guoli Chenggong Daxue Taiwan Wenxuexi 國立成功大學臺灣文學系 (Département de littérature de Taiwan, Université nationale Cheng Kung) (ed.), *Kua lingyu de Taiwan wenxue yanjiu xueshu yantaohui lunwenji* 跨領域的台灣文學研究學術研討會論文集 (*Conférence sur les études interdisciplinaires de la littérature taïwanaise*), Taipei, Taiwan Wenxueguan, 2005.

Fan Mingru (Fan Ming-Ju) 范銘如, *Wenxue dili : Taiwan xiaoshuo de kongjian yuedu* 文學地理：台灣小說的空間閱讀 (*Literary Geography : Spatial Reading of Taiwanese Fiction*), Taipei, Maitian, 2008.

Fan Mingru (Fan Ming-Ju) 范銘如, *Zhengzhi, wenben, kongjian* 政治, 文本, 空間 (*Politique, textes, espace*), Taipei, Lianjing, 2015.

Fu Zhengling 傅正玲, « Rentong de yuanxiang – Shitan Xiao Lihong xiaoshuo zhong de wenhua shenfen 認同的原鄉——試探蕭麗紅小說中的文化身份 (Le Pays natal – Étude de l'identité culturelle dans les romans de Xiao Lihong) », *Ehu* 鵝湖, 2004, n° 354, p. 46-54.

Gong Pengcheng 龔鵬程, « Nü zuojia nan wei ? 女作家難為 ? (Être une femme écrivain n'est pas chose facile ?) » dans *Women dou shi daocaoren* 我們都是稻草人 (*Nous sommes tous des épouvantails*), Taipei, Jiuda, 1987, p. 235-238.

Gu Jitang 古繼堂, *Taiwan xiaoshuo fazhan shi* 台灣小說發展史 (*Histoire du développement des romans taïwanais*), Taipei, Wenzhizhe, 1989.

Guan Shou-qi (Gaffric Gwennaël) 關首奇, « Taiwan wenxue zai Faguo de xianzhuang 台灣文學在法國的現狀 (État des lieux de la littérature taïwanaise en France) », *Wenshi Taiwan xuebao* 文史台灣學報 (*Revue académique sur la littérature et l'histoire de Taiwan*), décembre 2011, n° 3, p. 131-163.

Guoli Chenggong Daxue Taiwan Wenxuexi 國立成功大學臺灣文學系 (Département de littérature de Taiwan, Université nationale Cheng Kung) (ed.), *Kua lingyu de Taiwan wenxue yanjiu xueshu yantaohui lunwenji* 跨領域的台灣文學研究學術研討會論文集 (*Actes du Colloque sur les études interdisciplinaires en littérature taïwanaise*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2006.

He Dingzhao 何定照, « E'lie duidai “Xiang Huang Chunming zheyang yi wei juren” 惡劣對待“像黃春明這樣一位巨人” (Mauvais traitement d'un “géant comme Huang Chunming”) », *Lianhebao* 聯合報 (*United Daily News*), 26 mai 2011 p. A3.

Huang Jinshu (Ng Kim Chew) 黃錦樹, « Lun Taiwan wenxue zhanhou xiandai zhuyi shidai 論台灣文學戰後現代主義世代 (Discussion sur la littérature taïwanaise d'après-guerre à l'époque du modernisme) » dans Guoli Chenggong Daxue Taiwan Wenxuexi 國立成功大學

臺灣文學系 (Département de littérature de Taiwan, Université nationale Cheng Kung) (ed.), *Kua lingyu de Taiwan wenxue yanjiu xueshu yantaohui lunwenji* 跨領域的台灣文學研究學術研討會論文集 (*Actes du Colloque d'études interdisciplinaires sur la littérature taïwanaise*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2006.

Huang Jinshu (Ng Kim Chew) 黃錦樹, « Shenji zhi wu 神姬之舞 (La Danse de la prêtresse) » dans Zhu Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文, *Huangjin mengshi zhi shu* 黃金盟誓之書, Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 259-310.

Ji Dawei 紀大偉, « Ai qian lai zuohuo – 1970 niandai Taiwan wenxue zhong de “nütongxinglian” 愛錢來作伙 – 1970年代台灣文學中的“女同性戀” (“Lesbianisme” dans la littérature taïwanaise des années 70) », *Nüxue xuezhi* 女學學誌 (*Journal of Women's and Gender Studies*), 2013, n° 33, p. 1-46.

Jiang Baochai 江寶釵 et Lin Zhenshan 林鎮山 (eds.), *Nitu de ziwei : Huang Chunming wenxue lunji* 泥土的滋味：黃春明文學論集 (*Le saveur de la terre : essais sur Hwang Chun-ming*), Taipei, Lianhe wenxue, 2009.

Jiaoyu Bu jiaoyu wiki 教育部教育 Wiki, Liao Huiying 廖輝英, <http://pedia.cloud.edu.tw/Entry/Detail/?title=%E5%BB%96%E8%BC%9D%E8%8B%B1>, consulté le 9 juillet 2017.

Li Ruiteng 李瑞騰 (ed.), *Wenxue xinling de zhenqing gaobai* 文學心靈的真情告白 (*Confession d'âmes littéraires*), Taoyuan Xian (Taiwan), Guoli Zhongyang Daxue, 2005.

Lianhebao fukan 聯合報副刊 (Supplément de l'United Daily News), *Taiwan xinwenxue fazhan zhongda shijian lunwenji* 台灣新文學發展重大事件論文集 (*Le Grand événement du déploiement de la nouvelle littérature taïwanaise*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2004.

Liao Binghui (Liao Ping-Hui) 廖炳惠, « Taiwan : houxiandai huo houzhimin ? 台灣：後現代或後殖民？ (Taiwan : postmoderne ou postcolonial ?) » dans Zhou Yingxiong 周英雄 et Liu Jihui 劉紀蕙 (eds.), *Shuxie Taiwan : wenxueshi, houzhimin yu houxiandai* 書寫台灣：文學史，後殖民與後現代 (*Writing Taiwan : Literary History, Postcolonial and Postmodern*), Taipei, Maitian, 2000, p. 85-99.

Liao Huiying 廖輝英, « Wo de wenxue lu 我的文學路 (Mon chemin littéraire) » dans Li Ruiteng 李瑞騰 (ed.), *Wenxue xinling de zhenqing gaobai* 文學心靈的真情告白 (*Confession d'âmes littéraires*), Taoyuan Xian (Taiwan), Guoli Zhongyang Daxue, 2005.

Liao Xianhao (Liao Hsien-Hao) 廖咸浩, « Zai jieyou yu jieti zhijian paihuai – Taiwan xiandai xiaoshuo zhong “Zhongguo shenfen” de zhuanbian 在解構與解體之間徘徊——台灣現代小說中「中國身分」的轉變 (Hésitation entre la déconstruction et la dissolution – Evolution de l'identité chinoise dans les romans taïwanais modernes) » dans Zhang Jingyuan 張京媛 (ed.), *Houzhimin lilun yu wenhua rentong* 後殖民理論與文化認同 (*Postcolonial Criticism and Cultural Identity*), Taipei, Maitian, 2007, p. 193-211.

Lin Chunfen 林純芬, « Xiao Lihong “Baishui Hu chunmeng” zhong de guozu yishi yu nüxing qunxiang 蕭麗紅“白水湖春夢”中的國族意識與女性群像 (Conscience nationale et portraits de femmes dans *Rêves printaniers au Lac de l'Eau blanche* de Xiao Lihong) », *Wenxue Taiwan* 文學台灣 (*Taiwan littéraire*), 1999, n° 30, p. 213-228.

Lin Fangmei 林芳玫, *Jiedu Qiongyao aiqing wangguo* 解讀瓊瑤愛情王國 (*Déchiffrer le royaume d'Amour de Qiongyao*), Taipei, Shibao, 1994.

Lin Qiyang 林淇養 (Sous le pseudonyme de Xiangyang 向陽), « Dakai yishi xingtai ditu – hui kan zhanhou Taiwan wenxue chuanbo de meijie yunzuo 打開意識形態地圖——回看戰後台灣文學傳播的媒介運作 (Ouvrir la carte idéologique – Sur le rôle que jouent les médias dans la diffusion des œuvres littéraires à Taiwan dans l'après-guerre) » dans *Shuxie yu pintu : Taiwan wenxue chuanbo xianxiang yanjiu* 書寫與拼圖：台灣文學傳播現象研究 (*Écriture et puzzle : une étude du phénomène de la communication littéraire à Taiwan*), Taipei, Maitian, 2001, p. 153-177.

Lin Qiyang 林淇養 (Sous le pseudonyme de Xiangyang 向陽), *Shuxie yu pintu : Taiwan wenxue chuanbo xianxiang yanjiu* 書寫與拼圖：台灣文學傳播現象研究 (*Écriture et puzzle : une étude du phénomène de la communication littéraire à Taiwan*), Taipei, Maitian, 2001.

Lin Shuhui 林淑慧 (ed.), *Shikong liuzhuan : wenxue jingguan, wenhua fanyi yu yuyan jiechu* 時空流轉：文學景觀，文化翻譯與語言接觸 (*Temps et espace : phénomènes littéraires, traduction culturelle et rencontres linguistiques*), Taipei, Wanjuanlou, 2014.

Lin Xingqian 林幸謙, *Shengming de fansi* 生命的反思 (*Réflexion sur la vie*), Taipei, Maitian, 1994.

Lin Yangmin 林央敏, *Taiyu xiaoshuoshi ji zuopin zong ping* 台語小說史及作品總評 (*Histoire des romans en langue taïwanaise et critique des œuvres*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2012.

Liu Jun 劉俊, *Bai Xianyong pingzhuan* 白先勇評傳 (*Sur Bai Xianyong*), Taipei, Erya, 1995.

Liu Liangya 劉亮雅, *Houxiandai yu houzhimin : jieyan yilai Taiwan xiaoshuo zhuanlun* 後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論 (*Postmodernism and Postcolonialism : Taiwanese Fiction since 1987*), Taipei, Maitian, 2006, 325 p.

Long Yingtai 龍應台, *Long Yingtai ping xiaoshuo* 龍應台評小說 (*Critiques de Long Yingtai sur les romans*), Taipei, Erya, 1985.

Long Yingtai 龍應台, « Mangmu de huaijiubing : ping “Qian jiang you shui qian jiang yue” 盲目的懷舊病：評“千江有水千江月” (Nostalgie aveugle : à propos de *Mille fleuves, mille lunes*) » dans *Long Yingtai ping xiaoshuo* 龍應台評小說 (*Critiques des romans par Long Yingtai*), Taipei, Erya, 1985, p. 157-166.

Lü Zhenghui (Lu Zheng-Hui) 呂正惠, « Ba ling niandai Taiwan xiaoshuo de zhuliu 八〇年代台灣小說的主流 (Courants dominants du roman taïwanais des années quatre-vingt) » dans Meng Fan 孟樊 et Lin Yaode 林耀德 (eds.), *Shijimo pianhang – Ba ling niandai Taiwan wenxue lun* 世紀末偏航：八〇年代台灣文學論 (*Dérives fin de siècle. Le milieu littéraire des années quatre-vingt à Taiwan*), Taipei, Shibao, 1990, p. 269~295.

Lü Zhenghui (Lu Zheng-Hui) 呂正惠, « Fenlie de xiangtu, xufu de wenhua – Ba ling niandai de Taiwan wenxue 分裂的鄉土，虛浮的文化 – 八〇年代的台灣文學 Terroir divisé et culture superficielle – la littérature taïwanaise des années quatre-vingt » dans *Zhanhou Taiwan wenxue jingyan* 戰後台灣文學經驗 (*Littérature taïwanaise d'après-guerre*), Taipei, Xindi, 1992, p. 129-135.

Lü Zhenghui (Lu Zheng-Hui) 呂正惠, *Zhanhou Taiwan wenxue jingyan* 戰後台灣文學經驗 (*Littérature taïwanaise d'après-guerre*), Taipei, Xindi, 1992.

Lü Zhenghui (Lu Zheng-Hui) 呂正惠, « Chen Fangming “Zai zhimin lun” zhiyi 陳芳明「再殖民論」質疑 Questions sur la théorie de la ‘Recolonisation’ de Chen Fangming » dans

Zhimindi de shanghen – Taiwan wenxue wenti 殖民地的傷痕：台灣文學問題 (*La colonie blessée – Problèmes de la littérature taïwanaise*), Taipei, Renjian, 2002, p. 177-197.

Lü Zhenghui (Lu Zheng-Hui) 呂正惠, *Zhimindi de shanghen – Taiwan wenxue wenti* 殖民地的傷痕：台灣文學問題 (*La colonie blessée – Problèmes de la littérature taïwanaise*), Taipei, Renjian, 2002.

Ma Sen 馬森, « “Taiwan wenxue” de Zhongguo jie yu Taiwan jie “台灣文學”的中國結與台灣結 (Complexe de Chine et complexe de Taiwan dans la “littérature taïwanaise”) », *Lianhe wenxue* 聯合文學, mars 1992, vol. 8, n° 5, p. 172-193.

Mei Jialing 梅家玲, « Ba-jiu ling niandai juancun xiaoshuo (jia) de jiaguo xiangxiang yu shuxie zhengzhi 八九零年代眷村小說(家)的家國想像與書寫政治 (Nation imaginée et écriture du politique dans les romans et les nouvelles des villages de garnison des années 1980 et 1990) » dans Chen Yizhi 陳義芝 (ed.), *Taiwan xiandai xiaoshuoshi zong lun* 台灣現代小說史綜論 (*Histoire des œuvres romanesques modernes taïwanaises*), Taipei, Lianjing, 1998, p. 385-410.

Mei Jialing 梅家玲 (ed.), *Xingbie lunshu yu Taiwan xiaoshuo* 性別論述與台灣小說 (*Gender Discourse and Taiwan Fiction*), Taipei, Maitian, 2000.

Meng Fan 孟樊 et Lin Yaode 林耀德 (eds.), *Liuxing tianxia – lunshu dangdai Taiwan tongsu wenxue* 流行天下 – 論述當代台灣通俗文學 (*À la mode – Études de la littérature populaire contemporaine de Taiwan*), Taipei, Shibao, 1992.

Meng Fan 孟樊 et Lin Yaode 林耀德 (eds.), *Shijimo pianhang – Bashi niandai Taiwan wenxue lun* 世紀末偏航：八〇年代台灣文學論 (*Dérives fin de siècle. Le milieu littéraire des années quatre-vingt à Taiwan*), Taipei, Shibao, 1990.

Meng Qingci 孟慶慈 et Hong Ruiqin 洪瑞琴, « Huang Chunming lun Taiyuwen. Chengda jiaoshou tiguang 黃春明論台語文. 成大教授踢館 (Huang Chunming parle de la langue taïwanaise. Le professeur de l'Université Chenggong le défie) », *Ziyou shibao dianzibao* 自由時報 電子報 (*Liberty Times Net*), 26 mai 2011, <http://news.ltn.com.tw/news/politics/paper/495518>. Consulté le 26 mars 2016.

Peng Ge 彭歌, « Bu tan renxing, heyong wenxue (Shang) 不談人性，何有文學？(上) (Sans parler de la nature humaine, comment peut-on avoir de la littérature? (1)) », *Lianhebao* 聯合報 (*United Daily News*), 17 août 1977.

Peng Ge 彭歌, « Bu tan renxing, heyong wenxue (Zhong) 不談人性，何有文學？(中) (Sans parler de la nature humaine, comment peut-on avoir de la littérature? (2)) », *Lianhebao* 聯合報 (*United Daily News*), 18 août 1977.

Peng Ge 彭歌, « Bu tan renxing, heyong wenxue (Xia) 不談人性，何有文學？(下) (Sans parler de la nature humaine, comment peut-on avoir de la littérature? (3)) », *Lianhebao* 聯合報 (*United Daily News*), 19 août 1977.

Ouyang Zi 歐陽子, *Wang-Xie tang qian de yanzi* 王謝堂前的燕子 (*Hirondelles qui volent devant les palais des familles puissantes*), Taipei, Erya, 1976.

Ouyang Zi 歐陽子, *Bai Xianyong de xiaoshuo shijie* 白先勇的小說世界 (*Le Monde romanesque de Bai Xianyong*), Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1999.

Ouyang Zi 歐陽子, « “Gulianhua” de youshen aimei hanyi yu zuozhe de biaoxian jiqiao 〈孤戀花〉的幽深曖昧含義與作者的表現技巧 (Sens occulte et ambiguïté de “Fleur d’amour solitaire” et technique d’écriture de l’auteur) », dans *Wang-Xie tang qian de yanzi* 王謝堂前的

燕子 (*Hirondelles qui volent devant les palais des familles puissantes*), Taipei, Erya, 1976, p. 141-162.

Peng Biyu 彭碧玉 (ed.), « Lianhebao liu jiu niandu zhong, chang pian xiaoshuo jiang zong ping huiyi jishi 聯合報六九度中, 長篇小說獎總評會議記實 (Rapport du jury de la délibération du Concours des Romans du *Lianhebao* de 1980) » dans *Qian jiang you shui qian jiang yue* 千江有水千江月 (*Mille fleuves, mille lunes*), Taipei, Lianjing, 1981, p. 3-28.

Peng Ruijin 彭瑞金, *Taiwan xinwenxue yundong sishi nian* 台灣新文學運動四十年 (Quarante ans du mouvement de la nouvelle littérature taïwanaise), Taipei, Qianwei, 1991.

Peng Xiaoyan (Peng Hsiao-yen) 彭小妍, « Zhu Tianxin de Taipei – dili kongjian yu lishi yishi 朱天心的台北 – 地理空間與歷史意識 (La Taipei de T'ien-hsin – espace géographique et conscience historique) » dans *Kongjian, diyu yu wenhua : Zhongguo wenhua kongjian de shuxie yu chanshi* 空間, 地域與文化 : 中國文化空間的書寫與闡釋 (*Espace, localité et culture : écriture et interprétation de l'espace culturel chinois*), Taipei, 2002.

Qi Bangyuan 齊邦媛, « Guiyuan zhi wai – yi shili lun Taiwan nü zuojia de xiaoshuo 閨怨之外 – 以實力論台灣女作家的小說 (Au-delà de la mélancolie des jeunes femmes – à propos de la qualité littéraire des romans des écrivains femmes) » dans *Qian nian zhi lei* 千年之淚 (*Larmes de mille ans*), Taipei, Erya, 1991.

Qi Bangyuan 齊邦媛, « Juancun wenxue – xiangchou de jicheng yu sheqi 眷村文學 – 鄉愁的繼承與捨棄 (La Littérature des villages de garnison : poursuite et abandon de la nostalgie) » dans *Wu jianjian san de shihou* 霧漸漸散的時候 (*Quand le brouillard se dissipe*), Taipei, Jiuge, 1998, p. 153-187.

Qiu Guifen 邱貴芬, « “Faxian Taiwan” : jiangou Taiwan houzhimin lunshu “發現台灣” : 建構台灣後殖民論述 (Discovering Taiwan : Constructing Taiwan's Postcolonial Discourse) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1992, vol. 21, n° 2, p. 151-167.

Qiu Guifen 邱貴芬, « Shi houzhimin, bu shi houxiandai – zai tan Taiwan shenfen/rentong zhengzhi 是後殖民, 不是後現代 – 再談台灣身份 / 認同政治 (Postcoloniale, et non postmoderne – Réexamen de l'identité taïwanaise et de la politique identitaire) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1995, vol. 23, n° 11, p. 141-147.

Qiu Guifen 邱貴芬, « Cong Zhang Ailing kan Taiwan nüxing wenxue chuantong de jiangou 從張愛玲看台灣女性文學傳統的建構 (Influence d'Eileen Chang sur la construction de la tradition de la littérature féminine taïwanaise) » dans *Zhongjie Taiwan nüren – Houzhimin nüxing guandian de Taiwan yuedu* 仲介台灣. 女人 : 後殖民女性觀點的台灣閱讀 (*Lecture postcoloniale taïwanaise du point de vue féminin*), Taipei, Yuanzun, 1997, p. 15-36.

Qiu Guifen 邱貴芬, « Nüxing de “xiangtu xiangxiang” : Taiwan dangdai xiangtu nüxing xiaoshuo chu tan 女性的“鄉土想像” : 台灣當代鄉土女性小說初探 (Imaginaire féminin de la “terre natale”) » dans Jian Yingying 簡瑛瑛 (ed.), *Dangdai wenhua lunshu : rentong, chayi, zhutixing : cong nüxing zhuyi dao houzhimin wenhua xiangxiang* 當代文化論述: 認同. 差異. 主體性 : 從女性主義到後殖民文化想像 (*Contemporary Culture Discourse : Identity Difference and Subjectivity : From Feminism to Post-colonial Cultural Imagination*), Taipei Xian (Taiwan), Lixu, 1997, p. 13-28.

Qiu Guifen 邱貴芬, *Zhongjie Taiwan nüren – Houzhimin nüxing guandian de Taiwan yuedu* 仲介台灣. 女人 : 後殖民女性觀點的台灣閱讀 (*Lecture postcoloniale taïwanaise du point de vue féminin*), Taipei, Yuanzun, 1997.

Qiu Guifen 邱貴芬, *Houzhimin ji qiwai* 後殖民及其外 (*Postcolonialisme et autres*), Taipei, Maitian, 2003.

Qiu Guifen 邱貴芬 et Zhang Xiaohong 張小虹 (eds.), « Zуго jiangou yu dangdai Taiwan nüxing xiaoshuo de rentong zhengzhi 族國建構與當代台灣女性小說的認同政治 (Construction de l'État-nation et politique identitaire dans le roman féminin taïwanais contemporain) » dans *Xing/bie yanjiu duben* 性/別研究讀本 (*Manuel de l'étude du genre*, Taipei, Maitian), Taipei, Maitian, 1998, p. 167-194.

Qiu Zuyin 邱祖胤, « Mowang laishilu / sanyue ershisan ri - Nanwang Wangyang zhong de yi tiao chuan 莫忘來時路 / 3月23日 – 難忘汪洋中的一條船 (Ne pas oublier le chemin qui nous amène / le 23 mars - Un navire dans l'immensité de l'océan inoubliable) », *Zhongguo Shibao* 中國時報 (*Chinatimes*) [en ligne], 23 mars 2015), <https://www.chinatimes.com/newspapers/20150323000373-260109> . Consulté le 21 février 2019.

Shibao Wenhua Yueduwang 時報文化悅讀網 (readingtimes.com.tw), *Shibao zuojia Kuling* 時報作家苦苓 (*Kuling un écrivain du Readingtimes*), <http://www.readingtimes.com.tw/ReadingTimes/site/575/default.aspx> , consulté le 18 février 2019.

Shao Yuming 邵玉銘, Zhang Baoqin 張寶琴 et Yaxian 痙弦, *Sishi nian lai Zhongguo wenxue* 四十年來中國文學 (*Littérature chinoise des quarante dernières années*), Taipei, Lianhe wenxue, 1995.

Song Zelai 宋澤萊, « Cong fanggu de xiangtu dao shizai de xiangtu – te lun Xiao Lihong taiyu xiaoshuo de gaodu chengjiu 從仿古的鄉土到實在的鄉土 – 特論蕭麗紅台語小說的高度成就 (Du faux *xiangtu* au *xiangtu* authentique – la grande réussite du roman en langue taïwanaise de Xiao Lihong) », *Taiwan xinwenxue* 台灣新文學 (*Nouvelle littérature taïwanaise*), 1999, n° 13, p. 114-140.

Su Weizhen 蘇偉貞, « Juancun de jintou 眷村的盡頭 (La Fin du village de garnison) » dans Su Weizhen 蘇偉貞 (ed.), *Taiwan juancun xiaoshuo xuan* 台灣眷村小說選 (*Choix de nouvelles taïwanaises des villages de garnison*), Taipei, Eryu Wenhua, 2004, p. 7-13.

Wang Dewei (Wang David Der-wei) 王德威, *Xiaoshuo Zhongguo : Wan-Qing dao dangdai de Zhongwen xiaoshuo* 小說中國：晚清到當代的中文小說 (*Narrating China : Chinese Fiction from the Late Ching to the Contemporary Era*), Taipei Xian (Taiwan), Maitian, 1993.

Wang Dewei (Wang David Der-wei) 王德威, « Zhang Ailing cheng le zushi nainai 張愛玲成了祖師奶奶 (Eileen Chang est devenue Madame le Maître) » dans *Xiaoshuo Zhongguo : wan-Qing dao dangdai de Zhongwen xiaoshuo* 小說中國：晚清到當代的中文小說 (*Narrating China : Chinese Fiction From the Late Ching to the Contemporary Era*), Taipei Xian (Taiwan), Maitian, 1993, p. 337-341.

Wang Dewei (Wang David Der-wei) 王德威, « Luo di de maizi bu si – Zhang Ailing de wenxue yingxiangli yu “Zhang pai” zuojia de chaoyue zhi lu 落地的麥子不死 – 張愛玲的文學影響力與“張派”作家的超越之路 (Le grain ne mourra pas. L'influence d'Eileen Chang et le chemin vers le dépassement pour les écrivains de “l'école Zhang”) », *Zhongguo shibao* 中國時報 (*China Times*), 14 sept. 1995 p. 41-42.

Wang Dewei (Wang David Der-wei) 王德威, *Ruhe xiandai, zenyang wenxue ? : Shijiu, ershi jishi Zhongwen xiaoshuo xin lun* 如何現代, 怎樣文學 ? : 十九, 二十世紀中文小說新論 (*The*

Making of the Modern, the Making of a Literature : New Perspectives on 19th and 20th Century Chinese Fiction), Taipei, Maitian, 1998.

Wang Dewei (Wang David Der-wei) 王德威, « Guozu lunshu yu xiangtu xiuci 國族論述與鄉土修辭 (Discours sur “ethno” et “nation” et rhétorique de la terre native) » dans Zhou Yingxiong 周英雄 et Liu Jihui 劉紀蕙 (eds.), *Shuxie Taiwan : wenxueshi, houzhimin yu houxiandai* 書寫台灣：文學史，後殖民與後現代 (*Writing Taiwan : Literary History, Postcolonial and Postmodern*), Taipei, Maitian, 2000, p. 65-83.

Wang Dewei (Wang David Der-wei) 王德威 (ed.), *Taiwan : Cong wenxue kan lishi* 台灣：從文學看歷史 (*A history through Literature*), Taipei, Maitian, 2005.

Wang Haowei 王浩威, « Shehui jieyan, fukan bengpan ? 社會解嚴，副刊崩盤 ? (Levée de la loi martiale pour la société, effondrement pour les suppléments littéraires ?) » dans Yaxian 痲弦 et Chen Yizhi 陳義芝 (eds.), *Shijie Zhongwen baozhi fukan xue zong lun* 世界中文報紙副刊學綜論 (*Études des suppléments littéraires des journaux chinois dans le monde*), Taipei, Conseil national des Affaires, 1997, p. 232-247.

Wang Tuo 王拓, « Shi “xianshi zhuyi” wenxue, bu shi “xiangtu wenxue” 是 « 現實主義 » 文學，不是 « 鄉土文學 », (« Littérature réaliste » et non « littérature rurale »), *Xianrenzhang zazhi* 仙人掌雜誌 (*Revue Cactus*), 1977, n° 2, p. 53-73.

Wu Baozhu 伍寶珠, *Cong fansi dao fanpan : Ba, jiu ling niandai Taiwan nüxing zhuyi xiaoshuo tansuo* 從反思到反叛：八、九零年代台灣女性主義小說探究 (*From Reflection to Revolt ; Taiwan’s Feminist Fiction in the Eighties and Nineties*), Taipei, Da’an, 2001.

Wu Menghan 吳孟翰, « Lun “Gulianhua” gaibian dianying zhong de dianying nüxing xingxiang zhuanhuan 論〈孤戀花〉改編電影中的電影女性形象轉換 (La transformation des personnages féminins dans les adaptations de “Fleur d’amour solitaire”) », *Wenhua Yanjiu Shuangyuebao* 文化研究雙月報, 2015, n° 148, p. 1-20.

Xiao Aqin (Hsiao A-Chin) 蕭阿勤, « 1980 niandai yilai Taiwan minzu zhuyi de fazhan : yi Taiwan (minzu)wenxue wei zhu de fenxi 1980年代以來台灣民族主義的發展：以台灣(民族)文學為主的分析 (Développement du nationalisme taïwanais depuis les années quatre-vingt : analyse de la littérature (nationale) taïwanaise) », *Taiwan shehuixue yanjiu* 台灣社會學研究, 1999, n° 7.

Xiao Aqin (Hsiao A-Chin) 蕭阿勤, « Minzu zhuyi yu Taiwan yi jiu qi ling niandai de “xiangtu wenxue” : yi ge wenhua (jiti) jiyi bianqian de tantao 民族主義與台灣一九七零年代的“鄉土文學”：一個文化(集體)記憶變遷的探討 (Nationalism and Hsiang-t’u Literature of 1970s Taiwan: A Study of Change, Identity, and Collective Memory) », *Taiwanshi yanjiu* 台灣史研究 (*Taiwan Historical Research*), 1999, vol. 6, n° 2, p. 77-138.

Xiao Lihong (Hsiao Li-hung 蕭麗紅, « Tihong shi wo – Guihua Xiang houji 剔紅是我 – « 桂花巷 » 後記 (Tihong, c’est moi – Épilogue de Rue des Osmanthes) » dans *Guihua Xiang* 桂花巷 (*Rue des Osmanthes*), Taipei, Lianjing, 1977, p. 476-478.

Xu Xiuzhen 許琇禎, « Lun wenxue yuyan de fangyan celue – yi Xiao Lihong Baishuihu chunmeng wei li 論文學語言的方言策略 – 以蕭麗紅《白水湖春夢》為例 (Emploi des dialectes comme procédé littéraire. L’exemple de *Rêves printaniers au Lac de l’Eau blanche* de Xiao Lihong) », *Kong-Meng xuebao* 孔孟學報 (*Journal of Confucius-Mencius Society of the Republic of China*), 1997, n° 74, p. 211-224.

Yang Cui 楊翠, « Wenhua Zhongguo, dili Taiwan – Xiao Lihong yi jiu qi ling niandai xiaoshuo zhong de xiangtu yujing 文化中國·地理臺灣 – 蕭麗紅一九七〇年代小說中的鄉土語境 (Cultural China, Geographic Taiwan – “Folk Context” of Hsiao Li-Hung’s Works in the 1970s) », 2005, n° 7, p. 1-41.

Yang Jiaxian 楊佳嫻, *Fangzhou shang de rizi – Taiwan juancun wenxue* 方舟上的日子 – 台灣眷村文學 (*Les jours passés dans l’arche – Littérature taïwanaise des villages de garnison*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2013.

Yang Ze 楊澤 (ed.), *Yuedu Zhang Ailing : Zhang Ailing guoji yantaohui lunwenji* 閱讀張愛玲：張愛玲國際研討會論文集 (*Reading Eileen Chang*), Taipei, Maitian, 1999.

Yang Zhao 楊照, « Cong “xiangtu xieshi” dao “chaoyue xieshi” – ba ling niandai de Taiwan xiaoshuo 從“鄉土寫實”到“超越寫實” – 八零年代的台灣小說 (Du “Réalisme du terroir” au “dépassement du réalisme”. Les romans taïwanais des années quatre-vingt) » dans Feng Deping 封德屏 (ed.), *Taiwan wenxue fazhan xianxiang : wushi nian lai Taiwan wenxue yantaohui lunwenji* 台灣文學發展現象：五十年來台灣文學研討會論文集 (*Actes du Colloque sur la littérature taïwanaise depuis cinquante ans. Développement de la littérature taïwanaise*), Taipei, Wenjianhui, 1996, vol.2, p. 137-150.

Yang Zhao 楊照, « Touguo Zhang Ailing kan renjian 透過張愛玲看人間 (Voir le monde avec le regard d’Eileen Chang) », Taipei, Maitian, 1999.

Yang Zhiqing (Geshe Chih-Ching) 楊智清, « Shi lun Zhang Yi xiaoshuo Yuan zhong de guozu xiangxiang 試論張毅小說《源》中的國族想像 (Reflections on National Imagination in the Novel *The Source of Zhang Yi*) », *Taiwan wenxue xuebao* 台灣文學學報 (*Bulletin of Taiwanese Literature*), 2018, n° 32, p. 53-84.

Yaxian 痙弦 et Chen Yizhi 陳義芝, *Shijie Zhongwen baozhi fukan xue zong lun* 世界中文報紙副刊學綜論 (*Études des suppléments littéraires des journaux chinois dans le monde*), Taipei, Conseil national des Affaires, 1997.

Ye Shitao 葉石濤, *Taiwan wenxue shigang* 台灣文學史綱 (*Précis d’histoire littéraire taïwanaise*), Kaohsiung, Wenxuejie, 1987.

Ye Shitao 葉石濤, *Taiwan wenxue de huigu* 台灣文學的回顧 (*Rétrospective de littérature taïwanaise*), Taipei, Jiuge, 2004.

Ye Shitao 葉石濤, « Wenxue shenghuo de kunjing 文學生活的困境 (Difficultés de la vie littéraire) » dans *Taiwan wenxue de huigu* 台灣文學的回顧 (*Rétrospective de littérature taïwanaise*), Taipei, Jiuge, 2004, p. 7-14.

You Shengguan 游勝冠, *Taiwan wenxue bentulun de xingqi* 台灣文學本土論的興起, Taipei, Qianwei, 1996.

Yu Tiancong 尉天驄, *Xiangtu wenxue taolun ji* 鄉土文學討論集 (*Essais sur la littérature xiangtu*), Taipei, Yuanjing, 1980.

Yu Tiancong 尉天驄, *Huishou women de shidai* 回首我們的時代 (*Rétrospectives*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2011.

Yuan Liangjun 袁良駿, *Bai Xianyong lun* 白先勇論 (*Études sur Bai Xianyong*), Taipei, Erya, 1991.

Yuan Qionqiong 袁瓊瓊, « *Zui xiangnian de jijie xu* 《最想念的季節》序 (Préface de *Ma saison préférée*) » dans ZHU Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文, *Yanxia zhi du* 炎夏之都 (*La Capitale de la canicule*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2008, p. 7-12.

Zeng Xiuping 曾秀萍, *Guchen, niezi, Taibeiren – Bai Xianyong tongzhi xiaoshuo lun* 孤臣, 孽子, 台北人 – 白先勇同志小說論 (*Ministres délaissés, fils illégitimes, gens de Taipei – études des romans gays de Bai Xianyong*), Taipei, Erya, 2003.

Zeng Xiuping 曾秀萍, « Cong “Taibeiren” dao “shuangchengji”: “Gulianhua” de chengshi zaixian, xingbie zhengzhi yu jiayuan rentong 從“台北人”到“雙城記”:〈孤戀花〉的城市再現, 性別政治與家園認同 (De “gens de Taipei” à “un conte de deux villes”: la représentation de la ville dans “Fleur d’amour solitaire”, la politique du genre et l’identité nationale) », Taipei, 2007.

Zeng Xiuping 曾秀萍, « Liuli aiyu yu jiaguo xiangxiang: Bai Xianyong tongzhi xiaoshuo de “yiguo” lisan yu rentong zhuanbian (1969-1981) 流離愛欲與家國想像: 白先勇同志小說的“異國”離散與認同轉變(1969~1981) (The Diaspora and Identity Transformation in Pai Hsien-Yung’s Homosexual Fictions (1969-1981)) » dans Chen Fangming 陳芳明 et Fan Mingru (Fan Ming-Ju) 范銘如 (eds.), *Kua shiji de liuli – Bai Xianyong de wenxue yu yishu guoji xueshu yantaohui lunwenji* 跨世紀的流離 – 白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集 (*Errance de deux siècles – Actes du colloque sur les œuvres et l’art de Bai Xianyong*), Taipei Xian (Taiwan), Yinke, 2009, p. 77-115.

Zhang Jinzhong (Tee Kim Tong) 張錦忠 et Huang Jinshu (Ng Kim Chew) 黃錦樹, *Chong xie Taiwan wenxueshi* 重寫台灣文學史 (*Rewriting Taiwanese Literary History: A Collection of Papers on TaiwanLit*), Taipei, Maitian, 2007.

Zhang Liangze 張良澤, *Taiwan wenxue, yuwen lunji* 臺灣文學, 語文論集 (*Études de la littérature et de la langue taïwanaises*), traduit par Weizhi 廖為智 Liao, Zhanghua (Taiwan), Zhang Xian Wenhua, 1996.

Zhang Songsheng (Chang Sung-sheng Yvonne) 張誦聖, « Taiwan nü zuojia yu dangdai zhudao wenhua 台灣女作家與當代主導文化 (Les écrivains femmes taïwanais et le courant culturel principal de nos jours) » dans Mei Jialing 梅家玲 (ed.), *Xingbie lunshu yu Taiwan xiaoshuo* 性別論述與台灣小說 (*Gender Discourse and Taiwan Fiction*), Taipei, Maitian, 2000, p. 349-367.

Zhang Songsheng (Chang Sung-sheng Yvonne) 張誦聖, *Wenxue changyu de bianqian* 文學場域的變遷 (*Evolution de la littérature*), Taipei, Lianhe wenxue 聯合文學, 2001.

Zhang Songsheng (Chang Sung-sheng Yvonne) 張誦聖, « Yuan Xiongiong yu ba ling niandai Taiwan nüxing zuojia de “Zhang Ailing re” 袁瓊瓊與八〇代台灣女性作家的“張愛玲熱” (Yuan Xiongiong et la mode de “Eileen Chang” chez les écrivains femmes taïwanaise des années quatre-vingt) » dans *Wenxue changyu de bianqian* 文學場域的變遷 (*Évolution de la littérature*), traduit par Jiayan 古佳艷 Gu, Taipei, Lianhe wenxue, 2001, p. 54-82.

Zhang Wenzhi 張文智, *Dangdai wenxue de Taiwan yishi* 當代文學的臺灣意識 (*Conscience taïwanaise dans la littérature contemporaine*), Taipei, Zili Wanbao, 1993.

Zhang Xiaohong 張小虹 (ed.), *Xing/bie yanjiu duben* 性/別研究讀本 (*Manuel d’étude du genre*), Taipei, Maitian, 1998.

Zheng Mingli 鄭明嫻 (ed.), *Dangdai Taiwan zhengzhi wenxue lun* 當代臺灣政治文學論 (*Politics and Contemporary Taiwanese Literature*), Taipei, Shibao, 1994.

Zheng Mingli 鄭明嫻, *Tongsu wenxue* 通俗文學 (*Littérature populaire*), Xinbei Shi (Taiwan), Yangzhi, 1997.

Zhong Ling 鍾玲, « Nüxing zhuyi yu Taiwan nüxing zuojia xiaoshuo 女性主義與台灣女性作家小說 (Le Féminisme et les œuvres des romancières taïwanaises) » dans Shao Yuming 邵玉銘, Zhang Baoqin 張寶琴 et Yaxian 亞弦 (eds.), *Sishi nian lai Zhongguo wenxue* 四十年來中國文學 (*Littérature chinoise des quarante dernières années*), Taipei, Lianhe wenxue, 1995.

Zhou Yingxiong 周英雄 et Liu Jihui 劉紀蕙 (eds.), *Shuxie Taiwan : wenxueshi, houzhimin yu houxindai* 書寫台灣：文學史，後殖民與後現代 (*Writing Taiwan : Literary History, Postcolonial and Postmodern*), Taipei, Maitian, 2000.

Zhu Shuangyi 朱雙一, *Taiwan wenxue sichao yu yuanyuan* 台灣文學思潮與淵源, Taipei, Haixia xueshu, 2005.

Zhu Shuangyi 朱雙一, « Xinzhu yiwen zuojia de laobing shuxie he juancun xushi 新竹藝文作家的老兵書寫和眷村敘事 (Les Vétérans et les villages de garnison vus par les écrivains et les artistes de Xinzhu) » dans Chen Huiling 陳惠齡 (ed.), *Chuantong yu xiandai : di-yi jie Taiwan Zhuqian xue guoji xueshu yantaohui lunwenji* 傳統與現代：第一屆臺灣竹塹學國際學術研討會論文集 (*Tradition et modernité : Acte du 1^{er} Colloque international taïwanais des études sur Xinzhu*), Taipei, Wanjuanlou, 2015, p. 215-244.

Zhu Weicheng 朱偉誠 (ed.), « Gulianhua 孤戀花 (*Fleur d'amour solitaire*) » dans *Taiwan tongzhi xiaoshuo xuan* 台灣同志小說選 (*Sélection de nouvelles gays taïwanaises*), Taipei, Eryu Wenhua, 2005.

Zhu Xining (Chu Hsi-ning) 朱西甯, « Huigui hechu ? ruhe huigui ? 回歸何處？如何回歸？ (Où retourner ? Comment retourner ?) », *Xianrenzhang zazhi* 仙人掌雜誌 (*Revue Cactus*), 1977, n° 2, p. 151-167.

Zhuang Yiwen 莊宜文, « Zai jun-fu de chengbang – Sansan wenxue jituan yanjiu xia 在君父的城邦 – 三三文學集團研究下 (Sous le règne du Roi et du Père – Étude du groupe littéraire du Double Trois – 2e partie) », 1996, vol. 13, n° 9, p. 62-75.

Zhuang Yiwen 莊宜文, « Zai jun-fu de chengbang – Sansan wenxue jituan yanjiu shang 在君父的城邦 – 三三文學集團研究上 (Sous le règne du Roi et du Père – Étude du groupe littéraire du Double Trois – 1ère partie) », 1996, vol. 13, n° 8, p. 58-70.

Zhuoli 卓立 (Lin Esther-Rosolato), « Taiwan wenxue zuopin Fa yi yu jieshao 台灣文學作品法譯與介紹 (La traduction et la réception de la littérature taïwanaise en France) », *Taiwan Wenxueguan tongxun* 台灣文學館通訊 (*Bulletin du Musée de la Littérature taïwanaise*), septembre 2011, n° 32, p. 18-23.

Études en d'autres langues

Chang Sung-sheng Yvonne, « Chu T'ien-wen and Taiwan's Recent Cultural and Literary Trends », *Modern Chinese Literature*, 1992, vol. 6, n° 1-2, p. 61-84.

Chang Sung-sheng Yvonne, *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan*, Durham, Duke University Press, 1993.

Chang Sung-sheng Yvonne, *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*, New York, Columbia University Press, 2004.

Chang Sung-sheng Yvonne, « Literature in Post-1949 Taiwan, 1950 to 1980s » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 403-418.

Chang Sung-sheng Yvonne, « Representing Taiwan: Shifting Geopolitical Frameworks » dans *Writing Taiwan: A New Literary History*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 17-25.

Chang Sung-sheng, « Building a Modern Institution of Literature. The Case of Taiwan » dans Yingjin Zhang (ed.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, Malden, John Wiley & Sons Inc, 2015, p. 116-133.

Chang Sung-sheng Yvonne, Michelle Yeh et Ming-ju Fan (eds.), *The Columbia Sourcebook of Literary Taiwan*, New York, Columbia University Press, 2014.

Chen Fangming, « Postmodern or Postcolonial? An Inquiry into Postwar Taiwanese Literary History » dans David Der-wei Wang et Carlos Rojas (eds.), *Writing Taiwan: A New Literary History*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 26-50.

Chen Pingyuan, Rabut Isabelle et Pino Angel, *Sept leçons sur le roman et la culture modernes en Chine*, Leiden & Boston, Brill, 2014.

Fan Ming-ju, « The Sense of Place in Hwang Ch'un-ming's Fiction » dans Carsten Storm et Mark Harrison (eds.), *The Margins of Becoming: Identity and Culture in Taiwan*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2007, p. 117-124.

Faurot Jeannette L. (ed.), *Chinese Fiction from Taiwan, Critical Perspective*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

Gaffric Gwennaël (ed.), « La littérature taïwanaise. État des recherches et réception à l'étranger », *Perspectives chinoises*, 4 juin 2012, n° 2012/2, p. 101-102.

Gaffric Gwennaël, « Sandrine Marchand, Sur le fil de la mémoire : littérature taïwanaise des années 1970-1990 », *Perspectives chinoises*, 4 juin 2012, n° 2012/2, p. 100-101.

Haddan Rosemary, « Being/Not Being at Home in the Writing of Zhu Tianxin » dans John Makeham et A-Chin Hsiau (eds.), *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan: Bentuhua*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 103-123.

Hillenbrand Margaret, *Literature, Modernity and the Practice of Resistance, Japanese and Taiwanese Fiction 1960-1990*, Leiden & Boston, Brill, 2007.

Hsia Chih-tsing, *A History of Modern Chinese Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

Hsia Chih-tsing, *On Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2007.

Jin Siyan, *L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine : Devenir « je »*, Paris, Maisonneuve et Larose Espace du temps présent, 2005.

Lau Joseph S. M., *The Unbroken Chain: An Anthology of Taiwan Fiction since 1926*, Bloomington, Indiana university press, 1983.

Liao Ping-Hui et Wang David Der-wei, *Taiwan under Japanese Colonial Rule, 1895-1945: History, Culture, Memory*, New York, Columbia University Press, 2006.

Lin Sylvia Li-chun, *Representing Atrocity in Taiwan – The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film*, New York, Columbia University Press, 2007.

Marchand Sandrine, *Sur le fil de la mémoire, littérature taïwanaise des années 1970-1990*, Lyon, Tigre de papier, 2009.

Mialaret Bertrand, *Hwang Chun-ming : en littérature, Taiwan n'est pas la Chine - Rue89 - L'Obs*, <http://rue89.nouvelobs.com/2014/01/25/hwang-chun-ming-litterature-taiwan-nest-chine-249191> , consulté le 27 mars 2016.

Pino Angel, *Bibliographie générale des œuvres littéraires modernes d'expression chinoise traduites en français*, Paris, You-Feng, 2014.

Pino Angel, « Taïwan, la littérature des villages de garnison », *Les Temps Modernes*, mars 2014, n° 679, p. 145-184.

Pino Angel et Rabut Isabelle, « Panorama des traductions françaises d'œuvres littéraires chinoises modernes parues au cours des quatre dernières années (1994-1997) », *Perspectives chinoises*, février 1998, vol. 45, n° 1, p. 36-49.

Pino Angel et Rabut Isabelle, *La littérature taïwanaise : État des recherches et réception à l'étranger*, You-Feng, 2011.

Pino Angel, Rabut Isabelle et Collectif, *La littérature chinoise hors de ses frontières : Influences et réceptions croisées*, Paris, You-Feng, 2014.

Pino Angel et Rabut Isabelle, « Introduction des éditeurs » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *Le Cheval à trois jambes. Anthologie historique de la prose romanesque taïwanaise moderne*, Paris, You Feng, 2016, p. 7-25.

Pino Angel et Rabut Isabelle, « Introduction des éditeurs » dans Angel Pino et Isabelle Rabut (eds.), *De fard et de sang*, Paris, You Feng, 2018, p. 7-32.

Wang David Der-wei et Carlos Rojas (eds.), « Mapping Identity in a Postcolonial City: Intertextuality and Cultural Hybridity in Zhu Tianxin's Ancient Capital » dans *Writing Taiwan: A New Literary History*, Durham, Duke University Press, 2007.

Wang David Der-wei et Carlos Rojas (eds.), *Writing Taiwan: A New Literary History*, Durham, Duke University Press, 2007.

VII. Ouvrages sur les cinémas chinois, hongkongais et taïwanais

Études en chinois

Asayasi 阿薩雅斯 (Assayas Olivier), *Hou Hsiao-hsien 侯孝賢*, Guojia Dianying Ziliaoguan, 2000.

Bai Ruiwen 白睿文 (Berry Michael), *Zhu hai shiguang : Hou Hsiao-hsien de guangying jiyi 煮海時光. 侯孝賢的光影記憶 (Boiling the Sea : Hou Hsiao-hsien's Memories of Shadows and Light)*, Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2014.

Bai Xianyong 白先勇 et Xie Jiexiao 謝家孝, « Jin daban de zuihou yi ye shezhi neimu 《金大班的最後一夜》 攝製內幕 (Dans les coulisses du tournage de *La Dernière nuit de Madame Jin*) » dans *Jin daban de zuihou yi ye 《金大班的最後一夜》 (La Dernière nuit de Madame Jin)*, Taipei, Feiyun shidai, 1989, p. 89-110.

Cai Guorong 蔡國榮, « Chen Kunhou de jing di shijie 陳坤厚的鏡底世界 (Le monde sous le viseur de Chen Kunhou) », *Dianying xinshang 電影欣賞 (Film Appreciation Journal)*, 1983, p. 2.

Cai Guorong 蔡國榮, « Cong wenyipian yinfa de lianxiang 從文藝片引發的聯想 (Réflexions autour des films wenyi) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1983, n° 6, p. 44-47.

Cai Guorong 蔡國榮, « Jia zai Taibei de geju yu biaoqian 《家在台北》的格局與表現 (Structure et qualité artistique de *Taipei mon foyer*) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1983, n° 3, p. 57.

Cai Guorong 蔡國榮, « Ru geng zai hou. Wei yanjiu Zhongguo dianying wenti guchui 如鯁在喉. 為研究中國電影問題鼓吹 (Incitation à l'étude du cinéma chinois) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1983, n° 6, p. 20-29.

Cai Guorong 蔡國榮, « Youma caizi – wei ta hecai, wei ta jiao qu 《油麻菜籽》 – 為她喝采, 為她叫屈 (*Graines de sésame – Applaudissement et cri d'injustice*) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1984, n° 10, p. 25-27.

Chen Feibao 陳飛寶, *Taiwan dianying shihua* 台灣電影史話 (*Une Histoire du cinéma taïwanais*), Beijing, Zhongguo dianying, 1988.

Chen Feibao 陳飛寶, « Haixia liang'an dianying guanxi lishi zhi fenxi 海峽兩岸電影關係歷史之分析 (Analyse des relations des cinémas des deux rives du détroit) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1989, n° 41, p. 56-61.

Chen Feibao 陳飛寶, « Lin Qingjie dianying zuopin jieshao 林清介電影作品介紹 », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1991, n° 52, p. 37-39.

Chen Feibao 陳飛寶, *Taiwan dianying daoyan yishu* 台灣電影導演藝術 (*L'Art des cinéastes taïwanais*), Taipei, Yatai, 2000.

Chen Guofu 陳國富, « Jiazhuang yi niuche – pinqiong de qiguan 《嫁妝一牛車》 – 貧窮的奇觀 (*Un char à bœufs pour dot – Spectacle de la pauvreté*) » dans Jiao Xiongping (Chiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏 (ed.), *Taiwan Xindianying* 台灣新電影 (*Nouveau Cinéma taïwanais*), Taipei, Shibao, 1990, p. 345-348.

Chen Pinghao 陳平浩, « Wan Ren de Chaoji shimin – Ba ling niandai de dushihua yu chengshi richang shenghuo 萬仁的《超級市民》 – 八零年代的都市化與城市日常生活 (*Super Citizen de Wan Ren – Urbanisation et vie quotidienne urbaine dans les années 1980*) », *Fangying zhoubao* 放映週報 (*Funscreen*), 11 septembre 2009, http://www.funscreen.com.tw/fan.asp?F_No=579 . Consulté le 20 septembre 2017.

Chen Pinghao 陳平浩, « Wang Ren / “Zhongshengxiang”. Daoyan zhuan ti huiguzhan 萬仁 / “眾生相”. 導演專題回顧展 (Wan Ren / “Ensemble des êtres vivants”. Rétrospective du réalisateur), *Fangying zhoubao* 放映週報 (*Funscreen*), 4 mars 2015, http://www.funscreen.com.tw/FunClass.asp?FC_ID=447 . Consulté le 20 septembre 2017.

Chen Ruxiu 陳儒修 (Chen Ru-Shou Robert), « Lishi jingxiang de huigui yu huanmie. Xinli fenxi xueshuo yu *Beiqing chengshi* 歷史鏡像的回歸與幻滅. 心理分析學說與《悲情城市》 (*La Psychanalyse et La Cité des douleurs*) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1993, n° 62, p. 68-76.

Chen Ruxiu 陳儒修 (Chen Ru-Shou Robert), *Taiwan Xindianying de lishi wenhua jingyan* 台灣新電影的歷史文化經驗 (*Expérience historique et culturelle du Nouveau Cinéma taïwanais*), traduit par Luo Pocheng 羅頗誠, Taipei, Wanxiang, 1993.

Chen Ruxiu 陳儒修 (Chen Ru-Shou Robert), « Guimei yisheng de jiaobu 桂美一生的腳步 (Guimei, une vie) » dans *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi xia* 愛·理想與淚光. 文學電影與土地的故事下 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage II*), Taipei, Taiwan Wenxueguan, 2010, p. 102-125.

Chen Yuhang 陳雨航, « Cong xinling yinian zhi ceng zhuan kan Zaijian Alang 從心靈意念之層轉看《再見阿郎》 (Étude des personnages principaux de *Au revoir Alang*) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1983, n° 3, p. 54-55.

Dai Bofen 戴伯芬 et Wei Yinbing 魏吟冰, « Taiwan fan zhuliu yingxiang meiti de lishi guan cha 台灣反主流影像媒體的歷史觀察 (Enquête sur les médias contestataires taiwanais et leur rôle historique) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1992, n° 57, p. 45-50.

Dai Duxing 戴獨行, « Taiyupian renwu jieshao 台語片人物介紹 (Présentation des artisans des films en hoklo) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1990, n° 48, p. 68-73.

« Di-yi jie Dianying xinshang jiang 第一屆電影欣賞獎 (1ère édition du Prix “Film Appréciation”) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1984, n° 10, p. 10-45.

Du Yunzhi 杜雲之, *Zhonghua Minguo dianyingshi* 中華民國電影史 (*Histoire du cinéma de la République de Chine*), Taipei, Wenjianhui, 1988.

Gong Hong 龔弘, « Huigu jian kang xieshi luxian 回顧健康寫實路線 (Revisiter la piste du réalisme sain) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1994, n° 72.

Guan Renjian 管仁健, « Cong “Cuowu de di-yi bu” dao “cuowu de di-yi pao” 從“錯誤的第一步”到“錯誤的第一砲” (De “Premier faux pas” au “premier faux coup”) », *PChome Geren xinwentai* PChome 個人新聞台 (*PChome Chaîne d'info personnelle*) [en ligne], 9 avril 2010, <http://mypaper.pchome.com.tw/kuan0416/post/1320827810> . Consulté le 22 août 2019.

Guo Daixuan 郭岱軒, « Taiyu dianying yu liuxing gequ xushi yanjiu 台語電影與流行歌曲敘事研究 (Étude de la fonction des chansons populaires dans la narration du cinéma en hoklo) » dans Guoli Zhengzhi Daxue 國立政治大學 (Université Chengchi) et Chinese Taipei Film Archive 國家電影資料館 (eds.), *Chunhua menglu wushi nian : Taiyupian xueshu yantaohui lunwenji* 春花夢露五十年：台語片學術研討會論文集 (*Fleurs du printemps et rosées des rêves. Actes du colloque du Cinquantenaire du cinéma en taiwanais*), Taipei, Guoli Zhengzhi Daxue, 2007, p. 128-139.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute) (ed.), *2016 Taiwan dianying nianjian 2016 台灣電影年鑑 1988 (2016 Taiwan Cinema Yearbook)*, Taipei, Guojia dianying zhongxin, 2016.

Guojia Dianying Zhongxin 國家電影中心 (Taiwan Film Institute), « Cuowu de di-yi bu ying hou zuotan I 《錯誤的第一步》映後座談 – Part I (Table ronde après la projection du film *Premier faux pas* – 1ère partie) », *Facebook* [en ligne], 3 décembre 2018, [https://www.facebook.com/TaiwanFilmInstitute/posts/2157103010989669?_xts__\[0\]=68.ARDMFahgwQ-VvOjE4S4z5Ngh6tkdNU3ihsiDsa7eJe8pcYuz3A597IIWaqV78cfUBhmxPV_CK8 - EcM4pvXd4lw5STb1ze5iqUrsFJKVg7D_nlry2SGCpBha_Tx27rdPqNrriXBdyQQPrSpyAjbJnNLwtBAJHrHrTmoZczbH10oMR_9D2KVT4j8VEolfOvg-](https://www.facebook.com/TaiwanFilmInstitute/posts/2157103010989669?_xts__[0]=68.ARDMFahgwQ-VvOjE4S4z5Ngh6tkdNU3ihsiDsa7eJe8pcYuz3A597IIWaqV78cfUBhmxPV_CK8 - EcM4pvXd4lw5STb1ze5iqUrsFJKVg7D_nlry2SGCpBha_Tx27rdPqNrriXBdyQQPrSpyAjbJnNLwtBAJHrHrTmoZczbH10oMR_9D2KVT4j8VEolfOvg-)

[vU8chImP5PcrGRplVvKyTpIr8ODYkIpTXgXMgcKBo9ksmHlaS_rlyJy2WgGuQi1yz-oNVIwI0y0lBo_Va0iL1HJjkdUwi65-LWAXC4vXC0HloDgWGDqhBbKVV3AP_YowHU265cYcZnqLpfTp2wHB7QZJBQ&_tn__=R](http://www.ctfa.org.tw/henryk/story_3.php) . Consulté le 10 juillet 2019.

Guojia Dianying Ziliaoguan koushu dianyingshi xiaozu 國家電影資料館口述電影史小組 (Groupe d'histoire orale du cinéma du Chinese Taipei Film Archive), *Taiyupian shidai* 台語片時代 (*L'âge du cinéma en hoklo*), Taipei, Guojia Dianying Ziliaoguan, 1994.

Guojia Dianying Ziliaoguan 國家電影資料館 (ed.), *Kua shiji Taiwan dianying shilu 1898-2000* 跨世紀台灣電影實錄1898-2000 (*Les Chroniques du cinéma taïwanais 1898-2000*), Taipei, Guojia Dianying Ziliaoguan, 2005.

Guojia Dianying Ziliaoguan 國家電影資料館 (National Film Archives), *Di 3 ge gushi : Gong Hong , Long Fang yu Yazhou yingzhan* 第3個故事：龔弘, 龍芳與亞洲影展 (*La 3e histoire : Gong Hong, Long Fang et Festival du cinéma asiatique*), http://www.ctfa.org.tw/henryk/story_3.php , consulté le 18 mai 2020.

Guojia Dianying Ziliaoguan 國家電影資料館 (National Film Archives), *Di 6 ge gushi : Gong Hong yu Zhang Yongxiang Wo nü Ruolan* 第6個故事：龔弘與張永祥《我女若蘭》 (*La 6e histoire : Gong Hong et Zhang Yongxiang Ma fille Orchidée*), http://www.ctfa.org.tw/henryk/story_6.php , consulté le 18 mai 2020.

Guojia Dianying Ziliaoguan 國家電影資料館 (National Film Archives), *Di 8 ge gushi : Gong Hong yu Huan wo heshan* 第8個故事：龔弘與《還我河山》 (*La 8e histoire : Gong Hong et Fire Bulls*), http://www.ctfa.org.tw/henryk/story_8.php , consulté le 18 mai 2020.

Guoli Zhengzhi Daxue 國立政治大學 (Université Chengchi) et Chinese Taipei Film Archive 國家電影資料館 (eds.), *Chunhua menglu wushi nian : Taiyupian xueshu yantaohui lunwenji* 春花夢露五十年：台語片學術研討會論文集 (*Fleurs du printemps et rosées des rêves. Actes du colloque du Cinquantenaire du cinéma en taïwanais*), Taipei, Zhengzhi Daxue, 2007.

Hong Guojun (Hou Guo-Juin) 洪國鈞, « Zaofan celue. Cong jilupian fan xieshi de kenengxing tan qi 造反策略. 從紀錄片反寫實的可能性談起 (Stratégies de révolte. À commencer par la possibilité de l'anti-réalisme documentaire) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 2002, n° 111, p. 11-12.

Hou Hsiao-hsien 侯孝賢 et You Zhengming 游正名, « Hou Xiaoxian zibaishu xia 侯孝賢自白書下 (Confession de Hou Hsiao-hsien 2e partie) », *Dianying shuangzhoukan* 電影雙周刊 (*City Entertainment Magazine*), 1987, n° 223, p. 30-31.

Huang Chunming (Huang Chun-ming) 黃春明, « Cong xiaoshuo dao dianying 從小說到電影 (Du roman au cinéma) », *Funü zazhi* 婦女雜誌 (*Les Femmes*), 1984, n° 184, p. 71-83.

Huang Jianye 黃建業, *Renwen dianying de zhuixun* 人文電影的追尋 (*À la recherche d'un cinéma humaniste*), Taipei, Yuanliu, 1990.

Huang Jianye 黃建業, « Yi jiu ba san nian Taiwan dianying huigu 一九八三年台灣電影回顧 (Rétrospective du cinéma taïwanais de 1983) » dans Jiao Xiongping (Chiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏 (ed.), *Taiwan Xindianying* 台灣新電影 (*Nouveau Cinéma taïwanais*), Taipei, Shibao, 1990, p. 48-60.

Huang Ren 黃仁, « Yi nian lai guopian zhizuo luxian de quxiang. Zhongguo xieshi dianying de zai chufa 一年來國片製作路線的趨向. 中國寫實電影的再出發 (The Trend of Chinese Film Producing Line in the Past Year. A Resailing of Chinese Realistic Films) », *Zhonghua*

Minguo dianying nianjian 1979 中華民國電影年鑑 1979 (*Cinema in the Republic of China Yearbook 1979*), 1979, n° 31-35.

Huang Ren 黃仁, « Pingxuan hui hou tan 評選會後談 (Quelques réflexions sur la délibération du jury) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1984, n° 10, p. 36-37.

Huang Ren 黃仁, « Taiyupian boxing de shehui beijing he yingxiang 台語片勃興的社會背景和影響 (Le Contexte social de l'essor des films en hoklo et son influence) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1990, n° 47, p. 13-19.

Huang Ren 黃仁, *Beiqing Taiyupian* 悲情台語片 (*Les Films mélodramatiques en hoklo*), Taipei, Wanxiang, 1994.

Huang Ren 黃仁, *Dianying yu zhengzhi xuanchuan. Zhengce dianying yanjiu* 電影與政治宣傳：政策電影研究 (*Cinéma et propagande politique. Recherche sur les films de propagande*), Taipei, Wanxiang, 1994.

Huang Ren 黃仁, « Taiwan jiankang xieshi dianying de xingqi he yingxiang 台灣健康寫實電影的興起和影響 (L'essor du cinéma réaliste sain taïwanais et son influence) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1994, n° 72, p. 25-37.

Huang Ren 黃仁, *Xingzhe yingji : Li Xing, dianying, wushi nian* 行者影跡：李行電影五十年 (*Traces de pas d'un voyageur : les cinquante ans du cinéma de Li Xing*), Taipei, Shibao, 1999.

Huang Ren 黃仁, *Riben dianying zai Taiwan* 日本電影在台灣 (*Cinéma japonais à Taiwan*), Taipei, Xiuwei Zixun, 2008.

Huang Ren 黃仁, *Guopian dianying shihua* 國片電影史話 (*L'Odyssée du cinéma en mandarin*), Taipei, Taiwan Shangwu, 2010.

Huang Ren 黃仁, *Xin Taiwan dianying : Taiyu dianying wenhua de yanbian yu chuangxin* 新台灣電影：台語電影文化的演變與創新 (*Cinéma taïwanais nouveau : évolution et renouvellement de la culture cinématographique en hoklo*), Taipei, Taiwan shangwu, 2013.

Huang Ren 黃仁, « Taiwan di-yi wei liu Mei fan guo de daoyan Chen Yaoqi 台灣第一位留美返國的導演陳耀圻 (Le Premier réalisateur taïwanais qui a fait ses études aux Etats-Unis) » dans *Guopian dianying shihua* 國片電影史話 (*L'Odyssée du cinéma en mandarin*), Taipei, Taiwan Shangwu, 2010, p. 139-156.

Huang Ren 黃仁 et Wang Wei 王唯, *Taiwan dianying bainian shihua xia* 台灣電影百年史話下 (*One hundred years of Taiwan cinema Vol. 2*), Taipei, Zhonghua Yingpingren Xiehui, 2004.

Huang Ren 黃仁 et Wang Wei 王唯, *Taiwan dianying bainian shihua shang* 台灣電影百年史話上 (*One hundred years of Taiwan cinema Vol. 1*), Taipei, Zhonghua Yingpingren Xiehui, 2004.

Huang Shixian 黃士憲, « Yi xiangtu wei genji er tisheng dianying de wenhua pin'ge. Lue lun Chen Kunhou zuopin de yiyi ji qi fengge tezheng 以鄉土為根基而提昇電影的文化品格。略論陳坤厚作品的意義及其風格特徵 (S'enraciner dans le terroir pour accroître la valeur culturelle du cinéma. Signification et caractéristiques des œuvres de Chen Kunhou) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1992, n° 57, p. 20-25.

Huang Wulan 黃寤蘭 (ed.), *Dangdai Gang-Tai dianying, 1988-1992* 當代港台電影 (*Contemporary Hong Kong and Taiwan Cinemas, 1988-1992*), Taipei, Shibao, 1992.

Huang Yiguan 黃儀冠, « Xingbie fuma, yizhi fa sheng – Bai Xianyong xiaoshuo yu dianying gaibian zhi huwen yanjiu 性別符碼，異質發聲 – 白先勇小說與電影改編之互文研究

(Gender Code, Representation of Heterogeneity – The Intertextuality of Pai Hsien-yung's Novels and Film Adaptations) » dans Chen Fangming 陳芳明 et Fan Mingru (Fan Ming-Ju) 范銘如 (eds.), *Kua shiji de liuli – Bai Xianyong de wenxue yu yishu guoji xueshu yantaohui lunwenji* 跨世紀的流離 – 白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集 (*Errance de deux siècles – Actes du colloque sur les œuvres et l'art de Bai Xianyong*), Taipei Xian (Taiwan), Yinke, 2009, p. 291-327.

Huang Yiguan 黃儀冠, *Cong wenzi shuxie dao yingxiang chuanbo: Taiwan « wenxue dianying » zhi kua meijie gaibian* 從文字書寫到影像傳播：台灣「文學電影」之跨媒介改編 (*De l'écriture à la diffusion cinématographique : les adaptations des « films littéraires » taiwanais*), Taipei, Xuesheng Shuju, 2012.

Huang Yiguan 黃儀冠, « Taiwan Kejia dianying xushi zhi zuqun wenhua yu yinxiang zaixian – yi Chashan qingge, Yuan, Tongnian wangshi wei tantao hexin 台灣客家電影敘事之族群文化與音像再現 – 以《茶山情歌》,《源》,《童年往事》為探討核心 (Culture ethnique et reproduction audiovisuelle dans les récits des films hakka taiwanais – étude sur *Chansons d'amour de la montagne de thé, La Source* et *Un temps pour vivre, un temps pour mourir*) », Taipei, Wanjuanlou, 2014.

Huang Yushan 黃玉珊, « Xieshi yu xiangzheng. Tan Youma caizi de dianying yixiang yu qingjing kehua 寫實與象徵. 談《油麻菜籽》的電影意象與情境刻劃 (Réalisme et symboles. A propos de l'imagination et des descriptions dans le film *Graines de Sésame*) » dans Ai, lixiang yu leiguang. *Wenxue dianying yu tudi de gushi shang* 愛, 理想與淚光. 文學電影與土地的故事上 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage I*), Taipei, Taiwan Wenxueguan, 2010, p. 268-291.

Huang Zhuohan 黃卓漢, *Dianying rensheng: Huang Zhuohan hui yilu* 電影人生：黃卓漢回憶錄 (*La vie au cinéma : Mémoires de Huang Zhuohan*), Taipei, Wanxiang, 1994.

Jiao Xiongping (Chiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏, *Jiao Xiongping kan dianying. Tai-Gang xilie* 焦雄屏看電影. 台港系列, Taipei, Sansan, 1985.

Jiao Xiongping (Chiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏, « Waiguoren yanjiu de queshe ji wudao 外國人研究的缺失及誤導 (Défauts et erreurs dans les études des étrangers) », *Sibaiji* 四百擊 (*400 coups*), 1985, n° 1, p. 24-25.

Jiao Xiongping (Chiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏 (ed.), « Yu Zhang Yi, Xiao Sa tan dianying chuanguo 與張毅, 蕭颯談電影創作 (Parler de la création cinématographique avec Zhang Yi et Xiao Sa) », *Sibaiji* 四百擊 (*400 coups*), 1986, n° 7, p. 69-71.

Jiao Xiongping (Chiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏, « Guihua Xiang 《桂花巷》 (*Rue des Osmanthes*) » dans Jiao Xiongping (Chiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏 (ed.), *Taiwan Xindianying* 台灣新電影 (*Nouveau Cinéma taiwanais*), Taipei, Shibao, 1990, p. 194-196.

Jiao Xiongping (Chiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏 (ed.), *Taiwan Xindianying* 台灣新電影 (*Nouveau Cinéma taiwanais*), Taipei, Shibao, 1990.

Jiao Xiongping (Chiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏, *Gaibian lishi de wu nian. Guolian dianying yanjiu* 改變歷史的五年：國聯電影研究 (*Les cinq ans qui ont changé l'histoire. Recherche sur les films de la Guolian*), Taipei, Wanxiang, 1993.

Jinma 54 金馬54 (La 54e édition du Prix Cheval d'or), *Xinyicheng jiu huiyi* 新藝城舊回憶 (*Souvenir de la Cinema City Company*), http://www.cna.com.tw/project/2017_goldenhorse/cccl-3.html, 2017, consulté le 26 mars 2018.

Lan Zuwei 藍祖蔚, « Cong fanyi, chongjian dao xinsheng : Kan hai de rizi zhong de Yilan dijing 從翻譯, 重建到新生 : 《看海的日子》中的宜蘭地景 (De la traduction, de la reconstruction, à la renaissance : Le paysage de Yilan dans *Les Jours passés à regarder la mer*) » dans *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi shang* 愛, 理想與淚光. 文學電影與土地的故事上 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage I*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2010, p. 246-267.

Lan Zuwei 藍祖蔚 et Wang Tong 王童, *Wang Tong qiritan : daoyan yu yingpingren de duitan shouji* 王童七日談 : 導演與影評人的對談手記 (*Héptaméron de Wang Tong: Dialogues entre le réalisateur et un critique de cinéma*), Taipei, Diancang Yishu Jiating, 2010.

Li Shangren 李尚仁, « Taiwan Xindianying yu di-san dianying 台灣新電影與第三電影 (Le Nouveau Cinéma taïwanais et le troisième cinéma) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1987, n° 26, p. 23-26.

Li Tianduo 李天鐸 (ed.), « Yi jiu liu ling niandai Taiwan dianying jiankang xieshi yingpian zhi yihan 一九六零年代台灣電影健康寫實影片之意涵 (Signification des films du réalisme sain du cinéma taïwanais des années 60) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), décembre 1994, n° 72, p. 14-48.

Li Tianduo 李天鐸, *Dangdai Huayu dianying lunshu* 當代華語電影論述 (*Étude du cinéma contemporain en langues chinoises*), Taipei, shibao, 1996.

Li Tianduo 李天鐸, *Taiwan dianying, shehui yu lishi* 台灣電影, 社會與歷史 (*Taiwanese Cinema, Society and History*), Taipei Xian (Taiwan), Shijue Chuanbo Yishu Xiehui, 1997.

Li Tianduo 李天鐸 et Chen Beizhi 陳蓓之, « Bahi niandai Taiwan Xindianying de shehuixue zaitan 八十年代台灣新電影的社會學再探 (Étude sociologique du Nouveau Cinéma taïwanais des années quatre-vingt) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1990, n° 47, p. 74-81.

Li Xing (Lee Hsing) 李行, « Jietou xiangwei suo zou de luxian 《街頭巷尾》所走的路線 (Le chemin qu'a pris *Our neighbors*) », *Zhongyang Ribao* 中央日報 (*Central Daily News*), 26 novembre 1963 p. 7.

Li Yongwei 李詠薇 et Peng Xiaofen 彭小芬, « Taiwan "Xindianying" shiqiwei gongzuozhe fangwenlu 台灣"新電影" 十七位工作者訪問錄 (Entretiens avec dix-sept collaborateurs du "Nouveau Cinéma" taïwanais) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1987, n° 26, p. 5-16.

Li Youxin 李幼新 (ed.), *Gang-Tai liu da daoyan* 港台六大導演 (*Six Major Directors of Hong Kong and Taiwan*), Taipei, Zili Wanbao, 1986.

Li Youxin 李幼新, « Taiwan dianying rang wo zhaoji de ji ge wenti 台灣電影讓我著急的幾個問題 (Quelques aspects du cinéma taïwanais qui me préoccupent) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1987, n° 26, p. 39-40.

Li Zhiqiang 李志薈, « Taiwan Xindianying lichengbei : lun Erzi de da wan'ou sanduanshi dianying 台灣新電影的里程碑 : 論《兒子的大玩偶》三段式電影 (Une étape importante du cinéma taïwanais : étude du film en trois parties *L'Homme-sandwich*) » dans *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi shang* 愛, 理想與淚光. 文學電影與土地的故事上 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage I*), Tainan, Taiwan Wenxueguan, 2010, p. 220-245.

Liang Kairui 梁開端 (Berry Chris), « Yi jiu san ling niandai de Zhongguo zuoyi dianying 一九三零年代的中國左翼電影 (Les films chinois de gauche des années 1930) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), traduit par Xiongping (Chiao Jiao Peggy Hsiung-Ping) 焦雄屏, 1989, n° 39, p. 8-12.

Liang Liang 梁良, « Cong pianmu kan Taiwan dianying ye de fazhan 從片目看台灣電影業的發展 (Étude du développement de l'industrie cinématographique de Taiwan à partir des films tournés depuis 1950) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1984, n° 11, p. 19-.

Liang Liang 梁良, « Xuan hou ganyan – bing bijiao Hai pian yu You pian 選後感言 – 並比較《海》片與《油》片 (Comparaison entre *Une journée à la plage* et *Graines de sésame*) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1984, n° 10, p. 28-31.

Liang Liang 梁良 (ed.), *Zhonghua Minguo dianying shangying zongmu* 中華民國電影影片上映總目 (*Catalogue général des films projetés en République de Chine*), Taipei, Dianying tushuguan, 1984.

Liao Jinfeng (Gene-Fon Liao) 廖金鳳, « Mai xiang “jiankang xieshi” dianying de dingyi – Taiwan dianying shi de yi fen beiwang biji 邁向「健康寫實」電影的定義 – 臺灣電影史的一份備忘筆記 (Définir les films du “réalisme sain” – un memento de l'histoire du cinéma taïwanais) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1994, n° 72, p. 38-47.

Liao Jinfeng (Gene-Fon Liao) 廖金鳳 et Chen Ruxiu 陳儒修 (Chen Ru-Shou Robert) (eds.), *Xunzhao dianying zhong de Taibei : 1950-1990 尋找電影中的台北 : 1950-1990 (Focus on Taipei through cinema : 1950-1990)*, Taipei, Wanxiang, 1995.

Liao Jinfeng (Gene-Fon Liao) 廖金鳳, « Dianfu geming dao pipan zhiyi – di-san shijie yu houzhimin dianying zhuanti daolun 顛覆革命到批判質疑 – 第三世界與後殖民電影專題導論 (De la révolution subversive au doute et à la critique – Introduction au Numéro spécial sur le Tiers Monde et le cinéma postcolonial.) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1996, n° 82, p. 6-8.

Liao Jinfeng (Gene-Fon Liao) 廖金鳳, *Xiaoshi de yingxiang : Taiyupian de dianying zaixian yu wenhua rentong* 消逝的影像: 台語片的電影再現與文化認同 (*Les images disparues : la réapparition des films en hoklo et l'identité culturelle*), Taipei, Yuanliu, 2001.

Liao Zhaoyang 廖朝陽, « Wuyan de shanqiu – tudi jingyan yu minzu kongjian 《無言的山丘》 – 土地經驗與民族空間 (*Hill of No Return – Expérience et l'espace d'un peuple*) » dans Zhang Jingyuan 張京媛 (ed.), *Houzhimin lilun yu wenhua rentong* 後殖民理論與文化認同 (*Postcolonial Criticism and Cultural Identity*), Taipei, Maitian, 2007, p. 333-354.

Lin Wenpei 林文珮 (ed.), « Cai Yangming dianying rensheng 蔡揚名電影人生 (La vie cinématographique de Cai Yangming) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1992, n° 56, p. 12-22.

Lin Wenqi (Lin Wenchi) 林文淇, « Xunzhao dianying zhong de Taibei 尋找電影中的台北 (À la recherche de Taipei au cinéma) » dans *Yi jiu jiu wu nian Jinmajiang Guopian zhuanti tekan* 一九九五年金馬獎國片專題特刊 (*Numéro spécial sur les films nationaux du Festival du Cheval d'or de 1995*), Taipei, Jinmajiang Yingzhan Zhixing Weiyuanhui 金馬獎影展執行委員會, 1995, p. 78-89.

Lin Wenqi (Lin Wenchi) 林文淇, « Duanlie de lishi, yizhi de kongjian : jiu ling niandai Taiwan dushi dianying zhong de guojia shenfen rentong de xiaoshi 斷裂的歷史, 異質的空間: 九〇年

代台灣都市電影中國家身分認同的消逝 (Histoire brisée, espace hétéroclite : disparition de l'identité nationale dans les films urbains taiwanais des années quatre-vingt-dix) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1998.

Lin Wenqi (Lin Wenchi) 林文淇 (ed.), « Hou Xiaoxian zaoqi dianying zhong de xieshi fengge yu xushi 侯孝賢早期電影中的寫實風格與敘事 (Le Style réaliste dans les premiers films de Hou Hsiao-hsien) » dans *Xilian rensheng : Hou Xiaoxian dianying yanjiu* 戲戀人生 : 侯孝賢電影研究 (*Recherche sur le cinéma de Hou Hsiao-hsien*), Taipei, Maitian, 2000, p. 93-111.

Lin Wenqi (Lin Wenchi) 林文淇, *Huayu dianying zhong de guojia yuyan yu guozu rentong* 華語電影中的國家寓言與國族認同 (*L'Allégorie de la nation et l'identité nationale dans les cinémas en langues chinoises*), Taipei, Guojia Dianying Ziliaoguan, 2009.

Lin Wenqi (Lin Wenchi) 林文淇, Shen Xiaoyin 沈曉茵 et Li Zhenya 李振亞 (eds.), *Xilian rensheng : Hou Xiaoxian dianying yanjiu* 戲戀人生 : 侯孝賢電影研究 (*Études du cinéma de Hou Hsiao-hsien*), Taipei, Maitian, 2000.

Lin Zhenshan 林鎮山, « Jinri, nüsheng dangjia – Xiafei zhi jia yu Wo zheyang guo le yisheng de wenben hushe he xushi celue 今日, 女生當家 – 《霞飛之家》與《我這樣過了一生》的文本互涉和敘事策略 (De nos jours, les dames portent la culotte – Intertextualité et stratégie narrative dans *Xiafei zhi jia* et *J'ai ainsi passé toute ma vie*) », Taipei, Wanjuanlou, 2014.

Liu Muxi 劉慕西 et Huang Tingfu 黃庭輔 (eds.), « Ba ling niandai Taiwan shi-da guopian xuan huiji jilu 八零年代台灣十大國片選會議紀錄 (Les dix films “nationaux” taiwanais des années quatre-vingt) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1990, n° 44, p. 62-79.

Liu Song 劉嵩, *Nongcun de yuanjian. Liu Song: Zhe xie jingyan rang wo biancheng yi ge jilupian daoyan* 《農村的遠見》. 劉嵩：這些經歷讓我變成一個紀錄片導演 (*La vision de la campagne. Liu Song : Ces expériences ont fait de moi un réalisateur de documentaires*), <https://e-info.org.tw/node/215251>, 9 décembre 2018, consulté le 13 avril 2020.

Liu Xiancheng 劉現成, « Liu ling niandai Taiwan “jiankang xieshi” yingpian zhi shehui lishi fenxi 六零年代台灣“健康寫實”影片之社會歷史分析 (Analyse socio-historique des films “réalistes sains” taiwanais des années soixante) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1994, n° 72, p. 48-58.

Liu Xiancheng 劉現成, « Wenyi zhengce xia de Taiwan dianying fazhan. Liu ling niandai dianying zhengce yanjiu 文藝政策下的台灣電影發展. 六零年代電影政策研究 (Le Développement du cinéma taiwanais et la politique culturelle. Étude de la politique du cinéma pendant les années soixante) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1995, n° 78, p. 30-38.

Liu Xiancheng 劉現成, *Taiwan dianying, shehui yu guojia* 台灣電影, 社會與國家 (*Taiwanese Cinema, Society and State*), Taipei, Yangzhi, 1997.

Long Jieti 龍傑娣 (ed.), « Xuesheng. Dianying. Lin Qingjie 學生. 電影. 林清介 (Élèves. Cinéma. Lin Qingjie) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1991, n° 52, p. 31-39.

Lu Feiyi 盧非易, *Taiwan dianying : zhengzhi, jingji, meixue (1949-1994)* 台灣電影 : 政治, 經濟, 美學 (1949-1994) (*Cinéma taiwanais : politique, économie, esthétique (1949-1994)*), Taipei, Yuanliu, 1998.

Lu Kuang 路況, « Huaijiu dianying – lishi zhongjie de yiji yingxiang 懷舊電影 – 歷史終結的記憶影像 (Film nostalgique – l'image cinématographique qui met fin à l'Histoire) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1990, n° 45, p. 48-53.

Lü Sushang 呂訴上, *Taiwan dianying xiju shi* 台灣電影戲劇史 (*A History of Cinema and Drama in Taiwan*), Taipei, Yinhua, 1961.

Lüduyu bianxuan xiaozu 綠蠹魚編選小組 (ed.), *Qingchun hudie gulianhua* 青春蝴蝶孤戀花 (*Jeunesse, papillons, fleur d'amour solitaire*), Taipei, Yuanliu, 2005.

Ma Sen 馬森, *Dianying, Zhongguo, meng* 電影, 中國, 夢 (*Le Cinéma, la Chine, le rêve*), Taipei, Shibao, 1990.

Minshengbao 民生報, « *Gulianhua* baofa jianrui chongtu. 《孤戀花》爆發尖銳衝突, 拒接通告, 臨場更換導演 (*Fleur d'amour solitaire*. Violents conflits : l'actrice refuse de travailler; changement de réalisateur) », 23 avril 1985, p. 11.

Mizou 迷走 et Liang Xinhua 梁新華 (eds.), *Xindianying zhi si* 新電影之死 (*La Mort du Nouveau Cinéma*), Taipei, Tangshan, 1991.

Najaha, « Wan Ren daoyan xisu dang nian huangtang. *Erzi de dawan'ou* yi cheng juexiang 萬仁導演細訴當年荒唐. 《兒子的大玩偶》正版疑成絕響 (Le réalisateur Wan Ran raconte l'absurdité de l'époque. La version originelle de *L'Homme-Sandwich* originale a failli disparaître) », *Fangying zhoubao* 放映週報 (*Funscreen*), 4 septembre 2006, http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_No=98&period=356 . Consulté le 21 septembre 2017.

Ni Zhen 倪震 (ed.), « *Youma caizi*. Nüxing dianying zheshe de ruwenhua guangyun 《油蔴菜籽》. 女性電影折射的儒文化光暈 *Graines de sésame*, un film sur les femmes à la lumière des valeurs confucéennes) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1992, n° 57, p. 27-28.

Pan Xinrong 潘欣蓉, « Cong xiaoshuo dao dianying. Shi lun Huang Chunming zhi *Erzi de Dawan'ou* 從小說到電影. 試論黃春明之〈兒子的大玩偶〉 (De la nouvelle au film. Sur “La Grande poupée du fils” de Huang Chunming) » dans *Taipei Shili Shifan Xueyuan Yuwen Jiaoyu Xuexi biye lunwenji di-er ji* 台北市立師範學院語文教育學系畢業論文集第二輯 (*École normale municipale de Taipei, Département de l'enseignement des langues, Collection de mémoires de fin d'études, deuxième série*), Taipei, Taipei Shili Shifan Xueyuan Yuwen Jiaoyu Xuexi, 1999, p. 309-339.

Qi Longren 齊隆壬, « Juxian yu tizhi xia de “Xindianying” 侷限於體制下的“新電影” (“Nouveau Cinéma” sous les contraintes du système) » dans *Yi jiu ba qi nian Jinmajiang guoji yingzhan tekan* 一九八七年金馬獎國際電影展特刊 (*Numéro spécial du Festival international du Cheval d'or de 1987*), Taipei, Zhonghua Minguo Dianying Shiye Fazhan Jijinhui, 1987, p. 215-217.

Shao Yide 邵懿德 (ed.), « “Taiwan Xindianying de zhengyixing benzhi” « 台灣新電影的爭議性本質 » 座談會 (Table ronde « Nature controversée du Nouveau Cinéma taïwanais ») », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1988, n° 31, p. 42-48.

Shao Yuheng 邵玉衡, « Gong Hong tan pai pian. Jueding choupai Guofu zhuan 龔弘談拍片. 決定籌拍國父傳 (Gong Hong sur la réalisation de films. Décision de réaliser la biographie du Père de la nation) », *Zhongyang Ribao* 中央日報 (*Central Daily News*), 23 novembre 1963 p. 7.

Shen Xiaoyin 沈曉茵, « Dongti yu gangbi de zhengzhan – Yang Huishan, Zhang Yi, Xiao Sa de wenhua xianxiang 胴體與鋼筆的爭戰 – 楊惠姍, 張毅, 蕭颯的文化現象 (Bataille entre le corps et le stylo – l'affaire Yang Huishan, Zhang Yi et Xiao Sa comme phénomène culturel) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1997, vol. 26, n° 2, p. 98-114.

Shi Yonggui 石永貴, « Yuan zhi yuan 源之源 (La source de *La Source*) » dans *Yuan* 源 (*La Source*), Taipei, Taiwan Xinhengbao, 1978, p. 1-3.

Shigehiko Hasumi 蓮實重彥, « Hou Xiaoxian fangwenlu 侯孝賢訪問錄 (Interview de Hou Hsiao-hsien) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), traduit par Dewang 陳德旺 Chen Chen, 1988, n° 36, p. 59-63.

Shigehiko Hasumi 蓮實重彥, « Kaoguxue de huanghu. Tan Hou Xiaoxian de *Beiqing chengshi* 考古學的恍惚. 談侯孝賢的《悲情城市》 (Incertitude archéologique. Sur *La Cité des douleurs* de Hou Hsiao-hsien) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), traduit par Zhang Changyan 張昌彥, 1995, n° 73, p. 80-87.

« Shiguang Taiwan : 1970-1980 “Fenfang baodao” xilie jingxuan 時光台灣 : 1970s-80s “芬芳寶島” 系列精選 (Reel Taiwan : Selected Films from Fragrant Formosa (1970s–80s)) », Taiwan guoji jilupian yingzhan 台灣國際紀錄片影展 (Taiwan international documentary Festival) [en ligne], 2021, <https://www.tidf.org.tw/zh-hant/category/shows2020/5506> . Consulté le 4 mars 2021.

Su Zhiheng 蘇致亨, « Chong fang Taiyupian de xingshuai qiluo : hai-bai dipian jinkou yu caise jishu zhuanxing 重訪台語片的興衰起落 : 黑白底片進口與彩色技術轉型 (Naissance et déclin du cinéma en hoklo : importation des négatifs de film en noir et blanc et évolution de la technique de la couleur) » dans Wang Junqi 王君琦 (ed.), *Baibian qianhuan buke siyi : Taiyupian de hunxie yu zhuanhua* 百變千幻不可思議 : 台語片的混血與轉化 (*Hybridation et évolution des films en hoklo*), Taipei, Lianjing, 2017.

Suzi 粟子, « Zhenshi rensheng de ganranli ... Wo zheyang guo le yi sheng 真實人生的感染力... 《我這樣過了一生》 (Influence de la vie réel... *J'ai ainsi passé toute ma vie*) », *Wan shijie. Mei shir* 玩世界 . 沒事兒 [en ligne], 10 octobre 2008, http://miss-suzi.blogspot.fr/2008/10/blog-post_10.html . Consulté le 11 novembre 2017.

Taipei Jinma Yingzhan. Jiangxiang yan'ge 台北金馬影展. 獎項沿革 (*Festival du Cheval d'or de Taipei. Histoire*), <http://www.goldenhorse.org.tw/awards/about/milestones> , consulté le 13 juillet 2019.

Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (ed.), *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi* 愛, 理想與淚光. 文學電影與土地的故事 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage*), Taipei, Taiwan Wenxueguan, 2010.

Takashi Gotoh 後藤隆志, « Dianying *Beiqing chengshi* yu Taiwan 電影《悲情城市》與台灣 (Le film *La Cité des douleurs* et Taiwan) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), traduit par Liu Deren 劉德仁, 1995, n° 73, p. 90-92.

Tsuyoshi Nojima 野島剛 et Zhang Yating 張雅婷, *Yinmu shang de xin Taiwan : xin shiji Taiwan dianying zhong de Taiwan xin xingxiang* 銀幕上的新台灣 : 新世紀台灣電影中的台灣新形象 (*Le nouveau Taiwan à l'écran : la nouvelle image de Taiwan dans le cinéma taiwanais du nouveau siècle*), Taipei, Lianjing, 2015.

U du xiaobian U讀小編, *Huang Chunming xiaoshuo gaibian « Kan hai de rizi » de daoyan Wang Tong yu yingpingren de duitan shouji* 黃春明小說改編“看海的日子”的導演王童與影

評人的對談手記 (*L'Adaptation de la nouvelle de Huang Chunming « Les jours passés à regarder la mer »*. Dialogue entre réalisateur Wang Tong et critique de cinéma), <https://udn.com/umedia/story/12760/4805214>, 30 août 2020, consulté le 6 mars 2021.

Wang Gengyu 王耿瑜 (ed.), *Guangyin de gushi : Taiwan Xindianying 30* 光陰的故事：台灣新電影30 (*L'Histoire du Temps : 30 Years of Taiwan New Cinema*), Taipei, Taibei Shi Wenhua Ju, 2015.

Wang Junjie 王俊傑, « Wu ke zidan, shidai jianzheng ? 五顆子彈, 時代見證 ? (Cinq balles : témoins de l'époque ?) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1988, n° 33, p. 49-55.

Wang Junqi 王君琦 (ed.), *Baibian qianhuan buke siyi : Taiyupian de hunxie yu zhuanhua* 百變千幻不可思議：台語片的混血與轉化 (*Hybridation et évolution des films en hoklo*), Taipei, Lianjing, 2017.

Wang Mingwo 王明我, *Cong Minsheng zhuyi Yu Le liang pian bushu lun wo guo dianying shiye : xianjieduan dianying zhengce zhi yanjiu* 從《民生主義育樂兩篇補述》論我國電影事業：現階段電影政策之研究 (*Une étude de la politique cinématographique au stade actuel de la perspective de "Éducation" et "Loisirs", deux chapitres complémentaires de Justice sociale*), Taipei, Sanmin Zhuyi Yanjiusuo Boshi Shuoshi Lunwen Jiangzhu Chuban Weiyuanhui, 1987.

Wen Tianxiang 聞天祥, « Taiwan xindianying de wenxue yinyuan 台灣新電影的文學因緣 (La rencontre entre le Nouveau Cinéma taïwanais et la littérature) » dans *Taiwan xindianying ershi nian* 台灣新電影二十年 (*Vingt ans du Nouveau Cinéma taïwanais*), Taipei, Taibei Jinma Yingzhan Zhixing Weiyuanhui, 2002, p. 66-72.

Wu Junhui 吳俊輝, « Jianjie yi duan Taiwan dianyingshi – Chen Hongmin fangtanlu 剪接一段台灣電影史 – 陳洪民訪談錄 (Éditer une partie de l'histoire du cinéma taïwanais – Interview de Chen Hongmin) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1992, n° 56, p. 5-11.

Wu Junhui 吳俊輝, « Xin Qi fangwenlu 1 辛奇訪問錄1 (Interview de Xin Qi 1) » dans *Guojia Dianying Ziliaoguan koushu dianyingshi xiaozu* 國家電影資料館口述電影史小組 (Groupe d'histoire orale du cinéma du Chinese Taipei Film Archive) (ed.), *Taiyupian shidai* 台語片時代 (*L'âge du cinéma en hoklo*), Taipei, Guojia Dianying Ziliaoguan, 1994, p. 146-157.

Wu Nianzhen (Wu Nien-jen) 吳念真, « Mianhuai yu qidai 緬懷與期待 (souvenirs et espérances) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1983, n° 3, p. 52-53.

Wu Qiyang 吳其諺, « Lishi jiyi, dianying yishu yu zhengzhi 歷史記憶, 電影藝術與政治 (Mémoires historiques, art cinématographique et politique) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1990, n° 45, p. 41-43.

Wu Qiyang 吳其諺, « Taiwan jingyan de yingxiang suzao 台灣經驗的影像塑造 (Expériences taïwanaises en images) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1990, n° 44, p. 50-52.

Xiaofeng 小鳳, « Zhongying zongjingli Ming Ji, shang tai yi nian hui yu can ban ; zuowei yaoyao ruo zui, weilai yi nian mianlin kaoyan 中影總經理明驥, 上台一年毀譽參半, 坐位搖搖若墜, 未來一年面臨考驗 (Directeur de la CMPC Ming Ji, dont le bilan est mitigé un an après sa prise de fonction, craint pour son poste, face aux épreuves de l'année à venir) », *Jinri dianying* 今日電影 (*Cinéma actuel*), 1979, n° 76, 1979, p. 8.

Xiaoye 小野 (de son vrai nom Li Yuan 李遠), « Xindianying zhong de Taiwan jingyan 新電影中的台灣經驗 (Expérience taïwanaise du Nouveau Cinéma taïwanais) » dans *Yi ge yundong de kaishi* 一個運動的開始 (*Début d'un mouvement*), Taipei, Shibao, 1986, p. 238-242.

Xiaoye 小野 (de son vrai nom Li Yuan 李遠), *Yi ge yundong de kaishi* 一個運動的開始 (*Début d'un mouvement*), Taipei, Shibao, 1986.

Xiaoye 小野 (de son vrai nom Li Yuan 李遠), *Baige wuyu* 白鴿物語 (*Histoire des colombes*), Taipei, Shibao, 1988.

Xiaoye 小野 (de son vrai nom Li Yuan 李遠), « Fan yi fan na duan lishi – xu Yinhe caiwei 翻一翻那段歷史 – 序《銀河采薇》 (Un coup d'œil sur cette période du passé – Préface des *Mémoires de Ming Ji*) » dans *Baige wuyu* 白鴿物語 (*Histoire des colombes*), Taipei, Shibao, 1988, p. 67-74.

Xiaoye 小野 (de son vrai nom Li Yuan 李遠) et Ke Qingming 柯慶明, *Dianying yu wenxue jian de aimei guanxi* 電影與文學間的曖昧關係 (*Les Relations ambiguës entre le cinéma et la littérature*), Guoli Taiwan Daxue, 2008.

Xiaoye 小野 (de son vrai nom Li Yuan 李遠) et Yangguang weishi 陽光衛視, *Fangun ba, Taiwan dianying!* 翻滾吧, 台灣電影! (*Bascule! le cinéma taïwanais*), Taipei, Maitian, 2011.

Xiaoye 小野 (de son vrai nom Li Yuan 李遠), *Yizhi saye* 一直撒野 (*Toujours rebelle*), Taipei, Yuanshen, 2016.

Xie Haimeng 謝海盟, *Xingyun ji. Cike Nieyinniang paishe celu* 行雲紀. 《刺客聶隱娘》拍攝側錄 (Sur les nuages. Sur le tournage de *The Assassin*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2015.

Xie Renchang 謝仁昌, « Wo shengming guocheng de yi ge baogao – Hou Xiaoxian tan Ximeng rensheng 我生命過程的一個報告 – 侯孝賢談《戲夢人生》 (Un rapport sur ma vie – Hou Hsiao-hsien parle du *Maître de marionnettes*) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1995, n° 64, p. 45-62.

Xinzhu shizhengfu 新竹市政府 (Ville de Xinzhu), *Xinzhu yingren piaoxuan mingdan. Chen Yaoqi. 新竹影人票選名單. 陳耀圻* (*Liste électorale des artisans du cinéma de Xinzhu. Chen Yaoqi*),

<http://hccart.pixnet.net/blog/post/70463757-%E3%80%90%E6%96%B0%E7%AB%B9%E5%BD%B1%E4%BA%BA%E7%A5%A8%E9%81%B8%E5%90%8D%E5%96%AE%E3%80%91%E9%99%B3%E8%80%80%E5%9C%BB>, 31 juillet 2011, consulté le 17 juin 2017.

Xu Yunxuan 徐筠軒 (ed.), « Yu daoyan mianduimian xilei er : He Ping 與導演面對面系列二 : 何平 (Rencontres avec des metteurs en scène 2 : He Ping) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1990, n° 47, p. 86-99.

Ye Longye 葉龍彥, « Taiwan guangfu chuqi (1945-1949) de dianying jiancha 台灣光復初期的電影檢查 (1945-1949) La Censure du cinéma pendant les premières années de la Rétrocession (1945-1949) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1992, n° 55, p. 10-21.

Ye Longye 葉龍彥, *Chunhua menglu. Zhengzong Taiyu dianying shi (1955-1974)* 春花夢露. 正宗台語電影史(1955-1974)(*Fleurs du printemps et rosées des rêves. La Véritable histoire du cinéma en langue taïwanaise*), Taipei, Boyang, 2005.

Ye Yueyu 葉月瑜, « “Bi ye, zheng ming hu !” Ping “Zhongguo xindianying” : Xingshi, shenfen, zhengzhi “必也，正名乎！” 評“中國新電影”：形式，身份，政治 (“Rendre à chaque chose

son nom véritable !”. Sur “New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics”) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1995, n° 81, p. 77-82.

Ye Yueyu 葉月瑜, « Cong minzu zhuyi dao houxiandaixing 從民族主義到後現代性 (Du nationalisme à la postmodernité) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1995, n° 77, p. 44-57.

Yin Pingren 尹屏仁, « Bentu dianying de gujunmen 本土電影的孤軍們 (L’armée solitaire du cinéma natif) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1994, n° 68, p. 16-19.

Ying Fenghuang 應鳳凰, « Fang Zhang Aijia tan ta zhizuo de “Shiyi ge nüren” 訪張艾嘉談她製作“十一個女人” (Interview de Zhang Aijia, productrice de “Onze femmes”) » dans *Shiyi ge nüren* 十一個女人 (*Onze femmes*), Taipei, Erya, 1981, p. 1-6.

Ying Fenghuang 應鳳凰, « Juancun nanhai de tuibian yu chengzhang 眷村男孩的蛻變與成長 (Métamorphose et développement d’un garçon de village de garnison) » dans Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (ed.), *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi xia* 愛，理想與淚光. 文學電影與土地的故事下 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage II*), Taipei, Taiwan Wenxueguan, 2010, p. 200-219.

Yu Chanqu 俞嬋衢 (ed.), « Shidai de duanzhang. “Yi jiu liu ling niandai Taiwan dianying jiankang xieshi yingpian zhi yihan” zuotanhui 時代的斷章. “一九六零年代台灣電影健康寫實影片之意涵” 座談會 (Un chapitre de l’histoire. Table ronde “Le sens des films réalistes sains du cinéma taïwanais des années 1960”) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1994, n° 72, p. 14-23.

Yuan Qionqiong 袁瓊瓊, « Ta de tiankong – Hou Xiaoxian fangwenji 他的天空 – 侯孝賢訪問記 (Son monde – Interviewer Hou Hsiao-hsien) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1985, n° 14, p. 28-33.

Zeng Xiba 曾西霸, « Yang ya renjia juben qianlun 《養鴨人家》劇本淺論 (Étude des personnages principaux de *Éleveurs de canard*) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1983, n° 3, p. 58.

Zeng Xiba 曾西霸, « Qian tan xiaoshuo gaibian dianying 淺談小說改編電影 (Sur l’adaptation cinématographique des œuvres romanesques) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1997, n° 90, p. 90-103.

Zhang Changyan 張昌彥, « Wo xuan de wu da jiapian 我選的五大佳片 (Les Cinq meilleurs films d’après moi) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1984, n° 10, p. 44.

Zhang Changyan 張昌彥, « Dongren de gaibian. Zhongshi de paishe 動人的改編. 忠實的拍攝 (Adaptation émouvante, représentation fidèle) » dans Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (ed.), *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi shang* 愛，理想與淚光. 文學電影與土地的故事上 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage I*), Taipei, Taiwan Wenxueguan, 2010, p. 338-361.

Zhang Jingbei 張靚蓓, *Zhuan fang Hou Hsiao-hsien daoyan tan Beiqing chengshi* 專訪侯孝賢導演談《悲情城市》 (*Interview de Hou Hsiao-hsien à propos de La Cité de Douleurs*), <https://ctfa74.pixnet.net/blog/post/24951497-%E5%B0%88%E8%A8%AA%E4%BE%AF%E5%AD%9D%E8%B3%A2%E5%B0%8E%E6%BC%94%EF%BC%8C%E8%AB%87%E3>

Zhao Lina 趙麗娜, *Qingchun yijiu shengqi* 青春依舊升起 (*The Youth Also Rises*), Xinbei Shi (Taiwan), Yuanjing, 2015.

Zheng Shuncong 鄭順聰, « Fengchen zhong chunchun de ai 風塵中純純的愛 (L'amour innocent d'une prostituée) » dans Taiwan Wenxueguan 台灣文學館 (ed.), *Ai, lixiang yu leiguang. Wenxue dianying yu tudi de gushi xia* 愛, 理想與淚光. 文學電影與土地的故事下 (*Amour, idéaux et larmes. Les adaptations cinématographiques et leurs sites de tournage II*), Taipei, Taiwan Wenxueguan, 2010, p. 26-39.

Zhong Lei 鍾雷, *Wushi nian lai de Zhongguo dianying* 五十年來的中國電影 (*Le cinéma chinois depuis cinquante ans*), Taipei, Zhengzhong, 1965.

Zhonghua Minguo Dianying Shiye Fazhan Jijinhui 中華民國電影事業發展基金會 (Motion Picture Development Foundation) (ed.), *Zhonghua Minguo dianying nianjian 1982* 中華民國電影年鑑 1982 (*Cinema in Republic of China Yearbook 1982*), Taipei, Zhonghua Minguo Dianying Shiye Fazhan Jijinhui, 1982.

Zhou Yuncai 周韻采, « Guojia jiqi yu Taiwan dianying gongye zhi xingcheng 國家機器與台灣電影工業之形成 (Appareil d'État et construction de l'industrie cinématographique de Taïwan) », *Dianying xinshang* 電影欣賞 (*Film Appreciation Journal*), 1994, 72?, p. 59-84.

Zhu Tianwen (Chu T'ien-wen) 朱天文 et Wu Nianzhen (Wu Nien-jen) 吳念真, *Lianlian fengchen : yi bu dianying de kaishi dao wancheng* 《戀戀風塵》, 一部電影的開始到完成 (*Poussières dans le vent, un film, de son début à son achèvement*, Taipei, Yuanliu, 1992.

Zhuang Yiwen 莊宜文, « Bai Xianyong xiaoshuo gaibian dianying zhong de 1949 nian he lisan jingyan – yi Zuihou de guizu, Huaqiao Rongji he Qingchun hudie gulianhua wei li 白先勇小說改編電影中的1949年和離散經驗 – 以《最後的貴族》, 《花橋榮記》和《青春蝴蝶孤戀花》為例 (The Year 1949 and Diaspora Experiences in Film Adaptation of Pai Hsien-yung's Novels – Using *The Last Aristocrats*, *My Rice Noodle Shop*, and *Love's Lone Flower* as the Examples) », 中央大學人文學報, 2013, n° 54, p. 61-94.

Yinke wenxue shenghuo zhi. Hou Xiaoxian 印刻文學生活誌. 侯孝賢 (*INK Literary Monthly. Hou Hsiao-hsien*), Xinbei Shi (Taiwan), Yinke, 2015.

Taiwan dianying yuelan 台灣電影閱覽 (*Taiwanese cinema ; an illustrated history*), Taipei, Yushanshe, 1998.

Zhonghua Minguo dianying nianjian 1988 中華民國電影年鑑 1988 (*Cinema in the Republic of China Yearbook 1988*), Taipei, Zhonghua Minguo Dianying Shiye Fazhan Jijinhui, 1988.

Zhonghua Minguo dianying nianjian 1989 中華民國電影年鑑 1989 (*Cinema in the Republic of China Yearbook 1989*), Taipei, Zhonghua Minguo Dianying Nianjian Bianji Weiyuanhui, 1989.

Zhonghua Minguo dianying nianjian 1990 中華民國電影年鑑 1990 (*Cinema in the Republic of China Yearbook 1990*), Taipei, Zhonghua Minguo Dianying Nianjian Bianji Weiyuanhui, 1990.

Études en d'autres langues

- Allio Fiorella, « Les nouveaux gardiens de la mémoire [Les réalisateurs de films documentaires et Taiwan] », *Perspectives chinoises*, 2001, vol. 66.
- Anagnost Ann, *National Past-Times: Narrative, Representation, and Power in Modern China*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Anderson John, *Edward Yang*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2005.
- Andrew Dudley, « Islands in the Sea of Cinema » dans Kevin Rockett et John Hill (eds.), *National Cinemas and World Cinema*, Dublin, Four Courts Press, 2006.
- Assayas Olivier, Janine Bazin et André Labarthe, *HHH, portrait de Hou Hsiao-Hsien*, Paris MK2 Editions, 2005 [film documentaire].
- Baecque Antoine, « Le temps suspendu », *Cahiers du Cinéma*, 1990, n° 438, p. 24-26.
- Bergala Alain, « Les Fleurs de Shanghai » dans Jean-Michel Frodon (ed.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 201-206.
- Bergeron Régis, *Le cinéma chinois*, Lausanne & Paris, A. Eibel diffusion Ophrys, 1977.
- Bergeron Régis, *Le cinéma chinois : 1949-1983, tome 3*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- Bergeron Régis, *Le cinéma chinois : 1949-1983, tome 1*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Bergeron Régis, *Le cinéma chinois : 1949-1983 tome 2*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Bergeron Régis, *Le cinéma chinois : 1984-1997*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, 1997.
- Berry Chris, *Perspectives on Chinese Cinema*, London, BFI Publishing, 1991.
- Berry Chris, « A Nation T(w/o)o: Chinese Cinema and Nationhood », dans Dissanayake, Wimal (ed.), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 42-64.
- Berry Chris, « If China Can Say No, Can China Make Movies? Or, Do Movies Make China? Rethinking National Cinema and National Agency » dans Rey, Zhou Lei Chow (ed.), *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field*, Durham & London, Duke University Press, 2000.
- Berry Chris, « Introduction: Cinema and the National » dans Chris Berry et Mary Ann Farquhar (eds.), *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 1-16.
- Berry Chris, *The New Chinese Documentary Film Movement – For the Public Record*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.
- Berry Chris et Farquhar Mary Ann, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006.
- Berry Chris et Lu Fei (eds.), *Island on the Edge – Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2005.
- Berry Michael, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2005.
- Berry Michael, *A History of Pain – Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, New York & Chichester, Columbia University Press, 2008.
- Bittinger Nathalie, « La Parole désertée (dans un pan du cinéma asiatique contemporain) », *Les Cahiers du Littoral*, 2010, n° 8.
- Bittinger Nathalie (ed.), *Dictionnaire des cinémas chinois – Chine, Hong Kong, Taiwan*, Paris, Coédition Hémisphères, 2019.

- Browne Nick et al. (ed.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Chen Kuan-Hsing, « Taiwan New Cinema, or a Global Nativism » dans Valentina Vitali et Paul Willemsen (eds.), *Theorising National Cinema*, London, BFI Publishing, 2006, p. 138-147.
- Chen Kuo-fu, « Le Cinéma de Taiwan : observations et proposition » dans *Le Catalogue du Festival des Trois Continents de Nantes*, 1993, p. 54-57.
- Chen Ru-Shou Robert (Chen Ruxiu), « Bazin at Work: The Concept of Realism in Chinese-Language Films », *Journal of Chinese Cinemas*, 2010, vol. 4, n° 1, p. 57-64.
- Chiao Hsiung-Ping (Jiao Xiongping), « The Distinct Taiwanese and Hong Kong Cinemas », dans Chris Berry (ed.), *Perspectives on Chinese Cinema*, London, BFI Publishing, 1991.
- Chun Allen, « From Nationalism to Nationalizing: Cultural Imagination and State Formation in Postwar Taiwan », *Australian Journal of Chinese Affairs*, janvier 1994, n° 31, p. 49-69.
- Ciment Michel, « Entretien avec Hou Hsiao-Hsien », *Positif*, 1990, n° 358.
- Ciment Michel et Niogret Hubert (eds.), « Sur les ruines de nos rêves brisés : entretien avec Chu Tien-wen », *Positif*, traduit par Olivier Bialais, 2004, n° 526, p. 8-12.
- Coppola Antoine, *Le Cinéma asiatique. Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taiwan*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Crofts Stephen, « Reconceptualizing National Cinema » dans *Film and Nationalism*, New Brunswick & London, Rutgers University Press, 2002.
- Davis Darrell William et Chen Ru-shou Robert, *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*, London & New York, Routledge, 2007.
- Delambre Raymond, *Ombres électriques. Les cinémas chinois*, Paris, Cerf/Corlet, 2008.
- Deslandes Jeanne, « Dancing shadows of film exhibition: Taiwan and the Japanese influence », *Screening the Past*, 2000.
- Dissanayake Wimal (ed.), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington, Indiana university press, 1994.
- Eberhard Wolfram, *The Chinese Silver Screen: Hong Kong and Taiwanese Motion Pictures in the 1960*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- Eisenschitz Bernard, « Un été chez grand père » dans Jean-Michel Frodon (ed.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 157-161.
- Falin Christophe, *Shanghai / Hongkong, villes de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Ferhat Samia, « Mémoire collectives et images du passé en Chine et à Taïwan : débats autour de la représentation cinématographique de l'ennemi ou du colonisateur japonais », *Études chinoises*, 2012, XXXI-2, p. 153-177.
- Frodon Jean-Michel (ed.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.
- Frodon Jean-Michel, « L'Homme-sandwich » dans Jean-Michel Frodon (ed.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 145-150.
- Frodon Jean-Michel, *Le cinéma chinois*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006.
- Fordon Jean-Michel, *Le Cinéma d'Edward Yang*, Paris, Edition de l'éclat, 2010.
- Fu Poshek (ed.), *Forever China: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2008.

- Gesse Chih-Ching, « Vivre avec les autres. Le cas de Taiwan à travers “L’Histoire de Petit Bi” de Zhu Tianwen et son adaptation cinématographique », Inalco Paris, 2018.
- Gesse Chih-Ching, « La représentation de Taiwan dans les années quatre-vingt. Étude de deux adaptations cinématographiques », *Monde chinois – Nouvel Asie*, 2019, n° 57, p. 35-46.
- Gesse Chih-Ching, « Vivre avec les autres. Le cas de Taiwan à travers *L’Histoire de Petit Bi* de Zhu Tianwen et son adaptation cinématographique dans *Medioevo e Moderno : fenomenologia delle rappresentazioni dell’alterità fra Oriente e Occidente I (Voisinage et altérité en littérature et autres disciplines)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020, p. 139-152.
- Ghermani Wafa, « Histoire(s) du cinéma taiwanais », *Monde chinois*, Printemps 2009, n° 17.
- Ghermani Wafa, « Qu’est-ce que c’est le cinéma taiwanais ? » dans Corrado Neri et Kirstie Gormley (eds.), *Taiwanese Cinema/Le cinéma taiwanais*, Lyon, Asiexpo, 2009.
- Ghermani Wafa, « Filming Taiwan (1907-1976) : From a Model Japanese Colony to an Ideal Republic of China » dans Corrado Neri et Florent Villard (eds.), *Global Fences, Literatures, Limits, Borders*, Lyon, Institut des études transtextuelles et transculturelles, 2011.
- Ghermani Wafa, Chu Tien-wen et Wu Nien-jen, « Préface » dans *La Cité des douleurs*, traduit par Gwennaël Gaffric, Paris, L’Asiathèque, 2015, p. 7-19.
- Gouneau Emrik et Amara Léonard, *Encyclopédie du cinéma de Hong Kong : des origines à nos jours*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- HADDAN Rosemary, 2005, « Hou Hsiao Hsien’s *City of Sadness*: History and the Dialogic Female Voice » dans Chris Berry et Feii Lu (eds.), *Island on the Edge – Taiwan New Cinema and After*, Hong Kong, Hong Kong University Press, p. 55-65.
- Hong Guo-Juin, « Historiography of Absence: Taiwan Cinema before New Cinema 1982 », *Journal of Chinese Cinemas*, 2010, vol. 4, n° 1, p. 5-14.
- Hong Guo-Juin, *Taiwan Cinema. A Contested Nation on Screen*, New York & Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- Horng Menghsin C., « Domestic Dislocations: Healthy Realism, Stardom, and the Cinematic Projection of Home in Postwar Taiwan », *Journal of Chinese Cinemas*, 2010, vol. 4, n° 1, p. 27-43.
- Hu Brian, 7 *Reflections on Cape No.* 7, <http://www1.international.ucla.edu/article.asp?parentid=99915> , 31 octobre 2008, consulté le 14 novembre 2014.
- Huang Vivian, « Taiwan’s Social Realism: New Cinema Weathers Commercial Pressures and Fickle Audiences », *The Independent*, 1990, vol. 13, n° 1, p. 24-27.
- Jameson Fredric, « Remapping Taipei » dans Nick Browne et al. (ed.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 117-150.
- Jones Kent, « La Cité des douleurs » dans Jean-Michel Frodon (ed.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 179-184.
- Kellner Douglas, « New Taiwan Cinema in the 80s », *Jump Cut*, 1998, n° 42, p. 101-115.
- Kerlan Anne, « Filmer pour la Nation : le cinéma d’actualité et la constitution d’une mémoire visuelle en Chine, 1911-1941 », *Études chinoises*, 2012, n° 31-2.
- Kolatte Matthieu, *Le cinéma taiwanais : Son histoire, ses réalisateurs et leurs films*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.
- Lee Daw-ming, *Historical Dictionary of Taiwan Cinema*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2013.

- Li Daoming (Lee Daw-ming) 李道明, *Dictionary of Taiwan Cinema (A to H)*, <http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/resourses/historical-dictionary-of-taiwan-cinema> .
- Li Daoming (Lee Daw-ming) 李道明, *Dictionary of Taiwan Cinema (M to Y)*, <http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/dictionary-of-taiwan-cinema-l-to-y%E6%9D%8E%E9%81%93%E6%98%8E%E7%B7%A8%E6%92%B0> .
- Lim Song Hwee et Ward Julian (eds.), *The Chinese Cinema Book*, London, Palgrave Macmillan & British Film Institute, 2011.
- Lin Wenchi, « More than Escapist Romantic Fantasies: Revisiting Qiong Yao Films of the 1970s », *Journal of Chinese Cinemas*, 2010, vol. 4, n° 1, p. 45-50.
- Lu Sheldon H. et Yeh Emilie Yueh-yu, *Chinese-language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu, University of Hawaii press, 2005.
- Lu Sheldon H., *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.
- Lu Tonglin, *Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Ma Jean, *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.
- Marchetti Gina, Feng Peter X. et Tan See-Kam (eds.), *Chinese Connections: Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.
- McGrath Jason, *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*, Stanford, Stanford University Press, 2008.
- Monvoisin Frédéric, *Cinéma d'Asie. Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taiwan, analyse géopolitique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Neri Corrado, *Âges inquiets. Cinémas chinois, une représentation de la jeunesse*, Lyon, Tigre de papier, 2009.
- Neri Corrado, « L'Histoire n'est qu'un souvenir : mémoire créatif chez Hou Hsiao-hsien et Wu Nien-jen », *Études chinoises*, 2012, XXXI-2.
- Neri Corrado, *Rétro Taiwan – Le temps retrouvé dans le cinéma sinophone contemporain*, Paris, L'Asiathèque, 2016.
- Neri Corrado et Gormley Kirstie, *Le cinéma taïwanais. Édition bilingue*, Lyon, Asiexpo, 2009.
- Odham Stokes Lisa et Hoover Michael, *City on Fire, Hongkong Cinema*, London, Verso, 1999.
- Phillips Steven, « Between Assimilation and Independence: Taiwanese Political Aspirations Under National Chinese Rule, 1945-1948 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 1999, p. 275-319.
- Quiquemelle Marie-Claire et Passek Jean-Loup, *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.
- Rauger Jean-François, « Naissance d'une nation », *Cahiers du cinéma*, 1993, n° 469, p. 18-19.
- Rawnsley Ming-Yeh T., « Taiwanese-Language Cinema: State versus Market, National versus Transnational », *Oriental Archive (Archiv Orientální)*, 2013, vol. 81, n° 3, p. 437-458.
- Reynaud Bérénice, *Nouvelles Chines, nouveaux cinémas*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999.
- Rojas Carlos et Chow Eileen Cheng-yin (eds.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

- Shen Claire, *L'encre et l'écran : à la recherche de la stylistique cinématographique chinoise, Hou Hsiao-hsien et Zhang Yimou*, Taipei, Ricci Institute for Chinese Studies, 2002.
- Shen Shiao-Ying, « A Morning in Taipei: Bai Jingrui's Frustrated Debut », *Journal of Chinese Cinemas*, 2010, vol. 4, n° 1, p. 51-56.
- Shih Shu-mei, *Visuality and Identity – Sinophone Articulations across the Pacific*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- Shih Shu-mei, « Foreword: The Sinophone as History and the Sinophone as Theory », *Journal of Chinese Cinemas*, 2012, vol. 6, n° 1, p. 5-8.
- Suchenski Richard, *Hou Hsiao-hsien*, New York, Columbia University Press, 2014.
- Tay William, « The Ideology of Initiation » dans Nick Browne et al. (ed.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 151-159.
- Taylor Jeremy E., *Rethinking Transnational Cinemas, The Amoy-Dialect Industry in Cold War Asia*, London & New York, Routledge, 2011.
- Tesson Charles, « Poussières dans le vent » dans Jean-Michel Frodon (ed.), *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 168-173.
- Tobin Yann, « Fenêtre sur Chine (*La cité des douleurs*) », *Positif*, 1990, n° 358, p. 4-5.
- Udden James, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009.
- Umemoto Yoichi, « Edward Yang : Taïwan-USA », *Cahiers du Cinéma*, avril 1992, n° 454.
- Vasse David et Fiant Antony (eds.), *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien : espaces, temps, sons*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Wang Yiman, « Screening Asia: Passing, Performative Translation, and Reconfiguration », *Positions: East Asia Cultures Critique*, Fall 2007, vol. 15, n° 2.
- Wicks James, « Projecting a State That Does Not Exist: Bai Jingrui's *Jia zai Taipei/Home Sweet Home* », *Journal of Chinese Cinemas*, 2010, vol. 4, n° 1, p. 15-26.
- Wilson Flannery, *New Taiwanese Cinema in Focus: Moving within and beyond the Frame*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.
- Yeh Emilie Yueh-yu, « Wenyi and the branding of early Chinese film », *Journal of Chinese Cinemas*, 2012, vol. 6, n° 1, p. 9-14.
- Yeh Emilie Yueh-yu et Davis Darrell William, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, New York, Columbia University press, 2005.
- Yip June, « Constructing a Nation: Taiwanese History and the Films of Hou Hsiao-hsien » dans Sheldon Hsiao-peng Lu (ed.), *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.
- Yip June, *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, Durham, Duke University Press, 2004.
- Yue Audrey et Khoo Olivia, « From diasporic cinemas to Sinophone cinemas: An introduction », *Journal of Chinese Cinemas*, 2012, vol. 6, n° 1, p. 9-23.
- Zemanek Adina et Gheorghiu Matei, « Paysages familiers : Représentations du territoire (national) dans les souvenirs touristiques taïwanais contemporains », *Perspectives Chinoises*, 2017, 2 (139), p. 7-18.

Zhang Yingjin (ed.), *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

Zhang Yingjin, *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Ann Arbor, Center for Chinese studies, 2002.

Zhang Yingjin, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu, University of Hawaii press, 2010.

Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, London & New York, Routledge, 2006.

Zhang Yingjin (ed.), *A Companion to Chinese Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012.

Zhang Zhen (ed.), *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society and the Turn of the Twenty-first Century*, Durham & London, Duke University Press, 2007.

Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts, London & New York, Routledge, 2007.

VIII. Autres ouvrages sur Taiwan et la Chine

Études en chinois

Bangbang 邦邦, *Danshui daolan lüyou ji wenhua huodong shouji* 淡水導覽旅遊暨文化活動手記 (*Journal du tourisme culturel à Danshui*), <http://tamsuitour.pixnet.net/blog/post/196679613-%E7%9C%B7%E6%88%80%E6%B7%A1%E6%B0%B4%3A%E9%AB%94%E6%9C%83%E7%9C%B7%E6%9D%91%E7%9A%84%E7%BE%8E%E5%A5%BD>, consulté le 11 janvier 2019.

Beigang Ma, Dajia Ma fenshou sanshi nian, jiu yin « hui niangjia » san ge zi 北港媽、大甲媽分手30年, 就因 « 回娘家 » 3個字 (*Séparation entre Mazu de Beigang et Mazu de Dajia depuis 30 ans à cause de l'expression « retourner à la maison parentale »*), *Lianhe xinwen wang* 聯合新聞網 (UDN) [en ligne], 2018, <https://theme.udn.com/theme/story/6774/3085475>. Consulté le 5 mars 2021.

Cai Meizi 蔡玫姿, « Wenhua Zhongguo de yi/yi – yi Xiao Lihong “Qian jiang you shui qian jiang yue” de ge'an wei li 文化中國的譯／義 – 以蕭麗紅 “千江有水千江月”的個案為例 (Traduction culturelle chinoise. L'exemple de la traduction de *Mille fleuves, mille lunes*) », *Xinzhu* (Taiwan), Guoli Jiaotong Daxue, 2005.

Cai Mingxian 蔡明賢, *Zhanhou Taiwan de yuyan zhengce (1945-2008) – cong guoyu yundong dao muyu yundong* 戰後臺灣的語言政策 (1945-2008) – 從國語運動到母語運動 (*The Taiwanese Language Policy during the Post-war (1945-2008) – From the Mandarin Movement to the Mother-Tongue Movement*), Xinbei Shi (Taiwan), Huamulan Wenhua, 2014.

Cai Peihuo 蔡培火, *Taiwan minzu yundong shi* 台灣民族運動史 (*Histoire du mouvement national taïwanais*), Taipei, Zili Wanbao, 1971.

Cai Peiyu 蔡沛宇 et Hong Zhiwen 洪致文, *Weihe Taipei you zheme duo « Zhongguo luming » ?* 為何台北有這麼多 « 中國路名 » ? (*Pourquoi y a-t-il autant de « noms de rue chinois » dans Taipei ?*), <https://buzzorange.com/2017/01/25/taipei-road-name-history>, 25 janvier 2017, consulté le 25 janvier 2018.

Chang Kwang-Chih 張光直, *Souvenir de la Patate douce, une adolescence taïwanaise*, Paris, Bleu de Chine, 2005.

Chen Fangming 陳芳明 (Sous le pseudonyme de Shi Minhui 施敏輝), *Taiwan yishi lunzhan xuanji* 台灣意識論戰選集 (*Sélection d'essais sur la conscience taïwanaise*), Taipei, Qianwei, 1988.

Chen Mingzhong 陳明忠, Lü Zhenghui 呂正惠 et Chen Yizhong 陳宜中, « Yi ge Taiwanren de zuo tong zhi lu – Chen Mingzhong xiansheng fangtanlu 一個台灣人的左統之路 – 陳明忠先生訪談錄 (Chemin vers la réunification de la gauche taïwanaise – Interview de monsieur Chen Mingzhong) » dans *Sixiang 9. Zhongguo zhexue : Weiji yu chulu* 思想 9. 中國哲學：危機與出路 (*Réflexion 9. Philosophie chinoise: Crise et issue*), Taipei, Lianjing, 2008, p. 71-108.

Chen Zengzhi 陳增芝, « Yao bo xinshu shidu. Hanwei muyu zunyan ! Guohui diantang Taiyu zhixun di-yi ren 耀伯新書試讀. 捍衛母語尊嚴！國會殿堂台語質詢第一人 (Présentation du nouveau livre de l'Oncle Yao. Défendre la dignité de la langue maternelle ! Le premier député qui intervient en taïwanais au Parlement) », *Newtalk Xinwen Newtalk* 新聞 (*Journal Newtalk*) [en ligne], 22 octobre 2017, <https://newtalk.tw/news/view/2017-10-22/101193> . Consulté le 5 juillet 2021.

Chen Zhaoying 陳昭瑛, « Faxian Taiwan zhenzheng de zhiminshi : jin da Chen Fangming xiansheng 發現台灣真正的殖民史：敬答陳芳明先生 (Découvrir la véritable histoire coloniale de Taiwan : en réponse à Monsieur Chen Fangming) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1995, vol. 24, n° 4, p. 77-93.

Chen Zhaoying 陳昭瑛, « Lun Taiwan de bentuhua yundong : yi ge wenhuashi de kaocha 論台灣本土化運動：一個文化史的考察 (Sur le mouvement nativiste de Taiwan : une analyse de l'histoire culturelle) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1995, vol. 23, n° 4, p. 6-43.

Chen Zhaoying 陳昭瑛, « Zhuixun “Taiwanren” de dingyi : jing da Liao Zhaoyang, Zhang Guoqing liang wei xiansheng 追尋“台灣人”的定義：敬答廖朝陽，張國慶兩位先生 (A la recherche de la définition de “Taiwanren”) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1995, vol. 23, n° 11, p. 136-140.

Cheng Apex, *Yizhu Donghouliao jiaohui* 義竹東後寮教會 (*Eglise Donghouliao de Yizhu*), <https://blog.xuite.net/apex.cheng/wretch/229153899-%E7%BE%A9%E7%AB%B9+%E6%9D%B1%E5%BE%8C%E5%AF%AE%E6%95%99%E6%9C%83> , 21 juillet 2014, consulté le 9 août 2019.

Dai Baocun 戴寶村, « Yimin Taiwan : Taiwan yimin lishi de kaocha 移民臺灣：臺灣移民歷史的考察 (Immigrant Taiwan: A Survey of Taiwan Immigrant History) » dans Li Mingzhu 李明珠 (ed.), *Taiwanshi shiyi jiang* 台灣史十一講 (*Eleven Lectures on Taiwan History*), Taipei, Guoli Lishi Bowuguan, 2006, p. 46-67.

Er-erba Shijian Jinian Jijinhui 二二八事件紀念基金會 (Memorial Foundation of 228), *Er-erba pingfan yundong jiyao* 二二八平反運動紀要 (*Chronique abrégée de la campagne de réhabilitation de l'événement du 28 Février*), https://www.228.org.tw/228_pages.php?sn=6 , 2017, consulté le 10 avril 2021.

Fujii Shôzô, « Ershi shiji Dong-Ya doushi wenhua de xianghu yuejing, Dongjing yu nanfang Hanyu quan de san zuo chengshi, Shanghai, Taibei, Xianggang 二十世紀東亞都市文化的相互越境，東京與南方漢語圈的三座城市，上海，台北，香港 (Passage des frontières dans

la culture urbaine de l'Asie du Sud au XX^{ème} siècle, Tokyo et trois villes au sud, shanghai) », *Xiandai Zhongguo wenxue xuebao* 現代中國文學學報, 2005, vol. 72.

Gao Gefu 高格孚 (Corcuff Stéphane), *Feng he ri nuan : Taiwan waishengren yu guojia rentong de zhuanbian* 風和日暖 : 台灣外省人與國家認同的轉變 (*Vent doux et soleil chaud : le changement d'identité nationale des continentaux de Taiwan*), Taipei, Yunchen, 2004.

Gaoxiong Lishi Bowuguan 高雄歷史博物館 (*Musée d'Histoire de Kaohsiung*) [en ligne], [http://khm.org.tw/home02.aspx?ID=\\$5001&IDK=2&EXEC=L&DATA=433&AP=\\$5001_HI STORY-0](http://khm.org.tw/home02.aspx?ID=$5001&IDK=2&EXEC=L&DATA=433&AP=$5001_HI STORY-0) . Consulté le 25 mai 2019.

Gong Pengcheng 龔鵬程, « Nü zuojia nan wei ? 女作家難為 ? (Être une femme écrivain n'est pas chose facile ?) » dans *Women dou shi daocaoren* 我們都是稻草人 (*Nous sommes tous des épouvantails*), Taipei, Jiuda, 1987, p. 235-238.

Gong Pengcheng 龔鵬程 (ed.), *Taiwan de shehui yu wenxue* 臺灣的社會與文學 (*La société et la littérature de Taiwan*), Taipei, Dongda, 1995.

Guo liwen 郭俐文, « Jinyunjiang 金韻獎 (Prix de mélodie d'or) ». dans *Taiwan liuxing yinyue weijiguan* 台灣流行音樂維基館 (*Wiki Liu Xin Music*) [en ligne], 20 juillet 2015, <http://www.tpmw.org.tw/index.php/%E9%87%91%E9%9F%BB%E7%8D%8E> . Consulté le 11 décembre 2020.

Guojia Fazhan Weiyuanhui 國家發展委員會 (National Development Council), *Waiji laogong renshu* 外籍勞工人數 (*Nombre des travailleurs immigrés*), https://www.ndc.gov.tw/Content_List.aspx?n=44CB0EDF55E07A07 , consulté le 24 août 2018.

Guoli Jiaotong Daxue 國立交通大學 (éd.), *Qu guo, wenhua, huawen ji : 2005 nian Huawen wenhua yanjiu huiyi* 去國. 文化. 華文祭 : 2005 華文文化研究會議 (*Transnational Chinese, Cultural Migrations*), Xinzhu (Taiwan), Jiaotong Daxue, 2005.

Guojia Jiaoyu Yanjiuyuan 國家教育研究院 (Institut de l'éducation nationale), *Jiaoyu dashi nianbiao* 教育大事年表 (*Chronology of Main Educational Events*), <http://history.moe.gov.tw/milestone.asp> . consulté le 18 février 2019.

Guoli Taibei Daxue 國立台北大學 (Université nationale de Taipei), *Jianzhu yishu tese* 建築藝術特色 (*Caractéristiques de l'art architectural*), <http://szt3d.ntpu.edu.tw/taipei/b/b/b.html> , consulté le 23 octobre 2017.

Guoli Taibei Daxue 國立台北大學 (Université nationale de Taipei), « Renshi Taibei Daxue. Xiaoshi 認識台北大學. 校史 (Connaître l'Université de Taipei. Histoire de l'université) », *Guoli Taibei Daxue* 國立台北大學 (*Université nationale de Taipei*).

« Haijiao qi hao 海角七號 (*Cape No. 7*) », dans *Wikipedia*, 29 mai 2021, <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E6%B5%B7%E8%A7%92%E4%B8%83%E8%99%9F> . Consulté le 3 juillet 2021.

Hong Weiren 洪惟仁, « Taiwan de yuzhong fenbu yu fenqu 台灣的語種分布與分區 (*The Distribution and Regionalization of Varieties in Taiwan*) », *Yuyan ji yuyanxue* 語言暨語言學 (*Language and Linguistics*), 2013, vol. 14, n° 2, p. 315-369.

Hong Zhiwen 洪致文 et Su Latu 蘇拉圖, *Xiang women zheyang de wenhua kongbu fenzi* 像我們這樣的文化恐怖份子 (*Nous, les terroristes culturels*), Taipei, Qianwei, 2016.

Hou Kunhong 侯昆宏, « Zhanhou Taiwan Baise kongbu lunxi 戰後台灣白色恐怖論析 (White Terror in Postwar Taiwan) », *Guoshiguan xueshu jikan* 國史館學術集刊 (*Bulletin of Academia Historica*), 2007, n° 12, p. 139-204.

Huang Junjie 黃俊傑, *Taiwan yishi yu Taiwan wenhua* 台灣意識與台灣文化 (*Taiwan Consciousness and Taiwan Culture*), Taipei, Taiwan Daxue, 2006.

Huang Lili 黃曬莉, « M xing zhengdang vs. Zhongxing yishi – Taiwan guozu rentong zhi yishi xingtai ji qi xinli jichu M型政黨 vs. 鐘型意識 – 台灣國族認同之意識型態及其心理基礎 (M Shape vs. Bell Shape : The Ideology of National Identity and Its Psychological Basis in Taiwan) », *Zhonghua xinli xuekan* 中華心理學刊 (*Chinese Journal of Psychology*), décembre 2007, vol. 49, n° 4, p. 451-470.

Huang Xiuzheng 黃秀政, Zhang Shengyan 張勝彥 et Wu Wenxing 吳文星, *Taiwanshi* 台灣史 (*Histoire de Taiwan*), Taipei, Wunan, 2002.

Huang Xuanfan 黃宣範, *Yuyan, shehui yu zuqun yishi. Taiwan yuyan shehuixue yanjiu* 語言, 社會與族群意識：台灣語言社會學的研究 (*Language, Society, and Ethnic Identity*), Taipei, Wenhe, 1994.

Huang Xuezhen 黃雪貞, « Kejiahua de fenbu yu neibu yitong 客家話的分布與內部異同 (Distribution de la langue hakka et différences internes) », *Fangyan* 方言 (*Dialectes*), 1987, n° 2, p. 81-96.

Huang Yandong 黃炎東, *Xinshiji Taiwan xianzheng tizhi yu zhengdang fazhan qushi* 新世紀台灣憲政體制與政黨政治發展趨勢 (*The Developmental Tread of Taiwan's Constitutional System and Party Politics in 21st Century*), Taipei Xian (Taiwan), Zhengzhong Shuju, 2004.

Jian Yingying 簡瑛瑛 (ed.), *Dangdai wenhua lunshu : rentong, chayi, zhutixing : cong nüxing zhuyi dao houzhimin wenhua xiangxiang* 當代文化論述：認同, 差異, 主體性：從女性主義到後殖民文化想像 (*Contemporary Culture Discourse : Identity Difference and Subjectivity : From Feminism to Post-colonial Cultural Imagination*), Xinbei Shi (Taiwan), Lixu, 1997.

Jiang Zhongzheng (Chiang Kai-shek) 蔣中正, « Minsheng zhuyi “Yu” “Le” liang pian bushu 民生主義“育”“樂”兩篇補述 (“Éducation” et “Loisirs”, deux chapitres complémentaires de Justice, sociale) », *Zhongzheng Wenjiao Jinhui* 中正文教基金會 (Fondation Chiang Kai-shek) [en ligne], http://www.ccf.org.tw/ccf001/index.php?option=com_content&view=category&id=110&Itemid=256 . Consulté le 24 octobre 2020.

Jiaotong Bu Taiwan Tielu Guanli Ju 交通部台灣鐵路管理局 (Taiwan Railways Administration, MOTC) , *Taitie dashi ji* 台鐵大事紀 (*Événements importants de la Taiwan Railways Administration*), <https://www.railway.gov.tw/tra-tip-web/adr/about-timeline?selectIndex=10> , consulté le 18 août 2019.

Li Dongming 李棟明, « Ju Tai waisheng ji renkou zhi zucheng yu fenbu 居台外省籍人口之組成與分佈 (Composition et distribution de la population des provinces de l'extérieur) », *Taipei wenxian* 台北文獻 (*Archives de Taipei*), 1970, n° 11-12.

Li Mingzhu 李明珠 (ed.), *Taiwanshi shiyi jiang* 台灣史十一講 (*Eleven Lectures on Taiwan History*), Taipei, Guoli Lishi Bowuguan, 2006.

Li Zongxian 李宗宪, « “Xinguan bingdu” haishi “Wuhan feiyan” ? Zhong Mei Tai butong biaoshu de zhengyi “新冠病毒” 还是 “武汉肺炎” ? 中美台不同表述的争议 (“Covid 19” ou

“Pneumonie de Wuhan”, débats autour des différentes appellations entre la Chine, les États-Unis et Taiwan) », *BBC Chinese*, 20 mars 2020.

Li Wenyi 李文儀, « Guanguang Ju : Riben maichunke zhi zhan jishaoshu, jile shijie shijian ying buzhi yingxiang Riben guanguangke lai Tai 觀光局：日本買春客只占極少數，極樂世界事件應不致影響日本觀光客來台 (Bureau du Tourisme : Les touristes sexuels japonais sont minoritaires. L'affaire du “Paradis” ne doit pas influencer sur le nombre des touristes japonais à Taiwan) », *Ziyou Shibao* 自由時報 (*Liberty Times*), 13 janvier 2002, p. 5.

Lian Heng 連橫, *Taiwan tongshi* 台灣通史 (*Histoire de Taiwan*), Taipei, Wunan, 2017.

Liao Binghui (Liao Ping-Hui) 廖炳惠, « Zai Taiwan tan houxiandai yu houzhimin lunshu 在臺灣談後現代與後殖民論述 (Études postmodernes et postcoloniales à Taiwan) » dans Zhang Jingyuan 張京媛 (ed.), *Houzhimin lilun yu wenhua rentong* 後殖民理論與文化認同 (*Postcolonial Criticism and Cultural Identity*), Taipei, Maitian, 2007, p. 213-232.

Liao Xianhao (Liao Hsien-Hao) 廖咸浩, « Chaoyue guozu : weishenme yao tan rentong 超越國族：為甚麼要談認同？ (Au-delà des nations : pourquoi parler de l'identité) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1995, vol. 24, n° 4, p. 61-76.

Liao Zhaoyang 廖朝陽, « Guanyu Taiwan de zuqun wenti : huiying Liao Xianhao 關於台灣的族群問題：回應廖咸浩 (A propos du problème des groupes ethniques à Taiwan. En réponse à Liao Xianhao) », *Zhong-Wai wenxue* 中外文學 (*Chung-Wai Literary Quarterly*), 1995, vol. 24, n° 5, p. 117-123.

Lifa Yuan gongbao 立法院公報 (*Journal du Yuan législatif*), 1980, vol. 64/69.

Lin Jinhui 林進輝 (ed.), *Taiwan yuyan wenti lunji* 台灣語言問題論集, (*Essais sur les langues de Taiwan*), Taipei, Taiwan wenyi, 1983.

Lin Liyu 林麗玉, « Zhou Yukou bao quezhen da Ke 周玉蔻爆確診打柯 (Zhou Yukou attaque Ko avec un scoop sur les chiffres de condamnation) », *Lianhe xinwenwang* 聯合新聞網 (*United Daily News*) [en ligne], 30 juin 2021, <https://udn.com/news/story/6656/5568756> . Consulté le 9 juillet 2021.

Lin Qingxun 林慶勳, *Taiwan minnanyu gailun* 台灣閩南語概論 (*Précis de hokkien taiwanais*), Taipei, Xinli, 2001.

Lin Yangmin 林央敏, *Taiyu wenxue yundong shi lun* 台語文學運動史論 (*Histoire du mouvement littéraire en taiyu*), Edition révisée., Taipei, Qianwei, 1997.

Lin Yaode 林耀德, « Xiaoshuo migong zhong de zhengzhi huilu 小說迷宮中的政治迴路 (Sentiers politiques dans le labyrinthe romanesque) » dans Zheng Mingli 鄭明嫻 (ed.), *Dangdai Taiwan zhengzhi wenxue lun* 當代臺灣政治文學論 (*Politics and Contemporary Taiwanese Literature*), Taipei, Shibao, 1994, p. 135-199.

« 64 wan zhongxuesheng fajin jiechu 64萬中學生髮禁解除 (Levée de restriction sur les coupes de cheveux pour six cent quarante mille élèves de seconde) », *Pingguo Ribao* 蘋果日報 (*Apple Daily*) [en ligne], 25 juillet 2005. <http://www.appledaily.com.tw/appledaily/article/headline/20050725/1931817> . Consulté le 22 octobre 2017.

Lu Jianrong 盧建榮, *Fenlie de guozu rentong : 1975-1997* 分裂的國族認同：1975-1997 (*The Ambivalence of National Identity in Taiwan, 1975-1997*), Taipei, Maitian, 1999.

« Mingxing gushi 明星故事 (Histoire de Astoria) », Mingxing 明星 (Astoria) [en ligne], https://www.astoria.com.tw/?page_id=3620 , consulté le 11 avril 2021.

Pan Xiaoxia 潘小俠, *Baise laoyin : 1949-2009 renquan yingxiang : Pan Xiaoxia jishi yingxiang* 白色烙印 : 1949-2009 人權影像 : 潘小俠紀實影像 (*Taiwan White Terror Human Rights History 1949-2009*), Taipei, Shanghai wenyi chubanshe, 2009.

Peng Huixian 彭蕙仙, « Tou pao de Cai Chenzhou 偷跑的蔡辰洲 (Cai Chenzhou, un homme en avance sur son temps) » dans Yang Ze 楊澤 (ed.), *Kuangbiao bashi : jilu yi ge jiti fa sheng de niandai* 狂飆80 : 記錄一個集體發聲的年代 (*Folie des années quatre-vingt. Note sur une époque où l'on s'empare collectivement du droit à la parole*), Taipei, Shibao, 1999, p. 110-111.

Qiu Gerong 邱各容, *Taiwan bai nian tushu chuban nianbiao 1912-2010* 台灣百年圖書出版年表 1912-2010 (*Chronologie de cent ans d'édition de livres à Taiwan 1912-2010*), Taipei, Wanjuanlou, 2013.

Qiu Wanxing 邱萬興, « "Jietou rensheng". Zeng bei jinong dan xi de "Weixiao Lao Xiao" "街頭人生" 曾被雞農蛋洗的 "微笑老蕭" ("La vie de rue". "Le Souriant Vieux Xiao", autrefois attaqué par les œufs des éleveurs de poulets) », *Minbao* 民報 (*Taiwan People News*), 25 mars 2016, <https://www.peoplenews.tw/news/02fdb4be-dc6b-4006-8b4b-9e6d45b90ac7> . Consulté le 19 août 2019.

Renshi Taiwan : huiwei 1895-2000 認識台灣 : 回味1895-2000 (*Connaître Taiwan : Revoir les années 1895-2000*), Taipei, Yuanliu, 2005.

Shehuizu 社會組, *Fenghua 50 nian. Xinghuage Dajiuji xi deng* 風華50年. 杏花閣大酒家熄燈 (*Cinquante ans de splendeur. La Maison des fleurs d'abricotier ferme ses portes*), <http://www.nextmag.com.tw/realtimenews/news/19620470> , 16 mai 2015, consulté le 27 janvier 2018.

Suzuki Seiichirou 鈴木清一郎, *Zengding Taiwan jiuguan xisu xinyang* 增訂台灣舊慣習俗信仰 (*Anciennes coutumes et croyances de Taiwan. Edition augmentée*), traduit par Zuomin 馮作民 Feng, Taipei, Zhongwen, 1989.

Taida Yiyuan 台大醫院 (Hôpital de l'Université nationale de Taiwan), *Taida jianjie* 台大簡介 (*Présentation sommaire de Taida*), https://www.ntuh.gov.tw/About_Us/aboutNTUH/%E5%BB%BA%E7%AF%89%E4%B9%8B%E7%BE%8E%E8%A5%BF%E5%9D%80.aspx , consulté le 7 juin 2019.

Taiwan Xinshengbao 台灣新生報 (Journal de la Nouvelle Vie de Taiwan), *Guanyu « Taiwan Xinshengbao »* 關於 « 台灣新生報 » (*A propos du Journal de la Nouvelle Vie de Taiwan*), <http://www.tssdnews.com.tw/?PID=4> , consulté le 14 avril 2017.

Taiwan Yanjiu Gufen Youxian Gongsi 台灣菸酒股份有限公司 (Taiwan Tobacco and Liquor Corporation), *Yuquan tanzhuang teji chennian Shaoxingjiu* 玉泉罈裝特級陳年紹興酒 (*Alcool de Shaoxing de qualité supérieure*), https://www.ttl.com.tw/products/products_view.aspx?sn=5&id=2451 , 15 février 2020, consulté le 16 février 2020.

Taiwan Yanjiu Gufen Youxian Gongsi 台灣菸酒股份有限公司 (Taiwan Tobacco and Liquor Corporation), *Lishi yan'ge* 歷史沿革 (*Histoire*), <https://www.ttl.com.tw/about/history.aspx?sn=58> , 27 novembre 2007, consulté le 1 juillet 2019.

« Waijiao Bu yuding yu ming (110) nian 1 yue faxing tisheng Taiwan bianshidu de xinban huzhao 外交部預訂於明(110)年1月發行提升台灣辨識度的新版護照 (Le ministère des affaires étrangères prévoit le déploiement d'une nouvelle version du passeport qui renforce la visibilité de Taiwan en janvier de l'année prochaine (2021)) », dans *Waijiao Bu Lingshi Shiwu*

Ju 外交部領事事務局 (*Bureau of Consular Affairs. Ministry of Foreign Affairs. Republic of China (Taiwan)*) [en ligne], 2 septembre 2020, <https://www.boca.gov.tw/cp-56-5844-d0064-1.html> . Consulté le 27 mars 2021.

Wang Fuchang 王甫昌, *Dangdai Taiwan shehui de zuqun xiangxiang* 當代台灣社會的族群想像 (*Imaginaire des communautés ethniques dans la société taïwanaise contemporaine*), Taipei, Qunxue, 2003.

Wang Fuchang 王甫昌, « You “Zhongguo shengji” dao “Taiwan zuqun” : hukou pucha jibie leishu zhuanbian zhi fenxi 由“中國省籍”到“台灣族群”：戶口普查籍別類屬轉變之分析 (De “origine provinciale chinoise” à “groupe ethnique taïwanais” : une analyse du changement de catégorie de recensement dans l’enregistrement des ménages) », *Taiwan shehuixue* 台灣社會學 (*Taiwanese sociology*), 2005, n° 9, p. 59-117.

Wang Qianren 王乾任 et Guojia Tushuguan 國家圖書館 (Bibliothèque nationale de Taiwan), « Niaokan zhanhou Taiwan chuban chanye yu bianqian 鳥瞰戰後臺灣出版產業變遷 (Panorama du secteur de l’édition à Taiwan d’après-guerre) », *Taiwan chuban yu yuedu* 台灣出版與閱讀 (*Taiwan Publishing and Reading*), 2018, n° 3, p. 50-57.

Wang Yude 王育德, *Taiwanhua jiangzuo* 臺灣話講座, traduit par Guoyan 黃國彥 Huang, Taipei, Zili Wanbao, 1993.

Weike 威克, *Taiwan jiang gu : na duan « bao mi fang die, renren you ze » de rizi* 台灣講古：那段“保密防諜，人人有責”的日子 (*Anecdotes taïwanaises : l’Epoque de ‘Protéger les secrets et être attentif aux espions est de la responsabilité de tous’*), <https://www.bbc.com/zhongwen/trad/chinese-news-42698598> , 15 janvier 2018, consulté le 24 octobre 2019.

Wen Xiuyuan 溫秀雲, « Zhonghua wenhua xiang xia zha gen 中華文化向下紮根 (La culture chinoise doit s’enraciner) », *Taiwan Xinshengbao*, 3 oct. 1977 p. 2.

Wenhua Bu Wenhua Zichan Ju 文化部文化資產局 (Bureau du patrimoine culturel du Ministère de la Culture), *Taipei Gonghuitang* 台北公會堂 (*Hall public de Taipei*), <https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/monument/20190320000001> , consulté le 15 juillet 2020.

Wu Shouli 吳守禮, *Min-Tai fangyan yanjiuji 1* 閩台方言研究集 1 (*Études des dialectes du Fujian et de Taiwan*), Taipei, Nantian, 1995.

Wu Yongfu 巫永福, « Heluoren tan Taiwanhua 河洛人談台灣話 (Une personne de Heluo parle du taïwanais) » dans Lin Jinhui 林進輝 (ed.), *Taiwan yuyan wenti lunji* 台灣語言問題論集, (*Essais sur les langues de Taiwan*), Taipei, Taiwan wenyi, 1983, p. 117-126.

« Wu-erling shijian : nongmin shiwei youxing 五二0事件：農民示威遊行 (Événement du 20 Mai : Manifestation des paysans) », *Huashi* 華視 (CTS), 20 mai 1988, <https://news.cts.com.tw/cts/society/198805/198805201736318.html> . Consulté le 18 août 2019.

Xiao Aqin (Hsiao A-Chin) 蕭阿勤, « Rentong yanjiu zhong de lishi 認同研究中的歷史 (L’Histoire dans l’étude de l’identité) » dans Zhang Jinzhong (Tee Zhang Kim Tong) 張錦忠 et Huang Jinshu (Ng Huang Kim Chew) 黃錦樹 (eds.), *Chong xie Taiwan wenxueshi* 重寫台灣文學史 (*Rewriting Taiwanese Literary History: A Collection of Papers on TaiwanLit*), Taipei, Maitian, 2007, p. 23-59.

Xiao Aqin (Hsiao A-Chin) 蕭阿勤, *Huigui xianshi : Taiwan 1970 niandai de zhanhou shidai yu wenhua zhengzhi bianqian* 回歸現實：台灣1970年代的戰後世代與文化政治變遷

(*Retour au réel. Génération d'après-guerre des années soixante-dix de Taiwan et changements culturels et politiques*), Taipei, Zhongyanyuan Sheyansuo, 2010.

Xiao Xinhuan 蕭新煌, « Yi jiu ba ling niandai moqi Taiwan de nongmin yundong 一九八零年代末期台灣的農民運動 (Mouvement paysan taïwanais de la fin des années 1980) », *Zhongyang Yanjiuyuan Minzuxue Yanjiusuo jikan* 中央研究院民族學研究所集刊 (*Bulletin of the Institute of Ethnology, Academia Sinica*), 1990, n° 70, p. 67-94.

« Xiaoshi de biyegē – “Qingqing xiaoshu”, “Lige” ling ren huiwei 消失的畢業歌 – “青青校樹”, “驪歌” 令人回味 (Chansons de fin d'études disparues – “Les Arbres verts du campus”, “Chant d'adieu” inoubliables) », *Zhonghua xinwenyun* 中華新聞雲 (*China Daily News*) [en ligne], http://www.cdns.com.tw/news.php?n_id=6&nc_id=168762 . Consulté le 7 août 2019.

Xiaoye 小野 (de son vrai nom Li Yuan 李遠), *You xie shi, zhe xie nian wo cai dong* 有些事, 這些年我才懂 (*Il y a des choses que je n'ai comprises que récemment*), Taipei, Jiujing, 2012.

Xingzheng Yuan 行政院 (Yuan exécutif), *Zhonghua Minguo guoqing jianjie* 中華民國國情簡介 (*Présentation de la République de Chine*), https://www.ey.gov.tw/state/News_Content3.aspx?n=7C222A52A60660EC&s=FFD5D521BBC119F8 , 12 mars 2018, consulté le 24 août 2018.

Xu xiu Miaoli xianzhi 續修苗栗縣志 (*Chroniques du district de Miaoli*) [en ligne]. URL : <http://ebook.mlc.gov.tw/Books/book2-14/b0bf39.pdf> . [Consulté le 6 mai 2017].

Xue Huayuan 薛化元, *Taiwan kaifa shi* 台灣開發史 (*Histoire du développement de Taiwan*), Taipei, Sanmin Shuju, 1999.

Xue Huayuan 薛化元 et Taiwan shiliao bianzuan xiaozu 台灣史料編纂小組 (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian* 台灣歷史年表 – 終戰篇 III (1979-1988) (*Chroniques de Taiwan – Fin de guerre II (1979-1988)*), Taipei, Yejiang, 1991, vol.3.

Xue Huayuan 薛化元 et Taiwan shiliao bianzuan xiaozu 台灣史料編纂小組 (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian I (1945-1965)* 台灣歷史年表 – 終戰篇 I (1945-1965) (*Chroniques de Taiwan – Fin de guerre I (1945-1965)*), Taipei, Yejiang, 1993, vol.1.

Xue Huayuan 薛化元 et Taiwan shiliao bianzuan xiaozu 台灣史料編纂小組 (eds.), *Taiwan lishi nianbiao – zhongzhan pian* 台灣歷史年表 – 終戰篇 II (1966-1978) (*Chroniques de Taiwan – Fin de guerre II (1966-1978)*), Taipei, Yejiang, 1994, vol.2.

Yang Lizhou 楊力州, « Tanlan zhi dao, renxing de tan yu shan ? – Redai yu 貪婪之島, 人性的貪與善 ? – 《熱帶魚》 (L'île de la cupidité. La cupidité et la bonté dans la nature humaine ? – *Poissons tropicaux*) », *Yuanjian* 遠見 (*Global Views*) [en ligne], <https://www.gvm.com.tw/article/53754> . Consulté le 21 août 2021.

Yang Ze 楊澤 (ed.), *Kuangbiao bashi : jilu yi ge jiti fassheng de niandai* 狂飆80 : 記錄一個集體發聲的年代 (*Folie des années quatre-vingt. Note sur une époque où l'on s'empare collectivement du droit à la parole*), Taipei, Shibao, 1999.

Yang Ze 楊澤 (ed.), *Qi ling niandai chanqing shu* 七零年代懺情書, Taipei, Shibao, 1994.

Ye Rongzhong 葉榮鐘, *Taiwan renwu qunxiang* 台灣人物群像, Taipei, Chenxing, 2000.

Ye Weilian 葉維廉, « Zhimin zhuyi, wenhua gongye yu xiaofei yuwang 殖民主義, 文化工業與消費慾望 (Colonialisme, industrie culturelle et désir de consommation) » dans Zhang Jingyuan 張京媛 (ed.), *Houzhimin lilun yu wenhua rentong* 後殖民理論與文化認同 (*Postcolonial Criticism and Cultural Identity*), Taipei, Maitian, 2007, p. 123-151.

Yin Yunfan 殷允芃, Yin Ping 尹萍, Zhou Huijing 周慧菁, Li Se 李瑟 et Lin Zhaowu 林昭武, *Faxian Taiwan 1620 ~ 1945 發現台灣 1620 ~ 1945 (Découvrir Taiwan 1620 ~ 1945)*, Taipei, Tianxia zazhi, 2011.

You Meinü 尤美女, *Minfa qinshu pian xiu fa yundong yu Taiwan funü renquan zhi fazhan 民法親屬篇修法運動與台灣婦女人權之發展 (Campagnes de modification du code civil sur la parenté et évolution du droit des femmes à Taiwan)*, http://www.scu.edu.tw/hr/document_imgs/documents/d6_7.htm .

Yuanzhumin Weiyuanhui 原住民委員會 (Council of Indigenous Peoples), Dawu zu 達悟族 (People Dawu), http://www.tipp.org.tw/aborigines_info.asp?A_ID=11 , 2015, consulté le 10 août 2021.

Yuanzhumin Weiyuanhui 原住民委員會 (Council of Indigenous Peoples), *Tai-Min xian-shi yuanzhumin renkou 台閩縣市原住民人口 (Population aborigène de Taiwan)*, Taipei, Yuanzhumin Weiyuanhui, 2018.

Yunmen Wuji 雲門舞集 (*Cloud Gate*) [en ligne], <https://www.cloudgate.org.tw/cg/about/cloud-gate> , consulté le 11 décembre 2020.

Zeng Weizhen 曾偉禎, « Xuezhe : Guomindang 40 nian jiu xiaomei fangyan, bu shu Nacui 學者：國民黨40年就消滅方言，不輸納粹 (Un chercheur : le KMT qui a exterminé les dialectes en 40 ans est comparable au parti nazi) », *Ziyou Shibao 自由時報 (Liberty Times)* [en ligne], 15 novembre 2011, <https://news.ltn.com.tw/news/focus/paper/539363> .

« “Zhanling guohui”. Zhang Anle bei qiang dao fa nu : “Nimen bu pei dang Zhongguoren !” “佔領國會”. 被搶到發怒. 張安樂 : “你們不配當中國人 !” (“Occuper le parlement” Zhang Anle en colère : “Vous n’êtes pas dignes d’être Chinois !”), *Ziyou Shibao 自由時報 (Liberty Times)* [en ligne], 1 avril 2014. <http://news.ltn.com.tw/news/politics/breakingnews/979722> . Consulté le 22 août 2014.

Zhang Guoqing 張國慶, « Zhuixun “Taiwan yishi” de dingwei : toushi “Lun Taiwan de bentuhua yundong” zhi misi 追尋“台灣意識”的定位：透視“論台灣的本土化運動”之迷思〉 (A la recherche de la définition de la “conscience taïwanaise” : dissiper des fausses idées de “Sur le mouvement nativiste de Taiwan”) », *Zhong-Wai wenxue 中外文學 (Chung-Wai Literary Quarterly)*, 1995, vol. 23, n° 10, p. 127-133.

Zhang Jingyuan 張京媛 (ed.), *Houzhimin lilun yu wenhua rentong 後殖民理論與文化認同 (Postcolonial Criticism and Cultural Identity)*, Taipei, Maitian, 2007.

Zhang Liangze 張良澤, *Taiwan wenxue, yuwen lunji 臺灣文學，語文論集 (Études de la littérature et de la langue taïwanaises)*, traduit par Liao Weizhi 廖為智, Zhonghua (Taiwan), Zhang Xian Wenhua, 1996.

Zhang Mengrui 張夢瑞 et Qiu Ruijin 邱瑞金, « Gaobie chengzhang niandai – Chenggongling mairu lishi 告別成長年代 – 成功嶺邁入歷史 (Adieu à l’âge de jeunesse - la Base Chenggong entre dans l’histoire) », *Taiwan Guanghua zazhi 台灣光華雜誌 (Magazine Guanghua de Taiwan)* [en ligne], février 1999, <https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=bdaba625-8a82-4f0e-8b86-57ba2148bdb2&CatId=11> .

Zhang Yanxian 張炎憲, Li Xiaofeng (Lee Hsiao-Feng) 李筱峰 et Dai Baocun 戴寶村 (eds.), *Taiwan shi lunwen jingxuan 台灣史論文精選 (Sélection d’essais sur l’histoire de Taiwan)*, Taipei, Yushanshe, 1996.

Zhang Yiwu 張頤武, « “Renmin jiyi” yu wenhua de mingyun “人民記憶”與文化的命運 (“La mémoire du peuple” et le destin de la culture) » dans Zhang Jingyuan 張京媛 (ed.), *Houzhimin*

lilun yu wenhua rentong 後殖民理論與文化認同 (*Postcolonial Criticism and Cultural Identity*), Taipei, Maitian, 2007, p. 247-265.

Zhang Zhaowei 張釗維, *Shei zai nabian chang ziji de ge* 誰在那邊唱自己的歌 (*Qui chante ses propres chants là-bas ?*), Taipei, Gunshi, 2003.

Zhang Zhesheng 張哲生, *34 nian qian de Taipei Shi Huanya baihuo kaimu guanggao* 34年前的台北市環亞百貨開幕廣告 (*La publicité pour l'ouverture du grand magasin Huanya de Taipei il y a trente-quatre ans*), <https://www.facebook.com/zhangzhesheng/posts/10154509907664531>, 23 janvier 2015, consulté le 25 octobre 2017.

Zhong Wenping 鍾文萍, *Wenrouxiang de jiushi wangshi* 溫柔鄉的酒食往事 (*Souvenirs de bombances et de beuveries dans des lieux de plaisir*), <https://magazine.chinatimes.com/taipeipictorial/20171121004128-300605>, 27 novembre 2017, consulté le 1 mai 2019.

Zhongguo Guojia Biaozhunhua Guanli Weiyuanhui 中国国家标准化管理委员会 (Comité de direction de standardisation de la République populaire de Chine), « Hanyu pinyin zhengcifa jiben guize 汉语拼音正词法基本规则 (Basic Rules of the Chinese Phonetic Alphabet Orthography) ».

Zhonghua Minguo Neizheng Bu Yimin Shu 中華民國內政部移民署 (National Immigration Agency), *Wai ji pei'ou yu dalu (han Gang-Ao) pei'ou renshu* 外籍配偶與大陸(含港澳)配偶人數 (*Conjoints d'origine étrangère et d'origine continentale (Hong Kong et Macao inclus)*), Taipei, 2018.

Zhongyang Tongxunshe 中央通訊社 (The Central News Agency), « Zui da Baise kongbu shijian. Luku an peichang da 5,4 yi 最大白色恐怖事件 鹿窟案賠償達5,4億 (L'affaire la plus importante de la période de la Terreur blanche. L'indemnité s'élève à 450 millions de dollars taiwanais) », *Zhongyang Tongxunshe* 中央通訊社 (The Central News Agency), 20 oct. 2017 p.

Zhuang Yongming 莊永明, *Qing dajia gaosu dajia – Shengsheng pixie* 請大家告訴大家 – 生生皮鞋 (*Parlez-en autour de vous – Chaussures Shengsheng*), http://jaungyoungming-club.blogspot.fr/2010/12/blog-post_27.html, 27 décembre 2010, consulté le 7 mai 2018.

« Zou guo 125 nian fengshuang. Taibei chezhan jingli “si dai” bianqian 走過125年風霜. 台北車站歷經“四代”變遷 (Histoire de 125 ans. Les changements des “quatre générations” qu'a traversés la gare de Taipei) », *Sanli xinwenwang* 三立新聞網 (SETN) [en ligne], 3 mars 2016, <https://www.setn.com/News.aspx?NewsID=127820&p=1>. Consulté le 20 août 2019.

Études en d'autres langues

Adda Jacques, *Les dragons d'Asie vers la maturité économique*, <https://www.alternatives-economiques.fr/dragons-dasie-vers-maturite-economique/00013054>, 1 mars 1993, consulté le 16 septembre 2017.

Ahern Emily Martin et Gates Hill (eds.), *The Anthropology of Taiwanese Society*, Stanford, Stanford University Press, 1981.

André Gamblin, *Taiwan, la victoire du dragon*, Paris, Sedes, 1992.

Attane Isabelle, *En espérant un fils – La masculinisation de la population chinoise*, Paris, INED, 2010.

Bergère Marie-Claire, *La Chine de 1949, à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1987.

- Brown Melissa J., *Is Taiwan Chinese? The Impact of Culture, Power, and Migration on Changing Identities*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- Cabestan Jean-Pierre, *Chine populaire : L'impossible réunification*, Paris, Dunod, 1995.
- Cabestan Jean-Pierre, « À qui appartiennent les îles Diaoyu ? », *Perspectives chinoises*, 1996, n° 37, p. 45-49.
- Cabestan Jean-Pierre, « Les Institutions et le régime politique de Taiwan » dans Christine Chaigne, Catherine Paix et Chantal Zheng (eds.), *Taiwan : enquête sur une identité*, Paris, Karthala, 2000, p. 147-159.
- Cabestan Jean-Pierre, « Spécificités et limites du nationalisme taiwanais », *Perspectives chinoises*, 1 octobre 2005, n° 91.
- Carsten Storm et Harrison Mark (eds.), *Margins of Becoming. Identity and culture in Taiwan*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2007.
- Chaigne Christine, Paix Catherine et Zheng Chantal (eds.), *Taiwan : enquête sur une identité*, Paris, Karthala, 2000.
- Chang Hui-Ching, *Language, Politics and Identity in Taiwan*, London & New York, Routledge, 2015.
- Chang Kwang-Chih, *Souvenir de la Patate douce, une adolescence taiwanaise*, Paris, Bleu de Chine, 2005.
- Chang Bi-yu, *Place, Identity, and National Imagination in Post-war Taiwan*, London, Routledge, 2015.
- Chang-Yu Chen, « La préhistoire » dans Christine Chaigne, Catherine Paix et Chantal Zheng (eds.), *Taiwan : enquête sur une identité*, Paris, Karthala, 2000, p. 41-55.
- Chen Chiukun, « From Landlords to Local Strongmen: The Transformation of Local Elite in Mid-Ch'ing Taiwan 1780-1862 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 133-162.
- Chen Kuan-Hsing, « Why is "great reconciliation" impossible? De-Cold War/decolonization, or modernity and its tears (Part I) », *Inter-Asia Cultural Studies*, 1 janvier 2002, vol. 3, n° 1, p. 77-99.
- Chen Tsung-ming, « L'adaptation linguistique des Jésuites à Taiwan sous le gouvernement de Chiang Kai-shek : les enjeux politiques et culturels », *Chrétiens et sociétés. XVI^e-XXI^e siècles*, 2007, n° 14.
- Cheng Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.
- Chieng André, *La Pratique de la Chine*, Paris, Grasset, 2006.
- Ching Leo T. S., *Becoming « Japanese »: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2001.
- Chow Rey (Zhou Lei), « Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem » dans *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field*, Durham & London, Duke University Press, 2000, p. 1-25.
- Chow Rey (Zhou Lei) (ed.), *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field*, Durham & London, Duke University Press, 2000.
- Christopher Hugues, *Taiwan and Chinese Nationalism: National Identity and Status in International Society*, London, Routledge, 1998.

- Chuang, Yu-Han. « Tournesols taïwanais, parapluies hongkongais », *La Vie des idées*, 22 septembre 2016, <http://www.laviedesidees.fr/Tournesols-taiwanais-parapluies-hongkongais.html> . Consulté le 23 septembre 2016.
- Chun Allen, « From Nationalism to Nationalizing: Cultural Imagination and State Formation in Postwar Taiwan », *Australian Journal of Chinese Affairs*, 1994, n° 31, p. 49-69.
- Corcuff Stéphane, « Les “Continentaux” de Taiwan : Une catégorie identitaire récente », *Perspectives chinoises*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 74-84.
- Corcuff Stéphane, « La transition de l'identité nationale à Taiwan : une analyse de l'évolution des commémorations politiques » dans Christine Chaigne, Catherine Paix et Chantal Zheng (eds.), *Taiwan : enquête sur une identité*, Paris, Karthala, 2000, p. 127-146.
- Corcuff Stéphane, « Introduction. Taiwan, A Laboratory of Identities » dans *Memories of the Future*, Armonk & New York, M. E. Sharpe, 2002, p. xi-xxiv.
- Corcuff Stéphane (ed.), *Memories of the Future: National Identity Issues and the Search for a New Taiwan*, Armonk, M. E. Sharpe, 2002.
- Corcuff Stéphane, « Multiculturalisme et culture civique comme réponse à la triple pression de la Chine », Paris, 2005.
- Corcuff Stéphane, « The Liminality of Taiwan: A Case-study in Geopolitics », *Taiwan in Comparative Perspective*, 2012, vol. 4, p. 34-64.
- Courmont Barthélémy, *Taiwan. De l'autre côté du Déroit. Une île en quête d'identité*, Paris, Edition du Félin, 2008.
- Diamond Norma, « Women under Kuomintang Rule Variations on the Feminine Mystique », *Modern China*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 3-45.
- Dirlik Arif, « The Ideological Foundations of the New Life Movement: A Study in Counterrevolution », *The Journal of Asian Studies*, 1975, vol. 34, n° 4, p. 945-980.
- Dumont René et Charlotte Paquet, *Taiwan, le prix de la réussite*, Paris, La Découverte, 1987.
- Fairbank John King, *Republican China, 1912–1949. Part 1*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, vol.12.
- Fairbank John King et Feuerwerker Albert, *Republican China, 1912-1949. Part 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Farris Catherine, Lee Anru et Rubinstein Murray A. (eds.), *Women in the New Taiwan, Gender Role and Gender Consciousness in a Changing Society*, Armonk & New York, M. E. Sharpe, 2004.
- Ferhat Samia, *Le Danwai et la démocratie à Taiwan*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Ferhat Samia, « Chine-Taiwan : une jeunesse face à l'histoire », *Perspectives chinoises*, juin 2006, n° 95.
- Ferhat Samia, « Continuité de l'État, identité nationale et débats constitutionnels : la République de Chine à Taiwan », *Outre-Terre*, 2006, vol. 15, n° 2, p. 289-306.
- Ferhat Samia et Marchand Sandrine, *Taiwan, Ile de Mémoires*, Lyon, Tigre de papier, 2011.
- Ferro Marc (ed.), *Le livre noir du colonialisme : XVI^e-XXI^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2003.
- Fung, Edmund, S.K, « Nationalism and Modernity: The Politics of Cultural conservatism in China », *Modern Asia Studies*, 2009, vol. 43, n° 3, p. 777-813.
- Gamblin André, *Taiwan, la victoire du dragon*, Paris, Sedes, 1992.

Gardella Robert, « From Treaty Ports to Provincial Status, 1860-1894 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 163-200.

Gernet Jacques, *Le Monde chinois*, 3e édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin (coll. « Destins du monde »), 1999.

Gold Thomas B., *State and society in the Taiwan miracle*, Armonk, M.E. Sharpe, 1986.

Granet Marcel, *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1934.

Granet Marcel, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, Albin Michel, 1982.

Harrell Stevan, Huang Junjie et Cultural change in postwar Taiwan (eds.), *Cultural change in postwar Taiwan*, Boudler (USA), Westview Press, 1994.

Heylen Ann, « De l'histoire locale à l'histoire nationale, la difficile institutionnalisation d'une historiographie taiwanaise », *Perspectives chinoises*, 2001, n° 66, p. 41-54.

Heylen Ann, « The Legacy of Literacy Practices in Colonial Taiwan: Japanese-Taiwanese-Chinese: Language Interaction and Identity Formation », *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 2005, vol. 26, n° 6.

Hsiao A-Chin (Xiao Hsiao Aqin), *Contemporary Taiwanese Cultural Nationalism*, London & New York, Routledge, 2000.

Hsiao A-Chin (Xiao Hsiao Aqin), « The Indigenization of Taiwanese Literature: Historical narrative, Strategic Essentialism, and State Violence » dans John Makeham et A-Chin (eds.), *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan: Bentuhua*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Hsiung James C. (ed.), *Contemporary Republic of China: The Taiwan Experience, 1950-1980*, New York, Amer Assn for Chinese Stds, 1981.

Hsiung Ping-Chun et Xiong Bingzhun, *Living Rooms as Factories: Class, Gender, and the Satellite Factory System in Taiwan*, Philadelphia, Temple University Press, 1996.

Huang Chun-Chieh, *Taiwan in Transformation, 1895-2005*, New Brunswick, Transaction Publisher, 2006.

Huang Li-Li (Huang Lili), James H. Liu et Maanling Chang, « “The Double Identity” of Taiwanese Chinese: A Dilemma of Politics and Culture Rooted in History », *Asian Journal of Social Psychology*, 2004, n° 7, p. 149-168.

Hughes Christopher W., *Taiwan and Chinese Nationalism: National Identity and Status in International Society*, London & New York, Routledge, 1997.

Jacobs J. Bruce, « Recent Leadership and Political Trends in Taiwan », *The China Quarterly*, 1971, n° 45, p. 129-154.

Jacobs J. Bruce, « Taiwan 1973: Consolidation of the Succession », *Asian Survey*, 1974, vol. 14, n° 1, p. 22-29.

Jacobs J. Bruce, *Democratizing Taiwan*, Leiden, Brill, 2012.

Janicot Éric, *L'Esthétique moderne chinoise. L'épreuve de l'Occident*, Paris, You-Feng, 2007.

Jiang Jiaying, « Taiwan's Policies on Studying Abroad and National Development », *Chinese Studies in History*, vol. 36, n° 3, p. 3-21.

Jolly Dominique et Chaponniere Jean-Raphaël, « Le “modèle” Taiwanais » dans Jean-Luc Maurer et Philippe Régner (eds.), *La nouvelle Asie industrielle : Enjeux, stratégies et perspectives*, Genève, Graduate Institute Publications, 2015, p. 29-40.

- Jones Andrew F., *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham, Duke University Press, 2001.
- Karl Rebecca, *Staging the World: Chinese Nationalism at the Turn of the Twentieth Century*, Durham, Duke University Press, 2002.
- Kerr George H., *Formose trahie*, traduit par Pierre Mallet, Belaye, R. Viénet, 2012.
- Kikuchi Yuko (ed.), *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2007.
- Kleeman Faye Yuan, *Under an Imperial Sun: Japanese Colonial Literature of Taiwan and the South*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2003.
- Lai Tse-han, Myers Ramon H. et Wei Wou, *A Tragic Beginning: The Taiwan Uprising of February 28, 1947*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- Lamley Harry J., « Subethnic Rivalry in the Ch'ing Period » dans Emily Martin Ahern et Hill Gates (eds.), *The Anthropology of Taiwanese Society*, Stanford, Stanford University Press, 1981, p. 282-318.
- Lamley Harry J., « Taiwan under Japanese Rule, 1895-1945: The Vicissitudes of Colonialism » dans Murray A. Rubinstein, (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 1999, p. 201-260.
- Lee Hsiao-Feng, *Histoire de Taiwan*, traduit par Hsia-hou Yan, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Leys Simon et Revel Jean-François, *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont, 1998.
- Liu Keng-I, « Adieu à l'enfance », *Perspectives chinoises*, 2001, n° 66, p. 65-69.
- Louzon Victor, « Une révolte postcoloniale entre Chine et Japon », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2017, vol. 136, n° 4, p. 85-97.
- MacFarquhar Roderick et Fairbank John King (eds.), *The People's Republic. Part 1, The Emergence of Revolutionary China, 1949-1965*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- MacFarquhar Roderick et Fairbank John King (eds.), *The People's Republic. Part 2. Revolutions within the Chinese Revolution, 1966-1982*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Makeham John et Hsiao A-Chin (eds.), *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan: Bentuhua*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Marsh Robert, « National Identity and Ethnicity in Taiwan. Some Trends in the 1990s » dans Stéphane Corcuff (ed.), *Memories of the Future*, Armonk & New York, M. E. Sharpe, 2002, p. 144-159.
- Meissner Werner, « Réflexions sur la quête d'une identité culturelle et nationale en Chine du XIX^e siècle à aujourd'hui », *Perspectives chinoises*, 2006, n° 97.
- Norman Jerry, *Chinese*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Peng Ming-min, *A Taste of Freedom: Memoirs of a Formosan Independence Leader*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1972.
- Peng Ming-min, *Le goût de la liberté*, Paris, René Vienet, 2011.
- Phillips Steven, « Between Assimilation and Independence: Taiwanese Political Aspirations Under National Chinese Rule, 1945-1948 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 1999, p. 275-319.
- Phillips Steven, *Between Assimilation and Independence: The Taiwanese Encounter Nationalist China, 1945-1950*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

- Roy Denny, *Taiwan: A Political History*, Ithaca, New York & London, Cornell University Press, 2003.
- Rubinstein Murray A., « Conclusion. Resonating Themes in Taiwan's History » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 536-539.
- Rubinstein Murray A., « Political Taiwanization and Pragmatic Diplomacy » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 456-495.
- Rubinstein Murray A. (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007.
- Rubinstein Murray A., « Taiwan's Socioeconomic Modernization, 1971-1996 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 366-402.
- Sacy Alain S. de, *Taiwan : l'art de la paix*, Paris, Vuibert, 2006.
- Schubert Gunter, *Routledge Handbook of Contemporary Taiwan*, London, Routledge, 2016.
- Schubert Gunter, *Taiwan and the « China Impact» - Challenges and Opportunities*, London, Routledge, 2016.
- Shambaugh David L., *Contemporary Taiwan*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Shepherd John R., « The Island Frontier of the Ch'ing, 1684-1780 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 107-132.
- Shih Shu-mei, « Globalisation and the (In)Significance of Taiwan », *Postcolonial Studies*, 2003, vol. 6, n° 2.
- Shih Shu-mei, Tsai Chien-hsin et Bernards Brian (eds.), *Sinophone Studies: A Critical Reader*, New York, Columbia University press, 2013.
- Souyri Pierre-François, « La colonisation Japonaise: un colonialisme moderne mais non occidental » dans Marc Ferro (ed.), *Le livre noir du colonialisme*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 407-430.
- Souyri Pierre-François et Genève Groupe de, *Japon colonial, 1880-1930 : Les voix de la dissension*, 1^{re} éd., Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- Stafford Charles, « Good Sons and Virtuous Mothers; Kinship and Chinese Nationalism in Taiwan », *Man (New Series)*, 1992, vol. 27, n° 2, p. 363-378.
- Stainton Michael, « The Politics of Taiwan Aboriginal Origins » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 27-44.
- Stockman Norman, *Understanding Chinese Society*, Cambridge, Polity Press Blackwell, 2000.
- Storm Carsten et Harrison Mark, *The Margins of Becoming: Identity and Culture in Taiwan*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2007.
- Tan See-Kam, Feng Peter et Marchetti Gina (eds.), *Chinese Connections, Critical Perspective on Film, Identity, and Diaspora*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.
- Tonnac Jean-Philippe de, *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007.
- Tonnac Jean-Philippe de et Morier-Genoud Damien, « Où est la pensée taïwanaise ? » dans Anne Cheng (ed.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007, p. 323-349.

- Tozer W., « Taiwan's "Cultural Renaissance": a Preliminary View », *The China Quarterly*, 1970, n° 43, p. 81-99.
- Tu Wei-ming (ed.), *The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- Tu Wei-ming et Cohen Myron L. (eds.), « Being Chinese: The Peripheralization of Traditional Identity » dans *The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today*, Stanford, Stanford University Press, 1994, p. 88-108.
- Vallette-Hémery Martine, *Sinitudes*, Paris, Missives, 2003.
- Vermeer Edward B., « Up the Mountains and Out to the Sea. The Expansion of the Fukienese in the Late Ming Period » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 45-83.
- Wachman Alan, *Taiwan: National Identity and Democratization*, Armonk, NY & London, M. E. Sharpe, 1994.
- Wakeman Frederic, *Reappraising Republican China*, Oxford; New York, Oxford University Press, 1999.
- Wang Peter Chen-main, « A Bastion Created, A Regime Reformed, an Economy Reengineered, 1949-1970 » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 320-338.
- Weller Robert P., « Identity and Social Change in Taiwanese Religion » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 339-365.
- Will Pierre-Etienne, *Autobiographie et histoire, 1600-1930 (suite et fin)*, Paris, (coll. « Cours du Collège de France »), 2014.
- Wills John E. Jr., « The Seventeenth-Century Transformation: Taiwan Under the Dutch and the Cheng Regime » dans Murray A. Rubinstein (ed.), *Taiwan. A New History. Expanded Edition*, Armonk & London, M. E. Sharpe, 2007, p. 84-106.
- Wong Benson Wai Kwok et Stéphane Fièrè, « L'identité insulaire dans la campagne présidentielle taiwanaise de 2004. Une approche iconographique », *Perspectives chinoises*, 2004, n° 84, p. 49-56.
- Yang Fenggang et Hu Anning, « Mapping Chinese Folk Religion in Mainland China and Taiwan », *Journal for the Scientific Study of Religion*, 2012, vol. 51, n° 3, p. 505-521.
- Yang-Drocourt Zhitang et Peyraube Alain, *Parlons chinois*, Paris, l'Harmattan, 2007.

1. Synopsis

Cai Yangming (Tsai Yang-Ming) 蔡揚名, *Cuowu de di-yi bu* 錯誤的第一步 (*Premier faux pas*), 1979, adaptation du roman du même titre de Liu Jinjun 劉金圳 (connu également sous le nom de Masha 馬沙) (1978)

Né sous X et abandonné par sa mère, Masha a été élevé par sa grand-mère et a grandi parmi les prostituées et les voyous dans un quartier mal famé de Taipei. À dix-huit ans, il tue un homme dans une bagarre et est condamné à une peine de prison. Grâce à l'encouragement du directeur de la prison militaire de l'île des Orchidées, il se résout à se racheter. Une fois libéré, il retourne à Taipei pour s'engager sur le difficile chemin de la rédemption. Après des petits boulots pénibles, il écrit l'histoire de sa vie, rencontre Zhang Sumei, se marie avec elle et trouve un emploi dans une imprimerie. Ses tatouages et son passé continuent à attirer les soupçons des autres et l'empêchent d'avoir un travail stable. Il n'arrive pas non plus à publier son manuscrit. Masha sombre peu à peu dans le désespoir. Un jour, il sauve une jeune femme harcelée par les voyous, et grâce à son action héroïque il rencontre Wu Xianghui, auteur d'un célèbre récit autobiographique, *Celui qui boudait le Liankao* (1979). Wu l'aide à publier sa biographie. Le livre devient un best-seller et Masha reçoit des distinctions pour son courage exemplaire.

Cai Yangming (Tsai Yang-Ming) 蔡揚名, *Zaishinan* 在室男 (*Puceau*), 1984, adaptation de la nouvelle du même titre de Yang Qingchu 楊青矗 (1971)

Le Jeune travaille comme apprenti dans un atelier de couture à Kaohsiung. Il est partagé entre son amour pour une autre apprentie, la belle Yuanyuan, et son attirance pour une prostituée éprise de lui, Grands Yeux. Cette dernière est séduite, quant à elle, par la timidité, l'ingénuité et l'innocence du jeune homme. Afin d'aider Le Jeune à ouvrir son propre atelier une fois son apprentissage terminé, Grands Yeux accepte d'être la maîtresse d'un homme très riche et de porter un enfant pour lui. Mais cet « arrangement » choque Le Jeune, le rend plus mûr et le décide à déclarer son amour à Yuanyuan.

Chen Kunhou 陳坤厚, *Xiao Bi de gushi* 小畢的故事 (*L'Histoire de Petit Bi*), 1983, adaptation du texte semi-autobiographique du même titre de Zhu Tianwen 朱天文 (1982)

Afin d'offrir de bonnes conditions de vie à son fils, fruit de son amour pour un homme marié, la mère de Petit Bi se résout à épouser monsieur Bi, un homme beaucoup plus âgé qu'elle. Monsieur Bi traite madame Bi avec égard et s'efforce d'être aussi gentil avec Petit Bi qu'avec

ses propres fils. Mais Petit Bi est un enfant puis un adolescent difficile. Dans son désespoir, madame Bi se persuade que sa mort seule pourra ramener son fils sur le bon chemin. Après le suicide de sa mère, Petit Bi, déterminé à rompre avec son passé, s'inscrit à l'académie militaire et, à la fin de l'histoire, devient officier et très proche de monsieur Bi¹.

Chen Kunhou 陳坤厚, *Guihua xiang* 桂花巷 (*Rue des Osmanthes*), 1987, adaptation du roman du même titre de Xiao Lihong 蕭麗紅 (1977)²

Tihong, belle villageoise de milieu modeste habitant rue des Osmanthes, a grandi dans la campagne du sud de Taiwan pendant la colonisation japonaise. Tihong est amoureuse de Qin Jianghai, compagnon de pêche de son petit frère. Mais la mort accidentelle de ce dernier a changé la vie de Tihong : elle ne veut plus vivre pauvre et passer ses jours et ses nuits à s'inquiéter pour son bien-aimé parti en pleine mer sur un bateau de pêche. Elle accepte de se marier avec un fils de famille, Xin Ruiyu, et commence sa nouvelle vie chez les Xin, habitant également dans une rue des Osmanthes. Cependant, son bonheur conjugal ne dure pas : après la naissance de son fils, Huichi, Ruiyu est mort d'une maladie inconnue. Tihong s'efforce d'assumer son rôle de mère veuve, de vivre de manière austère et d'étouffer tous ses désirs. Pourtant, sa sensualité finit par se venger. Pendant que Huichi fait ses études au Japon, elle se laisse séduire par un beau domestique qui lui prépare de l'opium à fumer. Tihong est obligée de faire un séjour au Japon pour accoucher en secret d'une fille qu'elle abandonne aussitôt. Les années passent, et malgré sa grande richesse, Tihong vit toujours seule, loin de son fils, son seul être aimé encore en vie, dans la grande maison de la rue des Osmanthes.

Chen Yaoqi (Chen Yao-chi) 陳耀圻, *Yuan* 源 (*La Source*), 1980, adaptation du roman du même titre de Zhang Yi 張毅 (1978)

Le roman *La Source* raconte à la fois l'histoire sur trois générations d'une famille d'immigrants hakka venus du Guangdong à Taiwan et celle de la découverte du pétrole sur l'île. L'action s'étend de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la veille de l'occupation japonaise (1895). Le récit raconte les événements et les drames qui ponctuent les différents moments de la vie du héros Wu Linfang : enfance passée dans la montagne au contact des aborigènes, mort de ses parents, travail à la teinturerie des Jiang comme serviteur-esclave, fugue en compagnie de la fille du patron Jiang Wan, installation dans la montagne grâce à l'aide de Qiu Lie et de son fils Qiu Gou, naissance de son fils aîné Tingyin, accueil par Wu Linfang des Hakka fuyant la violence des Hoklo, recrutement d'un professeur pour les enfants des colons, découverte du pétrole, entreprise de teinturerie de la femme de Wu Linfang, mort de celle-ci en couches, conflits entre les Han et les aborigènes, mort de Tingyin, départ de son deuxième fils Tingzhao, arrivée des ingénieurs américains, etc.

¹ Nous reprenons ici une partie de l'entrée sur le film dans GESSE Chih-Ching, 2019, « *L'Histoire de Petit Bi / Growing Up* » dans Nathalie Bittinger (ed.), *Dictionnaire des cinémas chinois - Chine, Hong Kong, Taiwan*, Paris, Coédition Hémisphères, p. 196-197.

² Le synopsis du film reprend des éléments de YANG Chih-Ching, *Le Problème de l'identité culturelle et nationale dans les œuvres de Hsiao Li-Hung*, Mémoire de master en littérature chinoise, Inalco, Paris, 2010.

Tout en gardant le fil conducteur de l'exploitation du pétrole, le film met l'accent notamment sur la vie adulte de Wu Linfang et sa vie familiale au détriment des conflits intercommunautaires.

He Ping (Ho Ping) 何平 et Li Daoming (Lee Daw-ming) 李道明, 1988, *Yinjian xiangma/Chui guchui* 陰間響馬/吹鼓吹 (*Brigands des ténèbres/Le Joueur de suona*), CMPC 中影, adaptation de deux nouvelles du même titre de Wang Benhu 汪笨湖 (1987/1985)

La première partie du film, « Brigands des ténèbres », raconte l'expédition de quatre pilliers de tombes. Le chef du groupe, Bec-de-lièvre, accompagné de Œil-qui-louche qui est le narrateur du court métrage, d'un jeune aborigène surnommé L'Américain, et de la seule femme de la bande, Poil rouge, rend visite à la sépulture d'une vieille dame très riche qui vient d'être inhumée le matin. Mais, malgré leur grande expérience l'opération tourne mal...

La deuxième partie du film, « Le Joueur de suona », est l'histoire de A Jiao, un bouvier et joueur de suona. A Jiao est un jeune homme qui a bon cœur mais qui a honte de sa petite taille. Il est amoureux de A Tao qui le regarde de haut. Le père de A Tao est un joueur malchanceux qui doit beaucoup d'argent à des voyous. La mère de A Jiao propose aux parents de A Tao de rembourser les dettes à leur place si leur fille épouse A Jiao. Pour que A Tao accepte le mariage, les parents font croire à A Tao qu'elle épousera le frère de A Jiao, un jeune homme très beau. A Tao est furieuse lorsqu'elle découvre la vérité mais la bonté de A Jiao finit par gagner le cœur de la jeune femme.

Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, Zeng Zhuangxiang (Tseng Chuang Hsiang) 曾壯祥, et Wan Ren (Wan Jen) 萬仁, *Erzi de da wan'ou* 兒子的大玩偶 (*L'Homme-Sandwich/La Grande poupée du fils*), 1983, adapté de trois nouvelles de Huang Chunming 黃春明, « *Erzi de da wan'ou* 兒子的大玩偶 (*La Grande poupée du fils*)³ » (1968), « *Xiaoqi de na ding maozi* 小琪的那頂帽子 (*Le Chapeau de Xiaoqi*) » (1974), « *Pingguo de ziwei* 蘋果的滋味 (*Le Goût de la pomme*) » (1972)

La première partie du film, « La Grande poupée du fils », décrit la vie d'une famille très pauvre : Kunshu, sa femme A Zhu et leur bébé. Kunshu travaille comme porteur de pancartes publicitaires pour le cinéma d'une petite ville et doit affronter la chaleur étouffante, le mépris de son oncle, ainsi que l'indifférence ou les railleries des inconnus qu'il croise.

La deuxième partie, « Le Chapeau de Xiaoqi », raconte l'histoire de deux représentants de commerce. Wang Wuxiong et Lin Zaifa sont envoyés par leur compagnie dans les régions rurales pour vendre des cocottes-minute japonaises. Wang Wuxiong est intrigué par la petite

³ *L'Homme-sandwich* dont le titre en chinois est « *Erzi de da wan'ou* 兒子的大玩偶 », littéralement, « la Grande poupée du fils ». Je nomme le court-métrage de Hou Hsiao-hsien « La grande poupée du fils », et le film *L'Homme-sandwich*, parce que le film en trois parties est connu en France comme *L'Homme-sandwich*. Je garde « la Grande poupée du fils » également pour le titre de la nouvelle.

écolière Xiaoqi qui garde en permanence son chapeau sur la tête, mais avant qu'il puisse résoudre l'énigme un policier lui apprend que son collègue a été grièvement blessé par l'explosion de la cocotte-minute, qui a tué trois personnes...

La troisième partie, « Le Goût de la pomme », est l'histoire d'un ouvrier très pauvre blessé dans un accident de voiture par un colonel américain, et transporté à l'hôpital de l'armée américaine. Au lieu de s'attrister sur son sort, la famille est presque reconnaissante de l'accident vu l'indemnité proposée par le colonel et sa générosité.

Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, *Dongdong de jiaqi 冬冬的假期 (Un été chez grand-père)*, 1984, Film adapté de « An'an de jiaqi 安安的假期 (Vacances de An'an) » de Zhu Tianwen 朱天文 (1983) et de « Lüzhū yin 綠竹引 (Bambou vert) » de Zhu Tianxin 朱天心 (1977)

La mère de Dongdong est hospitalisée. C'est pourquoi lui et sa petite sœur, deux petits citadins de Taipei, sont envoyés chez leurs grands-parents habitant à la campagne pendant les vacances d'été. Ils font la connaissance des enfants de paysans, croisent des villageois de tous les milieux et, tout en succombant au charme du monde rural, ils découvrent un univers adulte inquiétant, la maladie, la mort, les conflits familiaux, les calculs mesquins, les crimes...

Hou Hsiao-hsien 侯孝賢, *Beiqing chengshi 悲情城市 (La Cité des douleurs)*, 1989

Tout en évoquant la vie quotidienne des habitants des petits villages montagnards de la côte nord-est de Taiwan pendant les années autour de l'Incident du 28 février, *La Cité des douleurs* raconte le calvaire de la famille Lim, et à un moindre degré, le malheur s'abattant sur la famille de Khuan-ing et de sa sœur Khuan-bi. Ancien chef de gang de Jiufen, le père de Lim Bun-tshing a passé le flambeau à son fils aîné, Bun-hiong ou Wenxiong⁴. Après avoir guéri de ses traumatismes hérités de la guerre, le troisième fils, Bun-liong, se livre à des trafics de contrebande et au transport de drogue avec des truands de Shanghai en bon terme avec des officiels du KMT corrompus. Bun-liong puis Bun-hiong deviennent peu après victimes de malfaiteurs shanghaiens : dénoncé comme traître à la Chine (*Hanjian* 漢奸) et torturé par les autorités, Bun-liong perd ses capacités intellectuelles une fois libéré. Ensuite, Bun-hiong est abattu lors d'une bagarre dans un *jiujia*. Le deuxième fils a été quant à lui porté disparu après la Seconde guerre mondiale et n'est jamais revenu à Taiwan. Mais le malheur qui frappe la famille Lim ne s'arrête pas là : à la fin du film, le benjamin des Lim, Bun-tshing, un photographe et un intellectuel, est arrêté en raison de sa relation avec des communistes

⁴ Les deux caractères 文雄 se lisent *wenxiong* en mandarin, mais *bun-hiong* en hoklo. Un tableau de correspondance qui recense les différents prénoms des personnages taiwanais dans le scénario et dans le film, ainsi que leurs transcriptions diverses, se trouve dans les annexes à la fin de l'étude.

taïwanais, dont son meilleur ami Khuan-ing. Bun-tshing laisse derrière lui son nouveau-né et sa femme Khuan-bi, la sœur de Khuan-ing.

Li Xing (Li Hsing ou Lee Hsing) 李行, *Wangyang zhong de yi tiao chuan* 汪洋中的一條船 (*Un navire dans l'immensité de l'océan*), 1978, Adaptation du roman autobiographique du même titre de Zheng Fengxi 鄭豐喜 (1972)

Zheng Fengxi est né avec les deux jambes difformes dans une famille de paysans très pauvres. Il a dû lutter toute sa vie contre son handicap, les difficultés matérielles, ainsi que les moqueries et les doutes des autres à son égard. Mais, armé de courage, d'optimisme et de ténacité, il parvient à faire des études universitaires et à obtenir un travail d'enseignant au collège. Encouragé par son épouse et ses amis, il décide de publier son récit autobiographique. Le succès est retentissant. Son bonheur est malheureusement de courte durée. On lui diagnostique un cancer et il meurt quelques mois plus tard.

Lin Qingjie (Lin Ching-Jie) 林清介, *Xiaoyuan dang'an* 校園檔案 (*Dossiers du campus*), 1985, adaptation du recueil de nouvelles du même titre de Kuling 苦苓 (1985)

Après son service militaire, Kang Dajun a décroché un travail d'enseignant dans un lycée privé grâce aux relations personnelles de son père avec le proviseur. Face à une classe de première attachante mais turbulente, le héros découvre également, à sa grande surprise, un milieu éducatif où les élèves subissent la tyrannie des résultats scolaires et des règlements intérieurs parfois absurdes, où des enseignants se livrent à toutes sortes de manigance et où le proviseur autoritaire et manipulateur ne pense qu'au profit.

Lin Qingjie (Lin Ching-Jie) 林清介, *Gulian hua* 孤戀花 (*Fleur d'amour solitaire*), 1985, adaptation de la nouvelle du même titre de Bai Xianyong 白先勇 (1970)

Dans la nouvelle, l'héroïne Yunfang est une ancienne prostituée de Shanghai faisant partie des réfugiés chinois qui sont arrivés à Taiwan autour de 1949. Elle retourne à son ancien métier et travaille dans un bar (en chinois, *jiujia* 酒家). Elle y rencontre Juanjuan, une jeune prostituée vulnérable. Juanjuan lui rappelle son amie Wubao qui s'était suicidée quinze ans plus tôt. Yunfang se lie d'amitié avec Juanjuan et cherche à la protéger du gangster Ke Laoxiong, mais en vain. Un jour, dans une crise de démence, Juanjuan tue Ke et est internée dans un asile psychiatrique. À la différence de la nouvelle, le film situe le passé de Yunfang à Taipei sous l'occupation japonaise et accorde une plus grande importance narrative à Lin Sanlang, musicien qui a composé la chanson « Fleur d'amour solitaire » pour Bai Yu, avatar de Wubao dans la version filmique.

Wan Ren (Wan Jen) 萬仁, *Youma caizi* 油蔴菜籽 (*Graines de sésame*), 1984, adaptation de la nouvelle du même titre de Liao Huiying 廖輝英 (1983)⁵

A Hui grandit dans une famille nombreuse et pauvre dont la mère a eu la malchance d'épouser un homme immature, insouciant et irresponsable. Durant ces années de grande pauvreté, la mère lutte bec et ongles pour sa famille. A Hui est une enfant très sage contrairement à son frère aîné très gâté par sa mère. C'est A Hui qui, depuis l'enfance, s'occupe de ses deux petits frères et sœurs et aide sa mère à la maison après l'école. Elle est également très bonne élève et réussit plus tard une belle carrière. Afin d'empêcher sa fille de tomber sous le joug d'un mauvais mari comme elle, la mère d'A Hui cherche à tout prix à dissuader sa fille de se marier. Mais A Hui affirme ses choix de vie contre la volonté de sa mère et prend son destin en main, tout en restant une fille respectueuse envers elle.

Wang Tong (Wang Tung) 王童, 1983, *Kan hai de rizi* 看海的日子 (*Les Jours passés à regarder la mer*), adaptation de la nouvelle du même titre de Huang Chunming (1967)

Bai Mei est une jeune femme vendue par son père adoptif à une maison close quand elle avait quatorze ans. Lors d'un voyage en train, elle revoit par hasard une amie, ancienne prostituée devenue épouse et mère. Cela la décide à mettre un terme à sa vie de prostituée, à retourner vivre chez sa mère biologique, et à donner naissance à un enfant. De retour dans son village natal situé dans une vallée reculée, les villageois l'accueillent chaleureusement. Bai Mei finit par retrouver sa dignité et met au monde un fils qu'elle a conçu avec un jeune pêcheur, client de la maison close, sans que ce dernier soit averti.

Xu Jinliang (Shu Chin-Liang) 徐進良, *Meiluan toujia* 沒卵頭家 (*Boss Noballs*), 1989, adaptation de la nouvelle du même titre de Wang Xiangqi 王湘琦 (1983)

À Port Heigou de l'archipel des Pescadores, les paysans pauvres sont atteints d'une mystérieuse maladie : les hommes ont les testicules enflés de manière spectaculaires. Les malades sont traités comme des objets de curiosité par les médecins, les professeurs et leurs étudiants de la grande ville. Au nom de la science, ils doivent accepter que les parties intimes de leur corps soient examinées, tâchées et photographiées par les spécialistes dans des conditions particulièrement humiliantes. Deux paysans, Jinshui et A Fu, qui décident de se faire opérer des testicules, car leur volume les empêche de partir à la pêche, se résignent à faire un don d'organe à la faculté pour ne pas avoir à régler des frais médicaux exorbitants pour eux. Ces deux « merveilles » utilisées comme matériau d'enseignement sont montrées aux étudiants dans les cours, sous les commentaires désobligeants du professeur. La photo des deux hommes pantalons baissés est accrochée dans la salle des archives. Alors que, accablé de honte, A Fu finit par se suicider, Jinshui supporte en silence sa mortification et devient plus tard un homme

⁵ Nous reprenons ici une partie de l'entrée sur le film dans GESSE Chih-Ching, 2019, « *Ah Fei* » dans Nathalie Bittinger (ed.), *Dictionnaire des cinémas chinois - Chine, Hong Kong, Taiwan*, Paris, Coédition Hémisphères, p. 47-48.

d'affaires très riche que l'on surnomme « Patron sans boules ». Il est déterminé à récupérer ses glandes génitales amputées...

Zhang Meijun (Chang Mei-Chun) 張美君, *Jiazhuang yi niuche* 嫁妝一牛車 (*Un char à bœufs pour dot*), 1984, adaptation de la nouvelle du même titre de Wang Zhenhe 王禎和 (1967)

Deux paysans très pauvres, A Fa et A Hao, vivent avec leur fils A Gou loin du village dans une mesure. A Fa est un bouvier introverti qui souffre de graves problèmes d'audition. Leur vie paisible est troublée par l'installation de Jian, un marchand de vêtements itinérant, dans une cabane à côté de chez eux. A Hao et Jian développent une attirance mutuelle et A Fa devient victime des railleries des villageois. D'abord humilié et irrité par l'infidélité de sa femme, A Fa finit par s'accommoder d'un ménage à trois avec Jian qui se montre enjôleur et généreux.

Zhang Yi (Chang Yi) 張毅, *Wo zheyang guo le yisheng* 我這樣過了一生 (*C'est ainsi que j'ai passé toute ma vie*), 1985, adaptation du roman *Xiafei zhi jia* 霞飛之家 (*la Maison de l'avenue Joffre*) de Xiao Sa 蕭颯 (1981)

Guimei, une réfugiée chinoise de trente ans arrivée à Taiwan en 1949, est mère de cinq enfants dont trois nés du premier mariage de son mari. La vie est dure pour elle. Elle s'occupe d'une famille nombreuse et pauvre, doit assurer le difficile rôle de belle-mère, notamment vis-à-vis de sa belle-fille Zhengfang, et son mari est adepte des jeux d'argent. Afin de sauver la famille de la misère, elle a persuadé son mari de partir travailler avec elle comme domestiques dans une famille extrêmement riche, les Wei, expatriée aux États-Unis dans le roman et au Japon dans le film. Plus tard, le couple retourne à Taipei et ouvre un restaurant, Xiafei zhi jia. Le restaurant connaît un franc succès qui permet à la famille de quitter définitivement la pauvreté. Quand Guimei, atteinte d'un cancer, est hospitalisée, Zhengfang, célibataire trentenaire plutôt austère, aide son père à s'occuper du restaurant auquel Guimei tient beaucoup. Contrairement à ses frères et sœurs qui souhaitent vendre le Xiafei zhi jia après la mort de Guimei, Zhengfang se résout à prendre le relais de Guimei de peur de voir disparaître le lien familial qu'est devenu le restaurant⁶.

⁶ Nous reprenons ici une partie de l'entrée sur le film dans GESSE Chih-Ching, 2019, « *Kuei-Mei, A Woman* » dans Nathalie Bittinger (ed.), *Dictionnaire des cinémas chinois - Chine, Hong Kong, Taiwan*, Paris, Coédition Hémisphères, p. 284-285.

2. Table de correspondance des noms des personnages taiwanais de *La Cité des douleurs* mentionnés dans la thèse

| Nom romanisé retenu dans la thèse | Nom affiché en caractères chinois dans le film | Transrit en pinyin | Nom en caractères chinois dans le scénario de Wu Nianzhen et Zhu Tianwen | Nom romanisé dans <i>La Cité des douleurs</i> , traduit par Gwennaël Gaffric | Nom adopté dans <i>Envisioning Taiwan</i> de Yip June |
|-----------------------------------|--|--------------------|--|--|---|
| Khuan-bi | 寬美 | Kuanmei | 寬美 | Khuan-bi | Hiromi |
| Khuan-ing | 寬榮 | Kuanrong | 寬榮 | Khuan-ing | Hiroe |
| Lim Bun-hiong | 林文雄 | Lin Wenxiong | 林煥雄 | Lim Huan-hiong | Lim Hun-heung |
| Lim Bun-liong | 林文良 | Lin Wenliang | 林煥良 | Lim Huan-liang | Lim Hun-leong |
| Lim Bun-tshing | 林文清 | Lin Wenqing | 林煥清 | Lim Huan-tshing | Lim Bun-ch'ing |

3. Table de correspondance des noms de personnes et de lieux cités dans la thèse¹

| Nom romanisé ou traduction française retenus dans le texte de la thèse | en pinyin | en caractère chinois | en transcription usuelle (si différente du pinyin) |
|--|-----------------|----------------------|--|
| B | | | |
| Bai Jingrui | Bai Jingrui | 白景瑞 | Pai Ching-Jui |
| Berry, Michael | Bai Ruiwen | 白睿文 | |
| Bo Yang | Boyang | 柏楊 | Bo Yang |
| C | | | |
| Cai Yangming | Cai Yangming | 蔡揚名 | Tsai Yang-Ming |
| Chang, Sung-sheng Yvonne | Zhang Songsheng | 張誦聖 | Sung-sheng Yvonne Chang |
| Chen Fangming | Chen Fangming | 陳芳明 | Chen Fang-Ming |
| Chen Ruxiu | Chen Ruxiu | 陳儒修 | Ru-shou Robert Chen |
| Chen Shui-bian | Chen Shuibian | 陳水扁 | Chen Shui-bian |
| Chen Wencheng | Chen Wencheng | 陳文成 | Wen-chen Chen |
| Chen Yaoqi | Chen Yaoqi | 陳耀圻 | Chen Yao-chi |
| Chen Yingzhen | Chen Yingzhen | 陳映真 | Ch'en Ying-Chen |
| Chiang Ching-kuo | Jiang Jingguo | 蔣經國 | Chiang Ching-kuo |
| Chiang Kai-shek | Jiang Jieshi | 蔣介石 | Chiang Kai-shek |
| Chow, Rey | Zhou Lei | 周蕾 | Rey Chow |
| D | | | |
| Danshui | Danshui | 淡水 | Tam-sui |
| Ding Yamin | Ding Yamin | 丁亞民 | |
| Du Duzhi | Du Duzhi | 杜篤之 | |
| Du Yunzhi | Du Yunzhi | 杜雲之 | Du Yun-Zhi |
| F | | | |
| Fan Mingru | Fan Minru | 范銘如 | Fan Ming-Ju |
| G | | | |
| Gong Hong | Gong Hong | 龔弘 | Kung Hong |
| Gong Pengcheng | Gong Pengcheng | 龔鵬程 | Kung Peng-Cheng |
| H | | | |
| He Ping | He Ping | 何平 | Ho Ping |
| Hou Hsiao-hsien | Hou Xiaoxian | 侯孝賢 | Hou Hsiao-hsien |

¹ Nous recensons ici les noms de personnes et de lieux qui apparaissent dans le texte de la thèse et qui ont, à notre connaissance au moins deux romanisations usuelles.

| | | | |
|----------------|----------------|-----|---------------------------|
| Hsiao A-Chin | Xiao Aqin | 蕭阿勤 | Hsiao A-Chin |
| Huang Chunming | Huang Chunming | 黃春明 | Hwang Chun-ming |
| Huang Jianye | Huang Jianye | 黃建業 | Edmond Wong |
| Huang Lili | Huang Lili | 黃曬莉 | Huang, Li-Li |
| Huang Ren | Huang Ren | 黃仁 | |
| J | | | |
| Jilong | Jilong | 基隆 | Keelung |
| Jiao Xiongping | Jiao Xiongping | 焦雄屏 | Chiao Peggy Hsiung-Ping |
| K | | | |
| Kaohsiung | Gaoxiong | 高雄 | Kaohsiung |
| Ko Wen-je | Ke Wenzhe | 柯文哲 | Ko Wen-je |
| Ke Yizheng | Ke Yizheng | 柯一正 | Ko I-cheng |
| L | | | |
| Lee, Teng-hui | Li Denghui | 李登輝 | Lee Teng-hui |
| Li Daoming | Li Daoming | 李道明 | Daw-ming Lee |
| Li Tianduo | Li Tianduo | 李天鐸 | Li, Tian-Duo |
| Li Xiaofeng | Li Xiaofeng | 李筱峰 | Lee Hsiao-Feng |
| Li Xing | Li Xing | 李行 | Li Hsing ou Lee Hsing |
| Liao Jinfeng | Liao Jinfeng | 廖金鳳 | Gene-Fon Liao |
| Liao Qingsong | Liao Qingsong | 廖慶松 | Liao Ching-Sung |
| Lin Qingjie | Lin Qingjie | 林清介 | Lin Ching-Jie |
| Lin Wenqi | Lin Wenqi | 林文淇 | Lin Wenchi |
| Lin Yixiong | Lin Yixiong | 林義雄 | Lin Yi-hsiung |
| Liu Shaoming | Liu Shaoming | 劉紹銘 | Lau Shiu-ming, Joseph Lau |
| Lu Feiyi | Lu Feiyi | 盧非易 | Lu Feii |
| Lü Zhenghui | Lü Zhenghui | 呂正惠 | Lu Zheng-Hui |
| M | | | |
| Ming Ji | Ming Ji | 明驥 | Ming Chi |
| Mizou | Mizou | 迷走 | Mi Tsou |
| N | | | |
| Nankin | Nanjing | 南京 | Nankin |
| P | | | |
| Pékin | Beijing | 北京 | Pékin |
| Peng Ge | Peng Ge | 彭歌 | Peng Ko |
| Q | | | |
| Qi Bangyuan | Qi Bangyuan | 齊邦媛 | Pang-yuan Chi |
| Qiongyao | Qiongyao | 瓊瑤 | Chiung Yao |
| Qiu Guifen | Qiu Guifen | 邱貴芬 | Kuei-fen Chiu |
| S | | | |
| Shi Shuqing | Shi Shuqing | 施叔青 | Shih Shu-Ch'ing |
| Song Cunshou | Song Cunshou | 宋存壽 | Song Chun-So |
| Song Zelai | Song Zelai | 宋澤萊 | Sung Tse-Lai |
| T | | | |
| Taichung | Taizhong | 台中 | Taichung |

| | | | |
|---------------------|------------------------------------|----------------------|---------------------|
| Tsai Ing-wen | Cai Yingwen | 蔡英文 | Tsai Ing-wen |
| Tsai Ming-liang | Cai Mingliang | 蔡明亮 | Tsai Ming-liang |
| W | | | |
| Wan Ren | Wan Ren | 萬仁 | Wan Jen |
| Wang, David Der-wei | Wang Dewei | 王德威 | David Der-wei Wang |
| Wang Tong | Wang Tong | 王童 | Wang Tung |
| Wang Tuo | Wang Tuo | 王拓 | Wang Tuoh |
| Wu Nianzhen | Wu Nianzhen (vrai nom : Wu Wenqin) | 吳念真 (vrai nom : 吳文欽) | Wu Nien-jen |
| X | | | |
| Xia Ji'an | Xia Ji'an | 夏濟安 | Tsi-an Hsia |
| Xia Zhiqing | Xia Zhiqing | 夏志清 | Chih-tsing Hsia |
| Xiao Aqin | Hsiao A-Chin | 蕭阿勤 | A-Chin Hsiao |
| Xiao Lihong | Xiao Lihong | 蕭麗紅 | Hsiao Li-hung |
| Xiaoye | Xiaoye (vrai nom : Li Yuan) | 小野 (李遠) | Hsiao Ye |
| Xu Jinliang | Xu Jinliang | 徐進良 | Shu Chin-Liang |
| Y | | | |
| Ye Shitao | Ye Shitao | 葉石濤 | Yeh Shih-tao |
| Z | | | |
| Zeng Zhuangxiang | Zeng Zhuangxiang | 曾壯祥 | Tseng Chuang Hsiang |
| Zhan Hongzhi | Zhan Hongzhi | 詹宏志 | Chan Hung-chih |
| Zhang Aijia | Zhang Aijia | 張艾嘉 | Sylvia Chang |
| Zhang Meijun | Zhang Meijun | 張美君 | Chang Mei-Chun |
| Zhang Yi | Zhang Yi | 張毅 | Chang Yi |
| Zhu Tianwen | Zhu Tianwen | 朱天文 | Chu T'ien-wen |
| Zhu Tianxin | Zhu Tianxin | 朱天心 | Chu T'ien-hsin |
| Zhu Xining | Zhu Xining | 朱西甯 | Chu Hsi-ning |

4. Table de correspondance des noms des institutions et des établissements¹

| Nom en langue étrangère retenus dans le texte de la thèse | En pinyin | En caractères chinois | Note |
|--|---|-----------------------|---|
| A | | | |
| American Institute in Taiwan | Meiguon Zai Tai Xiehui | 美國在台協會 | |
| B | | | |
| Bureau du Monopole sur le Tabac et de l'Alcool | Gongmai Ju | 公賣局 | Taiwan Tobacco and Wine Monopoly Bureau (de nos jours, Taiwan Tobacco and Liquor Corporation) |
| Bureau du Tourisme | Guanguang Ju | 觀光局 | |
| C | | | |
| Chengchi, l' Université | Guoli Zhengzhi Daxue | 國立政治大學 | National Chengchi University |
| Chinese Film Critic Association (Taiwan) | Zhonghua Yingpingren Xiehui | 中華影評人協會 | Chinese Film Critic Association (Taiwan) |
| Chinese Taipei Film Archive | Guojia Dianying Ziliaoguan | 國家電影資料館 | Anciens National Film Archives, à partir de 2014 Taiwan Film Institute |
| Cloud Gate | Yunmen Wuji | 雲門舞集 | Cloud Gate |
| Comité culturel | Wengonghui (Guomindang Zhongyang Wenhua Gongzuohui) | 文工會 (國民黨中央文化工作會) | Comité culturel (du Parti nationaliste) |
| CMPC | Zhongyang Dianying Gongsi | 中央電影公司 | Central Motion Picture Corporation |
| Commandement de la Garnison, Le | Jingbei Zongbu | 警備總部 | |
| Conseil national des Affaires culturelles | Wenjianhui | 文建會 | Conseil national des Affaires culturelles, devenu le Ministère de la Culture taïwanais en 2012. |
| D | | | |
| Département du Yuan exécutif qui s'occupe du budget, de la comptabilité et de la statistique, le | Xingzheng Yuan Zhujichu | 行政院主計處 | Le département du Yuan exécutif qui s'occupe du budget, de la comptabilité et de la statistique |

¹ Nous ne retenons ici que les termes que nous mentionnons dans le texte de la thèse.

| | | | |
|---|---|---------------------------------|--|
| Department of Cultural Affairs Taipei City Government | Taibei Shi Wenhua Ju | 台北市文化局 | Department of Cultural Affairs Taipei City Government |
| F | | | |
| Festival du cinéma asiatique | Yazhou Yingzhan | 亞洲影展 | Le festival devient l'Asia-Pacific Film Festival en 1984. |
| G | | | |
| Government Information Office | Xinwen Ju | 新聞局 | Organisme gouvernemental qui se charge des médias taiwanais, |
| K | | | |
| KMT ou Parti nationaliste | Guomindang | 國民黨 | Kuomintang |
| H | | | |
| Hsinchu Science Park | Xinzhu Kexue Yuanqu | 新竹科學園區 | Hsinchu Science Park |
| M | | | |
| Ministère de la Culture | Wenhua Bu | 文化部 | Ministère de la Culture |
| Ministère de l'Intérieur | Neizheng Bu | 內政部 | |
| Minjindang | | 民進黨 | Parti démocrate progressiste (DPP) |
| Motion Picture Development Foundation | Dianying Shiye Fazhan Jijinhui, Zhonghua Minguo | 電影事業發展基金會, 中華民國 (créée en 1975) | The Motion Picture Foundation, R.O.C. |
| Musée de la Littérature taïwanaise | Taiwan Wenxueguan | 台灣文學館 | Museum of Taiwan Literature |
| S | | | |
| Shih Hsin (Ecole de journalisme) | Shixin | 世新 | Shih Hsin |
| T | | | |
| Taida ou Université nationale de Taiwan | Taiwan Daxue | 台大 ou 國立台灣大學 | Université nationale de Taiwan |
| Taiwan Film Institute | Guojia Dianying Zhongxin | 國家電影中心 | Taiwan Film Institute |
| Tamkang, l'Université, | Danjiang Daxue | 淡江大學 | Tamkang University |
| Temple de la Montagne des Dragons | Longshan Si | 龍山寺 | |
| W | | | |
| Wenhua, l' Université | Wenhua Daxue | 文化大學 | Université de la Culture chinoise |
| Y | | | |
| Yuan exécutif, le | Xingzheng Yuan | 行政院 | |
| Yuan législatif, le | Lifa Yuan | 立法院 | |

5. Table de correspondance des termes

| en pinyin | en caractères chinois | en traduction française |
|--------------------------|-----------------------|---|
| B | | |
| bade | 八德 | Huit Vertus |
| Bao Diao yundong | 保釣運動 | Campagne « Défendre les îles Diaoyutai » |
| Baise kongbu | 白色恐怖 | La « Terreur blanche » |
| bentuhua | 本土化 | Taiïwanisation ; indigénisation |
| D | | |
| daxue liankao | 大學聯考 | concours national d'entrée à l'université |
| da Zhongguo shawen zhuyi | 大中國沙文主義 | chauvinisme de la grande Chine |
| E | | |
| Er-erba shijian | 二二八事件 | L'Incident du 28 février |
| F | | |
| fukan | 副刊 | Supplément (littéraire) de journal |
| G | | |
| gezaixi | 歌仔戲 | opéra taiwanais |
| Guishan dao | 龜山島 | Île du Mont Tortue |
| guixiu wenxue | 閩秀文學 | Littérature des Demoiselles, école des Demoiselles |
| H | | |
| houzhimin | 後殖民 | postcolonialisme / postcolonial |
| J | | |
| jiankang xieshi | 健康寫實 | « réalisme sain » |
| Jinmajiang | 金馬獎 | Prix Golden Horse / Prix du Cheval d'or / Festival du Cheval d'or |
| Jinsuijiang | 金穗獎 | Prix des Épis d'or / Golden Harvest Awards |
| M | | |
| Meilidao shijian | 美麗島事件 | Affaire d' <i>Formosa</i> ou Incident de Kaohsiung |
| guoyu yundong | 國語運動 | Mouvement de la Promotion du mandarin |
| Minguo x nian | 民國 x 年 | l'an x de la République |
| S | | |
| Sanmin zhuyi | 三民主義 | Tridémisme ou Trois principes du peuple |
| shehui xieshi | 社會寫實 | « réalisme social » |

| | | |
|-------------------------|----------|---|
| Shi da jianshe | 十大建設 | Dix Grandes Constructions |
| T | | |
| Taiwan Xindianying | 台灣新電影 | Nouveau Cinéma taïwanais |
| W | | |
| wenxuejiang | 文學獎 | prix littéraire |
| X | | |
| xian | 縣 | district |
| xiang | 鄉 | canton (rural) |
| xiangtu (hsiang-t'u) | 鄉土 | la « terre native » |
| xiangtu wenxue | 鄉土文學 | la littérature <i>xiangtu</i> / la littérature « de terroir » |
| xiangtu wenxue lunzhan | 鄉土文學論戰 | La controverse autour de la littérature de terroir |
| xiaoshuojiang | 小說獎 | prix de romans |
| Y | | |
| yanqing xiaoshuo | 言情小說 | romans sentimentaux |
| Z | | |
| zhen | 鎮 | bourg |
| Zhongguo yishi | 中國意識 | [l'idéologie de] la conscience chinoise |
| Zhonghua wenhua yundong | 中華文化復興運動 | Mouvement de la Renaissance de la Culture chinoise (MRCC) |

Chih-ching GESSE

De l'écrit au film : la construction d'un imaginaire national à Taiwan entre 1978 et 1989

Résumé

Depuis l'Affaire de *Formosa* jusqu'à la sortie du film *La Cité des douleurs* portant à l'écran l'Incident du 28 Février de 1947, le tabou absolu de l'histoire moderne de Taiwan avant l'ère démocratique, la société taïwanaise a parcouru un long chemin. Les années 1980 sont également un âge d'or pour les adaptations cinématographiques traitant de « sujets taïwanais ». Cette concomitance n'est sans doute pas fortuite. Après avoir situé la période de 1978 à 1989 dans son contexte historique et socioculturel, nous abordons la représentation de Taiwan dans les œuvres du corpus. Ce travail nous permet, tout en révélant une identité taïwanaise hétérogène, hybride et en constante évolution au fil du temps, de distinguer chez les auteurs une volonté de montrer Taiwan comme lieu de l'action et de le faire reconnaître par leurs lecteurs ou leurs spectateurs habitants de Taiwan. Ces efforts pour rendre Taiwan reconnaissable ou identifiable renvoient à la formation d'un imaginaire national telle que Benedict Anderson l'évoque dans *Imagined Communities*. Certes, il existe des divergences dans les descriptions de Taiwan entre les films, entre les textes écrits ainsi qu'entre les textes d'origine et leurs adaptations. Mais elles ne résultent pas de l'origine (continentale, taïwanaise ou autre) des auteurs, mais plutôt de leurs exigences esthétiques, de leurs différentes expériences de vie, ou de la politique du gouvernement nationaliste. Nous observons, par ailleurs, une évolution des représentations de Taiwan de 1978 à 1989 avec l'effacement progressif de la référence à « la Chine » et le renforcement de la référence à « Taiwan », bien que subsiste un nationalisme taïwanais qui n'est pas séparé de l'identité chinoise.

Mots-clés : Taiwan, littérature, cinéma, identité nationale, nationalisme, années 1980, société, histoire

Résumé en anglais

From the Kaohsiung scandal to the release of *City of Sadness* which filmed the Incident of February 28, 1947, the absolute taboo in Taiwanese modern history before the era of democracy, the Taiwanese society has come a long way. The 1980s were also a golden age for film adaptations dealing with "Taiwanese subjects". This concomitance most likely is not fortuitous. After setting the period of 1978-1989 in its historical and sociocultural context, we focus on the representation of Taiwan in the works of the corpus. This analysis allows us, while revealing a heterogeneous, hybrid and ever-evolving Taiwanese identity over time, to distinguish an authorial desire to indicate Taiwan as a place where the action of their works takes place and to have it recognized by Taiwanese readers or spectators. These efforts in making Taiwan recognizable or identifiable invoke the formation of a national imagination, which Benedict Anderson depicts in *Imagined Communities*. This thesis also shows that, although descriptions of Taiwan diverge from one film, adaptation or written text to another, these variations do not result from the authors' origins (from the mainland, Taiwan or otherwise), but rather from their aesthetic requirements, their different life experiences, or the policies of the nationalist government. We observe, moreover, that the representation of Taiwan changes over the decade with the gradual erasure of references to "China" and the reinforcement of references to "Taiwan", although this Taiwanese nationalism remains linked to Chinese identity.

Keywords : Taiwan, literature, cinema, identity and identities, nationalism, 1980s, society, history